

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. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

Avv. Prof. FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

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

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

MARIA BERTARELLI
Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

Dott. TULLIO TOMBA
Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

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

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

INDICE

<i>Francesco Ogliari</i> - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione	pag. 7
<i>Clelia Alberici</i> - Il dono della collezione di soldatini del Prof. Ettore Tonini	» 9
<i>Fabrizio Ferranti</i> - I soldatini della collezione Tonini per- venuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli . . .	» 13
<i>Clelia Alberici</i> - La Pianta di Milano disegnata da Giovanni Filippini nel 1722 per il censimento indetto dall'Im- peratore Carlo VI	» 45
<i>Silvana Barbi</i> - <i>Minia Giacomini Miari</i> - La Pianta di Mi- lano di G. Filippini (Commento e trascrizione) . . .	» 49
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Ipotesi sull'origine del decoro al ticchio nelle fabbriche ceramiche pesaresi . . .	» 87
<i>Grazietta Butazzi</i> - Una raccolta di sottovesti settecente- sche ricamate al Castello Sforzesco	» 103
<i>Otello e Marisa Caprara</i> - Il restauro di un Cristo ligneo del secolo XIII	» 137
<i>Giorgio Lise</i> - Pietro Marchioretto pittore di paesaggi e la sua fortuna nell'incisione	» 147
<i>Oleg Zastrow</i> - Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco: la celebre tavoletta « bizantina » dell'Annunciazione .	» 185
Gli Amici che ci hanno lasciato	» 253
Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, pubblicazioni .	» 257

Anche quest'anno la Rassegna di Studi e di Notizie riunisce articoli quanto mai vari. Alcuni riguardano la Raccolta delle Stampe Bertarelli che ha avuto in dono una eccezionale collezione di soldatini di carta, di teatrini e di costumi militari da parte del Prof. Ettore Tonini di Trieste e di cui vien data notizia.

Un contributo alla cartografia milanese è l'ampio esame dedicato alla planimetria che Giovanni Filippini disegnò nel 1722 per il Catasto detto di Maria Teresa, pezzo di recente acquisto.

Infine è stato messo in evidenza un gruppo di stampe di speciale valore artistico riproducenti dipinti di Pietro Marchioretto.

Gli apporti riferentesi alle Raccolte di Arte Applicata riguardano la collezione di sottovesti settecentesche, cospicua per qualità e numero di esemplari.

Nuove puntualizzazioni nel campo della ceramica si riferiscono ad un tipo di decoro floreale detto « ticchio ».

Di speciale interesse la ricerca di Oleg Zastrow che sconvolge la tradizionale attribuzione all'arte bizantina dell'avorio raffigurante l'annunciazione, da lui spostata all'area carolingia.

FRANCESCO OGILIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

Il dono della collezione di soldatini
del prof. Ettore Tonini

Un collezionismo molto diffuso non solamente all'estero, ma anche in Italia è quello dei fogli di soldatini. Non è però facile riuscire a mettere insieme 5382 fogli interi, oltre quattro album ciascuno di circa 120 fogli di soldatini ritagliati o fustellati e di spezzature. Tale è la consistenza numerica della collezione del Prof. Ettore Tonini di Trieste, che con gesto altamente munifico ne ha fatto dono nel novembre del 1974 alla Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. È stato un evento davvero straordinario poiché con la Collezione Tonini aggiuntasi ai 1415 fogli già posseduti, la Bertarelli può considerarsi in questo settore fra le più importanti, se non la più importante collezione pubblica a livello internazionale.

Ettore Tonini è assai noto fra gli appassionati e gli studiosi di queste « *images qui illuminèrent nos prunelles d'enfants* », come dice il titolo del volume di R. Saulnier dedicato alle stampe d'Epinal, ove si produssero anche fogli di soldatini. Il Tonini iniziò intorno al 1935 ad interessarsi, a studiare e a raccogliere fogli, andando a scovarli ovunque, non solamente in località d'Italia, ma anche in Francia e particolarmente in Germania e Austria. Per quarant'anni i « soldatini » occuparono tutto il suo tempo libero dagli impegni professionali; attualmente in pensione, fu valente insegnante di matematica e fisica e successivamente Direttore di Scuole di Avviamento.

Nella Rivista « La voce del Collezionista », edita a Roma, fondata e diretta dal Colonnello Alessandro Gasparinetti, sono ricordate più volte la collezione e l'attività del Prof. Tonini.

Nel quadro delle celebrazioni del « Centenario dell'Unità d'Italia », a Trieste si organizzò una « Mostra storico-documentaria del Risorgimento » con materiale della collezione Tonini, il quale ne curò personalmente l'esposizione (*La Voce del Collezionista*, ott.-nov. 1960, n. 9-10,

pp. 1 e 2). Esemplari rari egli prestò alla Mostra delle « Bande militari nel mondo » (*La Voce del Collezionista*, marzo 1963, n. 2, p. 22). Nel 1968, è ancora il Prof. Tonini che collabora ad una mostra storica della I Guerra Mondiale, organizzata a Giavera del Montello (Treviso) per celebrare il Cinquantenario della Battaglia del Solstizio (*La Voce del Collezionista*, luglio-sett. 1968, pp. 9-11).

Come altri collezionisti il Tonini veniva di tanto in tanto a scorrere i fogli della nostra raccolta, poiché il Dott. Achille Bertarelli non solamente non aveva trascurato neppure questa manifestazione grafica così specialistica, ma era riuscito ad acquistare pezzi assai rari.

Della collezione Tonini parlavano sempre con termini entusiastici due collezionisti prematuramente scomparsi, il Cav. Uff. Luigi Testi e l'Ing. Guido Liberali nelle frequenti visite che facevano al nostro Istituto. Nel 1964 il Prof. Tonini mi invitò a prender visione della sua collezione, che mi sbalordì per la varietà delle case e delle epoche che riuniva. Forse fin d'allora andava maturando in lui la decisione di offrire ad un Istituto pubblico il suo tesoro che aveva costruito arricchendolo via via con tenacia e passione nell'arco di lunghi anni di ricerche, sorrette da una competenza che si faceva sempre più vasta. Purtroppo nel periodo in cui ebbi questo incontro a Trieste, la sede semicrollante della Bertarelli non era invitante ad offrire donazioni. Quando informai il Tonini che i lavori edili erano iniziati e che l'Istituto avrebbe avuto finalmente un ambiente dignitoso, non ebbe più indugi.

Appena ci pervennero i 93 album di varie dimensioni ed incominciammo a passarli, la nostra ammirazione si accresceva di pagina in pagina poiché ai nostri occhi apparivano pezzi di estrema rarità, sia di produzione italiana, ma soprattutto di fabbriche tedesche, austriache e russe. Oltre ai soldatini, il dono comprende stampe relative a giochi, presepi, uniformi militari, costumi, teatrini, cartoline reggimentali, fotografie, stemmi, bandiere e ritagli di riviste di vario genere relativi alle uniformi che saranno oggetto di un articolo sulla prossima *Rassegna di Studi*.

Pur mantenendo la collezione negli stessi albums nei quali è pervenuta, ci è sembrato opportuno separare i fogli di argomenti vari dai soldatini e di dare a questi la priorità nel lavoro di schedatura.

Tale compito è stato affidato al Signor Fabrizio Ferranti, il quale è stato segnalato più volte in occasione di Mostre di Modellismo militare ed ha perciò affrontato con competenza la catalogazione che è pressoché ultimata.

I fogli sono nella quasi totalità in ottimo stato di conservazione. Squil-

lano ancora i colori dei soldatini de l'Imprimerie de G. Silbermann di Strasburgo con « *Impression en couleurs à l'huile* ». Intatte ci appaiono le silografie dell'Imagerie Pellerin di Epinal, colorite a mano. Le esemplificazioni sarebbero infinite. Mi limito a fare un'osservazione che può interessare le lettrici, poiché generalmente le donne non coltivano questo hobby. Su parecchi fogli appare la vivandiera o cantiniera, incaricata di fornire alimenti e vini ai soldati. Indossa la divisa dei soldatini accanto ai quali è allineata, e sotto il gonnellino porta anche lei i pantaloni.

Non manca la raffigurazione, sia pure in una rievocazione in stile Art Deco, di una famosa cantiniera della Grande Armée. È « *Madame Thérèse, cantinière* » che anche sotto l'infuriare della battaglia recava l'acquavite ai soldati. È rappresentata a sinistra del « *Petit-Jean, tambour* » in un foglio che riproduce il disegno di Léon Schuncky, con data 1908.

La notizia che questa collezione eccezionale è entrata in un istituto pubblico, non può che rallegrare il vasto mondo degli appassionati e degli studiosi di « imageries » militari. È in corso di preparazione il Catalogo a stampa. Esso costituirà uno dei pilastri per uno studio analitico ed il più possibile completo dell'evoluzione della produzione di fabbriche italiane e d'oltr'alpe. La parte italiana è stata piuttosto trascurata anche in importanti manuali pubblicati nel Nord Europa. Questo « corpus » relativo ai soldatini, che ancora manca, è auspicato pure dal Colonnello Gasparinetti, che è anche il portavoce dei desideri dei collezionisti (vedi: *La Voce del Collezionista*, nov.-dic. 1975, p. 17). Un buon esempio da prendere in considerazione è l'articolo di Edoardo Mosca, *Schema di catalogazione delle « Imageries » militari Marca Stella del secondo periodo* (in: *La Voce del Collezionista*, marzo-aprile 1976, pp. 15-18).

Pertanto al Prof. Tonini devono molta gratitudine non solamente la Raccolta Bertarelli che ha avuto il privilegio di essere stata scelta a conservare in perpetuo la sua splendida collezione, ma anche gli studiosi di ogni paese a cui è stata offerta la possibilità di consultarla.

FABRIZIO FERRANTI

I soldatini della collezione Tonini
pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Con l'arrivo della donazione del Prof. Ettore Tonini di Trieste, la Raccolta A. Bertarelli ha ora una delle più importanti collezioni pubbliche di fogli di soldatini.

Il panorama offerto da questi « soldati di carta » è notevole; ricopre un arco di circa un secolo durante il quale questo tipico « gioco per ragazzi », così almeno venne definito per anni, conobbe una diffusione enorme a tutti i livelli ed in ogni paese d'Europa. Attraverso l'osservazione dei fogli è possibile individuare l'evoluzione che hanno avuto le uniformi e gli equipaggiamenti militari dei vari eserciti e con essa la storia delle guerre combattute dal 1800 in poi in quasi tutto il mondo. Anche se ben diversi dalle stampe di soggetto militare ed uniformologico, diversa infatti era la loro destinazione, rappresentano comunque una ricca e spesso accurata documentazione in materia.

Questo articolo non ha la pretesa di costituire un testo sull'argomento, ma più semplicemente illustrare, per quanto possibile, la consistenza e la varietà della raccolta Tonini.

Necessariamente si impone una breve storia dei fogli di soldatini, attraverso le varie case editrici presenti nella Collezione, al fine di poter illustrare, il più organicamente possibile, lo sviluppo di questo tipo di stampe.

La nascita dei soldatini di carta è legata alla città di Strasburgo in Alsazia.

Fra le numerose case editrici attive fin dal XVIII secolo che si orientarono verso la produzione di fogli di soldatini, una in particolare emerge. Si tratta di Silbermann che nel 1845 inventava il procedimento di stampa con colori ad olio (cromolitografia) in grado di soddisfare le esigenze degli acquirenti (già si può parlare di collezionisti) più esigenti.

I primi fogli di Silbermann relativi alle uniformi del I Impero, sono oggi introvabili; non meno rari sono quelli di una serie successiva dedicata all'Esercito Francese durante il Regno di Luigi Filippo, mentre relativamente più diffusi sono i fogli con le uniformi dei Reggimenti della Guardia Imperiale di Napoleone III di cui vennero eseguite dal 1852 al 1870 diverse riproduzioni.

La Collezione Tonini possiede 11 fogli dell'edizione del 1845, dei 23 editi, e 6 dell'edizione dei Reggimenti della Guardia dei sette stampati. Alcuni di questi ultimi recano sul retro la scritta: « *Plus de Va-nu-pieds-Cordonnerie Piron - 25 rue Piron - Dijon - Chez l'Antoëne* », fatta apporre da un calzolaio che li distribuiva poi ai clienti a titolo promozionale.

Il foglio riprodotto (fig. 1) ha come intestazione: *Strasbourg. Imprimerie de G. Silbermann - Impression en couleur à l'huile - Armée Française - n. 5 Infanterie de ligne - Voltigeurs*. (cm. 39 x 39) composto da 3 file di 12 soldatini ciascuna (ediz. 1845 ca.).

Vi sono raffigurati i *Voltigeurs* (fanti leggeri) della fanteria di linea francese nell'uniforme del 1845: tunica ad un petto blu scuro, pantaloni rossi (adottati nel 1829), frange delle spalline e decorazioni dello *shako* gialle, manopole, insegne sul colletto e profilatura della tunica rosse, la piastra metallica sullo *shako* reca il numero del reggimento. Gli ufficiali hanno invece le spalline ed il colletto dorati.

Nel 1872 a Gustave Silbermann subentra Gustave Fischbach al quale si devono le edizioni con le nuove uniformi dell'esercito francese. Questa serie comprende dieci fogli diversi, tutti presenti nella Collezione. Anche questi ultimi sono stampati col medesimo procedimento cromolitografico ma non hanno né la freschezza né l'accuratezza di quelli di Silbermann.

Il foglio riprodotto (fig. 2) ha come intestazione: *n. 2 Armée Française-Zouaves - Französische Armee - Zuaven - chromotyp de G. Fischbach succ. de G. Silbermann à Strasbourg - Impression en couleurs à l'huile (déposé)*.

Si tratta di una cromolitografia (cm. 43,5 x 34,6) composta di 3 righe di 9 figure ciascuna (ediz. 1873). In essa è raffigurato il 3° Reggimento Zuavi dell'esercito francese in alta uniforme, tunica blu scuro aperta, camicia blu, entrambe con profilature e decorazioni in rosso, al centro della decorazione della tunica false tasche gialle (rosse per il I Reggimento, bianche per il 2° e gialle per il 3°), pantaloni rossi ampi con fascia azzurra in vita, ghette bianche e turbante avvolto intorno al fez

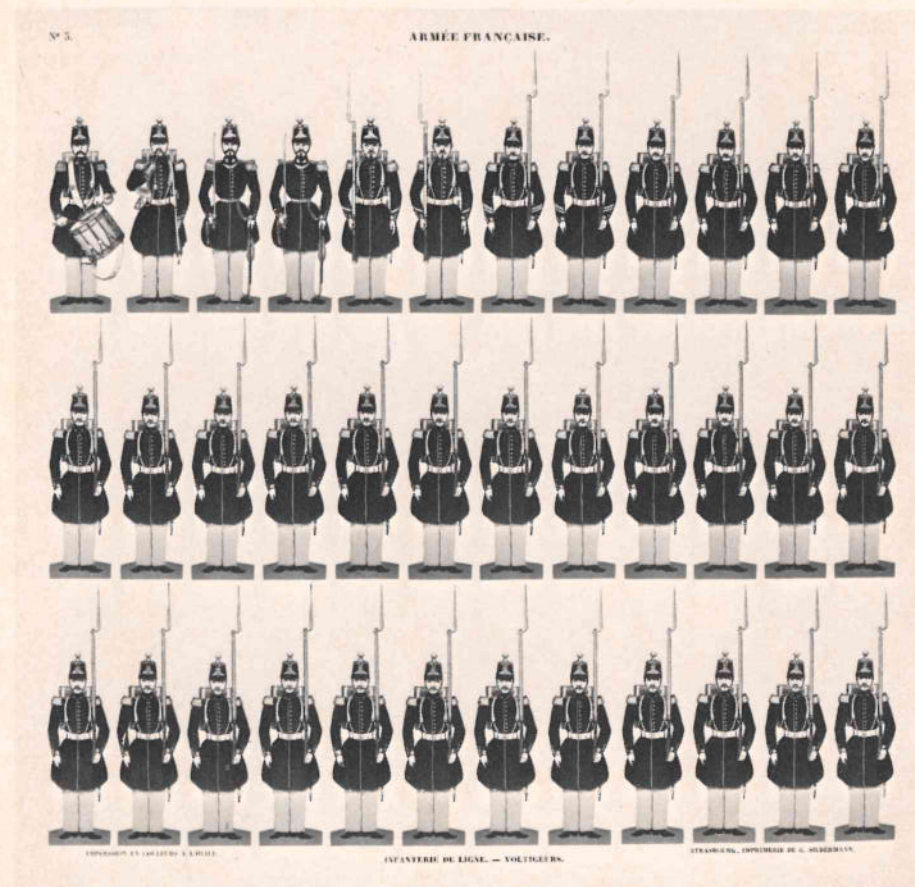


FIG. 1 - G. Silbermann - Armée Française, Infanterie de Ligne, Voltigeurs.

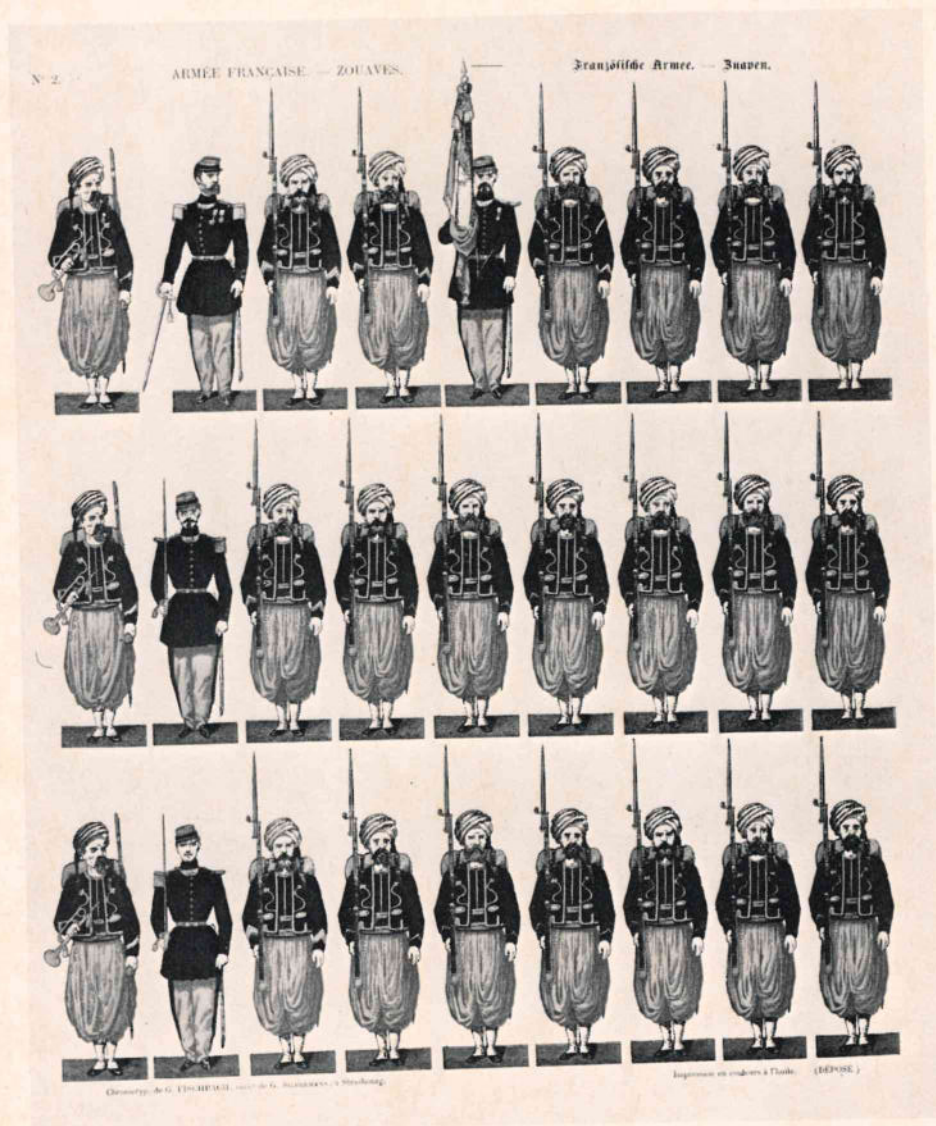


FIG. 2 - G. Fischbach - Armée Française, Zouaves.



FIG. 3 - Pellerin - Infanterie Française.



FIG. 4 - Pellerin - Chasseurs à pied.

rosso. Gli ufficiali invece vestono l'uniforme della fanteria leggera ed hanno spalline, collare, mostre, bottoni e filettature dorati, pantaloni rossi con bande blu.

Pellerin di Epinal è la casa editrice che ha avuto la maggior diffusione in tutto il mondo e l'interesse suscitato dalle sue pubblicazioni provocò la nascita di un gran numero di imitatori. Per questi motivi è stata oggetto di vari studi e pubblicazioni la cui consultazione permette di tracciare con una certa precisione una cronistoria della Ditta, che in questo caso è limitata alle varie edizioni dei fogli di soldatini.

Naturalmente nella Collezione Tonini la rappresentanza di Pellerin è imponente, conta più di 500 fogli che comprendono le varie edizioni apparse dal 1840 ca. al 1918. In esse figurano non solamente soldatini ma anche battaglie, scene di vita e caricature militari. Verso il 1835-40, la Ditta si chiama: « *Fabrique Pellerin - Imprimeur Libraire à Epinal* ». Nel 1845 dà lavoro a circa un centinaio di operai e produce centinaia di migliaia di stampe che vengono esportate in tutto il mondo.

È in questo periodo che il figurino militare, sporadicamente trattato negli anni precedenti, comincia a diffondersi in maniera rilevante, insieme ai fogli raffiguranti le più importanti battaglie. Il procedimento di stampa è ancora xilografico e di buona qualità.

Nel 1847, la produzione di soldatini subisce una notevole svolta qualitativa grazie all'opera del disegnatore Charles Pinot che diverrà poi editore delle proprie opere nel 1860. Nel 1852 il nuovo direttore Charles Pellerin adotta la litografia aumentando così la produzione già considerevole. Nel 1866 e fino al 1870 l'intestazione della Ditta è: « *Imprimerie Litographie Pellerin et C.ie à Epinal - Fournisseur breveté de S.M. l'Impératrice* ».

Con la caduta della monarchia, la scritta viene ridimensionata e dalle matrici dei fogli di soldatini vengono accuratamente cancellate tutte le insegne imperiali dalle bandiere e sostituite da una punta di lancia. La produzione dal 1871 al 1880 è contraddistinta dalla scritta: « *Imprimerie Litographie Pellerin et C.ie à Epinal* ». I soggetti preferiti sono i reggimenti della Nuova Repubblica Francese e soldati della guerra Franco-Prussiana. Dopo il 1880 avviene un'altra variazione ed appare la dicitura: « *Ch. Pellerin à Epinal (Déposé)* ». Nel 1887 Charles Pellerin muore e gli succede il figlio George al quale si devono le riedizioni della casa editrice Pinot, acquistata dopo la morte del titolare.

Queste riedizioni recano la scritta: « *Imagerie d'Epinal - Pellerin Imprimeur Editeur* » che verrà mantenuta fino al 1890.

Due anni dopo, appaiono sul mercato, ulteriori riedizioni Pinot e di fogli Pellerin del periodo 1860-1870 con l'aggiunta di nuovi soggetti sotto la dicitura definitiva di: « *Pellerin et C.ie Imprimeur Editeur* » (a sinistra) ed « *Imagerie d'Epinal N. ...* » (a destra). Gli ultimi fogli dedicati alla guerra 1914-1918 non raggiunsero però né la diffusione né la qualità di quelli che li avevano preceduti. Due riproduzioni di fogli diversi, della collezione Tonini, editi da Pellerin possono forse servire a comprendere meglio la produzione di questa Casa famosa. La prima (fig. 3) è intestata: *Fabrique de Pellerin Imprimeur Libraire à Epinal - Propriété de l'Editeur (Déposé) - Infanterie Française - Französische Infanterie*; xilografia color. (cm. 42,3 x 32,2), 11 figure (ediz. 1840 ca.). Fanteria di linea francese nell'uniforme del 1845 ca. Nella prima riga sono raffigurati due tamburini, un gigantesco tamburo maggiore e due zappatori. Nella seconda riga due ufficiali e quattro fanti. Interessante è la dicitura bilingue (francese e tedesco) che le edizioni Pellerin adottarono unicamente in questo periodo (1845-1850 ca.) allo scopo di interessare il mercato alsaziano che allora aveva praticamente il monopolio di questo tipo di pubblicazioni.

L'altra illustrazione (fig. 4) reca le seguenti didascalie: *Fabrique de Pellerin et C.ie Imprimeur-Libraire à Epinal - Chasseurs à pied - 1907 (firmato Maurin)*; litografia color. (cm. 31,5 x 41) 4 figure (ediz. 1862 ca.). Presenta solo quattro figure di cacciatori a piedi nell'uniforme adottata nel 1860 e caratterizzata dagli ampi pantaloni alla zuava, ma di colore azzurro. La tunica è corta, blu scuro decorata con alamari gialli, lo *shako* ha un fiocco di piume rosse e verdi, e verdi sono pure le frange delle spalline. Una delle figure rappresenta una vivandiera che riveste la medesima uniforme ingentilita da un cappellino piumato. Nell'illustrazione, molto accurata, è possibile vedere chiaramente il meccanismo a lumino del fucile dello zappatore. Esiste una edizione del medesimo soggetto: *Fabrique de Pellerin - Imprimeur Libraire à Epinal - Propriété de l'Editeur (déposé) - Chasseurs à pied - 289* (cm. 39,9 x 28,7), (ediz. 1868 ca.) di tratto diverso, meno accurato, dove appare invece il nuovo fucile *Chassepot* adottato dall'esercito francese nel 1867 ca.

Un intero album della collezione Tonini contiene i fogli di un altro importante editore di Epinal. Si tratta di Charles Pinot che dal 1847 aveva disegnato soldatini alle dipendenze di Pellerin.

Nel 1860, Charles Pinot decise di iniziare in proprio la produzione

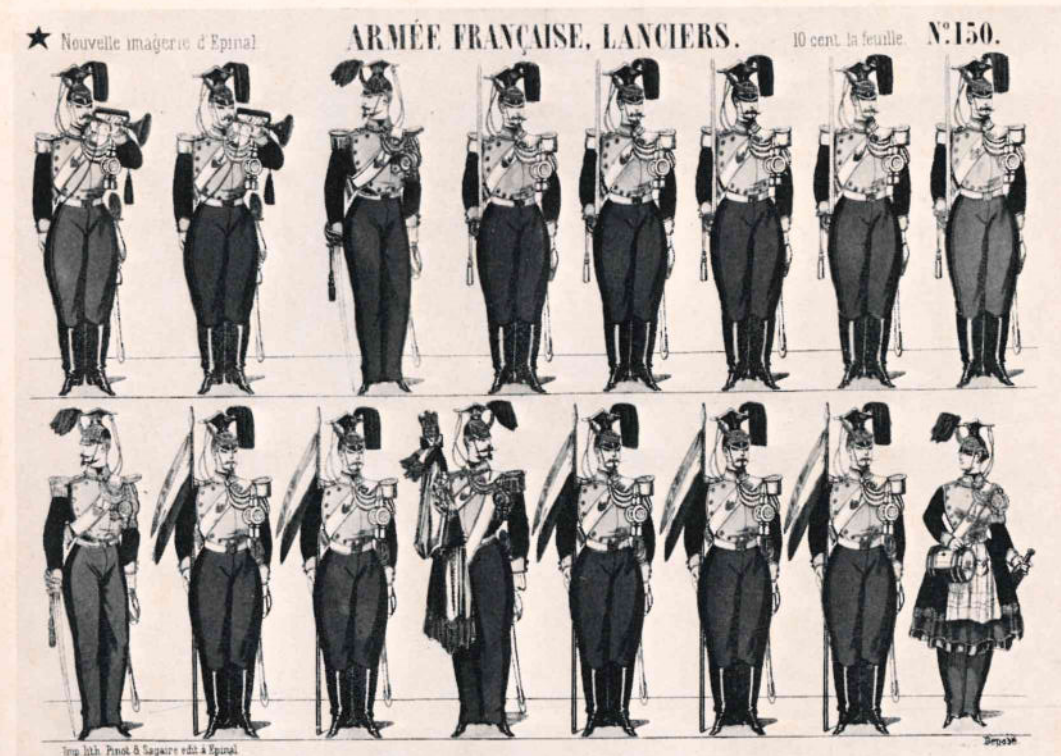


FIG. 5 - Pinot & Sagaire - Armée Française, Lanciers.

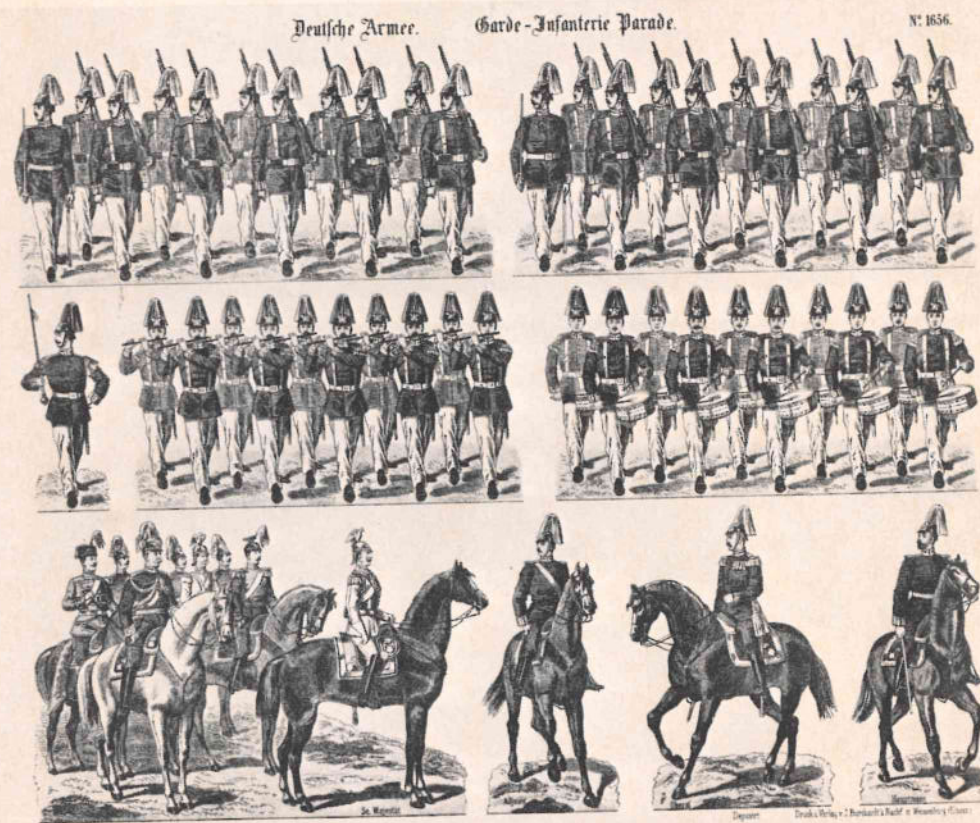


FIG. 6 - Burckardt - Deutsche Armee, Garde Infanterie Parade.

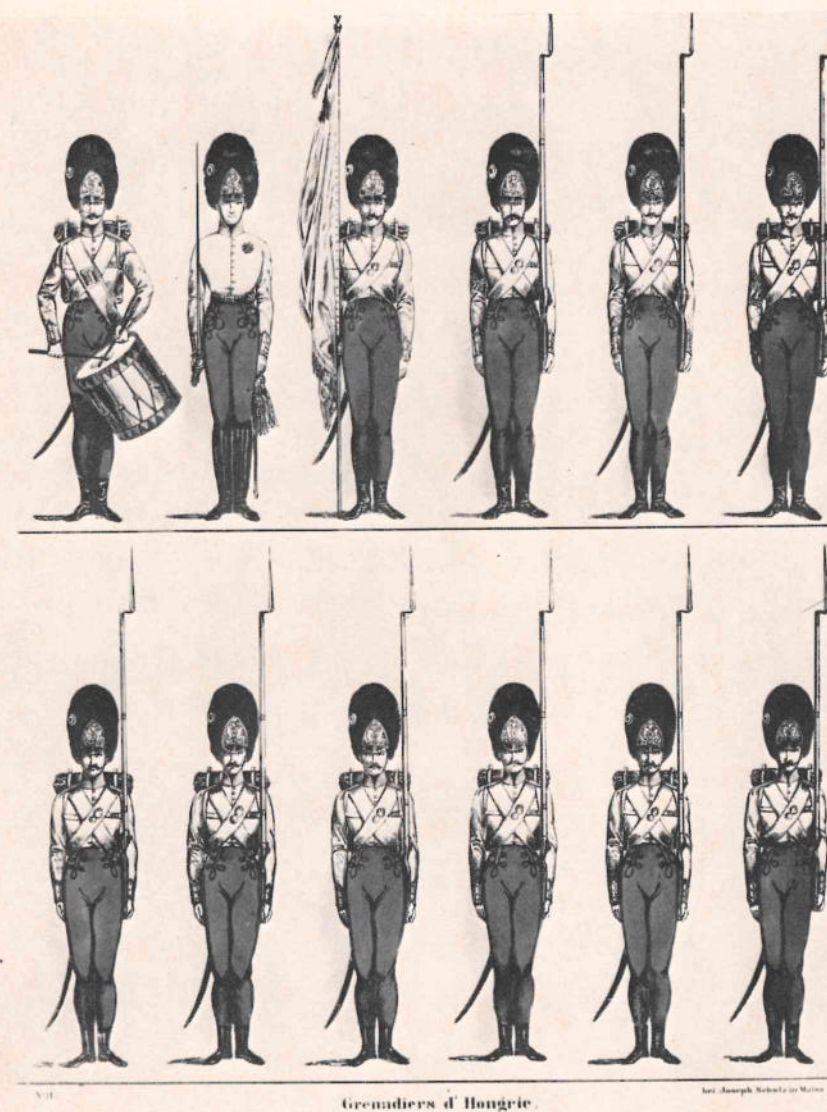


FIG. 7 - J. Scholz - Grenadiers d'Hongrie.

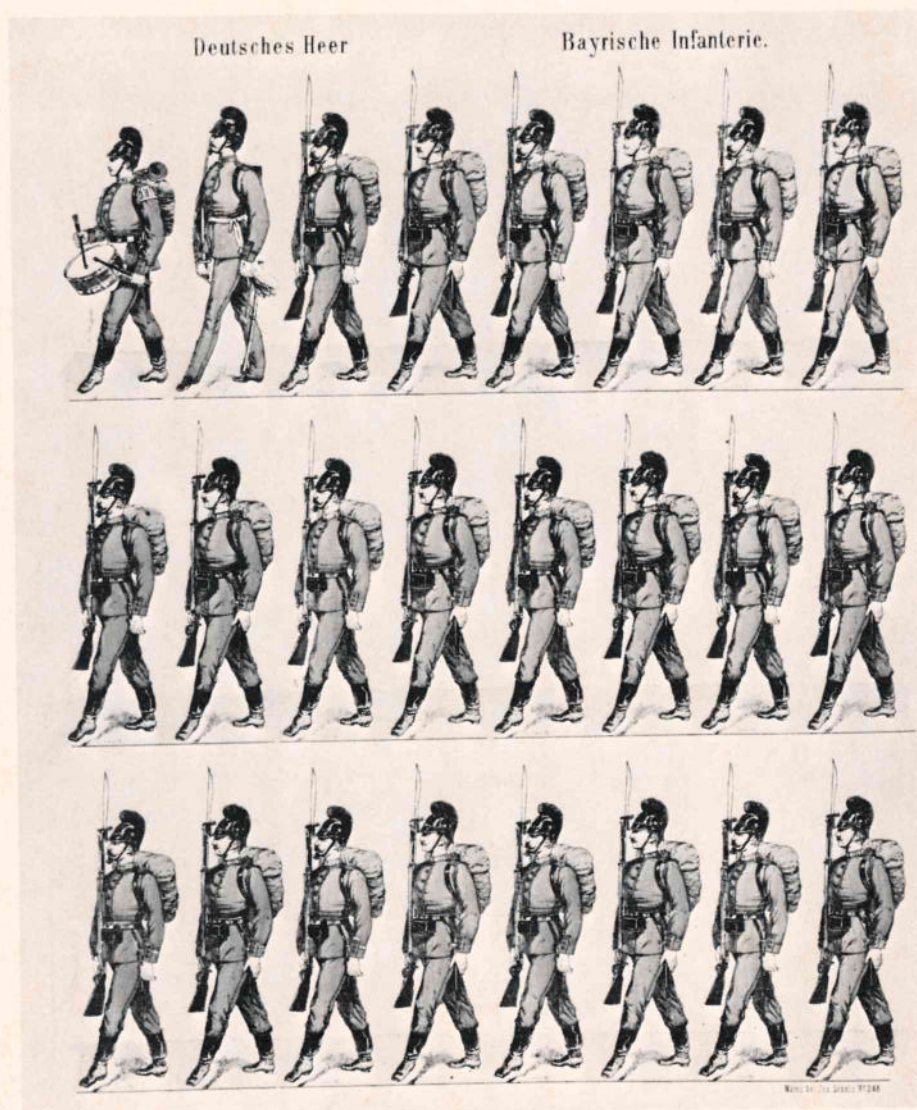


FIG. 8 - J. Scholz - Deutsches Heer, Bayrische Infanterie.

dei fogli di soldatini. Cinque anni dopo si poteva fregiare del titolo di « Fournisseur Imagiste de S.M. l'Empereur », ma le sue opere non riescono ad eguagliare quelle di Pellerin. In molti suoi fogli che fanno parte della collezione Tonini è possibile riscontrare difetti soprattutto nella stesura dei colori che a volte deturpano il disegno solitamente valido ed efficace.

Nei primi tempi l'intestazione della Ditta è: « Imp. Lith Pinot & Sagaire edit. à Epinal ». Nel 1872 la dicitura viene cambiata in: « Imp. Lith. Ch. Pinot edit. à Epinal ». I fogli di questo periodo sono pochi e molto rari in quanto l'Editore muore nel 1874. Dal 1875 al 1888, mentre sono in corso le trattative fra Pellerin e la vedova Pinot per l'acquisto della Casa Editrice, i fogli prodotti recano la dicitura: « Imp. Lith. Olivier - Pinot Edit. à Epinal ». Molti dei fogli recano anche la stampigliatura « Deposito in Milano da P. Clerc » che si riferisce ad un libraio editore residente a Milano in via Disciplini al N. 7.

Un bellissimo esempio dell'opera di Charles Pinot è rappresentato dalla fig. 5: *Nouvelle Imagerie d'Epinal - Armée Française - Lanciers - 10 cent la feuille - n. 150 - Imp. Lith Pinot & Sagaire edit. à Epinal - Déposé.* Lit. col. e con lumeggiature, (cm. 27,6 x 39,6), 16 figure, (ediz. 1870). Lancieri francesi (a piedi) nell'uniforme del 1870. Elmo *Chapka* di modello polacco, giacca blu con sparato e colletto gialli, pantaloni rossi con bande laterali nere e finti stivali in cuoio nero.

La sconfitta dell'esercito francese a Sedan si ripercuote anche sul mondo dei soldatini di carta. Le case editrici francesi rispondono al fenomeno di esasperato nazionalismo e allo spirito di rivincita del popolo francese con riedizioni di vecchi fogli raffiguranti soldati del II Impero, mentre l'Alsazia, patria del soldatino di carta, diventa tedesca. Le case editrici di Strasburgo e di Wissemburg subiscono un processo di germanizzazione evidenziato dapprima dall'apparizione sui fogli della scritta bilingue (francese e tedesco), poi dalla successiva scomparsa della dicitura francese, ma soprattutto dalla scelta dei soggetti. Infatti vengono stampati quasi esclusivamente soldatini in uniformi tedesche.

Nella Collezione Tonini due albums sono dedicati alla produzione di Wissemburg (Alsazia) ed è così possibile osservare il fenomeno attraverso i fogli stampati dalla medesima casa, in epoche diverse.

La Casa Editrice è quella di François Wentzel che fino al 1869, data della morte del titolare, aveva stampato soldatini di carta nelle uniformi italiane, austriache, ma soprattutto francesi degli anni 1850-1860. Gli succedono prima i figli e subito dopo Charles Burckardt. La Casa

Editrice diventa « *Druck u. Verlag V.C. Burckardt's Nachf in Wissemburg (Elsass)* » ed è sotto questo nome che appaiono negli anni successivi riedizioni dei fogli di Wentzel e numerosi soggetti nuovi, prevalentemente dedicati all'esercito prussiano.

Uno degli esemplari di un certo pregio è rappresentato nell'illustrazione (fig. 6) la cui dicitura è: *Druck u. Verlag V.C. Burckardt's Nachf in Wissemburg (Elsass) - Deutsche Armee - Garde Infanterie - Parade.* lit. col. (cm. 33,5 x 42,6), 54 figure, (ediz. 1890 ca.). Raffigura il Reggimento di Fanteria della Guardia nell'uniforme da parata. Nel 1871 alla nascita del I Reich, l'uniforme prussiana venne estesa a quasi tutti i corpi dell'esercito tedesco. In questo caso l'elmo a chiodo (*pickelhaube*) è decorato con un pennacchio di crini di cavallo (bianchi per i reggimenti della guardia, rossi per i musicanti e neri per gli altri corpi). I soldati indossano giacca blu scuro e i pantaloni bianchi dell'uniforme di parata, anziché quelli grigio fumo ordinari. Nell'ultima delle tre righe è raffigurato l'Imperatore Guglielmo II con il suo Stato Maggiore.

Alla morte di Charles Burckardt il processo di decadimento già in atto nella produzione della Casa Editrice si accentua. Dopo un periodo di grandi difficoltà provocato anche dalla I Guerra Mondiale, la Casa Editrice riprende la produzione nel 1919 sotto il nome di « *Image-rie Alsacienne R. Ackermann - Wissemburg - succ.r de F.C. Wentzel* »; le edizioni degli anni successivi riguardano naturalmente le uniformi dei soldati impegnati nella Grande Guerra ed una notevole serie di riedizioni di vecchi fogli.

Grande spazio occupano nella Collezione Tonini le varie case editrici tedesche che si dedicarono con ottimi risultati alla produzione di fogli di soldatini.

Fra le più importanti, sia per la qualità che per la quantità di fogli prodotti vi è quella di Joseph Scholz in Mainz (Magonza) specializzata nella stampa di pubblicazioni per l'infanzia. Alcuni degli esemplari più vecchi dei soldatini di carta presenti nella Collezione denotano già un notevole gusto ed un'accuratezza nel disegno e nel colore veramente straordinari. Un esempio è rappresentato dall'illustrazione (fig. 7) che è firmata: *bei Joseph Scholz in Mainz - n. 11 Grenadie d'Hongrie* litografia color. (cm. 43,5 x 34,5), 12 figure, (ediz. 1850 ca.). L'uniforme indossata dai granatieri Ungheresi incorporati nell'esercito Austriaco è quella in dotazione a partire dal 1820, giacca bianca ad un pet-

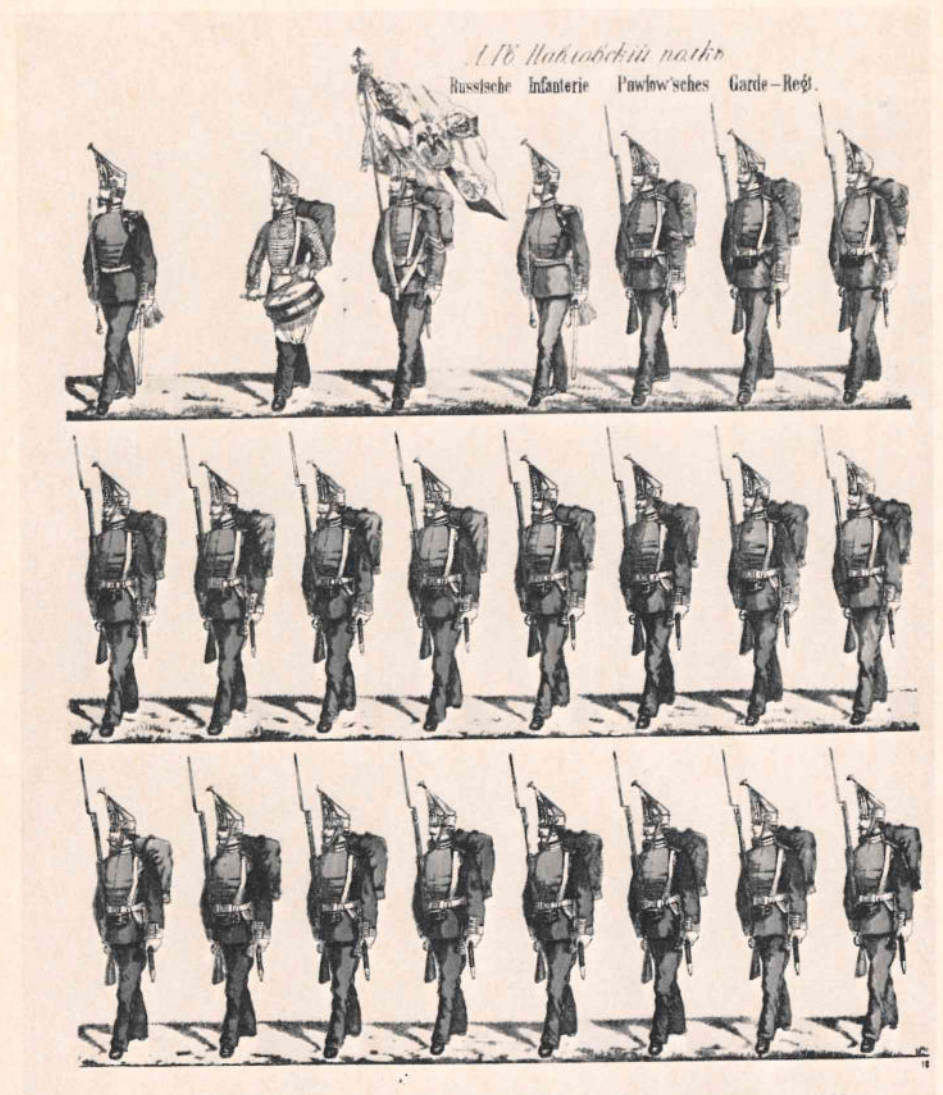


FIG. 9 - Russische Infanterie Pawlow'sches Garde Regt.

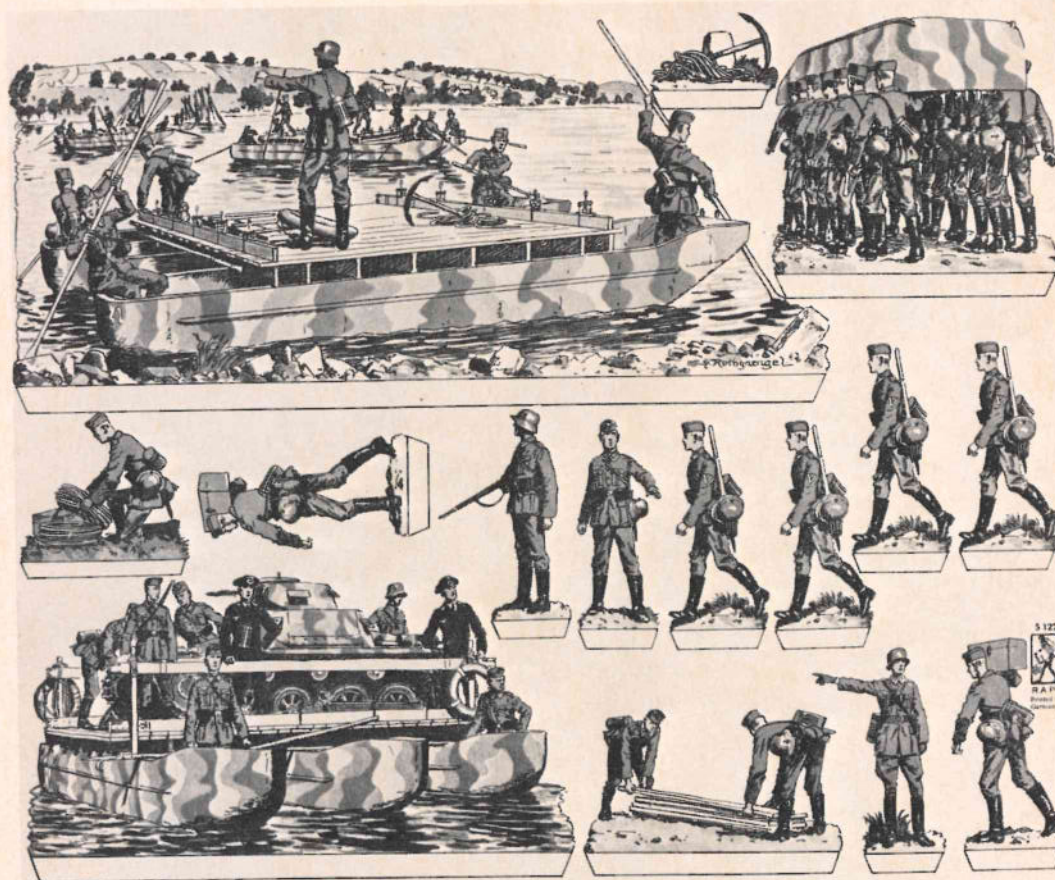


FIG. 12 - Marca RAPI - (Esercito Tedesco).

to, manopole, colletto e spalline rosse, pantaloni aderenti con alamari-gialli simili a quelli degli Ussari, colbacco di pelo d'orso.

Le più belle edizioni sono quelle stampate negli anni dal 1860 al 1870 dedicate agli eserciti francese, italiano, russo, prussiano, austriaco, svizzero e bavarese. Oltre a queste edizioni, nella Collezione figurano anche 4 fogli con soldati americani della Guerra di Secessione e una serie di truppe coloniali inglesi. Nell'illustrazione (fig. 8) intestata *Mainz bei Jos Scholz - n. 246 - Deutsches Heer - Bayrische Infanterie*; cromolitografia con lumeggiature, (cm. 43,3 x 35,5), 24 figure, è raffigurata la fanteria bavarese nell'uniforme del 1872. Elmetto detto *hesse*, tunica e pantaloni turchino chiaro con manopole, colletto e mostrine rosse. Un anno dopo la fanteria bavarese adottò l'uniforme di modello prussiano.

Dopo il 1870 Joseph Scholz usa il procedimento cromolitografico ed aumenta la produzione mantenendo però inalterate le caratteristiche qualitative dei fogli precedenti.

Molto belli sono anche i fogli stampati prima della Guerra Mondiale del 1914, che illustrano i vari corpi di cavalleria, artiglieria e fanteria dell'Esercito Tedesco.

Nella Collezione Tonini vi è poi una serie di fogli, circa 40, dedicati a reggimenti russi del 1880. Lo stile di questi fogli può essere facilmente confuso con quello delle edizioni Scholz, ma un esame più attento rivela caratteristiche del tutto particolari; oltre a ciò nella produzione di Scholz gli stessi soggetti sono realizzati in modo completamente diverso. Questi fogli, fra i più belli della Collezione, sono probabilmente di origine russa. Quello illustrato (fig. 9) reca la scritta bilingue russo-tedesca: *Russische Infanterie - Pawlow'sches Garde Regt. 10*, lit. colorata (cm. 43,3 x 35,6), 23 figure (edizione 1880 ca.). Si tratta del Reggimento della Guardia Pawlow. L'uniforme verde scuro con sparato, spalline, paramani rossi e mostrine gialle è quella in uso fino al 1882 quando vennero apportate varie modifiche all'equipaggiamento dei soldati russi. Il Reggimento fu l'ultimo ad indossare la mitria che ebbe in dotazione nell'uniforme da parata fino al 1914.

Come per le edizioni Scholz anche i fogli di J.F. Schreiber in Esslingen, occupano un intero album della Raccolta. Sebbene questa Casa fosse specializzata nella produzione di teatrini di carta da ritagliare e montare, presenti in gran numero nella Raccolta Tonini, anche nel campo dei soldatini di carta questa Casa Editrice fu una delle più valide.

I soggetti maggiormente trattati sono i reggimenti di cavalleria della

fine del 1800 con particolare riguardo a quelli dell'Esercito Austriaco, non mancano però numerosi fogli di soldati a piedi: prussiani, italiani, russi ecc. I fogli colorati sono eseguiti in cromolitografia mentre quelli da colorare hanno le prime figure delle varie righe colorate per servire da modello. Gli effetti della cromolitografia sono notevoli soprattutto perché i cavalli risultano lucidi in contrasto con i colori opachi delle uniformi. Molto spesso i visi dei soldatini sono caratterizzati ed è facile, nelle raffigurazioni degli Stati Maggiori, trovare veri e propri ritratti. Il foglio riprodotto (fig. 10) reca la dicitura: *Verlag Von J.F. Schreiber in Esslingen bei Stuttgart K. u. K. Oesterr. Ungen Armee - Usaren und ulanen - Armee Autrichienne - Ussards et Ulanes n. 123*, cromolitografia (cm. 41,6 x 35,8), 3 righe. L'uniforme è quella del 1890 con i colori adottati dall'Esercito Austriaco nel 1868 dopo la sconfitta subita ad opera dei prussiani. Giacca blu scuro e blu chiaro con pantaloni rossi, aderenti per gli ussari.

Un'altra Casa tedesca di una certa importanza, di cui esistono un notevole numero di fogli nella Raccolta, è V. Robrahn & C. di Magdeburg, fondata nel 1823 che produsse fogli di soldatini fino alla I Guerra Mondiale. È evidente però negli stampati di questo Editore una destinazione ad un pubblico più facile, più vasto e probabilmente meno esigente.

Di livello migliore sono invece le edizioni di Gustav Kühn di Neu Ruppin che inizia la produzione di fogli di soldatini nel 1850 ca. e si orienta naturalmente verso l'illustrazione di reggimenti tedeschi ed austriaci. Uno di questi fogli è riprodotto nella fig. 11.

n. 526 *Druk und Verlag von Gustav Kühn, Neu Ruppın*, litografia a colori (cm. 42,2 x 33), 9 figure (edizione 1870 ca.). Illustra Ulani (lancieri) prussiani nell'uniforme da parata composta da tunica blu scuro con sparato giallo, pantaloni grigio fumo, stivali ed elmo del tipo detto *chapka*.

Ultimo esempio della produzione tedesca in questo campo sono i cartoncini marca RAPI, quello riprodotto (fig. 12) reca il n. S. 122 (cromolitografia, cm. 34 x 41,5). Raffigura soldati tedeschi del genio pontieri nelle uniformi del 1940. Interessante è la varietà delle figure e delle situazioni fra le quali il traghettò di un *Panzer I*, modello 1934, con i due uomini di equipaggio nell'uniforme nera. Il foglio fa parte di una serie che illustra vari corpi ed attività dell'esercito del III Reich agli inizi della II Guerra Mondiale.

Anche in Austria alcune case editrici si dedicarono alla produzione di



FIG. 13 - M. Trentsensky - Königl. Sardinisches Militair, Cavalleria Novara.



FIG. 14 - Lebrun & Boldetti - Armata Francese.

soldatini di carta. Una delle più famose fu la Ditta Trentsensky di Vienna fondata nel 1822 ed attiva fino al 1879 che sviluppò il processo di zincografia. Di questa Casa è l'illustrazione (fig. 13): *Druck V.E. Sieger - Herausgegeben V.M. Trentsensky in Wien BL. 8 - Königl. Sardinisches Militair - Cavalleria Novara*, litografia colorata a mano, (cm. 22 x 37), 3 figure. Si tratta di un Reggimento Italiano. L'uniforme è del 1849, composta da elmo, giacca blu, pantaloni azzurri e banderuola sulla lancia azzurra. Fondato come Reggimento Dragoni di Piemonte nel 1828, doveva in seguito (1832) diventare Reggimento Novara Cavalleria e poi nel 1860 Lancieri di Novara. Il foglio appartiene ad una serie molto interessante che riguarda vari corpi d'armata europei del periodo 1845-1860, alcuni colorati, altri in bianco e nero.

Degna di nota, almeno per il numero di fogli stampati, è anche la Casa Editrice Stockinger & Morsak di Vienna le cui edizioni, non particolarmente accurate, riguardano reggimenti austriaci ed hanno nell'intestazione la scritta in tedesco ed ungherese. Altri soggetti sono corpi francesi della Guerra di Crimea, inglesi, italiani con strane uniformi verdi e blu, figurini della guerra Anglo-Boera e Russo-Giapponese. Quasi tutta la produzione è raccolta in un album di piccolo formato in quanto i fogli sono generalmente di dimensioni ridotte.

La parte più consistente della Collezione riguarda la produzione italiana di soldatini di carta raccolta in 7 albums che comprendono alcuni fogli di vecchie case editrici e quasi tutti quelli delle case più recenti. In Italia, dopo la parentesi rappresentata dai fogli stampati da Remondini di Bassano del Grappa che cessa l'attività nel 1859 ed alcuni notevoli esemplari stampati da Vallardi a Milano, bisogna attendere fino al 1878 prima che venga ripresa la produzione dei soldatini di carta. Il merito spetta alla Ditta Lebrun-Boldetti di Milano che, nel giro di pochi anni mette in catalogo un centinaio di soggetti diversi. Si tratta, in prevalenza, di soldati italiani nelle uniformi del 1860 e della fine del secolo, ma sono presenti anche figurini francesi, russi, tedeschi. Gli avvenimenti storici determinarono poi la nascita di nuovi soggetti come i giapponesi e i russi della guerra del 1903, boeri ed inglesi, montenegrini, nonché uniformi della guerra Italo-Turca e delle truppe coloniali. Non mancano neppure i fogli copiati da quelli di Charles Pinot e di Pellerin, come risulta nella rara edizione illustrata (fig. 14) la cui dicitura è: « *Stab. Litogr. Lebrun-Boldetti & C. Prop. Editori, Via*

Cerva 8 - Milano - Vendita per l'Italia presso la Casa Orrigoni Moroni F.C. - Milano - Depositato - Armata Francese - n. 3 - Fabbrica Nazionale; lit. col. con lumeggiature, (cm. 41,2 x 29,5), 51 figure, nella quale appaiono diversi corpi dell'esercito francese del periodo II Impero.

Nel 1883 ca. la Ditta si trasferisce in via Vivaio 10 ed il nuovo domicilio appare sulla stampigliatura dei fogli. Di questi fogli saranno poi stampate successive riedizioni sotto il nome di Lebrun-Boldetti di Mercenaro e Macchi. Successivamente la Ditta cessa l'attività ed appaiono le edizioni Eliseo Macchi.

Un altro Editore contemporaneo ed altrettanto importante è Aristide Giorè - Marca Cavallo - Via S. Vincenzino, 4 - Milano.

Con questa marca vengono stampati circa un centinaio di soggetti che riguardano esclusivamente l'Esercito Italiano e le truppe coloniali.

Il successo ottenuto dai soldatini di carta provoca, negli anni che vanno dal 1895 al 1910, la nascita di numerose case editrici.

Fra le più importanti occorre ricordare: la De Castiglione di Milano, alla quale si devono anche le riedizioni dei fogli Lebrun-Boldetti; Alinari-Nerbini e Cromo-Lito Arte e Commercio. Quest'ultima si differenzia dalle altre per l'originalità del disegno e la vivacità dei colori. Si veda l'illustrazione (fig. 15) che ha come dicitura: *Cromo Lit. Arte e Commercio - Milano - Esercito Francese - Cavalleria Araba n. 25*; cromolito (cm. 39 x 27,5), 4 figure. Rappresenta il corpo di cavalleria araba dell'Esercito Francese (*Spahis*) fondato nel 1834 in Algeria con elementi locali.

Notevole in questo periodo è anche la Marca Stella con fogli di soldatini dell'Esercito Italiano nell'uniforme della fine del 1800. L'illustrazione (fig. 16) è tratta da uno di questi primi fogli: *Marca Stella - Armata Italiana - Musica - n. 52*; lit. col., (cm. 39 x 29,5), 32 figure. La banda musicale della fanteria indossa l'uniforme del 1879 con *kepy*, giubba di panno turchino con bavero e manopole nere, filettatura scarlatta e pantaloni grigio-azzurri. Il capo musica ha sul braccio la decorazione in filettatura bianco-argento dalla quale però manca il simbolo della lira.

Gli anni immediatamente precedenti la I Guerra Mondiale, vedono la nascita delle case editrici specializzate in soldatini in uniforme grigio-verde. Esse sono: Marca Stemma d'Italia, Marca Aquila, S.A.L.I. ed Edizioni Marca Stella.

Nel periodo di tempo fra le due Guerre Mondiali, inizia il declino dei fogli di soldatini. Le uniche edizioni di un certo rilievo degli anni '30-'40

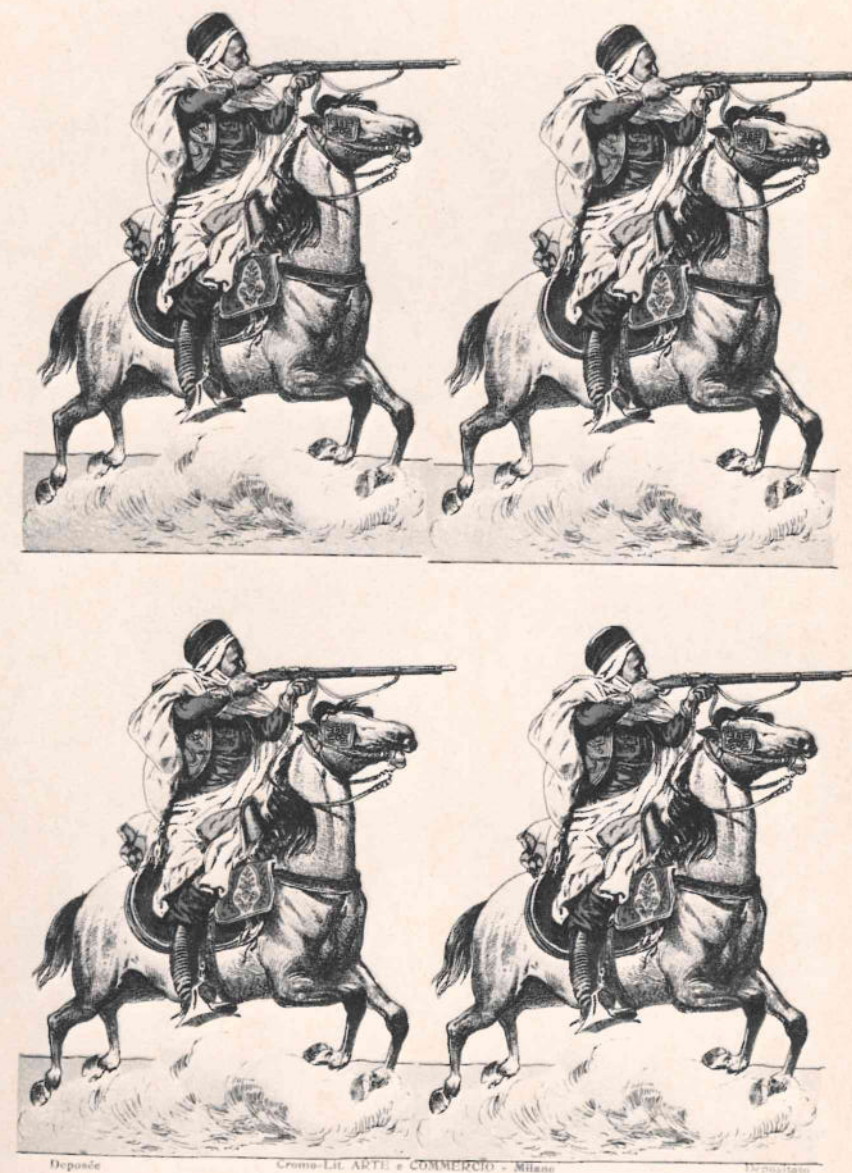


Fig. 15 - Cromo Lit. Arte e Commercio - Esercito Francese, Cavalleria Araba.

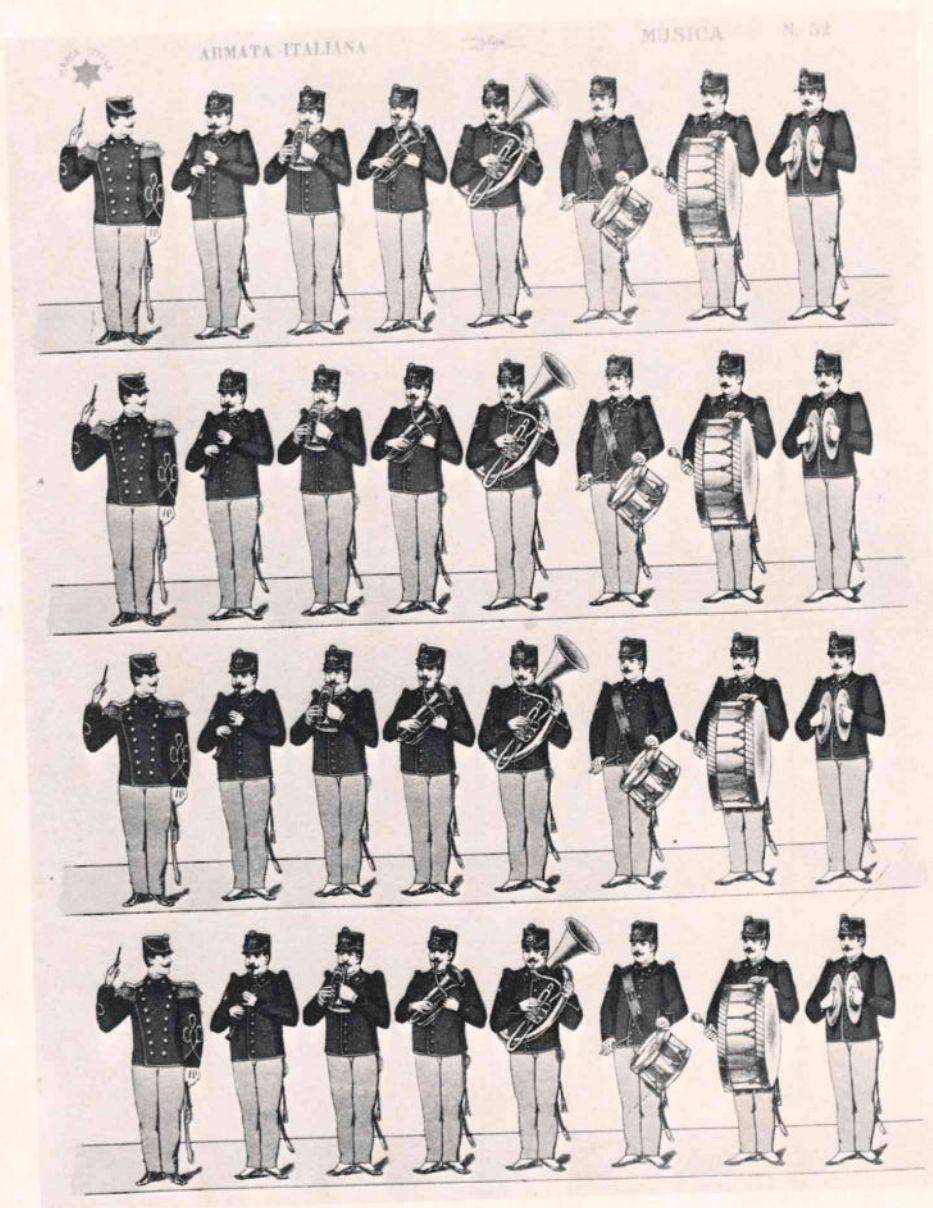


FIG. 16 - Marca Stella - Armata Italiana, Musica.

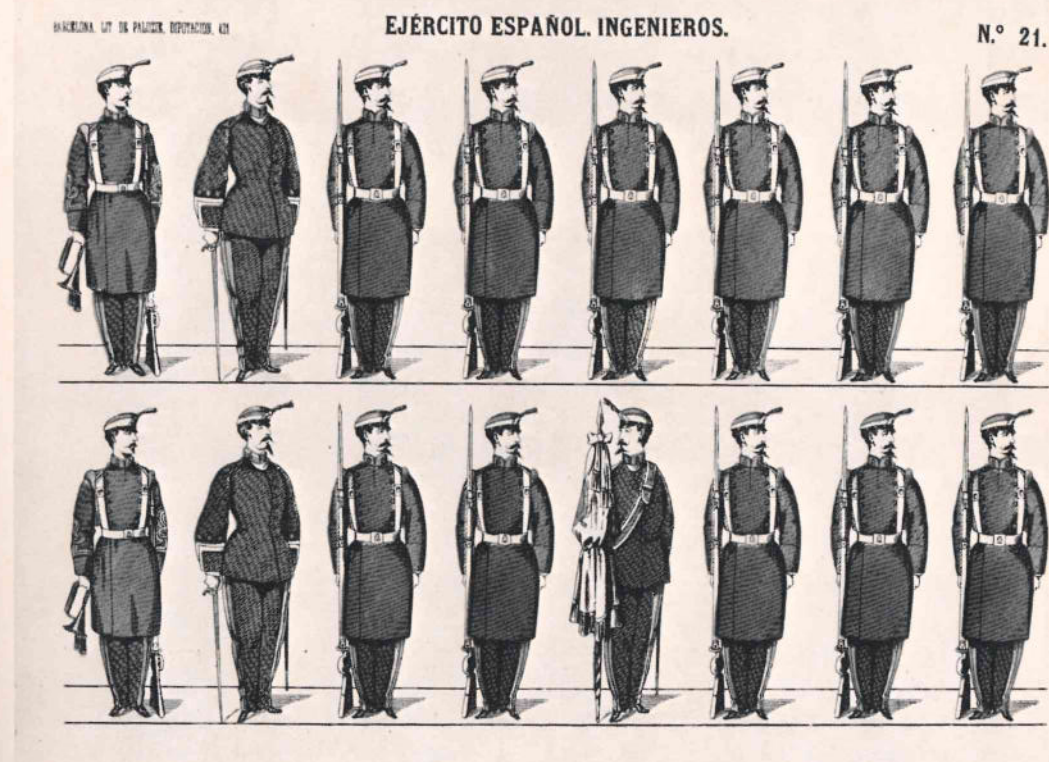


FIG. 17 - Paluzie - Ejército Español, Ingenieros.

Si tratta di fustellati in cromolitografia che raffigurano Bersaglieri italiani nell'uniforme del 1904.

Non esiste paese che nella Collezione non sia rappresentato. Sarebbe qui troppo lungo indicare anche sommariamente tutte le case editrici che figurano nella Raccolta e di cui esiste l'elenco in appendice. Basterà ricordare che svariati albums ospitano fogli di soldatini svizzeri, danesi, polacchi, inglesi, americani, cecoslovacchi, finlandesi, di varie epoche, in un panorama ampio e dettagliato dove non mancano esempi della più recente produzione fra cui anche tutte le edizioni tratte da quei periodici che hanno pubblicato, negli anni scorsi, un gran numero di soldatini di carta. Non bisogna dimenticare che i fogli di soldatini non sono che una parte, anche se consistente, della Collezione Tonini. Un altro settore molto ricco è composto dalle pubblicazioni e stampe di soggetto militare che la integrano accrescendo ulteriormente l'interesse storico e documentario della Raccolta.

Elenco delle case editrici presenti nella Raccolta Tonini:

ALSAZIA			Nouvelle Imagerie d'Epinal	
F. Wentzel	Wissenbourg		Imagerie de Paris	
H. Wiegner			Imprimerie de Ch. Thomas	Metz
G. Silbermann	Strasburg		Haguenthal	Pont a Mousson
G. Fischbach	Strasburg		Imagerie Marcel Vagnè	Pont a Mousson
Maison J.N. Jacques			Edition Neveu Brunier	Paris
I.C.S.			Imageries Reunies Jarville	Nancy
G. Pflüger			Editions Volumetrix	
Burckardt's	Wissenbourg		Imagerie de Dembour grav.	
R. Ackermann	Wissenbourg		edit. et lith	Metz
Imprimerie Müh-Le Roux	Strasburg			
AUSTRIA			GERMANIA	
M. Trentsensky	Wien		J.F.S. & E.	
Steindruck Albert Berger	Wien		Kranich Modell Bogen	
Stockinger & Morsak	Wien		Marca A.E.B.	
Atelier Emmy Eckert	Wien		Jos. Scholz	Mainz
Josef Eberle	Wien		Robrahn & C.	Magdeburg
Jos Hohlweg	Wien		Oehmigke & Reimschneider	Neu Ruppin
			Marca P.V.	
CECOSLOVACCHIA			C. Trimmer	Nürnberg
W.A. Ryba	Prag (Praga)		R.Y.E.	
Praze			Gustav Kühn	Nue Ruppin
			Original und Eigenthum	
DANIMARCA			F.W. Bergmann	Nue Ruppin
Alfred Jacobsens			G.N. Renner et Co.	Nürnberg
N.C.W. Eneret			Marca G.K.N.	
Alex Vincents			J. John & Moser	Magdeburg
Adolph Holst			Hohenstein & Lange	Berlin
			Huber e Lahme	
FINLANDIA*			Marca Rapi	
Kuvataide			(varie marche Jos. Scholz in Mainz)	
Paletti			Schroder & Jeve	Hamburg
FRANCIA			INGHILTERRA	
Pellerin (ediz. varie)	Epinal		Norman Newton	London
I. Leroy edit.	Paris			
Imp. Duprenoy	Paris		ITALIA	
Imagerie Delhalt	Nancy		Lebrun e Boldetti	Milano
Imagerie de P. Didion	Metz		Cromo Lito Arte e Commercio	Milano
Fabrique d'Images Gangel et			E. De Castiglione	Milano
P. Didion			Cartoccino	Monza
Gangel	Metz		Marca Corona Ferrea	
Imp. Lith. et fabrique d'Images			Edizioni Marca Stella	
de Dembour et Gangel	Metz		Marca Stella	
Ch. Ramel et Cie	Paris		Carroccio	Milano
Editions H. Bouquet	Paris		Marca Aquila	
Imp. Lith. Ch. Pinot	Epinal		Marca Gallo	
			Marca Cavallo - Aristide Giore	Milano

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

Marca Edizioni Boschi
 Alinari Nerbini
 Marca Stemma d'Italia
 Marca S.A.L.I.
 E. Grixoni
 Mondadori
 Studio Tecnico Giocattoli
 Editrice Piccoli
 Iuventus il Mondo dei piccoli
 Lit. Mercenaro e Macchi
 Edit. Eliseo Macchi
 Tenconi
 Marca C.M.
 G. Bocca
 Ed. Storiche Europa
 Ed. Totem
 Ed. Mangano

POLONIA

Tadeus Bartsch
 Akropol
 S.M.P.

PORTOGALLO

Impreza Editora Popular
 A.J. D'Almeida
 Marca P. & C.
 Edicoes « O Mosquito »
 Costa & Valerio
 Agencia Portuguesa Revistas
 Edicoes Majora
 Lito Lusitana

	Camarada Estevão de Carvalho	Lisboa
	SPAGNA	
Roma	Estamperie Paluzie (varie)	Barcelona
	De Llorens	Madrid
Milano	Perlado Paez y C.	Madrid
	Sucesores de Hernando Arena	La Coruna
	Creaciones Marfranch	
Milano	Ediciones La Tijera	
Milano	Ediciones Uriarte	Zaragoza
Genova	Ediciones Recortables	
	Casa Artiach	Zaragoza
Torino	Rejels (Reicels)	La Coruna
Verbania	Editorial Hernando S.A.	Madrid
	Ediciones Imperio	Madrid
	Grafica Reunidas S.A.	Madrid
	Euramerica	Barcelona
	Kiki	Barcelona
	Editorial Roma	Barcelona
Poznan	Juan Abadal	
Krakov	Bruguera	
	SVEZIA	
	Marca Nifa	Ljunglofs
	SVIZZERA	
	Max Künzli	Zürich
	U.S.A.	
	Mc Loughlin Bros Inc.	New York

CLELIA ALBERICI

La Pianta di Milano disegnata da Giovanni Filippini nel 1722 per il censimento indetto dall'Imperatore Carlo VI

La Raccolta Bertarelli possiede pressoché tutte le stampe riferentesi a Milano: planimetrie, vedute generali e parziali ed inoltre disegni originali d'iconografia milanese.

Delle grandi piante settecentesche, disegnate ed acquerellate, descritte da Ettore Verga (*Catalogo ragionato della Raccolta Cartografica e saggio storico sulla cartografia milanese*, Milano 1911, pp. 57-59, 122, 124 e 125) alla Bertarelli è pervenuta dall'Archivio Storico solamente la colossale « *Iconografia della città e Castello di Milano* » (m. 3 x 2,78), disegnata dall'ingegnere civico Giovanni Battista Riccardi nel 1734, adorna di deliziose vedute marginali. Sono andate purtroppo distrutte dai bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale, la pianta di Giocondo Fontana del 1740, intitolata: *Pianta e prospetto della celebre ed inclita Città Metropoli di Milano* che riportava l'elenco dei nobili milanesi e dei più ricchi negozianti ed indicava, ai rispettivi luoghi, le loro abitazioni; quella del 1768: « *Iconografia della città e Castello di Milano* », con la « *Indicazione delle giurisdizioni date a ciascuno de' tredici prestini di pan bianco venale...* » ed infine la pianta catastale, planimetrica di Giovanni Filippini, del 1722, donata dalla R. Direzione Compartimentale del Catasto nel 1901.

Abbiamo però avuto recentemente la fortunata occasione di acquistare una copia d'epoca di quest'ultima e poiché non era finora stata presa nella considerazione che si merita riteniamo interessante farne oggetto di uno studio particolareggiato.

La copia della Bertarelli è completa nel tracciato, ma lacunosa di alcuni nominativi ed inoltre delle iscrizioni disposte in colonna lungo i margini laterali che costituiscono un elenco di 513 numeri e che appaiono nell'esemplare posseduto dalla Direzione del Catasto (C.so Monforte, 32) ed ivi appeso sotto vetro.

Le didascalie allineate lungo i due margini laterali danno la descrizione delle misure degli orti e dei giardini della città ed i nomi dei loro possessori, analogamente alla pianta descritta dal Verga (op. cit.). Poiché ci è stato concesso di fotografare la copia del catasto, è stato possibile fare una trascrizione completa¹. Essa venne esposta in occasione della Mostra dei vecchi catasti milanesi che si inaugurò a Palazzo Reale il 21 aprile 1950, e venne indicata brevemente in un articolo di A. Marocchi in cui sono descritti i pezzi che vi furono esposti². È stata riprodotta, ma in modo pressoché illeggibile e senza cenni descrittivi, in un articolo della stessa rivista, da G. Boaga³. In una tavola fuori testo nel volume di Amerigo Belloni, *Milano come era un tempo. I vicoli*, vi è riprodotta «Copia della mappa rilevata nel 1722 attivata nel 1760» in scala molto ridotta, disegnata dall'Ing. Belloni, ricavata dall'unione delle sei mappe catastali, corrispondenti a ciascuna delle circoscrizioni cittadine, desunta da un esemplare presso l'Archivio Arcivescovile di Milano⁴.

La pianta catastale di Milano del 1722 è stata motivata dal censimento indetto dall'Imperatore Carlo VI d'Asburgo, con editto del 1718 per cui aveva dato le prime disposizioni nominando una Giunta incaricata della riforma dell'antico estimo, con lo scopo di perequare i carichi ed abolire certi abusi dei ceti superiori e del clero. La commissione si basò sul principio che la maggior parte dei carichi dovesse cadere sui beni immobili, senza distinzioni fra beni civili e rurali.

Le complesse fasi di questo censimento che dal 1718, anno dell'editto, ebbe il suo compimento solamente nel 1733, sono descritte in un volume, eccezionalmente documentato da ricerche d'archivio, del Prof. Sergio Zaninelli: *Il nuovo censo dello stato di Milano dall'editto del 1718 al 1733* (Milano, Soc. Edit. Vita e Pensiero, 1963) ove però non è stata presa in considerazione la pianta di Milano del Filippini. Giovanni Filippini «Ingegnere della Serenissima Repubblica di Venezia» tracciò questa planimetria con rigore degno di quel complesso di lavori svolti per questo censimento che venne esaltato per la sua perfezione tecnica. Agli inizi del sec. XIX Adamo Smith l'aveva definito il «modello dei catasti moderni»; lo Zaninelli (opera citata) lo ritiene «uno degli elementi fondamentali del progresso agricolo della Lombardia del Sette-Ottocento...».

Ho affidato la trascrizione di tutti i nomi che compaiono nella pianta alle Dottoresse Silvana Barbi ed Erminia Giacomini Miari che hanno frequentato i Corsi Biennali per l'aggiornamento e la preparazione pro-

fessionale del personale direttivo dei Musei Lombardi di Enti Locali, promosso dalla Regione Lombardia, e che presso la Raccolta Bertarelli hanno svolto il tirocinio pratico. Qualunque sia il Museo o l'istituto nel quale un giorno dovessero operare, può essere utile avere preso dimestichezza con un lavoro del genere. Infatti su opere d'arte di qualsiasi tipo si trovano a volte nomi, date, punzoni, iscrizioni non sempre facili da identificare.

La trascrizione è stata affrontata dalle due studiose con il massimo scrupolo e pertanto considero il risultato più che soddisfacente. È la prima volta che viene affrontato l'esame di questa pianta, eccezionale per la precisione con cui «in giusta misura» sono indicati gli edifici, gli orti, i giardini, le strade e le piazze di Milano nel primo ventennio del sec. XVIII. Nell'esemplare presso il Catasto, che reca il titolo entro un ricco cartiglio barocco sormontato da corona, Giovanni Filippini è indicato come «Ing.re della Ser.ma REP.ca di VEN.^{zia}».

Per averne qualche notizia ho consigliato alle due studiose di recarsi presso l'Archivio di Stato di Venezia. La Soprintendente Dott.ssa Maria Francesca Tiepolo, con la competenza e gentilezza ben note, le ha indirizzate alle cartelle che contengono vari documenti riguardanti il Filippini, la cui attività è qui messa in evidenza, forse, per la prima volta.

NOTE

¹ Siamo molto grati all'Ispettore del Catasto Dott. Rovinazzi, per averci concesso l'autorizzazione di fotografare l'esemplare di proprietà del Catasto.

² GIUSEPPE MAROCCHI, *La Mostra dei vecchi catasti milanesi e delle utilizzazioni dei catasti moderni*, in: Rivista del Catasto e dei Servizi Tecnici Erariali, N.S., Anno V, n. 2, 1950, p. 6.

³ GIOVANNI BOAGA, *Rilevamenti topografici e catastali in Lombardia*, in: Rivista del Catasto e dei Servizi Tecnici Erariali, N.S., Anno V, n. 2, 1950, fig. 8.

⁴ AMERIGO BELLONI, *Milano come era un tempo. I vicoli*, Görlich, 1952.

SILVANA BARBI - MINIA GIACOMINI MIARI

La pianta di Milano di G. Filippini
(commento e trascrizione)

con due tavole fuori testo

Giovanni Filippini, autore della pianta qui presa in esame, è figura di importanza non secondaria nel panorama della cartografia settecentesca. Proto ingegnere ai fiumi della Serenissima Repubblica di Venezia, carica di grandissima responsabilità e prestigio, ha eseguito una notevole serie di rilevamenti della laguna di Venezia e dell'idrografia dell'entroterra, approntando mappe tuttora consultabili presso l'Archivio di Stato di Venezia¹.

Grande dovette essere la sua fama se la Real Giunta del Censimento, istituita da Carlo VI, pensò di ricorrere alla sua opera per la stesura della pianta della capitale del Ducato di Milano.

La pianta venne seguita facendo ricorso ad un nuovo sistema di rilevazione, goniometrico e geodetico: la tavoletta pretoriana, messa a punto dal Matematico di Corte G. Marinoni, ed adottata, non senza contrasti con le autorità locali, con decreto del 1° febbraio 1720. Nella storia della cartografia milanese riveste quindi particolare importanza la mappa in esame, essendo la prima rappresentazione esatta della città, in cui vie, edifici e spazi liberi sono rappresentati in preciso orientamento e rapporto scalare rispetto alle dimensioni reali.

A conferma della scrupolosità dell'autore si legge a lato uno specchio di scale grafiche: in Trabucchi di Milano, in Braccia milanesi da legname, in Passi romani, Vespasiani e geometrici, in Passi veneti, in Clofter di Vienna e Tese di Parigi; ridotto a scala metrica il disegno risulta 1/2000.

Trattandosi di una mappa censuaria tutto il territorio rappresentato è diviso in lotti che recano un numero progressivo, riportato in un elenco marginale accanto al nome del proprietario, con la qualità del terreno e la sua superficie.

Pertanto risulta chiaro il valore di questo elenco per l'identificazione

di famiglie e di enti morali scomparsi col tempo, nonché come fonte di notizie di carattere economico per la minuziosa suddivisione categorica dei terreni, di cui è possibile risalire alla rendita corrispondente attraverso una « tabella catastale di valutazione », rinvenuta presso l'Archivio Storico di Milano².

La mappa, manoscritta, si impone subito all'attenzione dello studioso per l'estrema raffinatezza del segno, per la nitidezza con cui sono delineati in pianta edifici (comprese le strutture interne), porticati e giardini; questi ultimi in particolare, disposti secondo le composizioni geometriche allora in voga, insieme all'abbondanza di orti, vigneti e persino boschi all'interno della cinta muraria, ci presentano l'immagine di una Milano « città verde » ormai scomparsa.

Offre inoltre materiale inedito per uno studio sull'idrografia milanese la particolareggiata descrizione della rete dei navigli, di cui sono indicati il verso di scorrimento, gli immissari ed emissari, i canali di scarico, le chiuse, i ponti, le deviazioni, i molini e lavatoi.

I nomi che compaiono nella planimetria sono una ricca fonte per uno studio della toponomastica, consentendo di ritrovare l'origine della denominazione attuale di vie e piazze, legata spesso al costume e alle tradizioni popolari, e presentano alcuni spunti di curiosità: si pensi, ad esempio, all'esistenza della Contrada del Malcantone, della Sozza Innamorata, del Bisatto, della Comare, dell'Imbriaga, del Borgo dell'Ocche, del « Campo di Berta che fillava », della Cascina Fregarella, della Casa Brusada; al triste raggruppamento del « Patibolo dei giustiziati » e della « Casa del Boia », poco discosto dalle Carceri, dal Palazzo di Giustizia e dall'Osteria del Capestro, nonché alla presenza, entro le mura, di un « posto de cavalli », di un « sito per asciugare il tabacco » e di un « Labirinto ».

Compaiono anche termini dialettali ormai in disuso o che hanno assunto un diverso significato quale, ad esempio, la parola « sciostra », che stava ad indicare il deposito del Dazio, mentre attualmente designa i magazzini di legna e carbone; d'altro canto i nomi sono spesso storpiati a causa dell'origine veneta dell'autore.

La popolazione milanese doveva essere alquanto devota, a giudicare dal gran numero di chiese, luoghi pii, confraternite, oratori pubblici e segreti, monasteri e croci, dedicate a santi popolari, poste ad ogni angolo di via, mentre la Sacra Inquisizione, annessa alla Chiesa delle Grazie, presumibilmente esercitava ancora tutto il suo potere.

Si può anche dedurre che l'istruzione fosse prevalentemente affidata al

clero, se ad una sola scuola pubblica si contrappongono numerosi istituti gestiti da enti religiosi.

Gli aspetti più « terreni » della vita popolare sono invece testimoniati dalla dislocazione, in vari punti della città, di numerose osterie dai nomi curiosi e suggestivi: l'Osteria della Balla, del Canon d'oro, della Noce, del Gambero, delle Due Spade, dei Tre Merli, etc.

Considerato quanto sopra detto, la trascrizione integrale dei nomi che compaiono sulla pianta appare strumento indispensabile per chiunque voglia affrontare su basi documentarie uno studio storico e sociale sulla Milano dei primi del Settecento.

Per facilitare la consultazione la planimetria è stata suddivisa in settori mediante una « griglia » del tipo correntemente in uso in cartografia; i nomi trascritti sono stati raggruppati, ove possibile, per categorie e messi in ordine alfabetico, con l'indicazione del settore di appartenenza. In appendice è stato inoltre redatto un elenco dei maggiori complessi religiosi esistenti.

NOTE

¹ Desideriamo ringraziare la Soprintendente, dottoressa Maria Francesca Tiepolo, che ci ha cortesemente messo a disposizione il materiale riguardante il Filippini, in mezzo al quale abbiamo rinvenuto il suo testamento (6-10-1763), in cui, a dimostrazione dell'attaccamento alla sua professione, nomina erede universale quello soltanto dei suoi nipoti che avesse seguito le sue orme.

² Archivio Storico, Fondo Belgioioso, 248, III.



Pianta di Milano di Giovanni Filippini. Esempio appartenente alla Direzione del Catasto di Milano.

SPIEGAZIONE / dei nomi di Possessori della Qualità / e Quantità / de Giardini et Orti / che s'attrovano nella Presente Mappa.

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità	
				P 90	T
1	Ignazio Ferrari	Ortaglia ad acq. ^a	Con moroni	8	14
2	Baldissera Mottina	detta			5
3	Carla Ferrari	Giardino		1	18
4	RR PP del Incoronata	Orto		1	9
5	Protti Fi...rta	Giardino		12	16
6	Preti ...	Ortaglia ad acq. ^a		2	14
7	...	Sito avitato		5	4
8	ti	...			9
9	Co...	...			13
10	Mon. di S. ⁿ ...S. ^{ta} ...gia	Sito (?)		1	7
11	S...	Giardino		1	7
12	... adi	Ortaglia			16
13	Sito P...	Prato cint. ^o			27
14	Maria ...	Orto		2	...
15	Ospital ...	Sito avit. ^o		1	14
16	Gio Batta Getoria (?)	Orto		3	
17	Orfani di S.M. ...io	Orto avit. ^o		38	17
18	Gio ...d...	Ortaglia			14
19	Bartolomeo Carta (?)	...			14
20	Coll. S. Caterina	...		2	1
21	RR PP di ...ci...ri...o	Sito cintato		2	
22	RR PP di S. Agostino	Orto			10
23	Filippo P...	Giardino			28
24	Can. ^{co} Forni	detto		2	9
25	Volonterio	detto		1	10
26	Ospital Magg. ^{re}	detto		1	30
27	Filippo Cattaneo	...		1	...
28	Giuseppe Gravi	...		1	
29	D...	detto			11
30	D...o...itto ...ri	...		13	19
31	RR del ...	...		10	18
32	F...	...		45	
33	Sc...	Ortaglia ad acq. ^a		7	22½
34	Maria ...	Sito ...		1	6
35	M. Questore Sto...	Giardino		1	4
36	Franc. ^o M...zzia	detto		1	8
37	Pietro Ant. ^o ...aco	detto		6	19
38	Marc...tti	detto		1	17
39	Carlo M. Foscari	detto		33	10
40	R. Padri di S. Carlo	Orto		6	6
41	Padri Sud	Sito di ...dati		2	11
42	Impresa del Tabacco	Giardino		37	
43	RR PP di S. Marco	Ortaglia ad acq. ^a		4	8
44	March. ^{se} Luigi Carcani	Giardino		9	20
45	Conte Bezzuzzi	detto			

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità	
46	Co Girolamo Barbò	Ortaglia ad acq. ^a	Con moroni	86	
47	Co Sud	Prato ad acq. ^a	Con moroni	47	9
48	Co Girol. ^o Barbò	Giardino		2	16
49	Co Barbò	Prato ad acq. ^a		2	16
		avitato			
50	Conte Barbò Sud	Ortaglia ad acq. ^a		3	2
51	Mon di S. ^{ta} Teresa	detta ad acq. ^a		11	16
52	dette Suso	Giardino		2	10
53	dette Suso	detto			18
54	Co: March. ^{se} Mayno	detto		3	6
55	Conte M. Mayno	detto		8	7
56	Antieletti Vimercato	detto			23
57	Gio Batta Caimo	detto		3	6
58	Giuseppe Pusterla	detto		1	
59	Paolo Ant. ^o Pesteggio	detto			13½
60	Bartolomeo Pozzi	detto			14
61	Cristoforo Ghei	detto			11½
62	Giacomo Caimo	detto			20
63	Gio Batta Mariani	detto			12½
64	March. ^{se} Aliprandi	detto			20
65	Co: Fran. ^{co} Candian	detto			20
66	Ponzio Fretti	detto			11
67	del Sud	detto			9
68	Co: Fran. ^{co} Archinti	detto		14	19
69	M. ^e Melzi	detto			10
70	Co: Castel S. Pietro	Prato ad acq. ^a		4	10
71	Gius. ^e Bonfanti	Giardino e sito		3	3
72	Ster... di... Mar...gl...	Dui Giardini		7	22
73	Baron Garofalo	Ortaglia ad acq. ^a		11	21
74	Baron Garofalo	Prato ad acq. ^a		12	
75	Duca Serbelon	Prato avit. ^o		10	
		ad acq. ^a			
76	del Sud	Giardino			12
77	Baron Garofalo	Ortaglia ad acq. ^a	Con moroni	131	
78	Card. Spinolla	Prato ad acq. ^a		21	6
79	Card. Spinolla	Ortaglia ad acq. ^a		29	6
80	S. ^{ta} Maria della Conc. ^e	detta		17	16
81	Co: Fran. ^{co} Candian	Giardino		3	21
82	del Sud	detto		1	2
83	Co: Archinti	detto			10
84	Marc. ^e Casati	detto			7½
85	Giuseppe Seroni	detto			9
86	Coll. di S. ^{ta} M. ^a della Con. ^{ca}	detto			19
87	Gent. ^e Stampa	detto			6
88	Fran. ^{co} Ghezzi	detto			6
89	Teresa Vetta	detto			7½
90	Fabrica del Domo	detto			6
91	Co: Simonetta	detto			17
92	Bonatti	detto			7

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
93	Alberi	detto		17½
94	Carlo Fran. ^{co} Pasqualini	detto		6 15
95	del Sud	detto		17
96	Coll. ^o Elvetico	detto		4 20
97	del Sud	detto		6 5
98	Fabrica del Domo	detto		1 12½
99	del Sud	detto		22
100	Can. ^{ci} di S. ^t Babila	detto		17
101	Fran. ^{co} Nova	detto		22
102	Gius. ^e Bossi	detto		21
103	Carlo Verderi	detto		1 2
104	Gio Batta Baretta	detto		1 4
105	Co: Fran. ^{co} Candian	detto		1 5
106	Franco Gallarate	detto		2 6
107	Fran. ^{co} Belloni	detto		1 5
108	Ma. ^a di S. Celso	Ortaglia		2 23
109	Co: Porta	detta		3 17
110	RR PP di S. Eustorgio	detta		1 3
111	Or. ^o della M. ^{te} di S. ^t Bern. ^{din}	detta		2 9
112	Mon di S. ^t Zeno	Giardino		1 7
113	Carlo Gius. ^e Rossi	detto		1 10
114	Clero del Domo	detto		2 5
115	Fran. ^{co} Lomazzo	detto		1 15
116	RR PP di S. ^t Dionigi	detto		3 4
117	Fran. ^{co} Candian	detto		13
118	Carlo Schiri	detto		6
119	del Sud	detto		16
120	Filippo M. ^a Stampa	detto		13
121	Dot. ^r Rusca	detto		1 5
122	Gio Batta Panfilia	detto		1
123	del detto	detto		1
124	D. Rosa Bernareggia	detto		22
125	D. ^r Rusca	detto		1 12
126	D. ^r Giulio Dognani	detto		9½
127	Alfier Fran. ^{co} Perona	detto		14
128	del Sud	detto		18
129	R P Bonfratelli	detto		15½
130	Canonico Rossi	detto		7½
131	Co: Origoni	detto		20
132	D. ^r Giussani	detto		6
133	Senator Reccalcati	detto		5½
134	Contessa Secese (?)	detto		1 6
135	M. ^e Carlo Buseti	detto		2 10
136	M. Ferrante Pist. ⁿⁱ Novate	detto		19
137	del Sud	detto		3 4
138	Co: Origoni	Ortaglia		17 18
139	Paolo Monti	detta		16 12
140	Osp. ^l Mag. ^{re} di Mil. ^o	detta		7 17
141	K... Corbetta	detta	Con moroni	27 8

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
142	Polidoro Falchi	detta	Con moroni	15 5
143	Co: degli Somaglia	detta		24 19
144	del Sud	detta		3 5
145	D. ^r Giulio Visconti	detta		6 11
146	Gio Can...z...à	Giardino		10
147	del Sud	detto		19
148	D. ^r Gio Monti	detto		11
149	Co: Giulio Visconti	Bosco		2 17
150	RR PP di S. Pietro in Monf. (n. 120)	Giardino		7
151	del Sud	detto		12
152	Co: Perlas	detto		9 14
153	RR PP Bonfratelli	detto		1 1
154	del Sud	detto	Con moroni	3 11
155	Ant. ^o Rivolta	detto		2 7
156	M Roma	detto		13
157	della Città	Vigna		4 3
158	Gasparo Suarez	Giardino		3 16
159	Berri Cossa	Ortaglia	Con moroni	9 10
160	Curato Pestalozza	detta	Con moroni	1 22
161	Mon. ^e di S. ^{ta} Teresa	detta		4 14
162	Curato Pestalozza	detta		0 11
163	Gius. ^e R...azzi	detta		22
164	Gio Batta Lanspina	detta		1
165	K. Cordara	detta		11
166	del Sud	detta		11
167	M. ^e Patigno	detta		1 23
168	Giulio Bigatti	detta		11½
169	RR PP Ges. ^{ta} di S. Girol. ^o	detta		8
170	H. Gasparo Caimo	detta		3
171	RP di S. Girolamo	detta		1 2½
172	Lorenzo Corbetta	detta		1 12
173	Ferd. Castetti	detta		7½
174	RP di S. Girolamo	detta		3
175	Co: Protti	detta		18
176	RP di S. ^{ta} M. ^a in Monf. ^{te}	Ortaglia		14 3½
177	Ferd. Boresina	Giardino		2 6
178	Co: Rava	Ortaglia		8 23½
179	M. Z. ^{re} Arg. ^a M. ^a Mteg. ^{za}	Giardino		2
180	del Sud	detto		16
181	del Sud	detto		2 10½
182	Co: Orazio Melzi	detto		1 2
183	Co: Marliani	detto		1 9
184	del Sud	detto		6
185	Co: Giul. ^o Ces. ^e Cravera	detto		1 2
186	Don Gabriel Arbori	detto		22½
187	Carlo Ant. ^o Tagliabò	detto		19
188	Gius. ^e Rossi	detto		9
189	D. Carlo Ferrari	detto		22½

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
190	Gio Batta Carena	detto		1 17
191	Emanuel Montalto	detto		6
192	Fran. ^{co} Gallarati	detto		20
193	Co: Abb. ^e D. Amb. ^o Simon. ^{ta}	detto		2 21
194	Co: D. Giac. Simonetta	Ortaglia	Con moroni	29 7
195	D. Annibale Simonetta	Giardino		1 5
196	del Sud	detto		26½
197	RP della Passione	Ortaglia	Con moroni	11 6
198	Allesandro Albese	detta	Con moroni	16 15
199	RP di S. ^t Pietro in Ges. ^{te}	detta	Con moroni	18 6
200	Fran. ^{co} Bigon	detta	Con moroni	7 8½
201	RP di S. ^t Pietro in Ges. ^{te}	detta		5 18½
202	delli Sud	Orto		1 6½
203	delli Sud	Orto		14
204	Carlo Ces. ^e Benagno	Giardino		1 12
205	Carlo Ant. ^o Carcani	detto		14
206	RP di S. ^t Alesandro	detto		16½
207	Ant. ^o Visconti	detto		1 2
208	Abb. ^e Gio. Batta Ponzi	detto		1 6
209	Carlo Gius. ^e Albuzzi	detto		3 14
210	Mo. ^{che} di S. Radegonda	... ortaglia		5 22
211	Conf. ^a della Concordia	Ortaglia		6
212	Clara Razza	detta	Con moroni	16 5
213	RP S. ^t Barnaba	detta		19 5
214	RP S. ^t Barnaba	Giardino		2 7
215	SP Nazaro in Brolo	detto		11
216	Gaetano Rho	detto		4½
217	Marina Piada	detto		18
218	Co: Carlo Archinti	Ortaglia		3 9
219	del Sud	Giardino		6½
220	Abb. ^e Dente	detto		1 12
221	{ Ospital Magg. ^{te} La Stella Cap. ^{ne} di S. ^t Prassede S. Settala }	{ Giardino		{ 3 18
222	D. ^r Emanuel	Giardino		1 19
223	Fran. ^{co} Fiscal Crodara	detto		5 14
224	RP di S. ^t Barnaba	Ortaglia	Con moroni	31 12
225	Carl. ^o Gius. ^e Gallarati	Giardino		8 2
226	Co: Dionigi Filiodoni	Ortaglia		8 18
227	March. ^e Rosales	Giardino		10
228	del Sud	detto		16
229	Giul. ^o Ces. ^e F. ^{li} Carena	detto		12
230	delli Sud	detto		9
231	PR di S. ^t Filippo Neri	detto		1 4
232	Mo della Guastalla	detto		15½
233	delle Sud	detto		20½
234	S. ^{ta} M. ^a Beltrada	detto		18
235	Consorti Bussi	detto		12
236	Co: D. Ces. ^e Monti	detto		16 12

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
237	RP di S. ^t Barnaba	detto		1 22
238	delli Sud	Ortaglia	Con moroni	10 20
239	S. ^{ta} M. ^a della Pietà L.P.	detta ad acq. ^a	Con moroni	40 20
240	R di Malta	detta	Con moroni	34
241	RP di S. Barnaba	detta	Con moroni	36
242	Ospital Maggiore	detta	Con moroni	38 12
243	Ospital Maggiore	Aratorio		3 1
244	Gio Octavio Agnesi	Ortaglia ad acq. ^a		18
245	...m. ^{mo} S. Cardinal mensa	detta ad acq. ^a	Con moroni	22 8
246	Mon. di S. Lazaro	detta		3 7
247	... Carcani	Giardino		2 14
248	March. ^e delle 2 Spade	Sito cintato		17
249	del Sud	Ortaglia		17
250	Scola della SS. ^{ma} Trinità	Orto		1 6
251	R... Ferrari	Ortaglia	Con moroni	7 19½
252	...tto RP di Malta	Giardino		18
253	Cons. ^{ti} Caimo e Matassi	Ortaglia	Con moroni	11 3
254	R di Malta	detta	Con moroni	14 4
255	Fran. ^{co} Ferrari	Giardino		20
256	Ant. ^o Lunati	Ortaglia		4 10
257	Ant. ^o Grassi	Giardino		7½
258	Franco Ferrari	detto		17
259	Luigi Palavicino	detto		6
260	Franc. ^o Ferrari	Ortaglia		3 19
261	...	Giardino		6
262	Loco pio della mis. ^{dia}	detto		1 7
263	Migliana	Ortaglia	Con moroni	11 3
264	Gius. ^e Gadino	Ortaglia	Con moroni	13 10
265	Pietro Cattani	detta	Con moroni	15 22
266	Giac. ^o Bezuzzi	detta		3 10
267	Carlo Rinicaz	Giardino		1
268	Ant. ^o Rampon	detto		1 15
269	Pietro S...tta	detto		18
270	Ant. ^o Bigon	detto		1 12
271	R.P. di S...	... ad acq. ^a	Con moroni	41 9
272	Fran. ^{co} Bra...	detta	Con moroni	17
273	Co: Nicola Visconti	detta		18 4
274	Fran. ^{co} M...derin	detta		11 11
275	...	detta		4 12
276	...Gio...	detta		2 19
277	Mon. ^{che} ...	detta		3
278	S. Gio...	detta		12
279	...	detta		20
280	Co: Giac...	detta		15
281	Principe ...	detta		18
282	Madona ...	Ortaglia		2 11
283	R.P. ...	detta		1 10
284	S. ^t Stefano	detta	Con moroni	11 12
285	R.P. ...etti	detta		2 22

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
286	Dazio di Porta Romana	detta		11
287	Cristofaro Galli	Vigna		14
288	...Servi di P. ^{ta} R. ^a	Ortaglia ad acq. ^a		1 10
289	Gius. ^e Gambatta	detta ad acq. ^a		44 9
290	... Pietro Pellegrini	detta	Con moroni	22 21
291	Ospital M.	detta		3 14
292	delli Sud	Giardino		12
293	Angelo Covoni	Ortaglia		3 18
294	L... Pazarò	detta		3 5
295	L. ^o P. ^{io} ...de Pelegrini	Giardino		1 19
296	Ospital Magg. ^{re}	detto		1 21
297	Canon. ^{co} Tagliabò	detto		16
298	M. Gandio	detto		15
299	Ospital Magg. ^{re}	detto		8
300	Cap. Piantanida	detto		19
301	Abb. ^e Bossi	detto		1
302	Gio. Crespi	Ortaglia		2 17
303	RP. di S. Barnaba	detta		3 10
304	Ambrogio Mariani	detta		3 4
Somma P. ^e				1904 17½
305	Ca ...to...igo	Ortaglia		3 12
306	Porta delle M...	detta		4 6
307	F...	detta		3 21
308	M...			14
309	Alfonso Cano...			10
310	...Pi...g...ti...			20
311	...L...			7½
312	...			17½
313	...			15
314	...			15
315	...			10
316	...			5
317	...			18
318	...			
319	...			
320	...			
321	...			
322	...			
323	...			
324	...			
325	...			
326	R.P. ...			10
327	B. M...rta	detto		
328	...	detto		
329	...	detto		
330	...	detto		
331	...Pai...	detto		

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
332	...o...	detto		7
333	M. ...iar Binaghi	detto		21
334	...d...	detto		1 20
335	...	detto		7 1
336	{ I. Gaudio ...P... ...poi...di	{ Ortaglia		3 12
337	Giorgio ...	detta		11 11
338	M... R...	Prato avito		19 20
339	...	Giardino		1 22½
340	...di S. ^{te} Malane (?)			11 8
341	Bernardino Maschés	detta	Con moroni	23 8
342	Gius. ^e Lometta	detta	Con moroni	48 10
343	March. ^e ...rana	detta	Con moroni	15 3
344	Abb. ^a di S. ^t Nazaro e S. ^t Celso	detta	Con moroni	46 8
345	della Sud.	Prato ad acq. ^a		3 12
346	Della Abb. ^a Sud.	Ripa arb. ^a		2 10
347	Dorotea Lazara	Prato ad acq. ^a		6 12
348	Dorotea Lazara	Ortaglia ad acq. ^a		22 18
349	Ospital Magg. ^{re}	detta		1 23
350	Mon. ^{che} di S. Appolinare	detta		12 12
351	Abb. ^e di S. ^t Celso e S. ^t Nazaro	detta	Con moroni	86 10
352	delle M. ^e di S. Celso	Giardino		7 12
353	R.M. di S. Appollinare	detto		3 20
354	delle Sud.	detto		2 11
355	Gioachino C...	detto		3 6
356	Girolamo Ghisolfi	detto		22
357	Lorenzo Monetta	detto		19
358	Mon. ^{che} di S. Celso	detto		1 9
359	delle Sud	detto		9
360	delle Sud	detto Giardino		23
361	...S...forio	detto		8
362	M... C...asn...	detto		16
363	...igo	detto		10
364	...	detto		8
365	Cardinal Alfoni	detto		10
366	Ospital Magg. ^{re}	Ortaglia	Con moroni	8 4
367	...	detta	Con moroni	21 6
368	...	Prato ad acq. ^a		24 ...
369	...n Corbetta	Ortaglia	Con moroni	
370	del Sud	Giardino		1 4
371	...lla Fra...ti	Ortaglia		1 21
372	Prinetti	detta	Con moroni	10 22
373	Mon. della Passione	detta	Con moroni	12 8
374	... Ferrari	detta	Con moroni	23 1
375	del Sud			4
376	Co: ...			1
377	...del...			2
378	Carlo Ant. ^o Ficoi (?)	detto		7

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
379	Gio... Tan...	detto		3
380	della città	detto		17
381	Senator Recalcati	Giardino		23
382	del Sud	Orto	Con moroni	1 9
383	... Ridolfi Grassi	Ortaglia		18
384	del Sud	Orto		19
385	Pra...di	...		1 3½
386	...di...	detto		1 2
387	Panigarotto (?)	detto		1 3
388	Giobatta Curioni	detto		8
389	del Sud	detto		15
390	Cabado	detto		10
391	... Fran. ^{co} Fos...	detto		3½
392	Gio Batta Lombardi	detto		17
393	Mad. di S. Celso Zin. ^o alle...	...		...
394	Fratelli Migliavacca	detto		1 1
395	Mad. ^a di S. Celso	detto		7
396	March. ^e Brusatti	detto		18
397	M.S. Gio. Pietro Brusatti	detto		2 20
398	Mon. del Bochetto	detto		12
399	Cattanei	detto		14
400	March. ^e Brusatti	Sito avit. ^o		2
401	Ospital Magg. ^{re}	Giardino		1 1
402	Carlo Gius. ^e Rossi	detto		19
403	...ust...F	detto		17½
404	del Sud	Ortaglia		7 16
405	...eti...	detta		7 18
406	... della S...	Ortaglia		1 9
407	...tti...	Giardino		12
408	...			10
409	...			11
410	...			...
411	...			10½
412	...			...
413	...			2 14
414	Co: ...			4 ...
415	Giro... Giorgio V...			1 1
416	...			1 6
417	...			8
418	...			...
419	Abb. ^e ...meri...finer...			...
420	F...	detto		1
421	Marco Lovati	detto		23
422	D. Porta	Orto		12
423	Giorgio Clerici	Giardino		13
424	Ambrog. ^o Fico	detto		22
425	Fran. ^{co} Clerici	detto		15
426	Carlo Banfi	detto		10
427	Pietro Confalonieri	detto		72

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità
428	Carlo Pioltin	detto		34
429	M. ^e Piantanida	Prato cint. ^o		6
430	R.P. di S. Cristoforo	Giardino		...
431	Gio. Ant. ^o Crivelli	detto		...
432	Mon. della ...Piana	detto		1 34
433	Carlo Rusconi	detto		4 10
434	del Sud	Sito cint. ^o		1 12
435	R.M. di S. ^{ta} M. ^a della Bu. ^a	Giardino		24
436	del Sud	detto		1 ...
437	del Sud	Ortaglia		22 15
438	Mon. ^{che} del Monis. ^{ro} Nuovo	detta	Con moroni	74 1
439	Abb. ^a di S. Vincenzo del S. Banco	detta	Con moroni	24 13
440	Orat. di S. Callozero	Giardino		1
441	detto	detto		7
442	Abb. di S. Borromeo	detto		7 12½
443	M. Pozzo	Ortaglia		3
444	Osp. di S. Vincenzo de Paoli	detta		6 12
445	...di S. ^t Vincenzo	Giardino		16
446	Gio... Zojetta	detto		13
447	March. ^e Ant. ^o Gallina	detto		5
448	M. ^e Calderara	detto		12
449	M. Lattanzio	detto		2 6
450	Fran. ^{co} Porta	detto		11
451	Servi Gius. ^e Treccà	detto		...
452	Gio. Ant. ^o Besana	detto		2 10
453	Bagatti...	detto		16
454	Girolamo Cornara	Ortaglia		10
455	... Piana	Giardino		1 ...
456	Bareti (?) Canonico	Ortaglia		1 7
457	D. Gaspere Crivelli	detta		2 14½
458	D. Girol. ^o Giremo	detta		1 14½
459	Gio Pietro Rossignoli	detta		1 23
460	R.P. della Fontana di Lore. ^{zo}	Orto		31
461	Gasparo Città	Giardino		1 14
462	R.P. di S. Ambrog. ^o Grande	Ortaglia		2
463	Ospital Maggiore	detta		14
464	M... Origoni	detta	Con moroni	81
465	del Sud	Prato ad acq. ^a		28 6
466	del Sud	detto		5 22
467	M. ^a ...pp...	Ortaglia		43
468	Gius. ^e Carena	detta	Con moroni	21 12
469	Girol. ^o Pusterla	detta	Con moroni	5
470	Ospital Magg. ^{re}	Prato cint. ^o		15 15
471	Loco pio Sud	Pascolo cin.	Con moroni	1 4
472	RP di S. ^t Vittore	Arat. ^o		30 16
473	delli Sud	Prato ad acq. ^a		13 8
474	delli Sud	Vigna	Con moroni	98 5
475	RP Sud di S. Vittore	Arat. ^o	Con moroni	3 6

N.	Nomi de Possessori	Qualità	Distinzione	Quantità	
476	Gio Batta Gilletti	Giardino		22	8
477	RP di S. ^t Vittore	Ortaglia		3	12
478	Co: Simonetta	Giardino		3	5
479	Isidoro Pusterla	detto		3	6
480	Giac. ^o Lavagna	Ortaglia	Con moroni	36	
481	M. delle Grazie	detta		5	14
482	Carlo Fran. ^{co} Silva	detta		10	6
483	M. ^e Ogliati	detta	Con moroni	14	9
484	M. ^a Ludovica Busca	detta		9	15
485	Co. Raimondo Visconti	detto Giardino		3	
486	Co. Taverna	detto		1	4
487	Carlo Ant. ^o Frezza	Ortaglia		12	3
488	Co. Costanzo Taverna	detta		15	10
489	Girol. ^o Fran. ^{co} Lampugna	detta		4	5
490	Gius. ^e Brombetta	Giardino		...	...
491	Co. Z...nati	Prato ad acq. ^a		...	...
492	del Sud	Ortaglia	Con moroni	50	
493	Gio Crivelli	Giardino		1	20
494	del Sud	Prato avit. ^o		1	19
495	...io Barzi	Giardino		3	10
496	Loco Pio della Passione	detto		2	
497	Mar. ^a del Carmine	detto			12
498	D. ^r Gius. ^e Crivelli	detto		2	9
499	Sc. del Ros. ^o di S. ^t M. ^a Beltrada	detto			21
500	Ant. ^o Raimondi	detto			18
501	Mon. del Bochetto	Ortaglia		5	22
502	Co. Pusterla	detta		1	17
503	Carlo Fran. ^{co} Silva	Giardino			20
504	Principe Tri...lzi	Ortaglia		24	
505	Po... Perego	Prato ad acq. ^a	Con moroni	5	14
506	del Sud	Prato cint. ^o		2	
507	del Sud	Vigna		12	
508	del Sud	Prato avit. ^o		4	18
509	del Sud	Vigna		7	19
510	del Sud	Prato avit. ^o	Con moroni	24	
511	Ospital Magg. ^{re}	Ortaglia		4	2½
512	M. ^e S. Ra...a	detta		9	
513	del Sud	Giardino		1	14½
Somma tutto					
P. ^e				3417	14½

Lazzaretto por. Pertiche 706
Area del Casggiato P 18.9.11

Dichiarazione/del/Castello.

- A Torrioni alti che dominano la Campagna
- B Galleria, o sia Recinto antico guarnito d'Artiglieria, che comanda tutte le Opere esteriori
- C Baloardo St. Inago (per Iago)
- D Baloardo Alburcherche
- E Baloardo Acugna
- F Baloardo Velasco
- G Baloardo Di Pietro
- H Baloardo Padiglia
- I Piazzebasse o sia Casematte
- L Rivellino avanti la Piazza d'Armi
- M Porta principale
- N Porta del Soccorso
- O Mezza luna della Porta Principale
- P Mezza luna delle Gratie
- Q Mezza luna della Porta del Soccorso
- R Mezza luna S.to Ambrogio
- S Mezza luna del Mercato
- T Mezza luna Santo Protasio
- V Piazza d'Arme
- X Rochetta dentro la quale ci sono li Magazeni
- Y Palazzo e Chiesa
- Z Traverso nel fosso secco
- x Dame per sostener l'acqua nel fosso
- ♂ Cavallieri che dominano li due Baloardi Alburcherche e Padiglia
- ☐ Due cavallieri sopra li bastioni per Comandare la Campagna
- Opera a Corona avanti il baloardo Acugna

RIEPILOGO ANALITICO

*Le voci contrassegnate con un asterisco * compaiono anche nella categoria « Complessi religiosi ».*

Il numero tra parentesi quadra corrisponde al numero di scheda, ordinato settore per settore dall'alto a sinistra verso il basso a destra.

Le lettere e cifre a fine riga sono l'indicazione del settore di appartenenza:

A ₁ (I-II-III)	A ₂ (I-II-III)
B ₁ (I-II-III)	B ₂ (I-II-III)
C ₁ (I-II-III)	C ₂ (I-II-III)
D ₁ (I-II-III)	D ₂ (I-II-III)
E ₁	E ₂

Biblioteca Ambrogiana	[106]	C ₁ -III
<i>Borgbi</i>		
Borghetto	[66]	B ₂ -II
Fontana (B. della)	[93]	D ₂ -II
Gieusù (sic) (B. del)	[140]	C ₂ -I-II
Grazie (B. delle)	[11]	C ₁ -I
Monforte (B. di)	[210]	C ₂ -II
Nuovo (B.)	[41]	B ₂ -C ₂ -I
Ocche (sic) (B. dell')	[15]	C ₁ -I
Ortolani (B. degli)	[4]	B ₁ -II
S. Pietro (B. di)	[225]	C ₂ -II
Porta Comasina (B. di)	[9]	B ₁ -III
Porta Ludovica (B. di)	[1]	D ₂ -E ₂ -I
Porta Orientale (B. di)	[191]	C ₂ -B ₂ -II
Porta Romana (B. di)	[76]	D ₂ -II
Porta Tosa (B. di)	[91]	C ₂ -II
Porta Vercellina (B. di)	[25]	C ₁ -II
Spesso (B.)	[148]	C ₂ -I
S. Andrea (B. di)	[154]	C ₂ -II
S. Calozzero (B. di)	[16]	D ₁ -II
S. Spirito (B. di)	[142]	C ₂ -I
S.S. Trinità (B. di)	[34]	E ₁
<i>Brera di Porta Romana</i>		
Broglia	[78]	D ₂ -II
Broletto	[64]	D ₂ -I
Campo di Berta che fillava	[99]	C ₁ -III
Camposanto... M de... se... Tra	[1]	C ₁ -I
Canonica Sigismondo	[121]	C ₂ -I
Carceri et Palazzo di Giustizia	[43]	C ₁ -II
Carobbio	[116]	C ₂ -I
Casa del Boia	[64]	D ₁ -III
	[71]	D ₁ -III
<i>Cascine</i>		
Baggia (La)	[1]	E ₁
Barbavara (la)	[12]	D ₁ -II
Banciletto (il)	[21]	E ₁
Bastione (ca')	[13]	A ₁ -III
Bergonzina (la)	[6]	C ₁ -I
Berzano	[7]	A ₂ -I
Boneta (la)	[5]	C ₁ -I
Bocchetto (il)	[44]	E ₁
Brera	[3]	D ₁ -I
Briosco (il)	[9]	E ₂
Brugherella (la)	[35]	E ₂
Carità (la)	[34]	E ₂
Casa Alta	[20]	E ₁
Casa Bianca (la)	[11]	D ₁ -II
Casa Brusada	[16]	A ₂ -II
Casette (Le)	[2]	E ₁

Casotto (il)	[28]	E ₂
Cattena (la)	[7]	E ₁
Cerasa (cas.)	[14]	A ₂ -II
Colombara	[12]	A ₁ -III
Colombara (cas.)	[18]	A ₁ -III
Colombara (la)	[1]	B ₁ -I
Colombara (la)	[2]	B ₁ -I
Colombiolo	[3]	A ₁ -II
Crocetta (la)	[30]	E ₁
Crombetta (la)	[38]	E ₂
Degana (cas. la)	[9]	A ₁ -III
Fopone (casina detta il)	[23]	E ₂
Fregarella (la)	[39]	E ₂
Gasanzetta	[1]	A ₁ -I
Gentilino (il)	[41]	E ₁
Gessara (la)	[29]	E ₂
Grafignana	[4]	A ₁ -II
Lasterla	[11]	A ₁ -III
Lauro (il)	[10]	E ₁
Lazaro (casina di S.)	[10]	E ₂
Lega	[14]	E ₁
Longa (casina)	[4]	D ₁ -I
Lum...agna (cas.na)	[13]	A ₂ -I
Madonina (la)	[8]	C ₁ -I
Magiorlina	[10]	A ₁ -III
Magna (casina)	[12]	A ₂ -I
Magolfa (la)	[6]	E ₁
Magolfa (la)	[12]	E ₁
Mar...la (la)	[12 bis]	D ₁ -I
Nizzolina (la)	[6]	E ₂
Palazzetto (il)	[19]	E ₁
Palazzet. ^{to} (il)	[22]	E ₂
Parachetta (la)	[25]	E ₂
Paradiso (il)	[33]	E ₂
Pasaria (la)	[32]	E ₂
Porta (casina del)	[8]	E ₂
Porta Fossa	[31]	E ₂
Pozzetto (il)	[18]	E ₁
Pregarella (la)	[37]	E ₂
Ravana (la)	[2]	A ₁ -II
Restello (il)	[3]	E ₁
Rusconi (casina)	[17]	E ₁
Saruca	[4]	E ₂
Scanera	[45]	E ₁
Sistola	[5]	A ₁ -III
Sole (cas.)	[4]	A ₂ -I
Spinada (la)	[36]	E ₂
Stadera (la)	[7]	C ₁ -I
Stampa (la)	[5]	E ₁
Stargera	[48]	E ₁
Strezzone (il)	[37]	E ₁
Tamburina	[27]	E ₂

Torretta (la)	[29]	E ₁
Trotti (ca' de)	[3]	A ₂ -I
Valazza (la)	[10]	D ₁ -II
Violetta (la)	[6]	A ₁ -III
Zafarona	[7]	A ₁ -III
<i>Chiese</i>		
Annunciata (l') Mon. Laterane	[54]	B ₂ -I
Basilica Metropolitana detta il Domo	[80]	C ₂ -I
Capuzzo (il) Mon. Agostiniane	[66]	C ₁ -I
Crocifisso (il) Moni...	[10]	D ₂ -I
Giesù (il) Moniche franc.	[139]	C ₂ -I
Immacolata (l')	[37]	D ₂ -I
Immacolata (l') Conceptione de Padri Capucini	[70]	B ₂ -II
Immacolata (l') in Campo	[118]	C ₂ -I
Madonna (la) del Rosario conservatorio	[69]	B ₂ -II
Madonna (la) de sette dolori	[67]	B ₂ -II
Madonna (la) di Loretto	[19]	A ₂ -III
Madonna (la) di S. Celso rettoria	[4]	D ₂ -I
S. Agnese moniche agostiniane	[37]	C ₁ -II
S. Agostino	[14]	D ₂ -I
S. Agostino moniche agostiniane	[45]	C ₂ -I
S. Alessandro	[18]	D ₂ -I
* S. Ambrogg. ^o	[31]	D ₁ -II
S. Ambroggio alla Commenda	[74]	D ₂ -II
S. Ambroggino	[110]	D ₁ -III
S. Ambrogio ad Nemus	[5]	B ₁ -II
S. Andrea par.	[138]	C ₂ -I
S. Angelo	[37]	B ₂ -I
S. Anna ...nu...mar	[103]	D ₁ -III
* S. Anna Padri Teatini	[15]	B ₁ -III
S. Antonio di Pad. ^a Mon. francescane	[56]	D ₂ -I
S. Appollinare moniche francis. ^{ne}	[43]	D ₂ -I
S. Aquilino	[69]	D ₁ -III
S. Babila par. et conf.	[164]	C ₂ -II
S. Barbera mon. capucine	[48]	C ₂ -I
S. Barnaba al fonte	[39]	E ₁
* S. Barnaba	[81 bis]	D ₂ -II
S. Bartolomeo par.	[51]	B ₂ -I
S. Bastia. ^{no}	[118]	D ₁ -III
S. Bernardino mon. francescane	[37]	D ₁ -III
S. Bernardomo (sic) moniche Domini. ^{ne}	[75]	D ₂ -II
S. Brigida par.	[78]	C ₁ -III
S. Calimero P.	[50]	D ₂ -I
* S. Carlo	[22]	B ₂ -I
* S. Carlo del Coll.	[192]	C ₂ -II
S. Carpofaro par.	[12]	B ₂ -I
S. Catarina dell'orfane conserv.	[53]	B ₂ -I
S. Catarina mon. umiliate	[43]	C ₂ -I
S. Catarina ...sa	[37]	D ₁ -III
S. Caterina mon. agostiniane	[72]	D ₂ -II
S. Caterina ...sin... agostiniane	[91]	D ₁ -III

* S. Celso
 S. Christina mon. agostiniane
 S. Clara mon. francescane
 S. Cosmo e Damiano
 S. Croce - Abbazia di
 S. Damiano
 * S. Dioniggio - Abbazia
 S. Donnino al Mozzo par.
 S. Erasmo mon. umiliate
 S. Eufemia
 S. Eusebio par.
 S. Eustorgio
 S. Febronia conservatoria
 * S. Fedele
 S. Fermo
 S. Fortunato mon. ambr.
 S. Francesco
 S. Francesco Padri Coma.^{ti}
 S. Frat...
 S. Giacomo
 S. Giacomo con. delle vergini spagnolle
 S. Gioanino
 S. Giovanni alle quattro facie
 * S. Giovanni Evangelista
 S. Giovanni in Conca
 S. Giovanni in Fra... mon.
 S. Giovanni sul muro par.
 * S. Giovanni Batta del Seminario
 S. Giorgio al pozzo par.
 S. Giorgio di... Gesù
 S. Giuseppe
 S. Giuseppe
 * S. Giuseppe ... alla Commenda
 S. Giuseppe la...
 S. Gotardo
 S. Gotardo par.
 S. Lazzaro mon. dominicane
 S. Lorenzo basilica collegiata et par.
 S. Lorenzo in città par.
 S. Luca
 S. Lucia
 S. Lucia mon. benedettine
 S. Marcelino par.
 S. Marcella moniche orsoline
 * S. Marco
 S. Margarita moniche benedettine
 S. MRA
 S. Maria al castello padri agostiniani
 S. Maria all'annunciata
 S. Maria araceli
 * S. Maria aracoeli
 S. Maria Beltrade

[5] D₂-I
 [4] E₂
 [44] C₂-I
 [209] C₂-II
 [82] D₁-III
 [14] C₂-I
 [60] B₂-II
 [141] C₂-I
 [42] C₂-I
 [12] D₂-I
 [13] B₂-I
 [78] D₁-III
 [18] D₁-III
 [66] C₂-I
 [98] D₁-III
 [143] C₂-I
 [74] B₂-III
 [42] C₁-II
 [99] D₁-III
 [109] C₁-III
 [33] C₁-II
 [2] D₁-II
 [6] C₂-I
 [48] B₂-I
 [23] D₂-I
 [171] C₂-II
 [58] C₁-III
 [158] C₂-II
 [131] C₂-I
 [107] D₁-III
 [229] C₂-II
 [89] D₂-II
 [79] D₂-II
 [50] C₂-I
 [102] C₂-I
 [33] E₁
 [52] D₂-I
 [66] D₁-III
 [53] D₁-III
 [2] D₂-I
 [62] B₂-II
 [32] C₁-II
 [96] C₁-III
 [214] C₂-II
 [28] B₂-I
 [19] C₂-I
 [43] D₁-III
 [57] C₁-III
 [122] C₂-I
 [84] C₁-III
 [43] B₂-I
 [35] C₂-I

S. Maria conf. di... par.
 * S. Maria del Carmine
 * S. Maria del Giardino
 S. Maria de la Passerella par.
 S. Maria della Canonica
 * S. Maria della Croce Pinne (sic)
 S. Maria della Pace
 S. Maria della Vecchiabbia - mon. domini.^{ne}
 S. Maria della Visitazione in Soffia
 moniche di S. Francesco di Sales
 * S. Maria dell'Incoronata
 * S. Maria della Passione
 * S. Maria delle Gratie
 S. Maria delle Vetere - mon. domini.^{ne}
 * S. Maria del Paradiso - Padri del terzo ord.
 * S. Maria de' Servi
 * S. Maria di Brera
 S. Maria di Caravaggio
 S. Maria di Loretto - mon. Capuccine
 S. Maria di Porta Vigentina
 S. Maria par.
 S. Maria par. del Cerchio
 S. Maria Podone
 S. Maria Valle mon. Dominicane
 S. Maria Elisabetta
 S. Maria Madalena del Cerchio - mon. Umiliate
 S. Maria Madallena
 S. Marta
 S. Marta mon. agostiniane
 S. Martin Nosiggio par.
 S. Martino al corpo par.
 S. Matteo alla ... chetta
 S. Mattia par.
 S. Maurilio par.
 S. Michele del Grillo
 S. Michiele par. mon. Francescane
 S. Michiele sul dosso
 S. Nazaro
 S. Nazaro grande coll.^{ta} e par.
 S. Nicolao
 S. Orsola mon. francescane
 S. Paolo mon. bar...
 S. Pavolo in compito par.
 S. Pelaggia conservatorio
 S. Pietro all'Orto
 * S. Pietro Celestino
 S. Pietro con le Retti par.
 S. Pietro in Gessatte
 * S. Pietro in Monforte
 S. Pietro MRE
 S. Pietro in Caminadella par.
 S. Pietro in ...lo... già Servi della Madre di Dio

[75] C₁-III
 [92] C₁-III
 [54] C₂-I
 [174] C₂-II
 [58] B₂-II
 [180] C₂-II
 [82] D₂-II
 [86] D₁-III
 [44] D₂-I
 [1] B₂-I
 [216] C₂-II
 [29] C₁-II
 [41] C₁-III
 [48] D₂-I
 [169] C₂-II
 [33] B₂-I
 [235] C₂-III
 [26] C₁-II
 [13] E₂
 [83] C₁-III
 [50] D₁-III
 [72] C₁-III
 [102] D₁-III
 [114] C₂-I
 [48] D₁-III
 [13] D₂-I
 [33] D₂-I
 [51] D₁-III
 [60] C₂-II
 [17] C₁-II
 [76] C₁-III
 [111] C₁-III
 [115] D₁-III
 [26] C₂-I
 [92] D₁-III
 [20] D₁-II
 [15] D₂-I
 [57] D₂-I
 [56] C₁-III
 [52] D₁-III
 [11] C₂-I
 [129] B₁-III
 [24] B₁-III
 [134] C₂-I
 [196] C₂-II
 [53] C₂-I
 [224] C₂-II
 [208] C₂-II
 [77] D₁-III
 [28] D₁-III
 [89] D₁-III

S. Pietro P... R...	[70]	C ₁ -III
S. Pietro in Sala	[2]	C ₁ -I
S. Pietro Scaldasole	[40]	D ₁ -III
S. Pietro sul Dosso	[36]	C ₁ -III
S. Prassede moniche capuccine	[85]	D ₂ -II
S. Protasio al Castello par.	[90]	C ₁ -III
S. Protasio alle Tenaglie	[19]	B ₁ -III
S. Protaso al Monistero	[22]	C ₂ -I
S. Rafaele par.	[73]	C ₂ -I
S. Rocco par.	[18]	E ₂
S. Rocco al Gentilino	[42]	E ₁
S. Rocco e S. Romano	[165]	C ₂ -II
S. Sattiro par.	[38]	C ₂ -I
S. Silvestro par.	[47]	C ₂ -I
S. Simone e Giuda coll.	[47]	D ₁ -III
* S. Simpliciano	[23]	B ₁ -III
S. Sisto	[56]	D ₁ -III
S. Spirito mon. agostiniane	[149]	C ₂ -I
S. Stefano	[40]	D ₂ -I
S. Stefano basilica coll. et par.	[65]	D ₂ -I
S. Stefano in Borgogna	[176]	C ₂ -II
S. Stefano Nosiggio	[64]	C ₂ -I
S. Tomaso in Terra amara coll.	[97]	C ₁ -III
S.S. Trinità (chiesa della)	[21]	E ₂
S. Uldido	[79]	C ₁ -III
S. Valeria moniche...	[44]	C ₁ -III
S. Vincenzo in prato parochia et abb.	[18]	D ₁ -II
S. Vincenzo mon. benedettine	[60]	C ₁ -III
S. Vito al Pasquirolo	[124]	C ₂ -I
S. Vitto ... par.	[61]	D ₁ -III
* S. Vittore al corpo basilica	[18]	C ₁ -II
S. Vittore quaranta martiri	[135]	C ₂ -I
* S. Vittore sito del martirio alli olmi	[12]	C ₁ -I
S. Zeno mon. ner. ⁱ	[117]	C ₂ -II
Stella (la)	[24 bis]	C ₁ -II
Cimiterio di S. Stefano	[110]	C ₂ -D ₂ -I
Cimiterio di S. Michele	[51]	D ₂ -I
Cittadella	[42]	D ₁ -III
<i>Collegi</i>		
Calchi (C. de')	[35]	B ₂ -I
Canonica (C. della)	[59]	B ₂ -II
Elvetico (C.)	[193]	C ₂ -II
Nobili (C. dei) (2 edifici prossimi)	[42]	B ₂ -I
Ostiari (C. delli)	[106]	C ₂ -I
Padri Gesuiti (C. de)	[32]	B ₂ -I
Pattalani (C. de)	[29]	B ₂ -I
S. Maria della Nat. ^a (C. della Guastalla)	[72]	D ₂ -II
S. Maria de Lescale (C. et Real...)	[13]	C ₂ -I
S. Pavolo (C.delle vedove nobili)	[25]	B ₂ -I

Confraternite

La S.S. Trinità (Conf. am.)	[36]	E ₁
La Scola Canobiana (Conf. romana)	[34]	D ₂ -I
S. Agata (Conf. romana)	[55]	D ₂ -I
S. Babila (par. et conf.)	[164]	C ₂ -II
S. Bernardino (Conf. amb.)	[109]	C ₂ -D ₂ -I
S. Bernardino (Conf. amm.)	[109]	D ₂ -I
S. Calozzero (Conf. ambrogg.)	[22]	D ₁ -II
S. Dalmazio (Conf. delle Dom.)	[18]	C ₂ -I
S. Francesco della Penitenza (Conf. ambrogg.)	[67]	D ₁ -III
S. Giacomo (Conf. ambrog.)	[150]	C ₂ -I
S. Giovanni (Conf. rom.)	[21]	B ₁ -III
S. Giovanni alle Case Rotte (Conf.)	[61]	C ₂ -I
S. Giovanni del Confalone (Conf. ambrog.)	[88]	D ₂ -II
S. Liberata (oratorio e Conf. ambrog.)	[59]	C ₁ -III
S. Maria (Conf. di ... par.)	[75]	C ₁ -III
S. Marta (Conf. rom.)	[162]	C ₂ -II
S. Michele (Conf. rom.)	[50]	B ₂ -I
S. Nazaro Pietro Santo (Conf. ambrog.)	[86]	C ₁ -III
S. Rocco (Conf. ambrog.)	[197]	C ₂ -II
S. Rocco (Conf. ambrog.)	[51]	C ₁ -III
S.S. Trinità (oratorio e conf.)	[42]	D ₂ -I

Contrade

Andegari (C. delli)	[51]	C ₂ -I
Armorari (C. dell')	[105]	C ₁ -III
Bacchio (C. del)	[89]	C ₁ -III
Bagutta (C. della)	[161]	C ₂ -II
Balla (C. della)	[112]	D ₁ -III
Barbara (C.)	[39]	B ₂ -I
Bassa...ocion (C. di)	[21]	C ₂ -I
Belgioiosa (C.)	[68]	C ₁ -III
Bergamini (C. de')	[60]	D ₂ -I
Bisatto (C. del)	[233]	C ₂ -II
Bossi (C. de')	[28]	C ₂ -I
Brera (C. di)	[4]	C ₂ -I
Broletto (C. del)	[9]	C ₂ -I
Canaletto (C. del)	[87]	C ₁ -III
Capuzzo (C. del)	[49]	D ₁ -C ₁ -III
Carobbio (C. del)	[58]	D ₁ -III
Cavalchina (C. della)	[56]	B ₂ -II
Cervietta (C. della)	[179]	C ₂ -II
Chiovasina (C. della)	[2]	C ₂ -I
Cimiteri (C. degli)	[32]	C ₂ -I
Comare (C. della)	[234]	C ₂ -II
De Bigli (C. detta)	[137]	C ₂ -I
Dogana (C. della)	[85]	C ₂ -I
Due Muri (C. detta di)	[31]	C ₂ -I
Durina (C.)	[178]	C ₂ -II
Fiori (C. de')	[30]	B ₂ -I
Falcon (C. del)	[89]	C ₂ -I

Gabella del Sale (C. della)	[113]	C ₂ -I
Gambaro (C. del)	[127]	C ₂ -I
Giardino (C. del)	[58]	C ₂ -I
Imbriaga (C. de la)	[61]	B ₂ -I
Il cazzotta (C. detta)	[14]	E ₂
Il chiossetto (C. detta)	[219]	C ₂ -II
La Bagutta (C. detta)	[161]	C ₂ -II
La Baguttina (C. detta)	[160]	C ₂ -II
La Barbetta (C. detta)	[8]	C ₂ -I
Larga (C.)	[36]	D ₂ -I
Lauro (C. del)	[5]	C ₂ -I
Legnaria (C. de')	[77]	C ₁ -III
Malcanton (C. de')	[20]	D ₂ -I
Manganadori (C. de)	[103]	C ₁ -III
Marchese Litta (C. del)	[16]	D ₂ -I
Medici (C. de')	[54]	D ₁ -III
Meraviglie (C. delle)	[82]	C ₁ -III
Moroni (C. delli)	[56]	C ₂ -I
Moroni (C. de')	[28]	D ₂ -I
Nerino (C. del)	[109]	D ₁ -III
Olmetto (C. dell')	[3]	C ₂ -I
Omenoni (C. degl')	[63]	C ₂ -I
Ore (C. delle)	[31]	D ₂ -C ₂ -I
Orefici (C. dei)	[29]	C ₂ -I
Ospitale (C. del)	[58]	D ₂ -I
Osti (C. dei)	[41]	D ₂ -I
Pallazzo di Tommaso Marini (C. del)	[68]	C ₂ -I
Patti (C. delli)	[119]	C ₂ -I
Pescaria Vecchia (C.)	[33]	C ₂ -I
Pesce (C. del)	[30]	D ₂ -I
Piatti (C. dei)	[105]	D ₁ -III
Portinari (C. degli)	[34]	C ₂ -I
Quattro Monasteri (C. delli)	[46]	C ₂ -I
Rastelli (C. delli)	[96]	C ₂ -I
Rebecchin (C. del)	[88]	C ₂ -I
Risare (C. delle)	[57]	B ₂ -II
Rovetta (C. della)	[88]	C ₁ -III
Sale (C. delle)	[70]	C ₂ -I
S. Agnese (C. di)	[38]	C ₁ -II
S. Agostino (C. di)	[95]	D ₁ -III
S. Ambroggino (C. di)	[111]	D ₁ -III
S. Anastasia (C. di)	[145]	C ₂ -I
S. Bernardino (C. di)	[68]	D ₂ -I
S. Bernardino (C. di)	[186]	C ₂ -II
S. Giovanni in Conca (C. di)	[22]	D ₂ -I
S. Giovanni in Larc. ^o (C. di)	[27]	D ₂ -I
S. Giovanni le Case Rotte (C. di)	[62]	C ₂ -I
S. Giorgio (C. di)	[106]	D ₁ -III
S. Giuseppe (C. di)	[52]	C ₂ -I
S. Margarita (C. di)	[20]	C ₂ -II
S. Maria (alla) Porta (C. di)	[65]	C ₁ -III
S. Maria Secreta (C. di)	[81]	C ₁ -III

S. Maurilio (C. di)	[116]	D ₁ -III
S. Orsola (C. di)	[71]	C ₁ -III
S. Pavolo (C. di)	[69]	C ₂ -I
S. Pietro in Caminadella (C. di)	[27]	D ₁ -II-III
S. Pietro l'Orto (C. di)	[133]	C ₂ -I
S. Prospero (C. di)	[100]	C ₁ -III
S. Radegonda (C. di)	[78]	C ₂ -I
S. Rafael (C. di)	[84]	C ₂ -I
S. Sattiro (C. di)	[36]	C ₂ -I
S. Sebastiano (C. di)	[119]	D ₁ -III
S. Simone (C. di)	[46]	D ₁ -III
S. Simplicianino (C. di)	[71]	C ₂ -I
S. Sisto (C. di)	[55]	D ₁ -III
S. Stefano (C. di)	[175]	C ₂ -II
S. Stefano (C. di)	[62]	D ₂ -I
S. Valeria (C. di)	[45]	C ₁ -III
S. Vincenzina (C. di)	[85]	C ₁ -III
S. Vito al Pasquirolo (C. di)	[177]	C ₂ -II
S. Vitto (C. di)	[60]	D ₁ -III
S. Vittore Quaranta Martiri (C. di)	[136]	C ₂ -I
S. Zeno (C. di)	[182]	C ₂ -II
Scorte (C. de)	[19]	D ₂ -I
Signora (C. della)	[69]	D ₂ -II
Sozza Innamorata (C. della)	[132]	C ₂ -I
Spadari (C. de)	[30]	C ₂ -I
Speronari (C. de)	[37]	C ₂ -I
Spiga (C. della)	[152]	C ₂ -II
Stampa (C. delli)	[59]	D ₁ -III
Stella (C. della)	[220]	C ₂ -II
Tenaglie (C. delle)	[112]	C ₂ -I
Tre Re (C. delli)	[91]	C ₂ -D ₂ -I
Valpetrosi (C. de)	[117]	D ₁ -III
Visconti (C.)	[93]	C ₂ -I
Zecca (C. della)	[108]	C ₁ -III
...ellesani (C. de)	[95]	C ₂ -I
Comune Pasque di Seveso		
Coperto del Figini	[18]	A ₂ -III
Corpi Santi di Porta Comasina	[81]	C ₂ -I
Corpi Santi di Porta Nova	[14]	A ₁ -II-III
Corpi Santi di Porta Orientale	[17]	A ₂ -I-II-III
Corpi Santi di Porta Romana	[71]	B ₂ -C ₂ -III
Corpi Santi di Porta Ticinese	[5]	E ₂
Corpi Santi di Porta Tosa	[27]	D ₁ -E ₁
Corpi Santi di Porta Vercellina	[100]	C ₂ -D ₂ -II
Corpo di Guardia	[1]	C ₁ -D ₁ -I
Corsi		
Porta Ludovica (C. di)	[9]	D ₂ -I
Porta Nuova (C. di)	[151]	C ₂ -B ₂ -I
Porta Orientale (C. di)	[159]	C ₂ -II

Porta Romana (C. di)	[38]	D ₂ -I
Porta Tosa (C. di)	[228]	C ₂ -II
S. Lorenzo (Corstone di)	[65]	D ₁ -III
S. Satiro (C. di)	[87]	C ₂ -I
Corte	[98]	C ₂ -I
Costa di Porta Tosa	[87]	B ₂ -II

Croci

Moriggia (C. del)	[69]	C ₁ -III
S. Angelino (C. di)	[91]	C ₁ -III
S. Anatalone (C. di)	[64]	C ₁ -III
S. Benide (C. di)	[25]	C ₂ -I
S. Benigno (C. di)	[12]	B ₁ -III
S. Dionigi (C. di)	[65]	B ₂ -II
S. Eusebio (C. di)	[47]	B ₂ -I
S. Eustorgio (C. di)	[38]	E ₁
S. Geremia (C. di)	[50]	C ₁ -III
S. Gerontio (C. di)	[95]	C ₁ -III
S. Gervasio e Protasio (C. di)	[63]	D ₂ -I
S. ^a ...gussa (C. di)	[38]	C ₂ -I
Santi Ma... (C. di)	[170]	C ₂ -II
S. Martignano (C. di)	[185]	C ₂ -II
S. Mauricillo (C. di)	[94]	C ₂ -I
S. Mirodetto (C. di)	[211]	C ₂ -II
S. Protasio (C. di)	[146]	C ₂ -I
S. Rocco (C. di)	[22]	B ₁ -III
Curia et Palazzo Arcivescovile	[107]	C ₂ -I

Dazi

Porta Comasina (D. di)	[6]	A ₂ -I
Porta Nuova (D. di)	[15]	B ₂ -I
Porta Orientale (D. di)	[77]	B ₂ -III
Porta Tenaglia (D. di)	[8]	B ₁ -III
Porta Tosa (D. di)	[94]	D ₂ -III
Porta Vercellina (D. di)	[10]	C ₁ -I
Portello (il)	[31]	C ₁ -II
Gabella del Sale	[9]	A ₂ -I
Sciostra delle mercanzie	[19]	E ₂
Sciostra delle mercanzie	[25]	D ₁ -II
Fontana di S. Carlo	[43]	E ₁
Fopa	[57]	D ₁ -III
Foppone di S. Carlo	[20]	E ₂
Foppone di S. Gioannino	[7]	D ₁ -I
Foppone di S. Gregorio	[72]	B ₂ -III
* Foresteria	[16]	B ₂ -I

Giardini

Castello (G. del)	[3]	B ₁ -I-II
* In Brera de Rev. Padri Benedettini di S. Simpliciano (G. detto)	[16]	B ₁ -III

* Padri (G. de)	[4]	B ₂ -I
* Padri (G. de)	[14]	C ₁ -I
* Padri Bonfratelli (G. de)	[41]	B ₂ -I
* Padri Capuccini (G. de)	[202]	C ₂ -II
* Padri del Carmine (G. de)	[1]	C ₂ -I
* Padri della Passione (G. de)	[218]	C ₂ -II
* Padri Celestini (G. de)	[194]	C ₂ -II
* Padri di S. Ambrogio (G. de)	[33]	D ₁ -III
* Padri di S. Angelo (G. de)	[40]	B ₂ -I
* Padri di S. Barnaba (G. de)	[80]	D ₂ -II
* Padri di S. Celso (G. de)	[7]	D ₂ -I
* Padri di S. Dioniggi (G. de)	[63]	B ₂ -II
* Padri di S. Marco (G. de)	[26]	B ₂ -I
* Padri di S. Maria della Pace (G. de)	[84]	D ₂ -II
* Padri di S. Pietro in Gessate (G. de)	[222]	C ₂ -II
* Padri Domenicani (G. de)	[76]	D ₁ -III
Padri Gesuiti (G. de)	[40]	C ₂ -I
* Padri Olivetani di S. Vittore (G. de)	[9]	D ₁ -II
* Padri Scalzi (G. de)	[18]	B ₂ -I
* Padri Somaschi di S. Pietro (G. de)	[206]	C ₂ -II
* Padri Teatini di S. Anna (G. de)	[13]	B ₁ -III
* RRPP delle Grazie (G. de)	[30]	C ₁ -II
* RRPP Gesuiti di S. Girolamo (G. de)	[20]	C ₁ -II
* Sagrestia (G. delle)	[200]	C ₂ -B ₂ -II
* Seminario (G. del)	[156]	C ₂ -II
Sig. Lasta... (G. del)	[163]	C ₂ -II
* ... de...se (G.)	[198]	C ₂ -B ₂ -II
Il Chizzolo	[128]	C ₂ -I-II
Labirinto	[49]	D ₂ -I
Lantasio	[39]	D ₂ -I
La p...	[110]	C ₁ -III
La Vedra	[70]	D ₁ -III
Lazzaretto	[55]	B ₂ -II-III

Loco Pio

Crosetta (L.P. detta la)	[49]	C ₁ -III
Melzi (L.P. de)	[35]	D ₁ -III
Misericordia (L.P. Della)	[17]	C ₂ -I
Le Quattro Marie (L.P.)	[120]	C ₁ -I
S. Maria della Pietà (L.P.)	[73]	D ₂ -II
Umiltà (L.P. dell')	[74]	C ₁ -III
Cra... (L.P. del)	[15]	C ₂ -I

Loimetto (sic) in Palazzo	[101]	D ₁ -III
L'ultra Guardia	[15]	E ₂

Monasteri

* Monastero	[14]	B ₁ -III
* Monastero	[39]	C ₁ -II

* Padri di S. Ambrogio (M. delli)	[32]	D ₁ -II-III
* Padri di S. Barnaba (M. delli)	[81]	D ₂ -III
Padri di S. Gerolamo (M. de)	[12]	C ₂ -I
* Padri Domenicani (M. delli)	[24]	D ₂ -I
* Padri Domenicani (M. delli)	[27]	C ₁ -II
* Padri Domenicani (M. R.R.)	[75]	D ₁ -III
* Padri Minori (M. de)	[38]	B ₂ -I
Padri Olivetani (M. de)	[19]	C ₁ -II
* Padri Olivetani di S. Vittore	[8]	D ₁ -C ₁ -II
* Padri Reformati (M. delli)	[55]	C ₂ -I
* Padri Scalzi (M. de)	[19]	B ₂ -I
* Padri Serviti (M. delli)	[61]	B ₂ -II
* Padri Serviti (M. delli)	[168]	C ₂ -II
* Padri Somaschi di San Pietro in Monforte (M. de)	[207]	C ₂ -II
Carcani (M. de)	[68]	B ₂ -II
* Padri Agostiniani (M. de)	[27]	B ₂ -I
* Padri Agostiniani della Incoronata (M. de)	[2]	B ₂ -I
* Padri Agostiniani Scalzi (M. de)	[213]	C ₂ -II
Padri Agostiniani Scalzi (M. de)	[75]	B ₂ -III
* Padri Benedettini (M. delli)	[223]	C ₂ -II
* Padri Bonifratelli (M. de)	[45]	B ₂ -I
* Padri Canonici Lateranensi (M. delli)	[217]	C ₂ -II
* Padri Capucini (M. delli)	[199]	C ₂ -B ₂ -II
* Padri Celestini (M. delli)	[195]	C ₂ -II
* Padri Cruciferi (M. delli)	[181]	C ₂ -II
* Padri del Carmine (M. delli)	[93]	C ₁ -III
* Padri della Pace (M. delli)	[83]	D ₂ -II
Padri Trinitari Scalzi (M. de)	[236]	C ₂ -III
S. Anastasia Padri Minimi (M.)	[144]	C ₂ -I
S. Maria Secreta (M.)	[80]	C ₁ -III
Terziari e riformate dell'Immacolata Concezione (M.)	[7]	C ₂ -I
Moniche Capucine di S. Maria delli Angeli	[11]	B ₁ -III
Moniche Scalze di S. Giuseppe e Teresa	[21]	B ₂ -I
S. Mauritio (detto monastero maggiore) moniche benedettine	[52]	C ₁ -III
Mura del Giardino del Castello	[3]	C ₁ -I

Oratori

Angeli Custodi (O. delli)	[107]	C ₁ -III
S. Bernardino (O. di)	[41]	C ₁ -II
S. Bonaventura (O. di)	[20]	C ₁ -II
S. Cipriano (O. secreto)	[23]	C ₂ -I
Colombeta (la) (O.)	[94]	D ₁ -III
S. Gio. Batta (O. delli Genovesi)	[46]	C ₁ -III
S. Gottardo (O.)	[63]	C ₁ -III
S. Liberata, Confraternita Ambrosiana. (O.)	[59]	C ₁ -III
S. Lorenzo in Torriggia (O.)	[11]	C ₂ -I
La Madonna della Fontana, O. secreto della Concordia	[96]	D ₂ -III
Madonna del Naviglio (O.)	[9]	E ₁
S. Maria Annunciatà (O.)	[73]	C ₁ -III
S. Maria in Carugate (O. secreto)	[42 bis]	C ₂ -I

S. Maria Madalena (O.)	[33]	D ₂ -I
S. Maria Madalena (O.)	[105]	C ₂ -I
S. Martin orat. degli Orfani	[57]	C ₂ -I
S. Martin orat. dei calzolari	[123]	C ₁ -I
S. Pietro e Lino (O.)	[62]	C ₁ -III
S. Prassede (O.)	[90]	D ₂ -II
S. Prassede (O.)	[230]	C ₂ -II
S. Prospero (O.)	[101]	C ₁ -III
S. Simpliciano (O.)	[72]	C ₂ -I
S.S. Trinità, Conf. ^{ta} (O. della)	[42]	D ₂ -I
Visitazione (O. della)	[68]	D ₁ -III
* Orfani Mendicanti	[24]	C ₁ -II
* Orto dei Padri	[3]	B ₂ -I
* Ospedale	[44]	B ₂ -I
* Ospedaletto	[3]	D ₂ -I
(Ospedaletto) di S. Lazzaro	[46]	D ₂ -I
Ospedal de' Pellegrini - S. Pietro	[77]	D ₂ -II
* Ospedal Maggiore	[59]	D ₂ -I
* Ospitale de' Vecchi	[54]	C ₁ -III
Ospitale di S. Vincenzo de Paci Uomini-Donne	[17]	D ₁ -II
Ospitaletto	[13]	D ₁ -II
Ospizio de' Padri	[34]	C ₁ -II
Ospizio di...	[90]	D ₁ -III

Osterie

Balla (Osteria della)	[113]	D ₁ -III
In contrada della Balla, sud-ovest Duomo		
Briosca (Osteria detta)	[22]	E ₁
Sul Naviglio Pavese		
Agnello (Osteria del)	[74]	C ₂ -I
Di fronte la chiesa di S. Rafaele, nord Duomo		
Canon d'oro (Osteria del)	[25]	B ₁ -III
Vicino il Naviglio, tra i Padri Benedettini e il Pontazzo		
Capestro (Osteria del)	[92]	C ₂ -I
Dietro il Duomo, in direzione delle Carceri		
Croce Bianca (Osteria della)	[53]	C ₁ -III
Corso di Porta Vercellina, dietro l'Ospizio de Vecchi		
Due Espade (Ostaria delle)	[53]	D ₂ -I
In Borgo di Porta Romana, vicino la chiesa di S. Lazzaro		
Gambaro (Osteria del)	[130]	C ₂ -I
Alle spalle del Duomo, tra S. Paolo in Compito e S. Maria de Servi		
Monte Oliveto (Ostaria del)	[36]	B ₂ -I
Sul Bastione, in fondo alla contrada di S. Angelo		
Noce (Osteria detta la)	[32]	E ₁
Fuori Porta Ticinese, in Piazza 'del Mercato		
S. Paolo (Osteria di)	[125]	C ₂ -I
Alle spalle del Duomo, tra S. Paolo in Compito e S. Martino		
Sale (Osteria e gabella del)	[15]	E ₁
All'incrocio tra Naviglio Grande e Naviglio Pavese		
Spade (Osteria delle)	[35]	D ₂ -I
Dietro la Scuola Canobiana, verso corso di Porta Romana		

Stadera (Osteria con)	[7]	E ₂
Fuori le mura, a lato di Porta Vigentina	[20]	A ₂ -III
Tre Merli (Osteria de')		
Fuori le mura, in fondo alla strada di Loreto	[147]	C ₂ -I
Ostaria		
Vicino a Borgo Spesso	[26]	D ₁ -III-II
Ostera		
In fondo a Viarena, vicino le mura	[8]	E ₁
Ostera		
Lungo il Naviglio Grande, vicino alla cascina La Cattena	[11]	E ₁
Ostera		
Sul Naviglio Grande, accanto alla Gabella del Sale	[31]	E ₁
Ostera		
Di fronte all'Ostera La Noce	[35]	E ₁
Ostera		
In Borgo della Santissima Trinità	[17]	E ₂
Ostera		
Davanti la Sciostra delle Mercanzie		
* Padri Capuccini	[13]	C ₁ -I
* Padri di S. Salvatore	[60]	D ₂ -I
Palazzo del Marini	[65]	C ₂ -I
Palazzo Regio e Ducale	[99]	C ₂ -I
Pascqua delle Galine	[24]	C ₂ -I
Pascqua del Marchese Sonzino	[104]	D ₁ -III
Patibolo de' Giustiziati	[72]	D ₁ -III
Penitenziari	[104]	C ₂ -D ₂ -I
Piazza del Duomo	[82]	C ₂ -I
Piazza dei Mercanti	[27]	C ₂ -I
Piazza del Mercato	[28]	E ₁
Piazzella alla Gabella	[16]	E ₁
Pissina Corduce	[104]	C ₁ -III
Ponte Vetro	[94]	C ₁ -III
Porta Comasina	[3]	A ₂ -I
Porta Fossa	[31]	E ₂
Porta Ludovica	[2]	E ₂
Porta Nova	[14]	B ₂ -I
Porta Orientale	[76]	B ₂ -III
Porta Romana	[24]	E ₂
Porta Tenaglia	[7]	B ₁ -III
Porta Ticinese	[29]	E ₁
Porta Tosa	[95]	D ₂ -III
Porta Vercellina	[9]	C ₁ -I
Porta Vigentina	[12]	E ₂
Posto de' Cavalli	[75]	C ₂ -I
Quadrone	[47]	D ₂ -I
<i>Rete idrica e opere relative</i>		
Acqua Longa della Città	[190]	C ₂ -B ₂ -II
lungo Borgo di Porta Orientale		

Bocca Candina, scaricatore del Naviglio	[25]	E ₁
lungo la Strada Pavese		
Conca		
in fondo a Borgo S. Calozzero	[24]	D ₁ -II
Conca		
vicino il ponte di S. Teresa	[7]	B ₂ -I
Fontanille		
a metà della Strada di Melegnano	[11]	E ₂
La Chiusa		
alla confluenza di Vecchiabbia e Naviglio	[93]	D ₁ -III
Laghetto		
dietro l'Ospedale Maggiore	[70]	D ₂ -II
Molini		
presso Porta Nuova, entro le mura	[6]	B ₂ -I
Molini		
in corso Porta Tosa, dietro S. Gio del Gonfalone	[86]	D ₂ -II
Molini		
sulla Vecchiabbia, fuori Porta Ludovica	[9]	E ₂
Naviglietto		
tra corso di Porta Orientale e Ponte di Porta Tosa	[232]	C ₂ -II
Naviglietto		
lungo la Strada della Senaura	[239]	C ₂ -D ₂ -III
Naviglio		
dal Castello ai Padri Agostiniani	[26]	B ₁ -III
Naviglio		
dagli Agostiniani a Ponte S. Teresa	[8]	B ₂ -I
Naviglio		
dal Ponte di S. Teresa alle mura	[8 bis]	B ₂ -I
Naviglio		
parallelo a Borgo di Porta Vercellina	[22]	C ₁ -II
Naviglio		
da corso Porta Nuova a corso Porta Orientale	[153]	C ₂ -II
Naviglio		
da Borgo S. Calozzero, verso sud	[74]	D ₁ -III
Naviglio		
da Borgo S. Calozzero a corso Porta Ludovica	[74 bis]	D ₁ -III
Naviglio		
da stradone di S. Vittore a Borgo S. Calozzero	[21]	D ₁ -II
Naviglio		
da Ponte di Porta Tosa a il Laghetto	[92]	D ₂ -II
Naviglio		
da Borgo di Porta Romana a il Laghetto	[54]	D ₂ -I
Naviglio		
da corso Porta Ludovica a Borgo Porta Romana	[8]	D ₂ -I
Naviglio di Martesana		
lungo la strada di Monza	[11]	A ₂ -I
Naviglio Grande		
sul Bastione di Porta Ticinese sbocca nel Ticinello	[4]	E ₁
Naviglio Ticinello		
dal Bastione di Porta Ticinese a quello di Porta Ludovica	[13]	E ₁
Naviglio Vecchio		
dal Bastione di Porta Nuova verso sud-ovest	[15]	A ₂ -II

Olona
lungo le mura, da Borgo S. Calozzero a Viarena
Olona Nuova
da Porta Ticinese in direzione ovest
Olona Vecchia
parallelo all'Olona Nuova
Pontazzo
nei pressi del Castello
Ponte
davanti la Gabella del Sale
Ponte
in fondo a corso di Porta Nuova
Ponte
nei pressi di Porta Tosa
Ponte della Pat...
nei pressi di Torre dell'Imperator
Ponte di ...
tra il corso e il borgo di Porta Orientale
Ponte di Brera
all'altezza della contrada di Brera
Ponte di Porta Tosa
in corso di Porta Tosa
Ponte di S. Ambroggio
in fondo allo Stradone di S. Vittore
Ponte di S. Marco
da lato la chiesa di S. Marco
Ponte di S. Teresa
nei pressi di S. Simpliciano
Ponte sopra la Vedra
a lato la chiesa di S. Lorenzo
Tombon di S. Marco
accanto ai molini
Tombone
presso la Sciostra delle mercanzie
Turbida (la)
dal Campo di Berta che fillava alle mura
Vecchiabbia
da Torre dell'Imperatore in direzione sud
...lio sia Naviglio de' Padri Certosini di Pavia
vicino alla strada Pavese

Romitorio
* Sacra Inquisizione
Sacro Monte della Pietà
Scalini del Duomo
Sciostra delle mercanzie
Sciostra delle mercanzie
Scuole pubbliche
* Seminario maggiore
* Sito per asciugare il tabacco
S...erzo S.

[15] D₁-II
[5] D₁-I
[6] D₁-I
[27] B₁-III
[8] A₂-I
[52] B₂-I
[155] C₂-III
[84] D₁-III
[172] C₂-II
[11] B₂-I
[187] C₂-II
[19] D₁-II
[10] B₂-I
[9] B₂-I
[63] D₁-III
[5] B₂-I
[23] D₁-III
[4] C₁-I
[47] E₁
[46] E₁
[17] B₂-I
[28] C₁-II
[102] C₁-III
[79] C₂-I
[19] E₂
[25] D₁-II
[31] B₂-I
[157] C₂-II
[23] B₂-I
[30] D₁-III

Strade

Como (S. di) [1] A₂-I
Lambrate (S. di) [78] B₂-III
Loretto (S. di) [73] B₂-III
Marina (S.) [188] C₂-B₂-II
Melegnano (S. di) [26] E₂
Molino dell'armi (S. del) [83] D₁-III
Monza (S. di) [10] A₂-I
Nova (S.) [115] C₂-I
Pavese (S.) [26] E₁
Pedone (S.) [24] E₁
Populo de' Capucini (S. del) [201] C₂-II
Senaura (S. della) [98] D₂-III
S. Croce (S. di) [80] D₁-III

Stradoni

Carcani (Stradone de') [64] B₂-II
Passione (Stradone delle) [215] C₂-II
S. Angelo (Stradone di) [24] B₂-I
S. Vittore (Stradone di) [16] C₁-II

Strette

Ba... iza [108] D₂-III
Capucini (S. delli) [203] C₂-II
Fieno (S. del) [17] D₂-I
Pasterla (S. de) [114] D₁-III
Pra Comune (S. del) [205] C₂-II
Sambugo (S. del) [40] E₁
S. Fermo (S. di) [100] D₁-III
S. Giovanni in Conca (S. di) [25] D₂-I
S. Giovanni in larc.^o (S. di) [28] D₂-I
S. Tomaso (S. di) [98] C₁-III
S. Vincenzo (S. di) [14] D₁-II
Tesoriere (S. del) [204] C₂-II
Vedraschi (S. de') [62] D₁-III

Teatro grande [101] C₂-I
Teatro piccolo [100] C₂-I
Terrazze della cervietta [183] C₂-II
Terrazzo [173] C₂-II
Terrazzo [166] C₂-II
Terrazzo [73] D₁-III
Terrazzo di Porta Nova [34] B₂-I
Terrazzo de Veta (?) [44] D₁-III
Torre dell'Imperator [85] D₁-III
Tribunale dei Magistrati [97] C₂-I
Verziere [108] C₂-I
Veta delli cittadini [45] D₁-III
Viarena (bis) [39] D₁-III
Violetta [6] A₁-III

Vione di s. Francesco	[47]	C ₁ -III
... Castello	[2]	A ₂ -I
... de Agnello	[126]	C ₂ -I
... falcone	[90]	C ₂ -I
... delle S.S. Trinità	[6]	B ₁ -III
... etto	[10]	B ₁ -III
... margherita	[76]	C ₂ -I
<i>Complessi religiosi</i>		
La Madonna del Rosario conservatorio	[69]	B ₂ -II
Il Rosario	[189]	C ₂ -II
S. Giovanni Evangelista	[48]	B ₂ -I
Collegio de' Nobili	[42]	B ₂ -I
Collegio de' Nobili	[42 bis]	B ₂ -I
L'Immacolata Concezione de' Padri Capucini	[70]	B ₂ -II
Monastero delli Padri Capucini	[199]	C ₂ -B ₂ -II
Giardino delli Padri Capucini	[202]	C ₂ -II
Giardini della Sacrestia	[200]	C ₂ -B ₂ -II
Giardini di S... p...	[198]	C ₂ -B ₂ -II
Ospedale Maggiore	[59]	D ₂ -I
Cortili		
S. Maria (Annonziata)	[59 bis]	D ₂ -I
S. Ambrogio	[31]	D ₁ -II
Monastero de' Padri di S. Ambrogio	[32]	D ₁ -II-III
Giardino de' Padri di S. Ambrogio	[33]	D ₁ -III
S. Remigio ... done di com.ta S. Agata	[34]	D ₁ -III
S. Angelo	[37]	B ₂ -I
Monastero dei Padri Minori Osservanti	[32]	B ₂ -I
Giardino de' Padri di S. Angelo	[40]	B ₂ -I
Bosco de' Padri	[49]	B ₂ -I
S. Anna Padri Teatini	[15]	B ₁ -III
Monastero	[14]	B ₁ -III
Giardino de' Padri Teatini di S. Anna	[13]	B ₁ -III
S. Barnaba		
Monastero delli Padri di S. Barnaba	[81]	D ₂ -II
Giardino delli Padri di S. Barnaba	[80]	D ₂ -II
S. Carlo	[22]	B ₂ -I
Giardino de' Padri Scalzi	[18]	B ₂ -I
Monastero de' Padri Scalzi	[19]	B ₂ -I
Romitorio	[17]	B ₂ -I
Foresteria	[16]	B ₂ -I
Bosco de' Padri	[20]	B ₂ -I
Sito per asciugare il tabacco	[23]	B ₂ -I
S. Carlo del Collegio	[192]	C ₂ -II
Collegio Elvetico	[193]	C ₂ -II

S. Celso	[5]	D ₂ -I
La Madonna di S. Celso - Rettoria	[4]	D ₂ -I
Giardino de' Padri di S. Celso	[7]	D ₂ -I
Padri di S. Salvatore	[6]	D ₂ -I
S. Dionigi abbazia	[60]	B ₂ -II
Monastero delli Padri Serviti	[61]	B ₂ -II
Giardino dei Padri di S. Dionigi	[63]	B ₂ -II
S. Eustorgio	[78]	D ₁ -III
Monastero de' RRPP Domenicani	[75]	D ₁ -III
Giardino de' Padri Domenicani	[76]	D ₁ -III
S. Pietro Martire	[77]	D ₁ -III
S. Fedele	[66]	C ₂ -I
Casa professa dei Gesuiti	[67]	C ₂ -I
S. Giobatta del Seminario	[158]	C ₂ -II
Seminario Maggiore	[157]	C ₂ -II
Giardini del Seminario	[156]	C ₂ -II
San Girolamo		
Monastero delli Padri Gesuiti	[23]	C ₁ -II
Giardino de RRPP Gesuiti di S. Girolamo	[20]	C ₁ -II
S. Gius... alla Comenda	[79]	D ₂ -II
Monastero dei Padri Domenicani	[24]	D ₂ -I
S. Marco	[28]	B ₂ -I
Monastero dei Padri Agostiniani	[27]	B ₂ -I
Giardino de' Padri di S. Marco	[26]	B ₂ -I
S. Maria Aracoeli	[43]	B ₂ -I
Monastero de Padri Bonfratelli	[45]	B ₂ -I
Ospedale	[44]	B ₂ -I
Giardino de Padri	[44 bis]	B ₂ -I
Giardino de Padri Bonfratelli	[41]	B ₂ -I
S. Maria del Carmine	[92]	C ₁ -III
Monastero de Padri del Carmine	[93]	C ₁ -III
Giardino de P. del Carmine	[1]	C ₂ -I
S. Maria del Giardino	[54]	C ₂ -I
Monastero delli Padri Reformati	[55]	C ₂ -I
S. Maria della Croce...	[180]	C ₂ -II
Monastero delli Padri Cruciferi	[181]	C ₂ -II
S. Maria della Pace	[82]	D ₂ -II
Monastero delli Padri della Pace	[83]	D ₂ -II
Giardino de P. di S. Maria della Pace	[84]	D ₂ -II
S. Maria di Brera	[33]	B ₂ -I
Collegio de Padri Gesuiti	[32]	B ₂ -I
Giardino de Padri Gesuiti	[40]	B ₂ -I

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. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

Avv. Prof. FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

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

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

MARIA BERTARELLI
Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

Dott. TULLIO TOMBA
Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

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

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

INDICE

<i>Francesco Ogliari</i> - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione	pag. 7
<i>Clelia Alberici</i> - Il dono della collezione di soldatini del Prof. Ettore Tonini	» 9
<i>Fabrizio Ferranti</i> - I soldatini della collezione Tonini per- venuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli . . .	» 13
<i>Clelia Alberici</i> - La Pianta di Milano disegnata da Giovanni Filippini nel 1722 per il censimento indetto dall'Im- peratore Carlo VI	» 45
<i>Silvana Barbi</i> - <i>Minia Giacomini Miari</i> - La Pianta di Mi- lano di G. Filippini (Commento e trascrizione) . . .	» 49
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Ipotesi sull'origine del decoro al ticchio nelle fabbriche ceramiche pesaresi . . .	» 87
<i>Grazietta Butazzi</i> - Una raccolta di sottovesti settecente- sche ricamate al Castello Sforzesco	» 103
<i>Otello e Marisa Caprara</i> - Il restauro di un Cristo ligneo del secolo XIII	» 137
<i>Giorgio Lise</i> - Pietro Marchioretto pittore di paesaggi e la sua fortuna nell'incisione	» 147
<i>Oleg Zastrow</i> - Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco: la celebre tavoletta « bizantina » dell'Annunciazione . . .	» 185
Gli Amici che ci hanno lasciato	» 253
Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, pubblicazioni . .	» 257

S. Maria (Spedale de Vecchi)	[55]	C ₁ -III
Ospedale de Vecchi	[54]	C ₁ -III
Giardini	[54 bis]	C ₁ -III
S. Maria della Passione	[216]	C ₂ -II
Monastero delli Padri Canonici Lat. ^{si}	[217]	C ₂ -II
Giardino de' Padri della Passione	[218]	C ₂ -II
S. Maria della Stella		C ₁ -III
Orfani Mendicanti	[24]	C ₁ -III
S. Maria delle Grazie	[29]	C ₁ -II
Monastero delli Padri Domenicani	[27]	C ₁ -II
Giardino de' RRPP delle Grazie	[30]	C ₁ -II
Sacra inquisizione	[28]	C ₁ -II
S. Maria dell'Incoronata	[1]	B ₂ -I
Monastero de' Padri Agostiniani dell'Incoronata	[2]	B ₂ -I
Giardino de' Padri	[4]	B ₂ -I
Orto de' Padri	[3]	B ₂ -I
S. Maria del Paradiso	[48]	D ₂ -I
Padri del III ordine	[48 bis]	D ₂ -I
S. Maria de' Servi	[169]	C ₂ -II
Monastero delli Padri Serviti	[168]	C ₂ -II
S. Pietro Celestino	[196]	C ₂ -II
Monastero delli Padri Celestini	[195]	C ₂ -II
Giardino delli Padri	[194]	C ₂ -II
S. Pietro in Gessate	[224]	C ₂ -II
Monastero dei Padri Benedettini	[223]	C ₂ -II
Giardino dei Padri di S. Pietro in Gessate	[222]	C ₂ -II
S. Pietro in Monforte	[208]	C ₂ -II
Monastero de' Padri Somaschi	[207]	C ₂ -II
Giardino de' Padri Somaschi	[206]	C ₂ -II
S. Simpliciano	[23]	B ₁ -III
Monastero de' Padri Benedettini	[20]	B ₁ -III
Giardino detto in Brera de rev. Padri Benedettini di S. Simpliciano	[16]	B ₁ -III
S. Vittore al Corpo, basilica	[18]	C ₁ -II
Monastero de' Padri Olivetani di S. Vittore	[8]	D ₁ -C ₁ -II
Giardino de' Padri Olivetani di S. Vittore	[9]	D ₁ -II
S. Vittore alli Olmi sito del martirio	[12]	C ₁ -I
Padri Capucini	[13]	C ₁ -I
Giardino de' Padri	[14]	C ₁ -I

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Un'ipotesi sull'origine del decoro al ticchio nelle fabbriche ceramiche pesaresi

Un vaso ad anfora, di notevoli dimensioni, misura infatti 54 centimetri di altezza, noto oltre che per la sua imponenza anche perché più volte pubblicato¹, è esposto nel settore delle maioliche nella raccolta del Castello Sforzesco di Milano (fig. 1). Si tratta di un esemplare settecentesco eseguito a Milano nella fabbrica di Felice Clerici attorno alla metà del XVIII secolo. La sua forma trae ispirazione dai celebri vasi delle botteghe urbinati, che nella seconda metà del Cinquecento venivano spesso decorati dagli artefici della Bottega dei Fontana, con scene bibliche accompagnate da aeree raffaellesche, oppure dipinti nella bottega dei Patanazzi che aggiungevano ai pesanti ornati a grottesche, i tipici cammei a fondo nero.

L'esemplare qui illustrato porta le doppie anse anguiformi mentre la parte decorativa è affidata ad un unico elemento, costituito da lunghi tralci fioriti che terminano con un motivo insistente di larghe foglie pendule, disegnate sullo smalto bianchissimo del fondo. I numerosi fiori di cui è cosperso il vaso, portano i petali completamente aperti e possono venire interpretati come una trasposizione della peonia cinese divenuta per mano dei decoratori di Clerici una normale margherita. Di chiara ispirazione orientale, questo motivo estremamente piacevole è mantenuto in una policromia che alterna i toni del giallo al verde e all'azzurro.

Possiamo facilmente immaginare che questo tipo di ornato fosse noto anche ai Callegari e Casali che operavano nella vicina Lodi. Non è quindi da escludere l'ipotesi che detto motivo abbia incontrato il gusto dei due lodigiani e influenzato la loro fantasia, tanto che, iniziata una propria attività nella fornace di Pesaro nel 1763, adottarono questo tipo di decoro fra i primi della loro produzione, portandovi poi quelle varianti che più si avvicinavano al loro temperamento artistico.

A documentazione dei primi esemplari della fornace Callegari e Casali è presente al Museo di Pesaro un piatto ovale, sagomato, recante la marca *Pesaro* (fig. 2) che nel tralcio centrale ornato a gruppi di margherite, ritroviamo una notevole affinità con il vaso ad anfora della fornace milanese. Questo esemplare della fig. 2 è sicuramente databile attorno al 1766 per l'assoluta somiglianza, si direbbe infatti eseguito dalla stessa mano e per il medesimo servizio, con una grande ciotola ovale, datata e marcata *Pesaro C.C. 1766*, anche essa al Museo di Pesaro. Ambedue gli esemplari sono di sottile spessore e ricoperti da uno smalto leggermente azzurrato. Questo tipo di decoro chiamato al *ticchio* nella zona marchigiana, *tacchiolo* o *sbiancheggiato* nel Veneto, sorse a Pesaro attorno al 1766 e viene molto spesso attribuito alla fabbrica di Le Nove, presso Bassano.

Non esistono infatti precise indicazioni circa la priorità di questo tipo di ornato così simile nelle due fabbriche, se non qualche vago accenno di alcuni studiosi, Costantino Baroni¹ e Gino Barioli tra gli altri², che in mancanza di dati certi si sono limitati a dichiarare che lo *sbiancheggiato* è uno degli ultimi decori della fabbrica di Le Nove attribuibile all'ultimo quarto del XVIII secolo.

Circa la fabbrica di Le Nove, giova ricordare che il suo maggiore esponente, Pasquale Antonibon, dimostrando uno spirito commerciale piuttosto progredito in rapporto ai tempi, poteva vantare attorno al 1752 la proprietà di una catena di botteghe per la vendita diretta dei prodotti della propria fornace. Queste botteghe aperte in Mantova, Udine, Trento, Ancona e Ferrara³ erano lontane da ogni altra fabbrica di maioliche, e situate nei punti strategicamente più idonei alle vendite, perché privi di concorrenza. In particolare la bottega di Ancona serviva all'Antonibon per le molteplici commissioni che riceveva dal Levante e soprattutto per l'invio della sua merce a Costantinopoli⁴. La vicinanza quindi della bottega di Ancona favoriva senza dubbio lo scambio dei decori con i ceramisti di Pesaro e la vicina fiera di Senigallia, aperta dal 1° di marzo alla fine di luglio, costituiva una ottima fonte di informazione sull'attività artistica e sul livello creativo delle varie fornaci. A proposito di questa fiera, giova ricordare che essa aveva una notevole importanza su una vasta area commerciale, che si estendeva soprattutto attraverso il mare⁵, mentre la sua durata di cinque mesi all'anno garantiva a questa manifestazione l'afflusso di una vastissima clientela, tanto che durante il mese di agosto pare che dalla città di Pesaro si spostasse anche il Legato Apostolico, che si trasferiva a Senigallia



FIG. 1 - Anfora *biansata* a decoro policromo.
Milano, fabbrica Felice Clerici. 1750 c. - h. cm. 54
Milano, Castello Sforzesco (Inv. M. 668).



FIG. 2 - Piatto baccellato, ovale, decorato al ticchio, firmato *Pesaro*.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali. 1766 c. - cm. 40 x 33. - Pesaro, Musei Civici.



FIG. 3 - Caffettiera costolata, decorata al ticchio, firmata *Pesaro*.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali 1770-1780 - h. cm. 18.
Milano, Castello Sforzesco (Inv. M. 4077).



FIG. 4 - Piatto centinato, decorato al ticchio, nei toni accesi de Iverde ramina, giallo e azzurro. Firmato Pesaro.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali. 1766 c. - diam. cm. 24 - Coll. privata.

con tutti gli impiegati e, per le inevitabili questioni e liti che sorgevano fra i commercianti, anche il Tribunale di Pesaro si spostava quasi al completo per la durata di circa un mese⁶.

La clientela straniera che interveniva a detta fiera era composta prevalentemente da levantini, greci e turchi⁷, i quali barattavano volentieri varie mercanzie, quali spezie, pietra d'Istria e sete pregiate, con i prodotti di maiolica fine, che presso di loro erano quasi inesistenti.

Per i commerci e gli scambi nell'interno, invece, risulta che fra le fabbriche di Le Nove e quelle di Pesaro esisteva un gemellaggio che si può far risalire ad una lontana origine, in quanto si ha notizia che l'artigiano bassanese Simone Marinoni aveva dimorato per parecchio tempo a Pesaro per apprendere ivi il segreto delle vernici usate per fabbricare le maioliche già fin dal 1540⁸. Tornato in patria aveva impiantato una prima officina di maioliche dove si procedeva ad una modesta lavorazione di ingenue targhe maiolicate, in una località detta « Rivarotta » al confine tra Le Nove e Bassano⁹. A proposito della collaborazione esistente fra gli artigiani delle due fabbriche, risulta da alcune note di studiosi pesaresi e dall'archivio privato di Giorgio Ugolini che i maiolicari pesaresi si recavano sovente nella zona del Vicentino per farvi provvista di quel caolino che estraevano nelle cave di Tretto presso Vicenza, località che ancora oggi costituisce l'unica fonte di materia prima ceramica per tutta l'Italia settentrionale.

Per la difficoltà degli spostamenti queste soste dei maiolicari pesaresi si protraggono spesso anche per settimane e mesi. Era quindi logico che gli artigiani pesaresi, che si fermavano ad aiutare i loro colleghi nelle vicine fabbriche di Le Nove, introducessero presso queste botteghe il decoro pesarese del « *ticchio* » che venne così facilmente adottato anche nel bassanese. Introdotto attraverso Pesaro, il motivo del « *ticchio* » prende il nome di « *tacchiolo* » nelle fabbriche vicentine, e dalla sua somiglianza con quello delle fabbriche pesaresi nasce la confusione circa l'attribuzione alle manifatture che hanno prodotto gli stessi moduli ornamentali. Ma se in un primo esame il tipo di decorazione può sembrare simile a Pesaro come a Le Nove, uno studio più approfondito mette in luce le differenze che distinguono nettamente gli esemplari delle due fabbriche.

Infatti nel piatto ovale proveniente dalla fornace di Pesaro (fig. 2), come nelle zuppiere, caffettiere (fig. 3) e piatti (fig. 4) che seguono la produzione pesarese dei primi anni attorno al 1766, si nota soprattutto l'abilità e la fantasia dell'artista che determina in ogni esemplare un rap-

porto di vuoti sui pieni creando una impressione di estrema leggerezza, mentre è evidente che il decoro, dopo lo studio particolareggiato dell'oggetto, viene adattato ogni volta alla forma del singolo pezzo senza seguire uno schema prestabilito.

È altresì evidente in questi esemplari che lo spunto cinesizzante, esasperato nell'epoca settecentesca in alcune fornaci, viene interpretato dai maiolicari pesaresi in maniera più aderente allo spirito europeo.

Negli esemplari della fabbrica di Le Nove i decoratori mantengono invece a questo tipo di ornato alcune caratteristiche orientali riscontrabili soprattutto nelle estreme punte del tralcio che vediamo abitualmente ornato con le foglie aghiformi ripiegate su se stesse, mentre alle estremità di alcuni steli vengono poste delle grosse pigne di colore mattone, che assumono spesso l'aspetto di una pannocchia di granoturco. Altra caratteristica tipica della fabbrica bassanese è riscontrabile alla base del tralcio, che prende l'avvio da una forma rocciosa, dipinta sempre nei vari toni del manganese (fig. 5), simile a quella che i decoratori di Felice Clerici hanno largamente usato nelle loro imitazioni orientali. Negli esemplari pesaresi invece il tralcio sinuoso, che ondeggiando divide in due diametralmente il piatto, parte sempre da un terreno erboso, dove il verde ramina e il giallo vengono sovrapposti, formando spesso delle sbavature visibili anche sul retro di alcuni oggetti (fig. 6); mentre lo stelo esilissimo che s'innalza, sullo smalto bianchissimo del fondo è carico di foglie e di fiori e viene sempre punteggiato da piccoli tratti di manganese.

Attraverso i numerosi esemplari appartenenti alle fabbriche pesaresi possiamo seguire nelle varie epoche l'evoluzione di questo particolare motivo che in linea di massima possiamo dividere in tre grandi periodi. Il primo, attorno al 1766, reca nel motivo principale del tralcio due larghe foglie ben distanziate e due rotonde margherite dai petali colorati in giallo e azzurro alla base. Sempre sul medesimo stelo e al centro dell'ornato, un gruppo di altre tre margherite viene diversamente rappresentato dalle prime, esse sono infatti di forma ovale e cariche di numerosissimi petali spesso bordati da un cerchio di colore più scuro (fig. 2). Una lieve nota orientale, caratteristica di questo primo periodo, è costituita da alcune foglie di palma che intervengono lungo il tralcio e che poco si intonano con la tranquilla linearità del disegno. Infatti nel secondo periodo, che potremmo datare verso l'ultimo quarto del XVIII secolo, questo motivo scompare per fare posto ad una timida pannoc-



FIG. 5 - Caffettiera costolata, decorata al tacchiolo.
Bassano, ultimo quarto del XVIII sec. - h. cm. 29 - Coll. privata.



FIG. 6 - Grande piatto centinato, decorato al ticchio.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, fine del XVIII sec. - cm. 36 x 30 - Coll. privata.



FIG. 7 - Versatoio decorato al ticchio.
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, fine del XVIII sec. - h. cm. 25.
Milano, Castello Sforzesco (Inv. M. ?).



FIG. 8 - Ciotoline per frutta, decorate al ticchio.
 Marcate con il numero di serie *n. 53* in manganese.
 Pesaro, secolo XIX - h. cm. 5,5 x 12 - Coll. privata.



FIG. 9 - Vaso da peperoni, decorato in monocromo verde con il motivo del ticchio.
 Firmato *N 20 Callegari P.*
 Pesaro, fabbrica Callegari, prima metà sec. XIX - h. cm. 35 x 25 - Coll. privata.

chia (fig. 7) che posta alla fine del tralcio, verrà invece adottata ed ingigantita negli ornati delle fabbriche bassanesi.

Gli esemplari di questo secondo periodo, pur mantenendo nell'ornato gli stessi toni coloristici basati sempre sul verde oliva delle foglie e il giallo e azzurro dei fiori, si differenziano dai primi pezzi per la particolarità che presentano le tre margherite centrali, che perdono la caratteristica forma ovale iniziale e si eguagliano in ciascuna parte del décoro (fig. 6).

Il terzo periodo, che inizia nel primo quarto del XIX secolo, vede uno schematizzarsi del disegno che tende ora a riempire completamente l'oggetto (fig. 8) ma il fiore enormemente ingrandito abbandona le caratteristiche iniziali e il decoro del « *ticchio* » modernizzato si sfalda e perde ogni incisività.

Questo caratteristico motivo ornamentale delle fornaci pesaresi fu largamente prodotto per più di un secolo, ed ebbe nella zona un largo successo, soprattutto come maiolica di effetto e di costo limitato. La sua produzione venne sempre affiancata a quella della maiolica fine. Impiegato soprattutto per oggetti di uso casalingo ritroviamo sovente questo motivo in una serie di vasi con coperchio che vengono decorati anche nei toni monocromi dell'azzurro e del verde oliva (fig. 9). Spesso alla loro base un numero che sta ad indicare la misura viene accompagnato dalla firma di Callegari, scritta per esteso in manganese. Questi recipienti, numerosissimi in ogni casa, venivano spesso usati per conservare i peperoni sotto aceto o per mantenere le marmellate casalinghe, e il loro colore festoso portava una nota di domestica familiarità in tutte le vecchie cucine marchigiane.

NOTE

- ¹ G. NICODEMI, « Città di Milano », sett. 1930; C. BARONI, *Maioliche di Milano*, Milano, 1940, tav. 33; G. MORAZZONI, *Il Settecento italiano*, Roma, 1932, pag. 406; F. SACCHI, « Città di Milano », 1951, pag. 50; FERRARI-SCAVIZZI, *Maioliche italiane del Seicento e Settecento*, Vallardi, 1965, pag. 103.
- ² G. BARIOLI, *Ceramiche antiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza*, Venezia, 1955, figg. 16a, 16b e fig. 29.
- ³ G. BARIOLI, *op. cit.*, pag. 17.
- ⁴ C. BARONI, *Le ceramiche di Nove di Bassano*, Venezia, 1932, pag. 22.
- ⁵ Archivio di Stato di Pesaro. Legazione Apostolica di Urbino e Pesaro. « Barche venute con mercanzia in Sinigaglia per Fiera ». Registro n. 13. Busta n. 3.
- ⁶ G. UGOLINI, *Pesaro cinquant'anni or sono*, Pesaro, Federici 1940, pag. 15.
- ⁷ D. BONAMINI, *Cronaca della città di Pesaro*, a cura di G.C. Scorza, Pesaro, 1971, p. 50.
- ⁸ A. GENOLINI, *Maioliche italiane*, Milano, 1881, pag. 117.
- ⁹ A proposito di questa località S. Righetto nomina « Rivarotta » cfr. *Le ceramiche di Nove di Bassano*, in: Faenza, 1925, pag. 39, mentre A. Genolini dice: sobborgo di Bassano detto « Le Marchesane », cfr. *Maioliche italiane*, Milano, 1881, pag. 117.

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. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

GRAZIETTA BUTAZZI

Una raccolta di sottovesti settecentesche ricamate al Castello Sforzesco

Nella raccolta di costumi dei Civici Musei d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, notevole, per numero e qualità, è una collezione di sottovesti maschili settecentesche che documentano le variazioni di questo indumento nel corso del secolo. Lasciando da parte gli esemplari la cui ricchezza è costituita dai sontuosi tessuti broccati e laminati, abbiamo preso in esame il nucleo più numeroso con decorazioni a ricamo.

Come il fondo principale della raccolta di costumi, anche molti di questi esemplari provengono dalla collezione privata del pittore Pompeo Mariani (1857-1927), dispersa, dopo la morte dell'artista, nel 1933¹. Fortunatamente, per volontà degli eredi, le ceramiche, le stoffe e i costumi, i disegni e le stampe, si salvarono dalla dispersione e passarono nel 1935 alle raccolte dei Musei del Castello Sforzesco.

Nipote di Mosé Bianchi, il Mariani condivise la passione dell'illustre parente per un collezionismo d'arte raffinato e prezioso: il primo studio a Monza, che occupò nel 1884, e la successiva abitazione in Monte Napoleone a Milano, sopra la Chiesa di San Francesco di Paola, apparivano ai visitatori come le sale un po' affastellate di un museo².

Del gusto sontuoso della metà del secolo testimonia un esemplare di grande qualità (n. 204C, foto 1), con maniche e dorso della stessa seta dei quarti anteriori.

Il restante gruppo di sottovesti (tra i nomi con cui si indicò questo tipo di indumento, più comuni furono inoltre panciotto e gilet, quest'ultimo particolarmente a Milano³), è databile dalla metà degli anni '70 ai primi decenni del secolo XIX.

Vi si riconoscono tre distinte tipologie che si alternano nella moda di questi decenni, per cui elemento qualificante per la datazione risulta, più che l'esame della forma, quello del tessuto e del ricamo.

Un nucleo nel quale sono compresi esemplari riferibili a un periodo

più lungo presenta analogie di fattura: taglio rotondo alla base del collo, senza colletto, lunghezza di circa cm. 20 sotto la vita, faldine laterali, alette delle tasche di forma sfuggente e terminanti a centina molto arcuata.

Quattro di essi (38C - 39C - 273C - 377C) sono realizzati in teletta d'oro e d'argento con ricami in profilatura e piccoli motivi stilizzati disposti simmetricamente all'interno dei quarti anteriori. Rientrano nel gusto per la sottoveste in fastoso contrasto con l'abito, realizzata con preziosi tessuti broccati e laminati, che distingue gli anni attorno alla metà del secolo e sembra esaurirsi nel decennio tra il '70 e l'80. I nostri esemplari si collocano appunto tra gli ultimi cinque anni degli anni '70 e l'inizio degli anni '80.

Il più raffinato tra essi, databile all'incirca al 1775 (39C, foto 2), in teletta d'argento, ha un ricamo particolarmente ricco sull'aletta della tasca e nella zona sottostante. Il motivo, di un gusto che arieggia il rococò, con tralci di rose legati da nastri dorati, è accostato ad elementi stilizzati lungo la profilatura e all'interno delle parti anteriori: piccoli fiori semplicemente realizzati con un lustrino rotondo sopra due piccole foglie disposte a V. In seguito, come mostrano molti esemplari della raccolta, questi piccoli motivi sono spesso semplicemente accennati da tre passaggi di filo disposti a ventaglio. La raffinatezza dell'indumento è sottolineata dai bottoni, rotondi e abbastanza grandi, con anima di legno, foderati in teletta dorata, circondati da cordoncino dorato e recanti al centro un lustrino colorato da cui si partono quattro ramoscelli. Tre bottoni eguali sono attaccati sotto ciascuna aletta delle tasche, donde il loro perfetto stato di conservazione rispetto a quelli dell'allacciatura, che dimostra quale doveva essere all'origine la brillante eleganza dell'indumento.

Ad eccezione del n. 273C (foto 3), nessun altro gilet della collezione presenta bottoni così elaborati, ancora evidentemente impiegati a scopo decorativo e non puramente funzionale. Questo è realizzato in teletta dorata con i bottoni fasciati in teletta d'argento e ricamati con cordoncino argenteo e lustrini. Anche qui compaiono i tre bottoni sotto le alette delle tasche. Va riferito agli stessi anni del precedente, anche se in questo caso il ricamo, svolgentesi in un lungo ramo ondulado legato da nastri su cui s'innestano tralci fioriti, in cordoncino metallico argentato e lustrini di vivaci colori, si presenta più di effetto che di accurata esecuzione.

L'osservazione diventa ancora più valida per gli altri due esemplari, i

quali per la faldina più corta e meno allargata verso il dorso, l'aletta più stretta di forma più sfuggente e senza i bottoni (rimane solo una bordatura a ricamo che riprende il profilo dell'aletta e che tenderà sempre più a minimizzarsi), per i bottoni più piccoli e con solo un accenno di ricamo, vanno datati attorno al 1780.

L'esemplare 380C (foto 4) ha anche un piccolo collo eseguito in teletta d'argento con ricami solo nella parte anteriore, mentre il dietro è in tela. Particolare che suggerisce una data in cui anche per un indumento di una certa qualità come questo si poteva ricorrere a procedimenti commerciali.

Nell'Archivio Storico di Milano si conserva un documento interessante che denuncia la decadenza dell'Arte dei Ricamatori dopo la soppressione della loro Università nel 1778 per cui « sciolti gli operarj da qualunque dipendenza relativa alla perfezione della manifattura, loro basta il poter operare, senza punto essere solleciti di acquistare quell'abilità che fu sempre richiesta per divenire maestri... Ragionandosi poi in pratica, si è pur troppo veduto, e si vede, che qualunque persona, anche di molta inferiore condizione, benché appena iniziata nell'arte, opera liberamente a capriccio, e le loro opere mal'eseguite tradotte in Piazze estere, in oggi sono imputabili ad un generico difetto di abilità »⁴. Tanto l'esemplare n. 380C che il n. 39C erano evidentemente adoperati nella stagione fredda perché entrambi sono foderati di lana nei quarti anteriori (nel 39C rimangono solo tracce di questa fodera) e hanno anche il dorso in lana.

Esaminando un altro gruppo che presenta analogie di fattura con questi, impiegando però solo seta o raso, sempre di colore bianco⁵ (275C, 40C, 771C, 379C, 84C) si rende evidente come la stessa tipologia, con leggere varianti, si ripete negli ultimi due decenni del secolo e si protrae anche nei primi anni del sec. XIX. La variante più notevole, e utile per la datazione, è data dal taglio della faldina, molto breve, e a punte molto aperte in basso, mentre l'aletta della tasca presenta talvolta un profilo più geometrico, quasi quadrangolare. È il caso del n. 40C, con ricamo in cordoncino di seta, le cui alette hanno un'insolita sagoma trapezoidale. Questo esemplare presenta profili predisposti per gli occhielli su tutti e due i quarti frontali. I profili sono di forma rettangolare; dalla parte sinistra, entro tale profilo, si ritagliava l'occhiello, dalla parte destra si attaccava sopra il bottone. Un esempio di confezione per una produzione più estesa e diversificata che si comincia a trovare intorno al 1790. Tipico di questi gilet così predisposti nell'al-

lacciatura è il ricamo a piccoli tralci che s'intrecciano al profilo degli occhielli e sembrano sbocciare da ognuno di essi. Motivo analogo si ritrova in un altro esemplare della raccolta (n. 357C), anch'esso ricamato con cordoncino di seta, databile tra il 1790 e il 1800.

Intorno al 1780 un nuovo elemento appare nell'allacciatura dei gilet: l'abbottonatura non inizia più all'altezza della scollatura ma assai più in basso, quasi all'altezza del petto, sia negli esemplari senza collo che negli altri.

Si veda il n. 379C (foto 5), con ricamo particolarmente curato nella zona sotto la tasca, a grandi mazzi di fiori e foglie, sottolineato da una bordatura a grappoli, in due diverse tonalità di seta verde, eseguita a piccoli nodi. In realtà, non si tratta di nodi ma di un modo particolare di attorcigliare il filo nel tirarlo⁶. Analogo motivo, nelle due tonalità di verde, si nota in un gilet esposto alla Whitworth Art Gallery di Manchester. In confronto a molti esemplari della raccolta, questo della foto 5 si distingue per i piccoli fiori ricamati all'interno e disposti su linee diagonali, in seta policroma e realizzati con senso naturalistico, mentre, soprattutto dal 1780 in avanti, appaiono di solito molto stilizzati.

Un altro gruppo di gilet, a collo più o meno alto, si colloca nello stesso arco di tempo. Un raffronto con gli abiti che ci sono giunti completi nei tre indumenti che li compongono, oppure con gilet e marsina, e per i quali il suggerimento per una datazione diventa più facile avendo a disposizione più elementi di analisi, confermerebbe che solo intorno al 1780 comincia ad apparire il gilet con collo (37C foto 6, 212C foto 7, 274C, 277C foto 8, 459C foto 9). Anche in questi esemplari l'abbottonatura comincia più in basso, in certi casi all'altezza del petto. Il n. 274C richiama, per le caratteristiche della fattura, la sottoveste di un sontuoso abito in panno ricamato che appartiene alla raccolta del Museo (60C): ambedue in seta bianca operata a minute righe in rilievo, con taglio molto aperto alle ascelle, hanno il collo alto attaccato in pari e non in dentro, a dente, come accade di solito. Lo stesso modello di gilet che, come i due già citati, ha brevi faldine con punte assai allargate verso il basso, compare in un abito a frac di mezzo velluto (284C) databile tra il 1795 e il 1800. La lunghezza massima è, per i tre indumenti, di cm. 55-56. Un momento, quindi, di particolare brevità del gilet, che non sembra comparire prima del 1785 e che si allaccia al tipico panciotto ottocentesco più dello svelto gilet neo-classico, esemplificato dal prossimo gruppo (245C, 378C, 357C, 381C,



FIG. 1 - Sottoveste di seta bianca operata con ricche profilature in ricamo eseguito in seta policroma e in filo d'argento, su ripieno. Francia? 1740-1750 c.

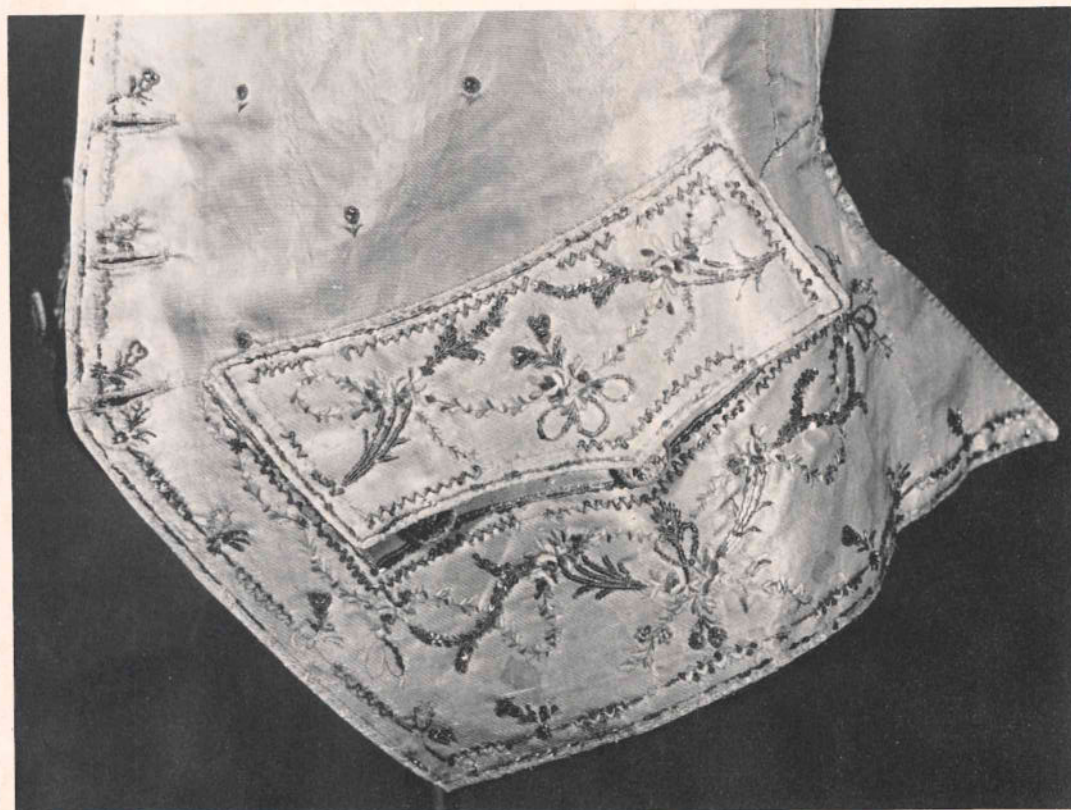


FIG. 2 - Sottoveste di teletta d'argento con ricami in seta policroma. 1775 c.



FIG. 3 - Sottoveste di teletta d'oro con ricami in paillettes e lustrini a colori vivaci. 1775-1780 c.



FIG. 4 - Sottoveste di teletta d'argento con ricami in paillettes e lustrini. 1775-1780 c.



FIG. 5 - Sottoveste di seta bianca con ricami in seta policroma. 1780-1785 c.

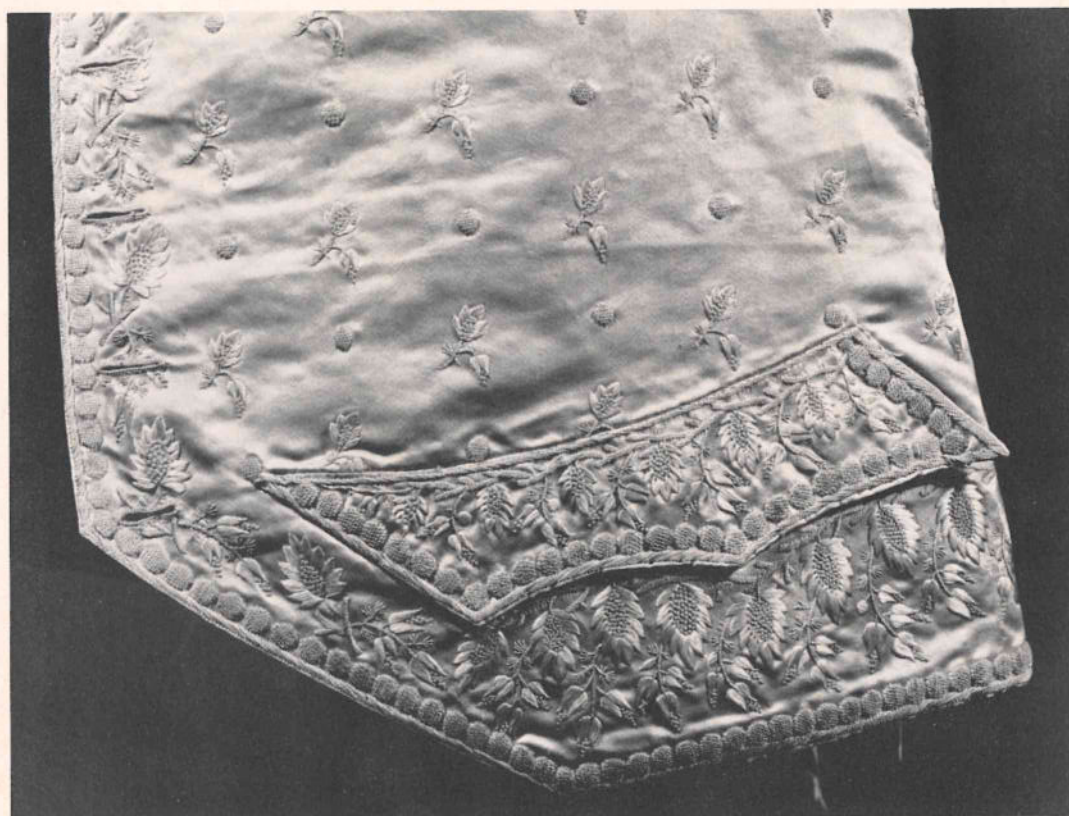


FIG. 6 - Sottoveste di raso bianco con ricami in seta bianca e applicazioni di velluto dello stesso colore. 1785-1795 c.



FIG. 7 - Sottoveste di raso bianco con ricca profilatura in ricamo eseguito in seta bianca e paillettes e filo dorati. 1780-1785 c.

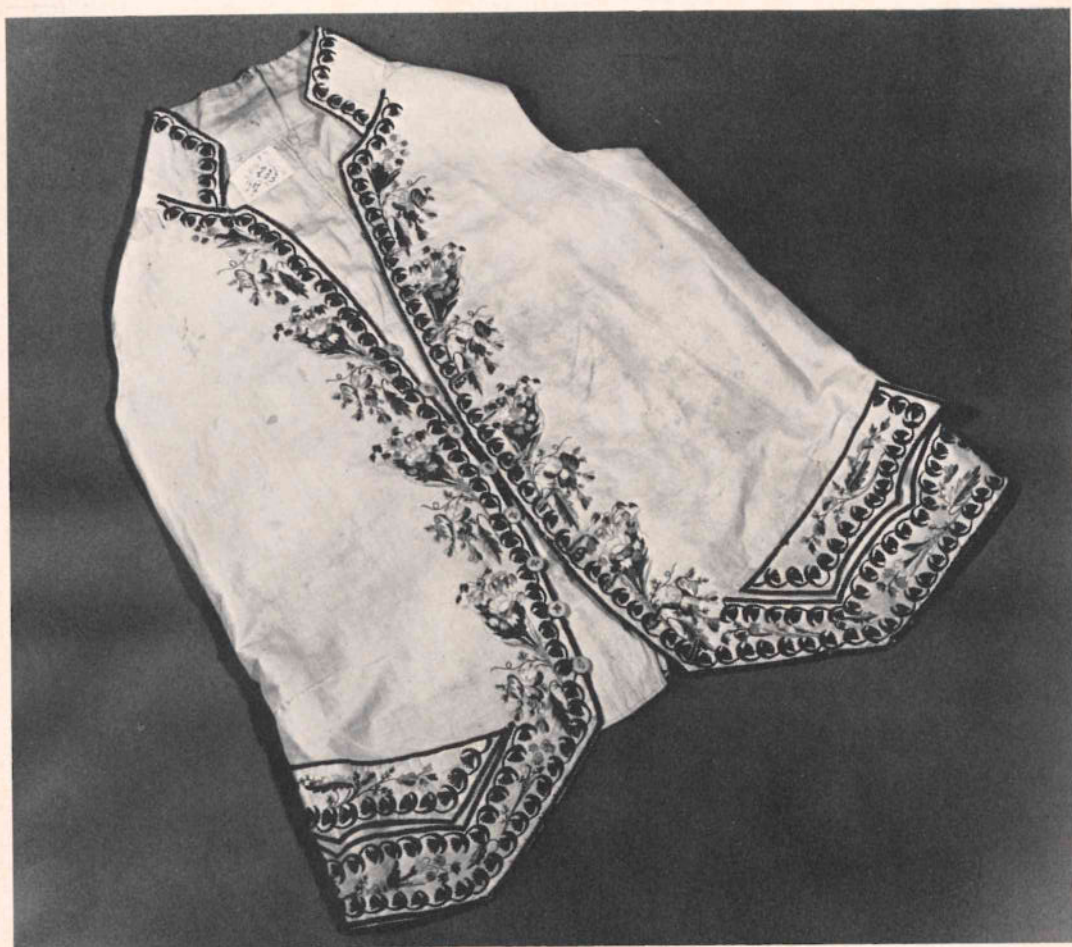


FIG. 8 - Sottoveste di seta bianca con ricami policromi a motivi floreali gustosamente naturalistici. 1780-1785 c.



FIG. 9 - Sottoveste di seta color avorio con ricami policromi e applicazioni di tulle. 1780-1790 c.



FIG. 10 - Quarti anteriori di sottoveste in seta bianca con ricami e medaglioni dipinti applicati. 1785-1795 c.



FIG. 11 - Sottoveste di raso bianco con ricami policromi. 1780-1790 c.

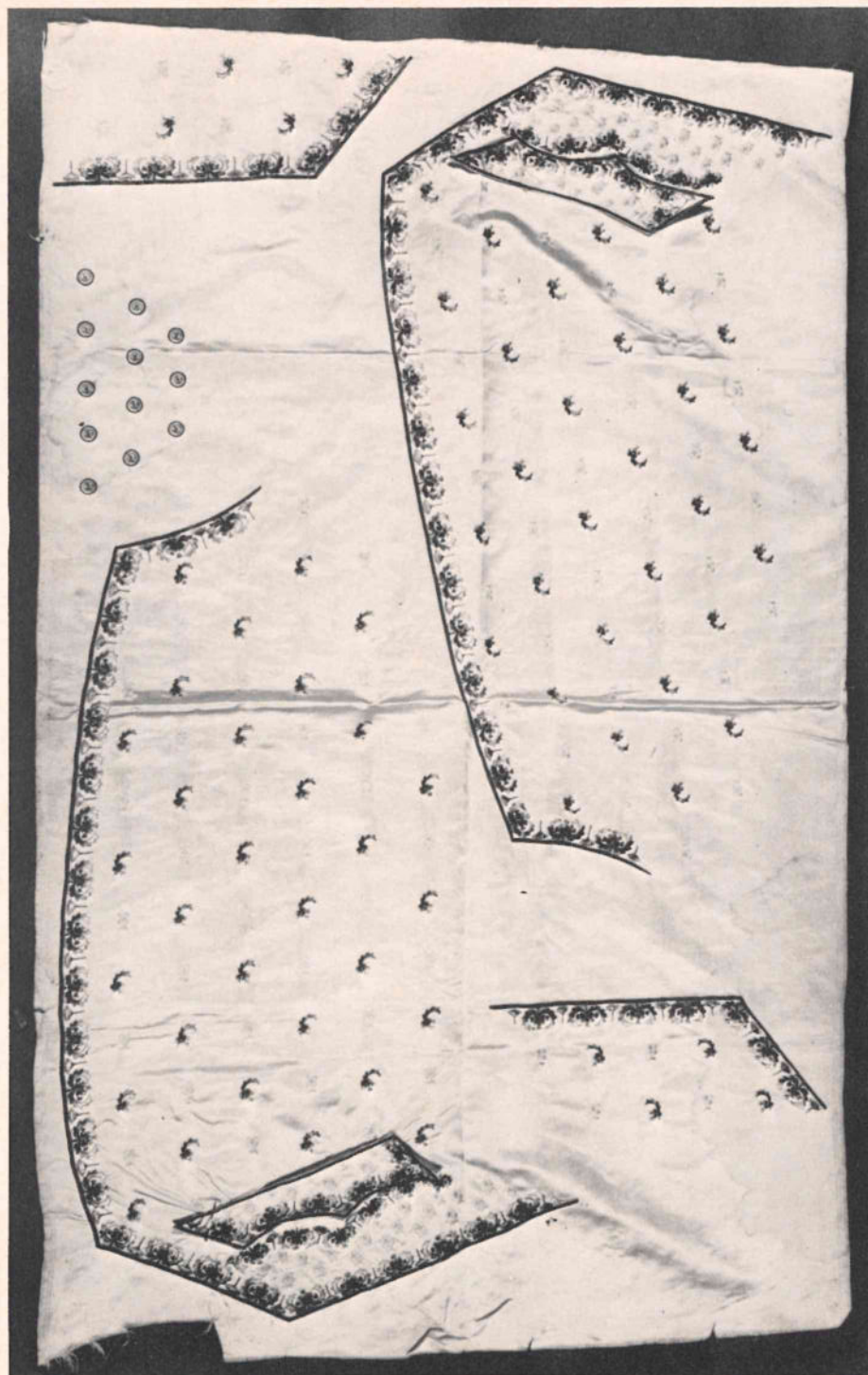


FIG. 12 - Raso bianco con ricamo predisposto per gilet. Dopo il 1805.

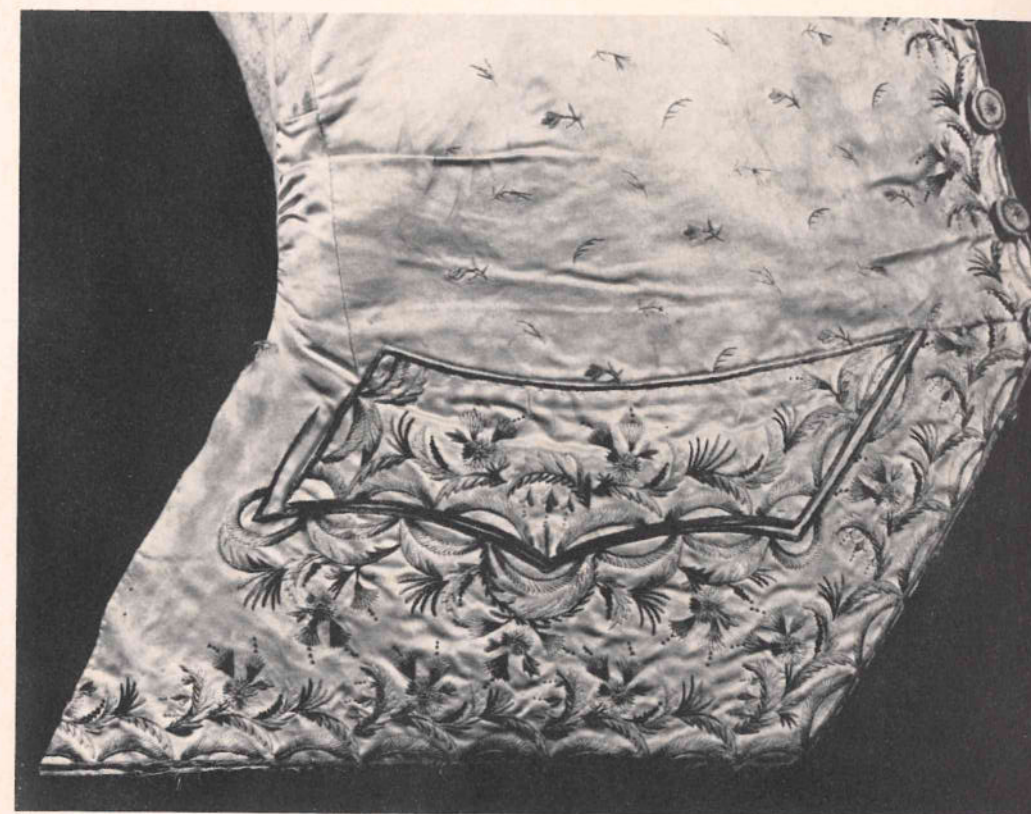


FIG. 13 - Sottoveste di seta bianca con ricami policromi. 1780-1790 c.

235C foto 10). Tutti hanno il collo alto con risvolti ricamati (ad eccezione del n. 357C), allacciatura diritta senza faldine e senza divaricatura delle punte, con le alette delle tasche di forma rettangolare. Dai riferimenti iconografici si ricava che tale foggia compare negli anni attorno al 1785 per gli abbigliamenti di pratica eleganza ispirati alla moda inglese; il « Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra » ne mostra già nel 1786, ma divengono più frequenti dopo il 1788. Spesso hanno doppia fila di bottoni sul davanti, ma nessuno dei nostri esemplari presenta questa forma di allacciatura.

Per quanto riguarda il ricamo, è da notare il n. 378C (foto 11) con profilatura a tralci fioriti di peonie e campanule, realizzati in seta con vivace policromia, che mostra nella zona sotto la tasca una scenetta raffigurante una capra e un cane che si affrontano. In un catalogo inglese di costumi maschili della seconda metà del XVIII sec.⁷ appare un gilet ricamato in cui nella stessa zona, entro un diverso ambiente vegetale, è realizzata una scena con i due animali, quasi assolutamente identica a questa. L'esemplare del museo inglese, datato dal 1775 al 1785, termina con corte faldine ed è senza collo, con allacciatura leggermente montante, mentre il nostro esemplare va posto tra l' '85 e il 1790. Evidentemente questi ricami già predisposti per confezionare gilet avevano larga diffusione in Europa tramite i mercanti di moda. Che anche a Milano, poi, fossero numerosi i seguaci della moda inglese è dimostrato da un « rogo » acceso in questa città, in clima di blocco continentale, il 19 ottobre 1810 quando, secondo il Mantovani, « in piazza dei Mercanti verso mezzogiorno, furono bruciate varie manifatture inglesi, gilé, fazzoletti, percalli che giacevano da anni nei magazzini dei negozianti Perlasca e Millius »⁸. Questi elementi figurativi ispirati alla vita di campagna che sono frequenti nelle sottovesti di questi anni⁹ evidentemente avevano fatto la loro comparsa alcuni decenni prima: in un interessante modello in carta di marsina con il disegno predisposto per il ricamo, conservato nelle raccolte del Museo e databile tra il 1750 e il 1760 (649C) compaiono, in un contesto di gusto rococò, tra festoni di fiori e frutta e piccole vedute di rovine, un cerbiatto e un leprotto in corsa resi con gustoso realismo.

Le tipologie rappresentate nella nostra raccolta continuarono ad essere impiegate, sempre utilizzando la seta e il raso bianco, con ricami a motivi floreali che si riallacciano al gusto settecentesco, anche nel secolo seguente. e troviamo conferma in tre esemplari (217C, 218C foto 12, inv. gen. 3647) di ricami predisposti per gilet da confezionare. Sui

primi due è attaccato un bollo in piombo recante sul recto l'aquila su due saette incrociate, con la corona sul petto, e nel verso la scritta MILANO e le lettere D.G.F. Nel terzo, un bollo analogo reca nel verso solo la scritta MODENA. Dovrebbe trattarsi di contrassegni doganali, databili, per l'emblema raffigurato, a dopo il 1805.

L'abbigliamento dell'aristocrazia lombarda conserva elementi di gusto settecentesco anche durante l'avvio del nuovo secolo e il « Corriere delle Dame » illustra un abito di gala nella foggia di moda intorno al 1780, con gilet ricamato, nell'anno 1814¹⁰. Ma, giudicando dai nostri esemplari, evidentemente di questi tipi tradizionali c'era richiesta anche per abbigliamenti più modesti.

Se alla venuta dei Francesi erano state abolite le direttive che imponevano il bollo a piombo sulle sete e sugli articoli di moda¹¹ con un avviso del Ministro dell'Interno in data 18 dicembre 1797¹², l'obbligo era stato ripristinato. Infatti, il 6 maggio 1817 una notificazione di governo avvisa il pubblico dell'abolizione del bollo a piombo per le merci¹³.

I due esemplari con il bollo milanese mostrano, nel ricamo, una semplificazione dei motivi floreali che si dispongono lungo i bordi senza il consueto movimento del tralcio inclinato, ma, anzi, secondo uno schema rigidamente simmetrico come appare in particolare nel n. 218C. Il modello è ancora a faldine brevi con l'aletta della tasca sfuggente e centinata (sono sparite completamente le profilature che ripetevano i contorni dell'aletta sopra la tasca), e i bottoni ricavati dalla stessa seta con il fiore ricamato al centro, eseguito a stella.

L'esemplare con il bollo di Modena, invece, ha l'allacciatura diritta e l'aletta rettangolare; il ricamo si snoda a rami fioriti nei quali si ritrova una certa grazia settecentesca, soprattutto nel motivo ricorrente della foglia di gusto orientalizzante eseguita con applicazione di seta nera, profilata e venata in seta bianca.

NOTE

- ¹ Galleria Dedalo, Milano. Le raccolte private del pittore Pompeo Mariani. Esposizione e vendita all'asta. Dicembre 1933. Milano, 1933.
- ² G. NICODEMI, *Pompeo Mariani*, Milano, 1966.
- ³ *Come vestivano i milanesi nel '700* di R. LEVI PISSETZKY in: «Storia di Milano», vol. XII, p. 915, n. 1.
- ⁴ Archivio Storico di Milano. Fondo Materie. Ricamatori 854 16 giugno 1791. Ricorso de' Ricamatori di questa città onde ottenere da S.M. la ripristinazione della loro Scuola ed Università.
- ⁵ Le « Règles et Status de la Compagnie de Petits Maîtres » indicavano nel 1770 l'eleganza del gilet di seta bianca gallonata. Citato in «Storia di Milano», vol. cit., p. 916.
- ⁶ Sono grata alla Signorina Maria Pinotti per questa delucidazione.
- ⁷ London Museum, Zillah Halls. Men's Costume 1750-1800. London, 1973, tavv. 15 a) e b).
- ⁸ Citato in F. Cusani, «Storia di Milano», VI, p. 326. In «L'economia milanese nell'età napoleonica». Storia di Milano, vol. XIII, p. 386, n. 3.
- ⁹ London Museum, cat. cit., p. 4.
- ¹⁰ «Corriere delle Dame», 25 giugno 1814, p. 545.
- ¹¹ Archivio Storico di Milano. Fondo Materie. Commercio 274. Una lettera degli Abati e Consoli della Camera Oro, Argento e Seta del 2 aprile 1751 per i regolamenti riguardanti l'esportazione di merci fabbricate nella Lombardia austriaca verso gli «Stati ereditarij di Germania», fa riferimento al Cesareo Real Dispaccio del 19 ottobre 1750 che stabiliva l'applicazione «di un marco di Piombo alle due estremità delle stoffe e l'aggiunta di un sigillo o sia Bollo della Regia Gabella della Mercanzia».
- ¹² Avviso del Ministro dell'Interno che abolisce ogni vincolo di perizia, di bollo, di certificato etc. alle stoffe e alle manifatture nazionali destinate fuori Stato. In *Indice delle leggi, degli editti, avvisi ed ordini ecc. pubblicati nello Stato di Milano dai diversi Governi intermedi (dal 1765 al 1821)*. Milano, 1823. Vol. I, p. 99 alla voce «Commercio».
- ¹³ *Indice delle leggi* etc., op. cit., p. 49 alla voce «Bollo».

CATALOGO

350C

Seta verde scuro con ricamo predisposto per gilet. Motivo a mazzi di fiori in seta policroma legati da nastri stilizzati eseguiti con filo dorato e argentato, disposti attorno alle asole profilate in oro (il segno delle asole è sui due quarti anteriori). Bordi delimitati da una striscia in filo dorato lungo la quale si dispongono in ordine simmetrico piccoli fiori azzurri. Minuti motivi floreali sono sparsi all'interno. Ricamo predisposto per i bottoni con piccolo boccio tra foglie in rosa e verde. La forma del gilet è con allacciatura diritta, colletto, alette delle tasche di forma rettangolare.

1780-1790 c.

Misura della stoffa: cm. 82 x 54.

Lunghezza massima del gilet: cm. 64.

Stato di conservazione: buono.

357C

Sottoveste (solo i quarti anteriori) in seta color avorio ricamata lungo i bordi con motivi floreali stilizzati eseguiti con cordoncino di seta policroma. Allacciatura diritta, colletto alto, alette delle tasche di forma rettangolare.

I motivi decorativi sono disposti attorno alle asole, delimitate da cordoncino di seta color verde oliva, e sul bordo inferiore dove sono raffigurate due piante con foglie e fiori.

Piccoli motivi floreali stilizzati sono sparsi all'interno e formano una bordatura sul collo e sulle alette delle tasche. Fodera delle tasche in cotone bianco.

1790-1800 c.

Stato di conservazione: buono.

Lunghezza massima: cm. 70.

217C

Raso bianco con ricami predisposti per gilet. Ricami in seta policroma con fiori e foglie in forma di piume disposti lungo i bordi assieme a piccoli motivi ornamentali. L'interno è disseminato di dischetti rica-

mati in seta verde alternati a piccole greche, a punto passato. Ricamo predisposto per i bottoni con fiore stilizzato a forma di stella. Collo alto, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate.

Bollino in piombo recante sul recto un'aquila con corona sul petto sopra due saette icrociate, e sul verso la scritta MILANO e le lettere D.G.F.

Epoca: dopo il 1805.

Misura della stoffa: cm. 84 x 55.

Lunghezza massima del gilet: cm. 55.

Stato di conservazione: buono.

218C (foto n. 12)

Raso bianco con ricamo predisposto per gilet. Bordo esterno color marrone eseguito a cordoncino; accanto, fiori in seta policroma alternati a palmette disposti in ordine simmetrico. Fiori in seta policroma alternati ad altri in seta bianchi sono sparsi all'interno e disposti con maggior ricchezza verso il bordo inferiore.

Collo alto, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate. Ricamo predisposto per i bottoni con fiore stilizzato in forma di stella entro profilo rotondo.

Bollino come il n. 217C.

Epoca: dopo il 1805.

Misura della stoffa: cm. 88 x 55.

Lunghezza massima del gilet: cm. 53.

Stato di conservazione: buono.

Inv. Gen. 3647

Seta color crema con ricamo predisposto per gilet. Profilo eseguito a cordoncino in seta blu, come i contorni delle asole, di forma rettangolare, presenti sui due quarti anteriori. Lungo i bordi, si svolge un traliccio a motivi di fiori e foglie con elementi di gusto orientalizzante in seta policroma e applicazioni di seta nera. Minuscoli fiori policromi sono disposti in modo simmetrico all'interno dei quarti anteriori e delle alette delle tasche. Allacciatura diritta, collo alto, alette delle tasche di forma rettangolare.

Bollo di piombo recante sul recto un'aquila coronata e sul verso la scritta MODENA.

Epoca: 1805 c.

Misura della stoffa: cm. 84 x 55.

Lunghezza massima del gilet: cm. 59.

Provenienza: Angiola Maria Tassani Borelli, Milano.

Stato di conservazione: macchie sulla seta.

380C (foto n. 4)

Sottoveste in teletta d'argento con collo alto, attaccato indietro, a dente. Faldine con punte aperte in basso, aletta delle tasche sfuggente e centinata.

I quarti anteriori sono profilati da un cordoncino dorato lungo il quale sono disposti motivi floreali a ricamo in filo dorato e paillettes. Analoga profilatura è applicata intorno alle alette delle tasche e nella zona al di sotto, dove si ripete la sagoma dell'aletta. In questa zona il ricamo si arricchisce raffigurando un mazzo di spighe in filo dorato, paillettes e lustrini di vetro. Alcune paillettes sono sparse all'interno dei quarti anteriori.

Dorso di lana bianca, foderato di lana come i quarti anteriori. Sul dorso, quattro lacci di cotone disposto a due a due assicurano l'aderenza al corpo dell'indumento.

1775-1780 c.

Lunghezza massima: cm. 55.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Stato di conservazione: discreto (una macchia nel quarto anteriore di sinistra, tarmature nella lana della fodera).

84C

Sottoveste di raso bianco senza collo, con faldine a punte aperte in basso. Alette delle tasche di forma sfuggente e centinata.

Quarti anteriori profilati con cordoncino dorato, da cui si dipartono lievi motivi floreali eseguiti a ricamo con filo e cordoncino dorato e lustrini di vetro. Analoga decorazione sulle alette delle tasche, il cui profilo è segnato da cordoncino nella zona sottostante.

Bottoni piccoli e rotondi ricoperti della stessa stoffa con un cerchio in filo dorato recante al centro una paillette.

Dorso in fustagno, come la fodera dei quarti anteriori.

1775-1785 c.

Lunghezza massima: cm. 64.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.
Stato di conservazione: buono.

273C (foto n. 3)

Sottoveste di teletta laminata d'oro. Senza collo, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche di forma poco sfuggente, con centinatura. Quarti anteriori decorati in profilatura da un cordoncino dorato, lungo il quale si dispone un ramo ondulato legato da nastri con lievi motivi floreali eseguito a ricamo con cordoncino dorato, paillettes, lustrini rossi e verdi. Il motivo del ricamo si fa più ricco sotto la tasca; qui, l'aletta e il profilo al di sotto sono sottolineati da un motivo a greca in filo dorato e paillettes. Bottoni piuttosto grandi, rotondi e piatti, foderati della stessa teletta, profilati con cordoncino dorato e fiore ricamato al centro in cordoncino e lustrini rossi e verdi. Tre bottoni in funzione decorativa sul profilo della tasca ricoperti di teletta d'argento. Dorso in seta, recentemente sostituito; quarti anteriori foderati di seta bianca.

1775-1780 c.

Lunghezza massima: cm. 67.

Stato di conservazione: buono.

39C (foto n. 2)

Sottoveste di teletta d'argento. Senza collo, faldine con punte aperte in basso, aletta delle tasche sfuggente e centinata. In profilatura, bordo composto da un motivo molto lieve di piccoli fiori alternati a greche, in seta di diverse tonalità di rosa, filo dorato, paillettes e lustrini di vetro rosso. Sulle alette e attorno alle tasche il ricamo si fa più ricco con mazzi di rose legati da nastri dorati. All'interno, piccoli fiori disposti su linee diagonali, in seta verde e oro con lustrino rosso al centro.

Dorso di lana bianca con una striscia di raso bianco sotto la vita. La stessa fodera di raso è usata per le alette delle tasche e lungo l'abbottonatura e le faldine. All'interno dei quarti anteriori, resti di fodera di lana bianca.

Bottoni piuttosto grandi, rotondi e piatti, profilati in cordoncino dorato con fiore ricamato al centro in paillettes e lustrini.

All'allacciatura, i bottoni sono foderati di teletta laminata d'argento. Tre bottoni foderati d'oro sono disposti in funzione decorativa sotto le alette delle tasche.

1775 c.

Lunghezza massima: cm. 75.

Stato di conservazione: buono.

377C

Sottoveste di teletta laminata d'argento. Senza collo, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate. Lungo l'allacciatura, triplice profilatura in cordoncino dorato e lustrini rotondi di metallo dorato, accanto alla quale si allineano piccoli motivi di fiori e foglie a ricamo in filo dorato e lustrini di vetro colorato. Un motivo più ricco, con foglie e fiori stilizzati decora le alette delle tasche e la zona sottostante. Bottoni piatti e rotondi foderati della stessa stoffa: solo su uno resta il ricamo di un piccolo fiore in filo dorato con lustrino di vetro.

Dorso di tela bianca; fodera dei quarti anteriori in fustagno bianco con una striscia di seta bianca sotto l'allacciatura e alle faldine.

1775-1780 c.

Lunghezza massima: cm. 65.

Stato di conservazione: buono.

38C

Sottoveste di teletta d'oro. Senza collo, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate.

Decorate in profilatura con cordoncino dorato, a cui si affianca una bordura di piccoli fiori e bocci eseguiti in seta dorata e verde con paillettes e lustrini di vetro. Sulle alette e nella zona sotto le tasche, ricamo con motivo a cascata di fiori e grappoli in filo e paillettes dorate con lustrini di vetro bianchi e rossi. All'interno, minuti fiori stilizzati in filo dorato e paillettes disposti su linee diagonali.

Dorso recentemente sostituito; i quarti anteriori sono foderati in lana bianca come le alette delle tasche e in seta bianca lungo l'allacciatura e le faldine.

Bottoni rotondi non troppo piatti, foderati della stessa stoffa, con piccolo fiore ricamato in filo dorato e paillettes (sopra diversi bottoni il ricamo è mancante).

1775-1780 c.

Lunghezza massima: cm. 73.

Provenienza: acquisto del 2 giugno 1904 presso la ditta ved. Arrigoni, Milano.

Stato di conservazione: buono.

459C (foto n. 9)

Sottoveste di seta color avorio. Collo alto, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate.

Lungo l'allacciatura, sul colletto e sulle alette è applicato un bordo in tulle eseguito ad ago in seta color avana, con profilo esterno centinato a volute eseguite con seta bianca e verde. Ricco motivo floreale in seta policroma, di gusto orientalizzante. Piccoli fiori policromi sono disposti su linee diagonali. L'allacciatura inizia all'altezza del petto. Bottoni non pertinenti all'allacciatura. Tre bottoni piuttosto grandi, rotondi e piatti, ricoperti della stessa seta, con fiore a forma di stella al centro, sono attaccati sulle faldine delle tasche. Dorso della stessa seta, stretto in vita da un cinturino con fibbia metallica. Fodera interna recente.

1780-1790 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 64.

Stato di conservazione: la seta si presenta molto deteriorata.

277C (foto n. 8)

Sottoveste di seta bianca. Faldine con punte aperte in basso, collo alto attaccato in dentro, a dente. Ricamo in profilatura in seta color viola con motivo di campanule. Egual motivo è ripetuto sul colletto, sulle alette delle tasche e nelle profilature al di sotto. Lungo l'allacciatura e sulle tasche, mazzi di fiori in seta policroma realizzati con gusto naturalistico e delicate sfumature.

Sul collo, il ricamo appare solo sui lati.

Bottoni piccoli, rotondi e piatti, su anima metallica, con piccolo fiore ricamato al centro. L'allacciatura inizia in basso.

Dorso di tela; quarti anteriori foderati di tela con larghe strisce di seta lungo l'abbottonatura e nelle faldine.

1780-1785 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 63.

Stato di conservazione: la seta appare consumata all'altezza delle spalle. Rammendi e macchie.

771C

Sottoveste di seta bianca. Senza collo, faldine con punte aperte verso il basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate. Ricamo a minuti fiori sparsi e breve profilatura a quadrati di panno nero applicati, da cui fuoriescono elementi floreali ricamati in seta policroma. Nella zona sotto la tasca, entro raggera eseguita con filo d'argento, è raffigurato a ricamo un pavone sopra un tralcio di uva e pampani.

Bottoni rotondi e piatti con un fiore stilizzato in seta rossa al centro. L'allacciatura inizia all'altezza del petto. Dorso in tela bianca foderato di felpa di cotone, come la fodera dei quarti anteriori. Fodera di tela bianca lungo l'allacciatura e nelle faldine.

1780-1790 c.

Lunghezza massima: cm. 66.

Stato di conservazione: buono.

379C (foto n. 5)

Sottoveste di seta bianca. Senza collo, faldine a punte aperte in basso. Alette delle tasche sfuggenti e centinate.

Profilo a cordoncino in seta verde seguito da tralci fioriti in seta policroma, con grappoli a piccoli nodi in diverse sfumature di verde. Lungo il bordo delle faldine, ricami a piccoli nodi in verde sfumato che si svolge con movimento ondulato.

Sull'aletta della tasca, rosa centrale tra tralci di fiori policromi. All'interno, minuti motivi di fiori policromi su linee diagonali. Bottoni rotondi e piatti foderati della stessa seta, con fiore in seta rossa al centro, a forma di stella. L'allacciatura inizia all'altezza del petto.

Dorso in tela come la fodera dei quarti anteriori; i bordi lungo l'allacciatura e le faldine sono foderati in seta bianca.

1780-1785 c.

Lunghezza massima: cm. 72.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Stato di conservazione: buono.

37C (foto n. 6)

Sottoveste di raso bianco. Colletto alto attaccato in dentro, a dente, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate. Decorata in profilatura da un bordo a cordoncino in seta bianca,

seguito da una striscia di tondini di velluto bianco applicati, su ripieno. Stessa bordatura sulle alette delle tasche. Lungo l'allacciatura, ricamo in seta bianca a piccoli tralci fioriti, in punto piatto e punto erba, con nodini all'interno. Analogo tralcio fiorito orna in senso orizzontale l'aletta della tasca e la zona sottostante. Piccoli tralci, alternati a tondini di velluto bianco applicati, sono disposti all'interno su linee verticali. Bottoni piccoli, rotondi e piatti, con fiore a stella ricamato al centro. L'allacciatura inizia all'altezza del petto.

Dorso in tela con quattro lacci disposti due a due. Quarti anteriori foderati in fustagno, con bordi di raso lungo l'allacciatura e alle faldine. 1785-1795 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 73.

Stato di conservazione: buono.

40C

Sottoveste in raso color crema. Senza collo, faldine con punte aperte in basso, aletta delle tasche di forma quadrangolare.

Bordo in profilatura costituito da cordoncino di seta applicato in senso verticale. Profili delle asole di forma rettangolare, in cordoncino di seta rosa, su tutti e due i quarti anteriori. Da ogni occhiello, fuoriesce un leggero tralcio verde con pistilli penduli rossi e gialli, eseguiti in cordoncino di seta. Sull'aletta delle tasche, festoncino fiorito con piccoli motivi vegetali verdi stilizzati sparsi; sotto le tasche, mazzo di fiori centrale con tralci verdi terminanti a grappoli.

All'interno, piccoli motivi stilizzati disposti su linee diagonali. Bottoni rotondi con piccola stella ricamata al centro.

Dorso in lana foderato di felpa di cotone. I quarti anteriori sono foderati di raso lungo l'apertura e nelle faldine, in felpa di cotone sui fianchi. 1780-1790 c.

Lunghezza massima: cm. 69.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Stato di conservazione: buono (rammendi sul dorso).

244C

Sottoveste di seta bianca operata a minute righe a rilievo, colore su colore. Collo alto, brevi faldine molto aperte in basso, alette piccole, molto sfuggenti e centinate. In profilatura, bordo a cordoncino in seta

viola seguito da tralci di fiori e foglie in seta policroma che diventano più fitti nella zona sotto le tasche. Alette con profilatura simile e tralcio di fiori policromi all'interno. Collo profilato in seta viola e piccoli motivi stilizzati in seta marrone. All'interno dei quarti anteriori, mazzi di fiori e tralci vegetali disposti su linee diagonali, alternati a lievi motivi a greca. Bottoni molto piccoli, rotondi e piatti (uno è mancante) ricoperti nella stessa stoffa con profilatura in seta marrone e fiore a stella al centro. L'allacciatura inizia all'altezza del petto.

Dorso in tela come la fodera dei quarti anteriori, foderati in seta bianca lungo l'apertura e nelle faldine.

1785-1790 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 57.

Stato di conservazione: discreto.

274C

Sottoveste di seta bianca operata a minute righe verticali a rilievo, colore su colore. Collo alto attaccato pari, faldine corte con punte molto aperte in basso, alette piccole molto sfuggenti e centinate. Ricamo in profilatura costituito da un bordo centinato in seta bianca seguito da tralci di foglie e grappoli in seta bianca con applicazioni di velluto color crema. Il ricamo si fa più ricco sulle alette delle tasche e nella zona sottostante.

Bottoni piccoli e rotondi foderati della stessa stoffa con piccolo quadrifoglio di velluto applicato al centro.

Dorso di tela aperto nel mezzo e chiuso da lacci di cotone. Stretto anche in vita da due lacci che partono dai fianchi. La stessa tela fodera i quarti anteriori; fodera di seta bianca lungo l'allacciatura, il colletto e nelle faldine.

1785-1790 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 56.

Stato di conservazione: buono.

204C (foto n. 1)

Sottoveste di seta bianca operata colore su colore a motivi di piccole losanghe contenenti un quadrifoglio. Senza collo, con maniche. Dorso

della stessa seta, chiuso per tutta la lunghezza da un passante entro asole.

Ricco ricamo in profilatura a nastri intrecciati, con volute e cartelle in filo d'argento su ripieno da cui si staccano motivi floreali e di cornucopie in seta policroma.

Lo stesso ricamo appare sulle alette delle tasche, terminanti con centinatura, ma alte e diritte.

Dorso foderato in tela bianca come la maniche; i quarti anteriori sono foderati in seta bianca su una fodera intermedia rigida.

Otto bottoni disposti a gruppi di due, a cui corrispondono grandi occhielli profilati da un nastro argenteo su ripieno. Negli intervalli, occhielli più piccoli profilati in seta, alcuni diritti ed altri obliqui.

I bottoni sono rotondi, a cupola, ricoperti da una lamina dorata con motivo a stella in cordoncino dorato.

Due bottoni, uno per parte, sono fermati sulle spalle, vicino al collo. 1740-1750 c. Francia?

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 85.

Stato di conservazione: rammendi alle ascelle e nella fodera.

378C (foto n. 11)

Sottoveste di raso bianco. Allacciatura diritta, collo alto attaccato indietro, a dente, alette delle tasche di forma rettangolare.

Ornato in profilatura da ricamo in seta policroma con tralci di fiori e campanule. Nella zona sotto la tasca il motivo si arricchisce di una scenetta raffigurante un cane e una capra affrontati. All'interno, piccoli motivi di fiori e foglie disposti su linee diagonali.

Bottoni rotondi e piatti, piccoli, con fiore a forma di stella al centro. L'allacciatura inizia in basso.

Dorso e fodera dei quarti anteriori di fustagno bianco.

1780-1790 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 62.

Stato di conservazione: buono.

212C (foto n. 7)

Sottoveste di raso bianco. Collo alto, attaccato indietro, a dente, faldine con punte molto aperte in basso, alette sfuggenti e centinate.

Ricco ricamo con tralci di fiori e foglie eseguiti in seta color avorio, paillettes dorate e fili e lustrini argentati. Il ricamo è eseguito principalmente a punto raso, con piccoli grappoli di fiori con corolle a nodini di seta color avana. All'interno, piccoli fiori disposti su linee diagonali. Bottoni piuttosto grandi, rotondi e piatti, con fiore ricamato al centro in seta e paillettes. L'allacciatura inizia in basso.

Dorso di tela bianca, con lacci e due alte fasce laterali, con quattro asole, per regolare l'aderenza dell'indumento.

Fodera di tela bianca ad eccezione delle faldine e dell'allacciatura foderate in seta.

1780-1785 c.

Lunghezza massima: cm. 63.

Stato di conservazione: la seta appare logorata in alcuni punti, in particolare al collo.

235C (foto n. 10)

Quarti anteriori di sottoveste in seta bianca operata colore su colore con fasce a righe verticali in lucido e opaco alternate ad altre lisce. Profilo di nastrino di velluto nero applicato. Nella fascia liscia, sono applicati medaglioni di seta dipinti a cammeo su fondo turchino con soggetti classici, circondati da un leggero ricamo e sormontati da un nastro anodato. Nella zona sottoposta alla tasca, un medaglione più grande con la « Venditrice di amorini » è inserito entro lievi tralci fioriti.

Allacciatura diritta, collo alto, alette delle tasche rettangolari con nodo di nastri ricamato al centro tra due farfalle.

1785-1795 c.

Lunghezza massima: cm. 61.

Stato di conservazione: buono.

245C

Sottoveste di seta bianca con allacciatura diritta, collo alto attaccato in dentro, a dente, risvolti ricamati, aletta della tasca rettangolare. Ricamo in seta policroma lungo l'allacciatura e nel bordo inferiore con motivi floreali a rose e tulipani con rami vegetali che fuoriescono dagli occhielli. All'interno, ramoscelli di fiori e foglie disposti su linee diagonali.

Dorso di cotone bianco eguale alla fodera dei quarti anteriori; lungo l'allacciatura fodera in seta bianca.

Bottoni piccoli e rotondi con motivo a stella in azzurro (in quasi tutti è scomparso il ricamo e rimane il disegno).

1790-1800 c.

Lunghezza massima: cm. 63.

Stato di conservazione: molte macchie sulla seta.

275C

Sottoveste di raso bianco. Senza collo, con faldine a punte aperte in basso, alette sfuggenti e centinate. Ricamata in profilatura con filo d'argento e lustrini metallici con piccoli motivi floreali stilizzati. L'aletta della tasca reca all'interno tralci floreali intrecciati in cordoncino dorato e argentato e lustrini metallici, ed è sottolineata da una profilatura a dischetti metallici. Nella zona sottostante, un mazzo di fiori e foglie, arricchito anche da lustrini di vetro.

Bottoni piccoli e rotondi nei quali rimane solo la traccia di motivi stilizzati a ricamo.

All'interno, radi fiori stilizzati in cordoncino e paillettes disposti su linee diagonali, ma irregolarmente.

1775-1780 c.

Lunghezza massima: cm. 73.

Stato di conservazione: macchiato.

381C

Sottoveste di seta bianca. Allacciatura diritta, senza collo ma con risvolti aperti ricamati. Ricamo lungo l'allacciatura consistente in una profilatura a cordoncino in filo d'argento, come i profili di forma rettangolare degli occhielli, su tutti e due i quarti anteriori. Da queste asole si partono sottili rami fioriti in seta policroma e lustrini di metallo e vetro. All'interno piccoli rami fioriti disposti su due linee verticali con gruppi di paillettes argentate.

Aletta delle tasche di forma rettangolare con la stessa profilatura e ricamo a motivi floreali, sulla quale continua la linea verticale della decorazione. Nella zona sottostante, due mazzi di fiori.

Bottoni rotondi fasciati della stessa seta, su alcuni dei quali rimane il segno di un rametto stilizzato in seta verde. Dorso di tela bianca come la fodera dei quarti anteriori.

1790-1800 c.

Lunghezza massima: cm. 69.

Stato di conservazione: discreto.

41C (foto n. 13)

Sottoveste di seta bianca. Collo alto attaccato a dente, faldine con punte aperte in basso e alette sfuggenti e centinate. Ricamo policromo con fiori e foglie entro profilature a motivo di foglie in forma di piume in seta di due tonalità di rosa. Piccoli fiori sparsi all'interno. L'allacciatura inizia in basso.

Bottoni piccoli e rotondi con motivo di fiore a stella al centro.

Dorso di felpa di cotone, stretto da lacci di cotone. Fodera interna di tela e di seta lungo l'allacciatura e le faldine.

1780-1790 c.

Provenienza: collezione Pompeo Mariani.

Lunghezza massima: cm. 54.

Stato di conservazione: discreto.

458C

Sottoveste di seta bianca con collo attaccato in dentro a dente, faldine con punte aperte in basso, alette delle tasche sfuggenti e centinate. Profilatura in cordoncino verde, seguita da un tralcio con fiori e foglie in seta policroma, che si fa più folto e vivace sull'aletta della tasca e nella zona sottostante. All'interno, piccoli fiori e foglie in seta policroma disposti su linee diagonali.

Dorso in tela bianca, stretto da lacci di cotone in vita. Fodera dei quarti anteriori in tela bianca e in seta lungo l'allacciatura e nelle faldine.

Bottoni piccoli e rotondi ricoperti in seta con piccolo fiore ricamato al centro.

1780-1785 c.

Lunghezza massima: cm. 61.

Stato di conservazione: buono.

OTELLO E MARISA CAPRARA

Cristo morto, seconda metà del sec. XIII.

Arte Renana (?)

Un restauro che merita di esser segnalato sia per l'eccellenza dell'opera che per le difficoltà che presentava è quello di un Crocifisso ligneo, sec. XIII probabilmente di Arte Renana (Sculpture lignee n. 55). Il suo restauro si presentava quanto mai arduo poiché non si sa per quali eventi, la testa staccata era stata esposta in museo mentre il corpo deperiva da anni nei depositi. Il suo recupero venne affidato al Prof. Otello Caprara la cui sapienza ed impegno sono ben noti. Numerosi ed ammirevoli sono i salvataggi da Lui operati su materiale ligneo pressoché distrutto dall'alluvione di Firenze. Egli è rimasto sempre in contatto con i Gabinetti di restauro dei più importanti Musei che inviarono a Firenze personale ed attrezzature e partecipa ai più importanti convegni di restauro, anche fuori Italia.

Sua valida collaboratrice è da alcuni anni la figlia Marisa.

Nessuno meglio di loro saprebbe fare la descrizione, sia pure sommaria, delle complesse fasi operative che hanno permesso questo splendido recupero.

C. A.

Come assai spesso si riscontra nelle opere d'arte che hanno alle spalle una lunga storia quali oggetti di culto e di devozione, anche nel caso dello splendido Crocifisso ligneo, or ora sottoposto a restauro, ci si è trovati di fronte ad una vera e propria stratificazione di interventi, scalati in diversi tempi e tutti egualmente volti al mantenimento della funzione culturale dell'opera: se ne è garantita, in tal modo, la sopravvivenza fisica, a scapito ovviamente dell'aspetto originario, al cui recupero s'indirizza invece il moderno restauro.

Un esame preliminare dell'opera ha immediatamente rilevato che, in un lontano intervento, essa era stata totalmente privata della policro-

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. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

OTELLO E MARISA CAPRARA

Cristo morto, seconda metà del sec. XIII.
Arte Renana (?)

Un restauro che merita di esser segnalato sia per l'eccellenza dell'opera che per le difficoltà che presentava è quello di un Crocefisso ligneo, sec. XIII probabilmente di Arte Renana (Sculpture lignee n. 55). Il suo restauro si presentava quanto mai arduo poiché non si sa per quali eventi, la testa staccata era stata esposta in museo mentre il corpo deperiva da anni nei depositi. Il suo recupero venne affidato al Prof. Otello Caprara la cui sapienza ed impegno sono ben noti. Numerosi ed ammirevoli sono i salvataggi da Lui operati su materiale ligneo pressoché distrutto dall'alluvione di Firenze. Egli è rimasto sempre in contatto con i Gabinetti di restauro dei più importanti Musei che inviarono a Firenze personale ed attrezzature e partecipa ai più importanti convegni di restauro, anche fuori Italia.

Sua valida collaboratrice è da alcuni anni la figlia Marisa.

Nessuno meglio di loro saprebbe fare la descrizione, sia pure sommaria, delle complesse fasi operative che hanno permesso questo splendido recupero.

C. A.

Come assai spesso si riscontra nelle opere d'arte che hanno alle spalle una lunga storia quali oggetti di culto e di devozione, anche nel caso dello splendido Crocefisso ligneo, or ora sottoposto a restauro, ci si è trovati di fronte ad una vera e propria stratificazione di interventi, scalati in diversi tempi e tutti egualmente volti al mantenimento della funzione culturale dell'opera: se ne è garantita, in tal modo, la sopravvivenza fisica, a scapito ovviamente dell'aspetto originario, al cui recupero s'indirizza invece il moderno restauro.

Un esame preliminare dell'opera ha immediatamente rilevato che, in un lontano intervento, essa era stata totalmente privata della policro-

mia e della sottostante preparazione mediante una drastica pulitura effettuata con solventi a base di soda, le cui tracce saline sono state individuate microscopicamente. La superficie fu in seguito tinteggiata con uno spesso strato di tempera a veicolo grasso di colore rosato, incuneata in profondità entro le gallerie dei tarli e le porosità del legno. In successivi interventi vennero applicati rozzi rifacimenti (della mano sinistra, delle dita del piede e della parte superiore del perizoma), eseguiti in legno di essenza diversa da quella originale. Infine, alla cessazione dell'uso religioso della scultura, se ne preservò la sola testa, destinata all'esposizione museale, mentre il tronco e gli arti furono malamente accantonati in un magazzino, ove riportarono danni meccanici piuttosto gravi, e di cui si può dar conto con linguaggio da ambulatorio traumatologico: frattura della gamba destra, amputazione delle braccia, ammaccature varie in diverse zone del tronco, principalmente nel collo e nel torace. All'atto del recupero dei pezzi si è constatato che l'attacco delle braccia, formato da una cava a sezione quadrangolare, era stato rinzaffato con pezze di canapa legata con stucco a base di polvere di carbone e colla forte, nell'intento di consolidare le parti indebolite dalle maldestre chiodature trasversali. Inoltre una diffusa corrosione provocata dall'attività di insetti xilofagi aveva consunto la fibra del legno, provocando in più punti lo sfarinamento delle cellule parietali. Tre grossi tasselli a base di stucco di carbone, segatura e tessere di legno mimetizzavano altrettante cavità passanti nella zona toracica; dopo averli asportati si è potuto constatare che, assai verosimilmente, la scultura fu in origine ricavata da una trave facente parte d'una capriata.

L'intervento di restauro (accompagnato in ogni sua fase da una puntuale documentazione fotografica) è iniziato immettendo la scultura in una camera a gas di bromuro di metile, a scopo disinfestante; si è quindi proceduto all'asportazione delle superfetazioni e ad una attenta pulitura della superficie; l'opera è stata in seguito immersa in una soluzione di resine acriliche, atte a riconferire alla materia lignea l'antica solidità. L'operazione di pulitura, nell'impossibilità d'impiegare solventi, è stata totalmente condotta a bisturi: si è in tal modo evitato che particelle diluite di colore potessero insinuarsi nelle imperfezioni della superficie. Un piccolo problema teorico-pratico era costituito dalla presenza dei già citati rozzi rifacimenti della mano sinistra e delle dita del piede; si è pensato in un primo tempo di sostituirli con copie eseguite in legno di stessa essenza dell'originale, ma tale soluzione fu subito scartata per gli equivoci che avrebbe potuto ingenerare. Si è op-



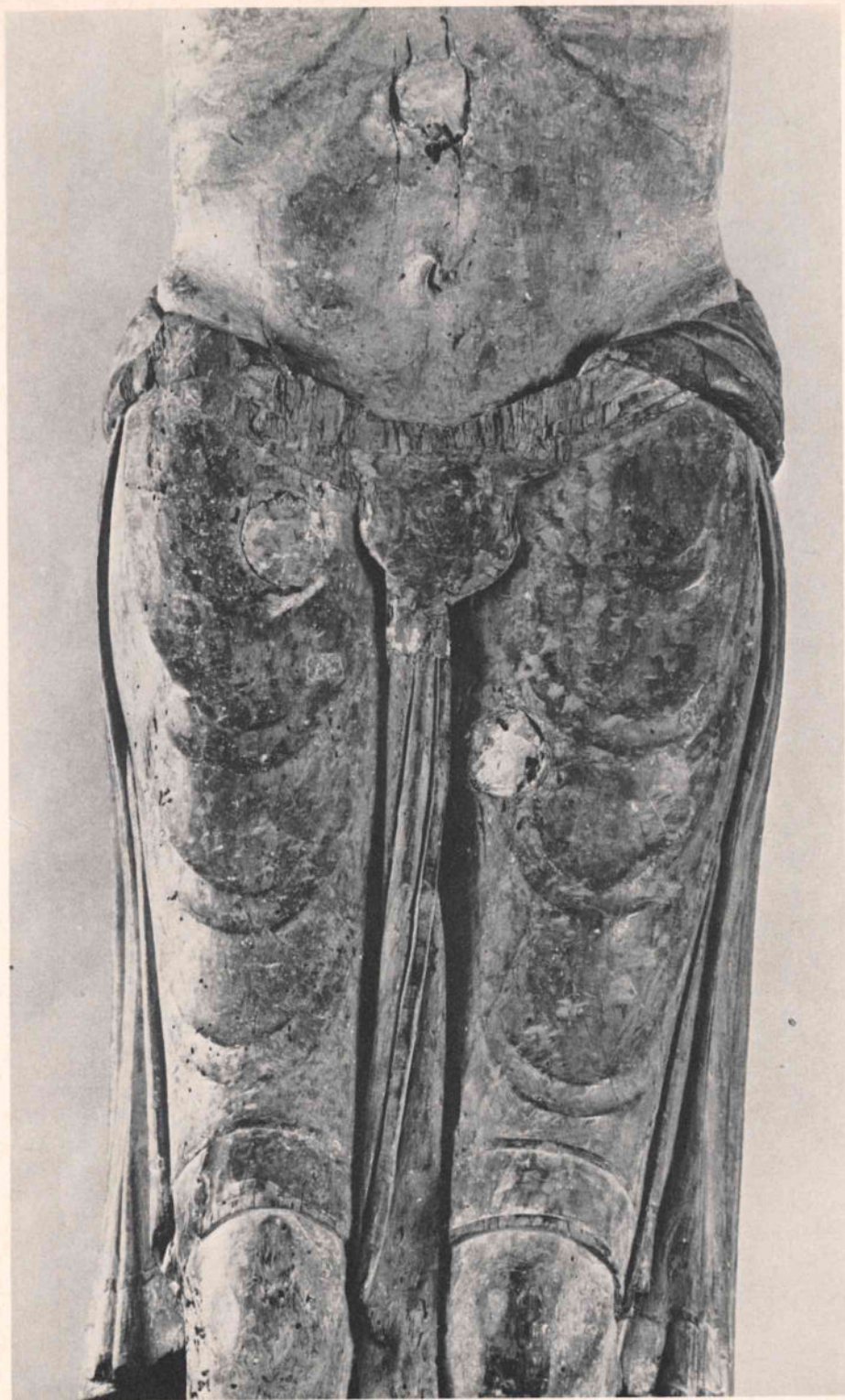
Il Cristo ligneo dopo il restauro.



Il Cristo ligneo prima del restauro.



Il Cristo ligneo prima del restauro.



Particolare prima del restauro.



Particolare.



Particolare dopo il restauro.

tato, invece, per l'esecuzione di un controcalco delle parti originali corrispondenti, impiegando per la costruzione della matrice-forma siliconi (di produzione Bayer) e gettando quindi il calco in resina epossidica (commercialmente nota come S.V.426, di produzione Ciba Geigy). Si tratta di un materiale già ampiamente sperimentato in varie analoghe occasioni, e specie nell'esecuzione del calco del celeberrimo modellino della lanterna di Santa Maria del Fiore, del Brunelleschi. Queste reintegrazioni, eseguite onde sopperire alle più vistose mutilazioni e agevolare la lettura d'insieme dell'opera, sono tutte facilmente asportabili. La ricollocazione delle braccia nel loro sito originale è stata eseguita mediante assemblaggio a pressione, ovviando in tal modo all'indebolimento del punto d'attacco; eguale metodo si è seguito nella ricomposizione della testa sul busto, ricollocata con attento studio nella posizione di origine. A restauro compiuto si è provveduto a proteggere la scultura con uno strato di vernice-cera, secondo le ricette degli antichi maestri.

GIORGIO LISE

Pietro Marchioretto
pittore di paesaggi e la sua fortuna nell'incisione

Pietro Marchioretto (1761-1828), pittore di paesaggi oggi del tutto dimenticato anche nella sua terra natale e trascurato dai locali cultori di memorie storiche, esce improvvisamente dall'oblio grazie al ritrovamento fortuito di alcuni suoi dipinti esistenti in una collezione privata di Borgo Valsugana, visti nel febbraio 1965, attribuiti genericamente al suo pennello, anche se in assenza di elementi sicuri di giudizio o di confronto, non conoscendosi altre opere sue ancora esistenti.

A distanza di oltre dieci anni ci sembra opportuno riesumare i vecchi appunti perché il confronto con alcune incisioni coeve appartenenti alla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli ci permette di attribuire i quadri con assoluta certezza e nello stesso tempo di fare il punto sull'arte di Marchioretto nel primo quarto del secolo scorso.

I dipinti di lui, ricordati nelle scarse notizie bibliografiche, risultano perduti o trafugati, altri in collocazione ignota.

Tutto ciò che ci restava è una piccola pala a olio su tela conservata in una edicola di culto popolare al crocicchio di strade di Cui, in Lamon (BL), dipinto tutt'altro che bello o di qualche interesse, raffigurante una Madonna in piedi e una donna inginocchiata, sullo sfondo di una chiesetta, quella di Pinè, e di alcuni alberi. La pala (cm. 114 x 63) ha sproporzioni e durezza di disegno che fanno pensare a una mano estremamente rozza, e anche lo stato di conservazione è pietoso (fig. 1).

I paesaggi visti a Borgo Valsugana sono invece più ariosi ed eleganti, anche se non indenni a volte da sproporzioni ed erronee valutazioni prospettiche e, in tono minore, richiamano la maniera dei Ricci, di Zais e di Zuccarelli.

I repertori e la bibliografia sono aridi e ricordano qualche opera perduta. A Lamon vi era un dipinto raffigurante il « *Ponte della Serra sul Cismon* », quello precedente l'attuale sulla strada che porta a Fiera di

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. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

GIORGIO LISE

Pietro Marchioretto
pittore di paesaggi e la sua fortuna nell'incisione

Pietro Marchioretto (1761-1828), pittore di paesaggi oggi del tutto dimenticato anche nella sua terra natale e trascurato dai locali cultori di memorie storiche, esce improvvisamente dall'oblio grazie al ritrovamento fortuito di alcuni suoi dipinti esistenti in una collezione privata di Borgo Valsugana, visti nel febbraio 1965, attribuiti genericamente al suo pennello, anche se in assenza di elementi sicuri di giudizio o di confronto, non conoscendosi altre opere sue ancora esistenti.

A distanza di oltre dieci anni ci sembra opportuno riesumare i vecchi appunti perché il confronto con alcune incisioni coeve appartenenti alla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli ci permette di attribuire i quadri con assoluta certezza e nello stesso tempo di fare il punto sull'arte di Marchioretto nel primo quarto del secolo scorso.

I dipinti di lui, ricordati nelle scarse notizie bibliografiche, risultano perduti o trafugati, altri in collocazione ignota.

Tutto ciò che ci restava è una piccola pala a olio su tela conservata in una edicola di culto popolare al crocicchio di strade di Cui, in Lamon (BL), dipinto tutt'altro che bello o di qualche interesse, raffigurante una Madonna in piedi e una donna inginocchiata, sullo sfondo di una chiesetta, quella di Pinè, e di alcuni alberi. La pala (cm. 114 x 63) ha sproporzioni e durezza di disegno che fanno pensare a una mano estremamente rozza, e anche lo stato di conservazione è pietoso (fig. 1).

I paesaggi visti a Borgo Valsugana sono invece più ariosi ed eleganti, anche se non indenni a volte da sproporzioni ed erronee valutazioni prospettiche e, in tono minore, richiamano la maniera dei Ricci, di Zais e di Zuccarelli.

I repertori e la bibliografia sono aridi e ricordano qualche opera perduta. A Lamon vi era un dipinto raffigurante il « *Ponte della Serra sul Cismon* », quello precedente l'attuale sulla strada che porta a Fiera di

Primiero, appartenuto alla famiglia Giobbe di Lamon, venduto all'asta, acquistato da Giorgio Pante Colisso, che ebbe la malaugurata idea di prestarlo a un pittore non meglio identificato che lo voleva riprodurre e che non lo restituì più. Altri quadri ricordati scomparvero durante la prima grande guerra. Paesaggi erano nella casa Mengotti a Fonzaso, e Guarnieri ad Arsìe. Nagler, nel *Künstler Lexikon*, ricorda diverse opere di Marchioretto, non sappiamo in base a quali dati, di cui riportiamo l'elenco.

Si tratterebbe di venti paesaggi dipinti per un vescovo e per ufficiali francesi, quaranta vedute per la contessa Kielmansegg, dodici paesaggi dei dintorni di Verona per un conte Bovio, che avrebbero dovuto essere incisi dal Basioli per farne un album in sottoscrizione. Una malattia dell'incisore fece accantonare il progetto. Di tutte queste opere non sappiamo più nulla e saranno con ogni probabilità decorazioni di case patrizie o vaganti anonimi nel turbinoso mercato antiquario.

A queste tele vanno aggiunte le otto di Borgo Valsugana e numerose di cui non abbiamo notizie certe, ma che sono comunque documentate nelle incisioni di Gaetano Zancon, di cui diremo.

I dipinti di Borgo sono, come detto sopra, otto tele a olio di piccole dimensioni, quattro di cm. 46 x 62, quattro di misure variabili, un po' più ridotte.

I primi quattro coincidono con altrettante incisioni di Zancon.

Si tratta di un *Paesaggio con rovine romane* (fig. 2) corrispondenti all'acquedotto romano di Claudio a Tivoli (fig. 3), di una *Veduta con ponte e rovine di un castello* (fig. 4) raffigurante il Ponte Salario sul Teverone fuori Roma (fig. 5), di una *Veduta pastorale* (fig. 6) con il Monte Gogorar a Pagnan di Asolo (fig. 7) e, infine, di un *Paesaggio con chiesa e battistero* (fig. 8) corrispondente ad una veduta di Genazano presso Preneste nel Lazio (fig. 9). Gli altri quattro dipinti sono una *Veduta con grotta* (fig. 10, cm. 40 x 53,5), una *Veduta di Innsbruck* (fig. 11, cm. 40 x 54) una *Veduta con scena di caccia* (fig. 12, cm. 38,6 x 51,7) e una *Veduta di Borgo Valsugana* (fig. 13, cm. 38 x 52).

Pietro Marchioretto nacque a Lamon, vicino a Feltre (BL), il 16 giugno 1761, da Zamaria (sic) del fu Pietro e da Francesca, e fu battezzato, come risulta dai registri parrocchiali, dal cappellano don Bias Ignazio Barezzotto. I padrini di battesimo furono Pellegrino del fu Antonio Forlin e Caterina, moglie di Zuane Todesco del fu Giacomo.

I Marchioretto abitavano nella borgata detta *Ortigher* (da ortiga, ortica) sul pendio del colle di San Pietro, alla sommità del quale è l'omonima chiesa con il cimitero a terrazze (L. Paganini).

Morta la madre, Pietro visse con il padre che si era risposato, occupandosi come tutti i ragazzini della sua età facevano a Lamon fino a pochi anni addietro, della sorveglianza del gregge della famiglia.

Secondo il biografo locale Liberale Paganini, Marchioretto disegnava già allora, contrastato dalla famiglia.

Tredicenne scappò, o semplicemente se ne andò, di casa per recarsi a Bassano a cercare fortuna, e qui avrebbe campato ricopiando immagini sacre da incisioni popolari. Si trasferì poi a Ramon di Loria nel Trevigiano, sempre come pastore. Qui alcuni suoi disegni furono visti da un nobile veneziano, Pietro Civran, villeggiante in zona, e dal pittore G. B. Lazzarini (?), suo ospite, che ne ebbe una buona impressione tanto da diventare il primo maestro di Marchioretto, che rese suo erede universale.

Sembra che Lazzarini fosse amareggiato tuttavia dalla predilezione dell'allievo per il paesaggio a scapito della figura e delle scene di genere storico e religioso predilette dal maestro.

Paganini dice che il Lazzarini si chiamava Giovanni Battista e che era celebre, ma non sappiamo con sicurezza chi fosse costui.

Non può certo trattarsi di Gregorio, perché morto due decenni buoni prima della nascita del Marchioretto, nel 1740.

Né tanto meno può trattarsi di Giovanni Battista Lazzaroni con il nome storpiato nella trascrizione, perché costui morì nel 1698.

Un Giovanni Andrea di Pesaro, morto nel 1801, non risulta essere stato nel Veneto e in ogni caso sarebbe morto troppo tardi per lasciare erede il giovane Marchioretto, che tale doveva essere e privo di criterio, se subito dilapidò tutto in male compagnie.

Un altro Giovanni fu architetto a Lucca (1769-1834) e di otto anni più giovane di Marchioretto.

Thieme-Becker (XXIV, 70) fa di Marchioretto un allievo di un Giovanni Gaetano Lazzarini, che però nello stesso repertorio non compare *ad vocem* e Nagler evita ogni possibile complicazione citando solo il cognome. Solo l'Abate Zani, al solito informatissimo, riporta (XI, 280) un Giambatista Lazarini (sic) pittore bellunese di buon pennello vissuto fra il 1711 e il 1791. Bellunese è anche Antonio (1672-1732). Successivamente si occupò di Marchioretto il pittore Franz Cauzitsch, che fu professore all'Accademia Imperiale di Belle Arti di Vienna.

Cauzitsch aiutò il giovane per cinque anni introducendolo definitivamente nel mondo della pittura.

Marchioretto fu chiamato a Verona presso la famiglia Ottolini come maestro di disegno per tre anni, in seguito si trasferì presso la calcografia Visdomini di Bressanone, dove suoi disegni vennero tradotti in incisione e acquatinta da Gaetano Zancon.

La calcografia Visdomini non durò a lungo e Marchioretto continuò la sua attività di pittore vedutista per privati. Alcune sue opere attirarono l'attenzione della contessa Augusta Carlotta Kielmansegg di Hannover (1777-1863), vedova contessa Lynar e sposata in seconde nozze il 10 aprile 1802 al conte Hans Ludolf von Kielmansegg. La nostra contessa è famosa per avere avuto una relazione segreta con Napoleone I dopo il divorzio dal secondo marito.

Secondo i biografi le vedute in questione erano quelle del castello e del monastero di Seben.

La contessa prese Marchioretto al suo servizio, cosa del tutto consueta a quei tempi, come compagno di viaggio incaricato di disegnare i luoghi più pittoreschi visitati, nel viaggio attraverso le province lombarde. Forse quella vita errabonda e mondana non entusiasmò del tutto il pittore, che tornò presto nel Trentino, a Borgo Valsugana, poi a Bressanone, ove dipinse un *Santo Sepolcro* per il Duomo e qui conobbe il principe russo Grigoric Rasumovski (morto nel 1837), mineralogista e viaggiatore, per il quale dipinse paesaggi pittoreschi e con il quale viaggiò anche in Russia. Al ritorno insegnò per quattro anni disegno e prospettiva a Trento e infine si ritirò a Telve in Valsugana, dove aveva soggiornato altre volte, sposandovi Elisabetta Franceschi, di buona famiglia, dalla quale ebbe ben sette figli. Fra i padrini di questi figli vi sono un conte Giuseppe dall'Abbaco, di Verona, e il medico Giuseppe Zanetti (Registri parrocchiali di Telve).

Pietro Marchioretto morì il 20 giugno 1828 (non nel 1836 come affermano taluni testi) secondo le risultanze del *Registro dei Morti* dell'Archivio Parrocchiale di Telve (1818/30, pag. 87, n. 38):

« Lì (venti) giugno, ore 11 di notte, l'anno 1828, nella casa n. 140, è morto Marchioretto Sig. Pietro del fu Gio. Maria di Lamone, ab.te da più anni in Telve, celebre pittore, munito dei Santissimi Sacramenti, fu sepolto il 22 d°. dal Parroco de Trentinaglia. Anni 65, malattia: tisi polmonare ».

Il conto degli anni non torna, ma è probabile che la stessa famiglia non conoscesse con certezza l'età di Pietro che solo le ricerche nell'Ar-



Fig. 1 - Piccola pala per edicola devozionale. Lamone (BL), località Cui.



FIG. 2 - Paesaggio con rovine romane (Acquedotto di Claudio a Tivoli).
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.

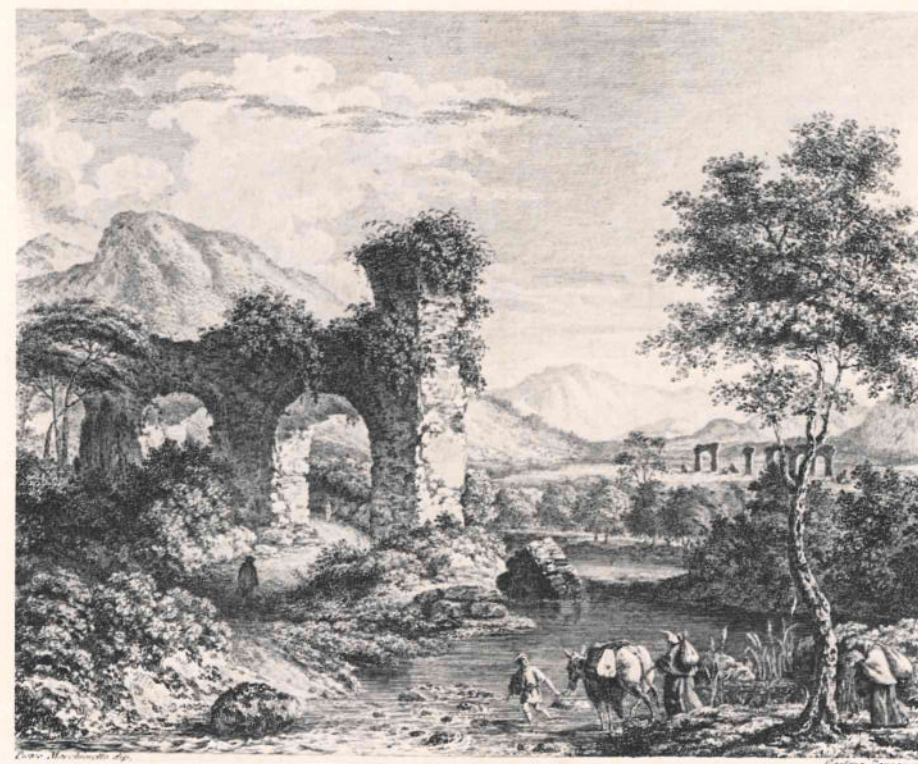


FIG. 3 - Acquedotti di Claudio Imperatore a Tivoli, presso il fiume Aniene.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 4 - Veduta con ponte e rovine di castello (Ponte Salario sul Tevere fuori Roma).
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.

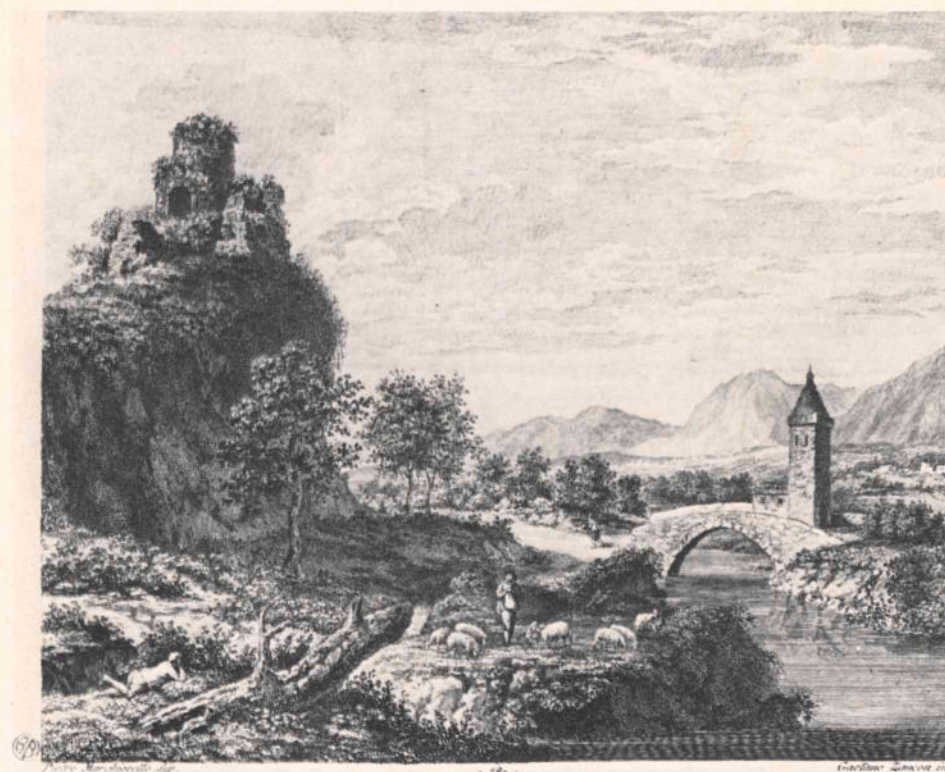


FIG. 5 - Ponte Salario sul Tevere fuori Roma.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 6 - Veduta pastorale (Dal monte Cogorar a Pagnan, presso Asolo).
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.



FIG. 7 - Veduta dal monte Cogorar a Pagnan (presso Asolo).
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 8 - Paesaggio con chiesa e battistero (Genazzano presso Preneste).
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.

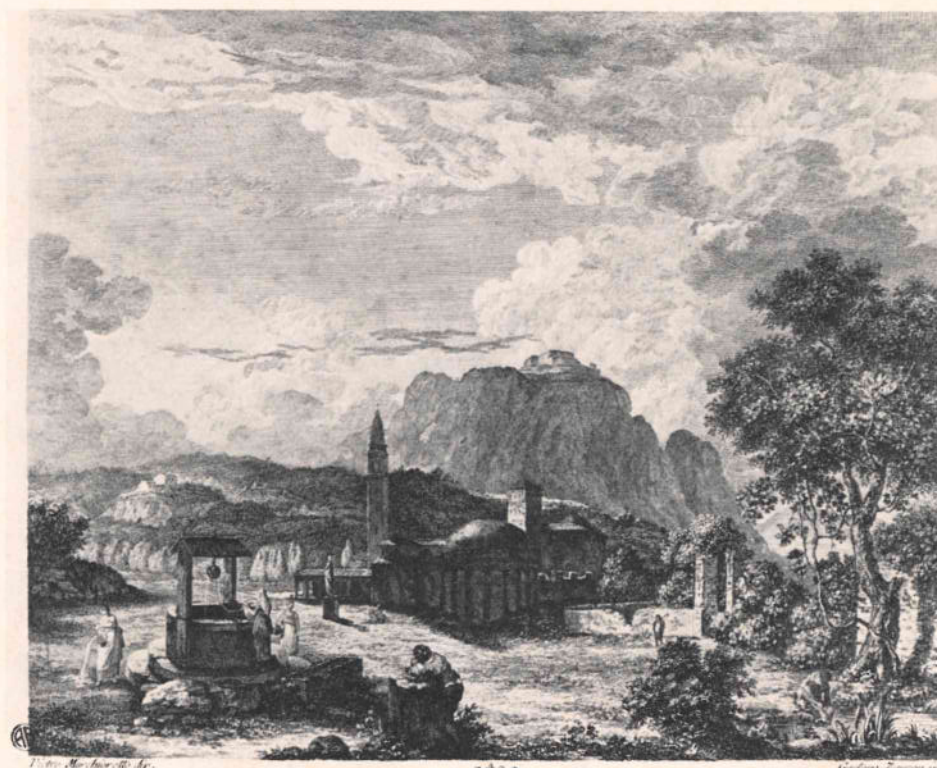


FIG. 9 - Veduta di Genazzano presso Preneste nell'Agro Romano.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.

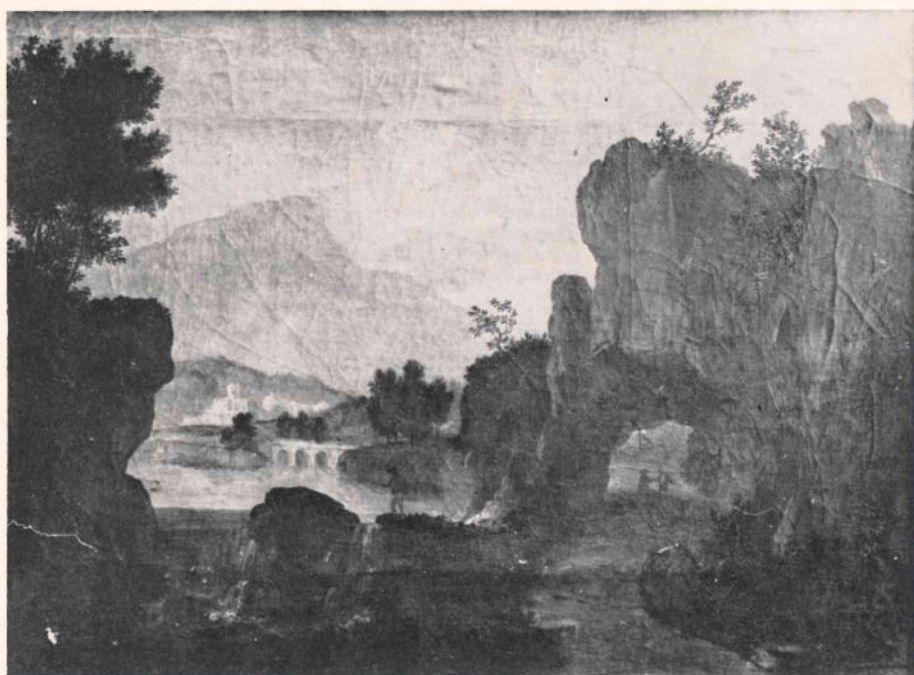


FIG. 10 - Veduta con grotta.
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.



FIG. 11 - Veduta di Innsbruck.
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.



FIG. 12 - Paesaggio con scena di caccia.
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.

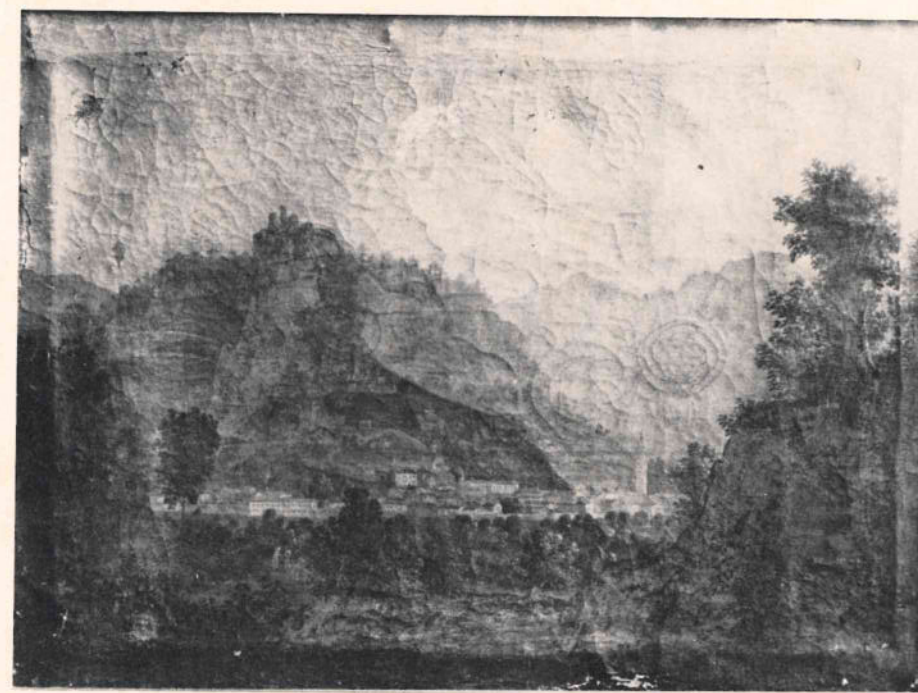


FIG. 13 - Veduta di Borgo Valsugana.
Olio su tela - Borgo Valsugana, coll. privata.

chivio Parrocchiale di Lamon ha fatto conoscere. Morì dunque di anni 67 e quattro giorni.

Da parte sua Don Antonio Vecellio (*I pittori feltrini*, Feltre, 1898) lo fa nascere nel 1772 e morire nel 1828 di 56 anni.

Le opere di Marchioretto, per quanto non eccelse per qualità rispetto quelle degli illustri precedenti veneti, ebbero maggiore fortuna al loro tempo per una stravagante circostanza, se così possiamo dire.

Numerose di queste opere, dipinti e disegni, vennero riprodotte in incisione o in acquatinta, e riunite in album, da Gaetano Zancon, altro lavoratore indefesso di medio livello, oggi troppo trascurato.

Come abbiamo detto, quattro fogli di Zancon con la dichiarazione di paternità dell'opera di Pietro Marchioretto ci hanno permesso di attribuire altrettanti dipinti e, complessivamente, gli altri quattro stilisticamente omogenei.

Gaetano Zancon (Bassano, 1771 - Milano, 5 agosto 1817) fu uno dei molti epigoni della scuola bassanese dei Remondini, in cui si produssero fogli di gusto talvolta brillante legati all'iconografia sacra e profana popolare oltre che illustrativa. Il vedutismo minore, documentario e di genere, diviene una anticipazione del moderno reportage fotografico, cui viene accomunato dal gusto per il disegno di veduta dei viaggiatori del tempo.

Zancon fu attivo a Bressanone presso la calcografia Visdomini e ce ne dà notizia Giambattista Baseggio (*Della Pittura e dell'Intaglio in Rame* in Bassano, 1847):

« Fu chiamato (Zancon) e recossi a Bressanone ove un certo Visdomini, certamente male consigliato, aprì una Calcografia sotto la principale direzione del pittore Marchioretto. Ma quel povero uomo che aveva spesa grossa somma di denaro tentando un genere di commercio che non conosceva, in tempi difficili e con uomini di valore nell'arte si, ma per ancora pericolosi, ben presto consumò tutto e dovette miseramente finire. Allora tutti gli artisti colà chiamati si sbandarono, e fra questi anche Gaetano, che tornò a Bassano e lavorò sì pei Remondini come pel Suntach buon numero di rami. Quindi si trasferì a Verona, vivendo alcuni anni quasi esclusivamente con la miniatura. Poscia andò a Milano ove finì immaturamente, allo incirca nel 1822 ».

Corretta al 1817 la data di morte, trascriviamo letteralmente l'elogio che Baseggio fa delle abilità tecniche di Zancon:

« Gaetano Zancon in qualunque genere d'intaglio tentato si dimostrò

valentissimo, perché valentissimo nel disegnare, sapeva unire a bell'effetto sicurezza nel segno. Il vuoi a taglio? e'l trovi franco, netto, largo, con bel sentimento, con determinazione vera negli oggetti. Il vuoi a granito? e tu il vedi dolce, pastoso, dove convenga, robusto ».

E avanti su questo tono.

Fra le sue cose più interessanti sul piano documentario sono le « *Opere scelte de' più celebri pittori italiani* » (Verona, 1809, tavv. 10), « *Galleria inedita raccolta da privati gabinetti milanesi ed incisa in rame da G.Z.* » (Milano, 1813, tavv. 12), « *Raccolta delle migliori depinture che si conservano nelle private gallerie milanesi disegnate ed incise da G.Z. ... descritte da Palamede Carpani* » (Milano, 1813, tavv. 8). A questi vanno aggiunti molti fogli d'album di paesaggi, già citati, con vedute tirolesi, lombarde, laziali, siciliane, ecc., e incisioni tratte da dipinti di Angelica Kauffman, Tiziano, Reni, Veronese, Bartolozzi, Hamilton, Cipriani.

La Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli possiede quindici stampe incise da Zancon da dipinti di Pietro Marchioretto, cui si aggiungono altri tre fogli di collezione privata e del mercato antiquario.

In questa occasione non ci è sembrato opportuno estendere oltre la ricerca di altre opere, che si presentano alquanto monotone nel soggetto e monocordi nella trattazione grafica. Undici fogli recano il titolo e una dedica a nobili veneti con stemma al centro della scritta. La serie si presenta omogenea e sembra appartenere allo stesso album, per quanto la numerazione dei fogli differisca talvolta. Alcuni recano il numero in alto a sinistra sul margine del rame, altri più vicino al filetto nero di cornice, i primi preceduti dalla lettera n, i secondi senza. La ripetizione del numero uno suggerisce l'idea che si trattasse di due serie di una stessa opera in due album.

Un foglio, in collezione privata a Borgo Valsugana, non è inciso da Zancon, ma da G. Eichler.

Si tratta di Mathias Gottfried Eichler, nato a Erlangen nel 1748 e morto ad Augusta dopo il 1818.

Diamo di seguito il catalogo delle incisioni da Pietro Marchioretto.

CATALOGO

UNDICI INCISIONI DI PAESAGGIO

(con dedica a nobili veneti e stemma, tutti posseduti dalla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, salvo diversa indicazione).

VEDUTA NELLA VILLA DI FONTE TERRITORIO ASOLANO (fig. 14)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua Ecc.za N.H. Benedetto III Civran/Senator Amplissimo, e Benefico Mecenate/In attestato di venerazione, ed ossequio Pietro Marchioretto e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 193 x 197.

VED.a DLL (sic) EREMITAGGIO DI S. COSMO A PAGNAN TERRITORIO DI ASOLO (fig. 15)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica tagliata.

Incisione, mm. 165 x 195.

VEDUTA DAL MONTE COGORAR A PAGNAN (ASOLO) (fig. 7)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua Ecc.za N.H. Antonio Franc.o Farsetti/Sagace Cultor del Disegno, e splendido Mecenate/In doveroso attestato di stima, e profondo osequio (sic) Pietro Marchioretto, e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 190 x 191.

VEDUTA DI BELVEDERE E PORTA DI BASSANO (fig. 16)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua Ecc.za N. Donna Chiara Piovene rel. Contarini/Esperita conoscitrice del Disegno, e Pittura/In attestato di doverosa divozione Pietro Marchioretto e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 189 x 191.

VEDUTA DI CASTRO PRESSO IL LAGO D'ISEO TERRIT. BERGAMASCO (fig. 17)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua E. N. Donna Chiara Pisani Barbarigo/ Amorevole fautrice della studiosa Gioventù/In segno di sincera venerazione ed ossequio Pietro Marchioretto, e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 190 x 193.

VEDUTA DI RUPE VICINO AL MAZO IN VAL SUGANA (fig. 18)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua E. N. Donna Elisabetta Corner Grimani/ Affettuosa Protettrice delle Arti Liberali/ In attestato di venerazione ed ossequio Pietro Marchioretto, e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 190 x 193.

VEDUTA DI RONCENGNO (sic) VILLAGGIO IN VALSUGANA (fig. 19)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua Ecc.za N.D. Cattarina Civran K.a Contarini/Benigna Protettrice delle Belle Arti/In attestato di venerazione ed ossequio Pietro Marchioretto e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 195 x 197.

PONTE SALARIO SUL TEVERONE FUORI ROMA (fig. 5)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua Ecc.za N.H. Bernardin Renier/Ornato di Virtù, e Sagace conoscitore delle belle Arti/In attestato di doverosa obbligazione ed ossequio Pietro Marchioretto, e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 185 x 190.

ACQUIDOTTI DI CLAUDIO IMPERAT. A TIVOLI PRESSO IL FIUME ANIENE (fig. 3)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua Ecc.za N.D. Elisabetta Morosini/Propensa Coltivatrice delle Arti Liberali in segno di profondo ossequio, e venerazione, Pietro Marchioretto, e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 190 x 190.



FIG. 14 - Veduta nella villa di Fonte nel territorio Asolano.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 15 - Veduta dell'eremitaggio di San Cosmo a Pagnan nel Territorio di Asolo.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 16 - Veduta di belvedere e porta di Bassano.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 17 - Veduta di Castro presso il lago d'Iseo nel territorio bergamasco.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.

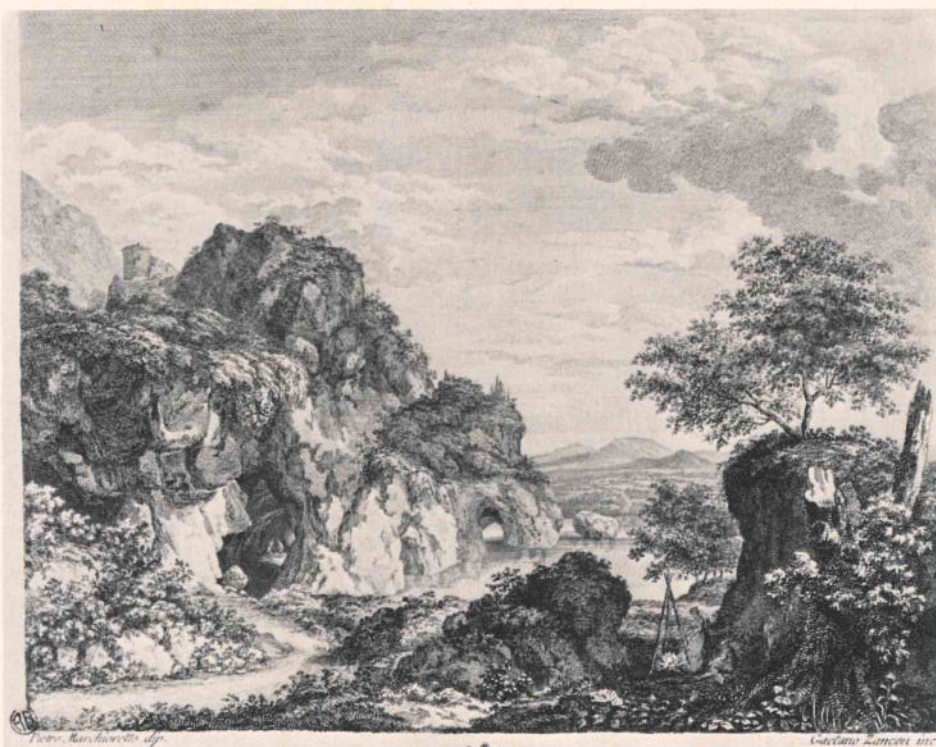


FIG. 18 - Veduta di rupe vicino al Mazo in Valsugana.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.

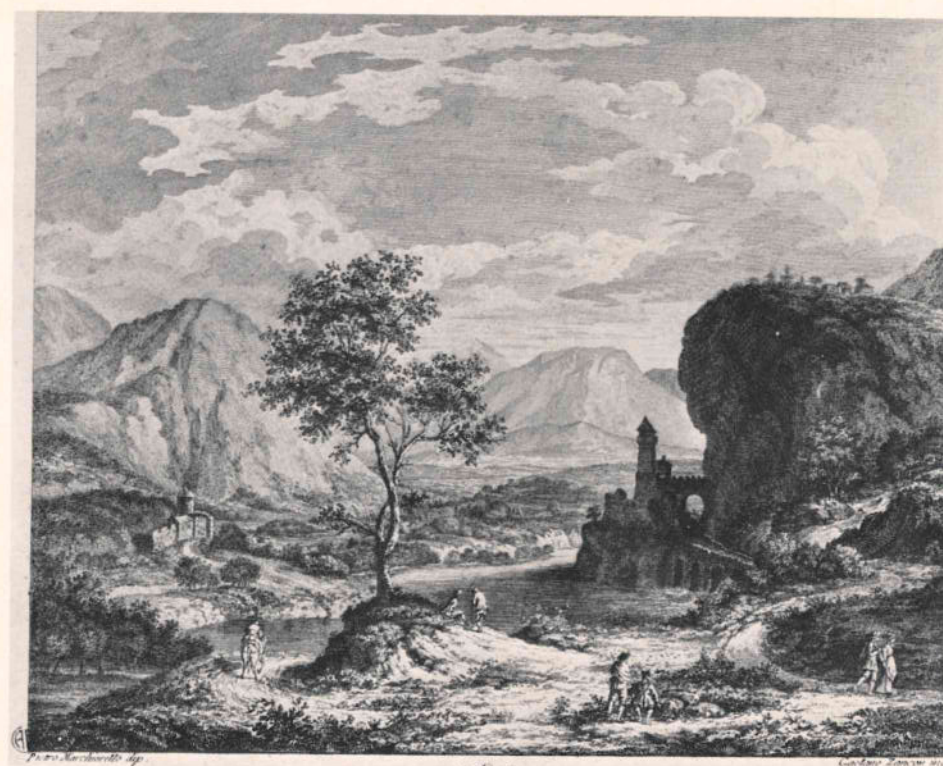


FIG. 19 - Veduta di Roncegno, villaggio in Valsugana.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.

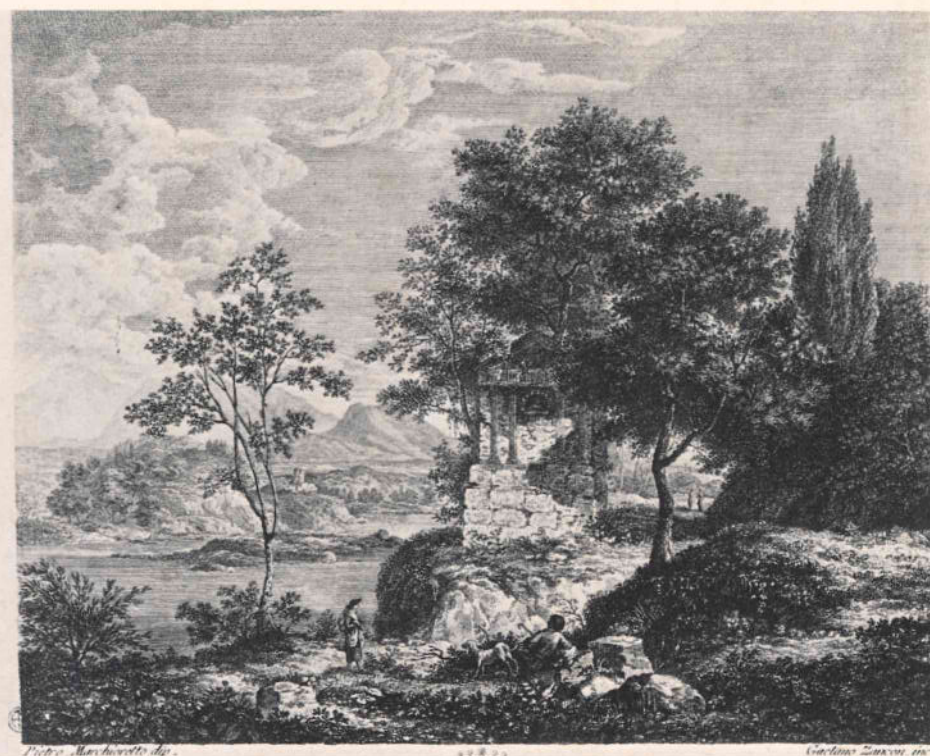


FIG. 20 - Sepolcro antico nelle vicinanze di Siracusa in Sicilia.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.

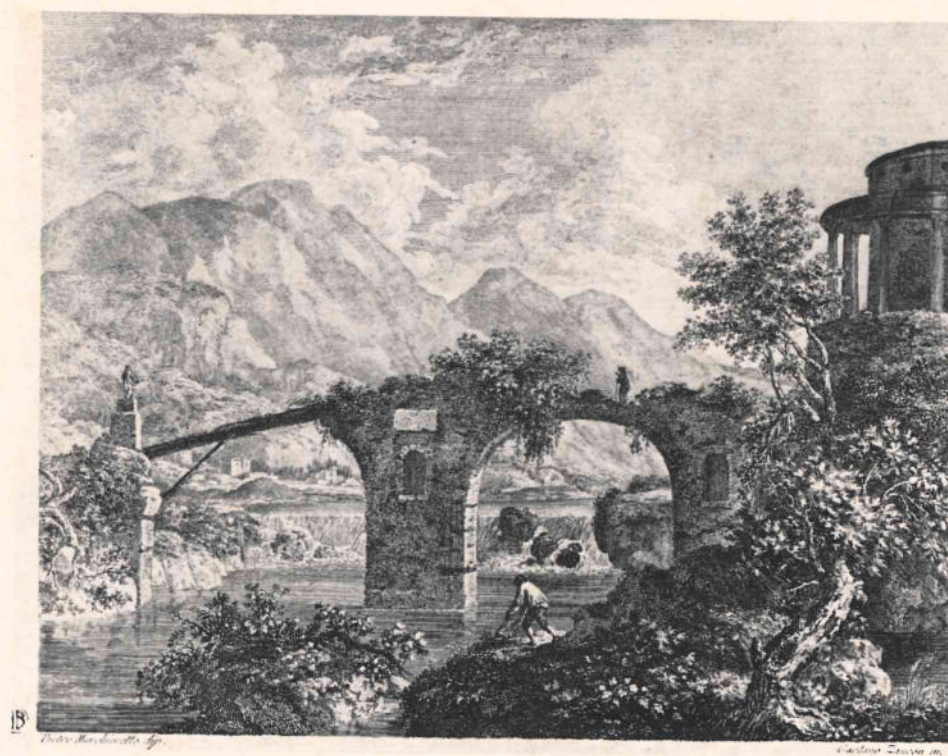


FIG. 21 - Antico ponte diruto di Caio Cesare Augusto a Vicovaro.
Incisione di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 22 - Veduta di Borgo Valsugana.
Incisione di G. Eichler da Marchioretto - Borgo Valsugana, coll. privata.



FIG. 23 - Veduta di una rupe nei contorni di Bolzano nel Tirolo.
Acquatinta di Gaetano Zancon da Marchioretto - Mercato Antiquario, Feltre, 1963.



FIG. 24 - Veduta d'altra rupe nei contorni di Bolzano.
Acquatinta di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 25 - Veduta del Convento di Naistifh vicino a Bressanone nel Tirolo.
Acquatinta di Gaetano Zancon da Marchioretto - Milano, Raccolta Bertarelli.



FIG. 26 - Veduta di uno scoglio nei contorni di Bressanone.
Acquatinta di Gaetano Zancon da Marchioreto - Mercato Antiquario, Feltre, 1963.



FIG. 27 - Veduta dei dintorni di Padova in Italia.
Acquatinta di Gaetano Zancon da Marchioreto - Milano, Raccolta Bertarelli.

VEDUTA DI GENAZANO, PRESSO PRENESTE, NELL'AGRO ROMANO (fig. 9)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A. S. Ecc.za Alvise P.o di Alvise P.o K. Mocenigo fu del Sereniss.mo/Benigno Promotore del studio della Pittura/In atestato (sic) di venerazione ed ossequio Pietro Marchioretto, e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 195 x 195.

SEPOLCRO ANTICO NELLE VICINANZE DI SIRACUSA IN SICILIA (fig. 20)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Dedica: « *A sua E.N. Donna Laura Corner Mocenigo/Generosa fautrice dell'Arte Pittorica/In segno di sincero ed umilissimo ossequio Pietro Marchioretto e Gaetano Zancon D.D.D.* ».

Incisione, mm. 190 x 194.

FUORI SERIE

ANTICO PONTE DIRUTO DI GAJO CESARE AUGUSTO/A VICOVARO NELLA SABINA DECORATO IN PARTE DALL'ARTEFICE (fig. 21)

PIETRO MARCHIORETTO DIP. - GAETANO ZANCON INC.

Al centro della dedica recto e verso di una moneta di Cesare.
Incisione, mm. 185 x 195.

VUE DE BORGO DI VALSUGANA EN TIROL (fig. 22)

P. MARCHIORETTO PINX - G. EICHLER SCULP.

Dedica: « *Dédié à Mon. Charles Chevalier de Hippoliti/du Paraclis Seigneur du Château Montebello Noble Immatricolé de/la ci-devant-province du Tirol Patente Major de S.M.I. d'Autriche ecc./par leurs très humbles et très obeissants Serviteurs V. Zanna e Comp.* ».

Incisione, misure sconosciute.

Borgo Valsugana, coll. privata.

ACQUATINTE

VEDUTA DI UNA RUPE NEI CONTORNI DI BOLZANO NEL TIROLO (fig. 23)

PIETRO MARCHIORETTO DEL. - GAETANO ZANCON INCI.

In Firenze presso Giacomo Moro.

Acquatinta, mm. 180 x 270.

VEDUTA D'ALTRA RUPE NEI CONTORNI DI BOLZANO (fig. 24)

PIETRO MARCHIORETTO DIS. - G. ZANCON INC.

In Firenze presso Giacomo Moro.

Acquatinta, mm. 210 x 270.

VEDUTA DEL CONVENTO DI NAISTIFH VICINO A PRESENONE NEL TIROLO (fig. 25)

PIETRO MARCHIORETTO DIS. - GAETANO ZANCON INC.

Acquatinta, mm. 200 x 277.

VEDUTA DI UNO SCOGLIO NEI CONTORNI DI PRESENONE NEL TIROLO (fig. 26)

P.M. DIS. - GAETANO ZANCON DEL. E INC. BRIKEN

Acquatinta, mm. 190 x 270.

VUE DES ENVIRONS DE PADUE EN ITALIE (fig. 27)

P. MARCHIORETTO PINX. - G. ZANCON INCIDIT

Publié à Birixen en Tirol par Bisdomini et Compagno.

Acquatinta, mm. 200 x 280.

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. IV - Anno III

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1976

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BASEGGIO G.B., *Della Pittura e dell'Intaglio in Rame in Bassano*, Bassano, 1847.
 COMANDUCCI, *Dizionario Illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani*, Milano, 1974 (vol. V).
 LE BLANC CH., *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Parigi, 1856.
 NAGLER G.K., *Künstler-Lexikon-IX*, Lipsia, 1935/52.
 PAGANINI LIBERALE, *Pietro Marchioretto, pittore paesista*, in: Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore, anno XII, n. 68, 1940.
 PAGANINI L., *Biografie Lamonesi, secoli XVIII-XIX*, quaderni manoscritti, coll. privata.
 VECCELLIO A. - *I Pittori Feltrini*, Feltre, 1898.
 THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Lipsia, 1930.

OLEG ZASTROW

Sorprendente identificazione di un'opera carolingia
 nella raccolta di avori del Castello Sforzesco:
 la celebre tavoletta «bizantina» dell'Annunziata

Nell'ambito degli studi di critica d'arte altomedioevale, è emblematica la singolare sorte toccata in merito ad un argomento riguardante una fra le più rare e significanti creazioni della plastica figurativa.

L'emblematicità non è tanto riferibile al tipico, vivace dibattito, circa l'ambientazione cronologica e stilistica di un qualche celebre e prezioso oggetto (avvenimento questo piuttosto frequente per la rarefazione degli elementi comparativi e dei documenti attendibili), quanto piuttosto ad un'altra circostanza, sulla quale s'impenna la vistosità e la ripetitività di un problema ben più generale di quello qui proposto.

Mi sto riferendo al fatto che, pur essendosi accumulata, nel corso di oltre due secoli, ed in particolare e con insistente continuità negli ultimi ottant'anni, una obiettivamente ampia letteratura specializzata, circa l'opera di cui mi appresto a parlare, ciò non di meno, non sia ancora stato effettuato, se si accetta in parte un'unica eccezione, un vero, esauriente, sistematico esame del soggetto, con le prevedibili conseguenze: la dichiarazione quindi circa il presunto « atelier », o la possibile datazione, o la ipotizzabile area d'influenza artistica risulta spesso frutto di affermazioni sommarie, talvolta esclusivamente ripetitive, nella gran parte dei casi carenti di convincenti argomentazioni a sostegno di una qualche tesi.

Esiste al contempo, frammischiata ai soliti luoghi comuni, una significativa serie di intuizioni, talvolta discretamente interessanti; in pratica, tuttavia, siccome queste osservazioni provenivano da fonti o meglio da autori i più disparati e furono comunque espresse senza un principio coordinante, hanno purtroppo giovato in più casi ad accrescere lo stato confusionale che non a conseguire dei validi risultati conoscitivi. Nel corso di questa indagine esporrò anche quanto è stato affermato fino ad ora,

circa il nostro oggetto, e proporrò quello che a mio parere potrebbe essere accolto, spigolando fra la ricca messe bibliografica.

L'oggetto che desidero riproporre all'esame è la ben nota tavoletta eburnea con la raffigurazione dell'Angelo nunziante a Maria, comunemente forse meglio conosciuta come l'Annunziata Trivulziana¹ (fig. 1).

Non è negli intenti di questo studio una dettagliata disanima storica, che risalga alle più remote proprietà di questa opera. A buon diritto, comunque, l'attribuzione della dominazione trivulziana ha concrete ragioni: è ben nota infatti la proprietà della tavoletta al celebre don Carlo Trivulzio, perlomeno due secoli prima dell'acquisizione dai discendenti, nel 1935, da parte del Comune di Milano a favore dei Musei Civici.

Leggiamo fra l'altro, secondo quello che è forse uno dei primi accenni pubblicati a proposito del nostro oggetto, in un opuscolo pubblicato nel 1774: *Extat in laudato Museo D. Caroli Trivultii egregia Tabula eburnea, in qua fine alis Archangelus Gabriel nunciat Mariae Verbum. Super qua re diligentissimus Eques doctam, uti solet, movimento chartulam apposuit cum textibus praeter, cetera, S. Hieronymi...*².

D'altronde, è fin troppo nota la profonda passione e preparazione di questo celebre personaggio della cultura milanese per necessitare che se ne tessano qui ancora ulteriormente le lodi: possiamo rimandare il lettore, per dettagliate notizie, ad una più specifica bibliografia³. Lo stesso don Carlo Trivulzio si occupò della sua tavoletta dandone un'accurata descrizione, unitamente a dotte notizie inerenti, ad esempio, all'abbigliamento dei personaggi raffigurati, ed ai simboli che li sovrastano⁴.

Prima di entrare nel vivo della trattazione ritengo opportuno sintetizzare, momentaneamente in modo affatto sommario, la situazione conoscitiva in ordine ai numerosi studiosi che si sono occupati di quest'opera. Enuncio per ora in termini semplificati che, ferma restando una generale attribuzione stilistica orientale (di volta in volta definita come greca, costantinopolitana, alessandrina, egiziana in senso più vasto e naturalmente e immancabilmente « bizantina »), la datazione è stata attribuita dai vari specialisti, secondo diverse argomentazioni, rispettivamente ai secoli V, VI, VII, VIII, IX, X, XI.

Ritengo comunque che le motivazioni alla base delle varie e per gran parte difficilmente sostenibili tesi, siano da attribuirsi alla imprecisa decifrazione dello stile dell'oggetto: questa circostanza colpisce maggiormente la nostra attenzione in riferimento agli studi più recenti, in gran parte purtroppo sommari pur nel discretamente avanzato stadio conoscitivo dell'attuale critica d'arte medioevale. Tutto questo è stato causato a mio



Fig. 1 - L'Annunziata. Milano. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

parere appunto da una lettura poco attenta e rivolta principalmente, nell'esame dell'opera, a soffermarsi sugli aspetti più formali ed appariscenti che, a dire il vero, e vale la pena di sottolinearlo molto marcatamente, sono obiettivamente affatto considerevoli e conseguentemente abbastanza facilmente fuorvianti.

La progressione metodologica che ritengo conveniente seguire in questa ricerca è, in sintesi, la seguente: un esame formale della tavoletta; una sintesi delle differenti tesi proposte nei diversi studi fino ad ora pubblicati; una disamina, un confronto e un commento delle motivazioni addotte. Su questa base verrà valutata la nuova tesi circa la proposta per una ambientazione stilistica e cronologica: a tale riguardo, oltre che una casistica esemplificativa e comparativa, sarà utile comunque, come si è detto, non dimenticare una parte di quello che è stato già da altri intravisto, sia pure con delle finalità e prospettive affatto differenti.

Le dimensioni esatte dell'avorio sono 19,7 centimetri di altezza per 9,4 di base. La tavoletta è spezzata longitudinalmente in due parti, di dimensioni non molto dissimili; un frammento è mancante presso il bordo, inferiormente. Il recto della tavoletta di avorio ha assunto una colorazione molto intensa, tendente al bruno scuro, al contrario del verso che è di colore più chiaro e privo di qualunque iscrizione o segno decorativo. Sono ancora individuabili una buona parte dei fori che erano stati praticati per fissarla al supporto sottostante; dovevano essere perlomeno una dozzina e non è escluso che, essendo raggruppati alle estremità, superiori e inferiori, abbiano facilitato, come in altri casi consimili, lo sbriciolamento del citato frammento mancante. Si è conservata ancora una spina eburnea, nel margine superiore, tutt'ora infissa nella sua sede.

Vale la pena di sottolineare un particolare tecnico, già in parte rimarcato da altri ma, a mio avviso, senza che ne siano state tratte tutte le considerazioni che potrebbero scaturirne. La formella, al di là delle parti minori mancanti, rappresenta solo in senso lato una scena integrale, poiché la raffigurazione dell'Annunciazione è sostanzialmente completa, per lo meno così come la elaborò l'artefice. A questo proposito mi pare non superfluo sottolineare le delimitazioni perimetrali figurative dell'oggetto: il timpano triangolare, superiormente; il suppedaneo, inferiormente; un fregio a lisca di pesce, sul lato alla destra di chi guarda; la « linearizzazione » dell'ala dell'angelo sulla sinistra. Ciò nonostante ed abbastanza ovviamente la placca non dovrebbe essere considerata come opera creata per restare del tutto isolata.

Non è possibile allo stato attuale che tentare di arguire l'estensione com-

plessiva del piano figurativo e le sue finalità decorative; l'ipotesi tuttavia che la tavoletta facesse parte di un dittico di tipo semplice o di un tritico, così come è stato da alcuni supposto, non mi pare attendibile, conformemente a quanto cercherò di spiegare⁵. Senza voler entrare in una casistica esemplificativa troppo dettagliata, salta subito all'occhio la carenza di una ulteriore incorniciatura a rilievo, più o meno riccamente e finemente ornata. Nella porzione inferiore non si deve confondere la striscia decorata a quadretti con una delimitazione estranea alla scena: si tratta infatti dello spessore del suppedaneo su cui poggia i piedi la Vergine. Parimenti, la già citata delineazione a lisca di pesce, sulla destra, non è altro, come si vedrà ancora, che lo schienale della sedia da cui si è alzata l'Eletta.

La totale mancanza di incorniciatura, con la presenza di margini addirittura non del tutto rifiniti e lisciati, va considerata in abbinamento con quella singolare conformazione grosso modo triangolare che è disposta in alto a destra (non a caso sovraccarica di fori per le spine di fissaggio) e, ancora altrettanto significamente, con una scanalatura o gradino per incastro, che si trova lungo il lato maggiore, a sinistra di chi guarda.

A mia conoscenza non esiste alcun dittico di tipo semplice o politico eburneo (in particolare di tale elevatissimo livello qualitativo) ed al di là della ancora ipotetica datazione) che abbinati alla dettagliata cura esecutiva una tale carenza di incorniciature. Non va inoltre trascurata la constatazione fondamentale, in merito al fatto che il tipo di inchiodatura è totalmente opposto a quello dei dittici semplici⁶, ove i fori sono in genere praticati lungo uno solo dei margini maggiori, per l'applicazione delle incorniciature, salvo eventuali riadattamenti. Nel nostro caso i fori mancano o sono insufficienti proprio là dove avrebbero dovuto trovarsi nei casi da me negati.

È chiaro che ci troviamo in presenza di una tavoletta nata per essere inchiodata totalmente su un supporto piano, verosimilmente ligneo, e posta in abbinamento per lo meno ad un altro elemento, alla sinistra di chi guarda. Giunti a questo punto si nota che potrebbero essere svariate le ulteriori ipotesi circa la destinazione, e forse tutte più o meno attendibili, se non si potesse usufruire della constatazione di un altro elemento formale di discreta importanza. Mi riferisco alla dislocazione « pretestuosa » degli elementi architettonici che fanno da sfondo alla scena dell'Annunciazione.

In effetti, su un piano di tradizioni iconografiche, la presenza di strutture che sottintendano l'esistenza della casa della Vergine è stata frequen-

temente rispettata, specialmente là dove ne era concessa la possibilità tecnica o iconologica di raffigurarle⁷. Più specificatamente, anche per ulteriori argomentazioni, intendo richiamare l'attenzione sulla totale bidimensionalità delle architetture, sulla deliberata assenza di uno studio oggettivamente logico di primi e secondi piani e, correlato a questo fatto, l'aggancio appunto pretestuoso, in merito alla dislocazione degli elementi alludenti ad una costruzione.

Non è stato fatto alcun tentativo per sottintendere una rotondità in merito ai fusti delle due colonne portanti: sarebbero bastate, per le basi dei capitelli e per le fasce circolari che scandiscono i fusti delle colonne, delle linee lievemente arcuate invece che orizzontali. Gli stessi rilievi orizzontali delle colonne non sono stati confermati alle sia pure arbitrarie linee di fuga dell'architrave inclinato. Questa caratteristica è resa ancora più manifesta rispetto alla porzione di muro con le « finestre », alle spalle dell'arcangelo, che vorrebbero essere rappresentate come viste frontalmente, al contrario della facciata raffigurata di scorcio.

La Vergine, per contrasto, sarebbe stata disegnata davanti alla facciata della casa, ma il suppedaneo è orientato in senso opposto. Comunque, forse l'arbitrio più lampante è relativo alla sedia da cui l'Annunziata sembra essersi appena alzata, mentre era accinta al suo lavoro (non è un dettaglio di minor conto il fine particolare del cestinetto intrecciato, contenente gli attrezzi per la filatura, giacente a terra nell'angolo ai piedi della Madonna sulla sinistra).

Secondo le presumibili intenzioni dell'artista, il tronetto è idealmente rappresentato in posizione ortogonale rispetto alla superficie della nostra tavoletta d'avorio, come si deduce dai braccioli paralleli e disposti sovrapposti in falsa prospettiva: la Vergine, quindi, che si vuole abbia visto giungere il messo in faccia a Lei mentre sedeva a lavorare (così come è in buona parte della iconografia più tradizionale e antica), non attende il messaggio seduta, bensì si è alzata e, tutta contorta e sconvolta, nell'orgasmo della drammatica rivelazione, ha già abbandonato gli attrezzi del lavoro, che, viceversa, nell'iconografia più arcaica della presente era solita ancora tenere in mano. Sempre riferendomi al tronetto, si può osservare come lo schienale corra parallelamente alla delimitazione esterna della tavoletta e termini con un alto « poggiatesta », di origine certamente tradizionale su un piano figurativo. Nel nostro caso tuttavia (al colmo di un certo tipo di irrazionalità prospettica), il sedile non è più rappresentato davanti alla casa ma, in una quasi indecifrabile confusione di

parti in primo e in secondo piano, rispetto alla colonna alle spalle di Maria, risulterebbe addirittura dentro la casa.

Il soffermarsi sull'analisi di questo quasi surreale alternarsi di improprie prospettive non è certo finalizzato dall'unico scopo, di per se stesso abbastanza marginale, circa un tentativo di localizzazione funzionale. Sarà invece estremamente utile, specialmente nella ben più importante fase di ricerca in merito alle caratteristiche della matrice stilistica che generò quest'opera. È bene comunque subito non trascurare la circostanza che questi apparenti « difetti formali », ancorché nulla togliere realmente alla preziosa completezza e complessità dell'opera, al suo intento unitario, accentuano le caratteristiche più vivamente e intimamente salienti, che, al di là del mirabile talento dell'artista, e se fosse concesso di abusare della terminologia riegliaiana, essenzialmente « ottiche », sono quindi non plastiche ma, « coloristiche », come ben più dettagliatamente si avrà ancora modo di constatare.

Accertata, comunque, la totale libertà dell'artista da schemi prospettici prettamente « classici », non si può non rimarcare lo sforzo, indubbiamente complesso, al fine di rappresentare in scorcio la facciata della casa, con in particolare l'accentuata inclinazione della trabeazione e del timpano sul frontone: sono correttamente realizzati i dentelli romboidali della cornice (in rapporto agli stessi, in forma quadrata, sul lato fenestrato) e la soprastante greca.

A mio avviso, solo una ben concreta finalità può avere suggerito questa formula « sghemba » che presa a sé risulta del tutto e singolarmente asimmetrica: se l'oggetto fosse stato creato isolatamente questo scompenso ritengo non sarebbe stato punto giustificato e quindi neanche effettuato. Come ci testimoniano una notevole quantità di raffronti, a questa tavoletta doveva quindi farne da equilibrio un'altra, con una composizione architettonica verosimilmente speculare alla nostra⁸.

Queste constatazioni ci permettono di ritenere poco probabile la destinazione originaria dell'oggetto come parte di un eccessivamente esteso complesso figurativo, al pari ad esempio di una cattedra, a cui fu anche erroneamente attribuita la nostra Annunziata come meglio vedremo in seguito⁹, o di un paliotto o, ancora, come elemento decorativo di porta di coro¹⁰. Ritengo che, allo stato attuale delle conoscenze, la più probabile destinazione, con cui concordano numerosi calzanti confronti, sul piano sia delle dimensioni e del discorso iconografico, che della citata disposizione « en pendant » delle architetture e del sistema del lato interno a incastro, fosse come lato destro (quello lungo e verticale per intenderci) di una del-

le due facciate di un dittico delle cinque parti¹¹: in particolare è possibile che se il dittico fosse stato creato in osservanza alle norme più canoniche, la nostra tavoletta avrebbe potuto appartenere alla valva « mariana » di questa sorta di dittico, tipicamente quindi in parallelo all'altra a carattere cristologico¹².

La constatazione della probabile destinazione del nostro oggetto, che fino ad ora non era stata rilevata convincentemente, è in chiaro contrasto con quello che, ormai, può definirsi il mito (con la sua copiosissima letteratura) della cattedra di San Marco a Grado. A parte ho proposto un elenco abbastanza consistente di studi che, con maggiore o minore pertinenza, hanno sottoposto varie attribuzioni per la nostra Annunziata sia come soggetto più o meno a sé stante, sia, il più delle volte, in un tutt'uno con la « vexata quaestio » delle tavolette che avrebbero fatto parte della fantomatica cattedra gradense.

Momentaneamente, contando di riprendere più innanzi il discorso, mi accontenterei di constatare già la probabile estraneità, come ho già accennato, da un complesso così vasto, quale avrebbe potuto essere quello di una cattedra eburnea.

In conformità alle premesse, comincerei a sunteggiare, per ora brevemente, l'evoluzione, a partire dalla fine del secolo scorso, delle attribuzioni cronologiche e stilistiche in merito alla nostra placchetta. Fra i primi a parlarne è il Garrucci, la cui opera rimane ormai più che altro come pura curiosità storica¹³. Westwood accennò brevemente nel 1876 ad un'epoca posticonoclasta¹⁴.

Schlumberger, fra i primi, parla di una datazione da portarsi all'XI secolo e di una stilistica bizantina¹⁵. Molinier avanza la tesi che l'opera sia greca ed anteriore all'iconoclasma¹⁶. Ad Hans Graeven rimane il merito di avere compiuto un consistente passo avanti nell'individuazione iconografica del gruppo marciano delle tavolette a cui si era ritenuto di collegare la nostra Annunziata: la sua proposta cronologica è per il V o VI secolo¹⁷. Venturi, all'inizio del nostro secolo, pensò più opportuno inquadrare il nostro oggetto nella produzione bizantina del X secolo¹⁸.

Di poco preceduto da Haseloff¹⁹, Dalton si oppone in un primo studio alla tesi di Graeven²⁰, specificando in un altro lavoro la sua propensione per XI secolo²¹. Un discorso a parte (per i suoi risvolti molto più generali che qui non posso toccare) richiederebbe l'ormai fortunatamente dai più superata polemica, in merito alle tesi strzygowskiane, circa le allora purtroppo accreditate opinioni espresse dallo studioso sull'arte copta in generale: anche su questo argomento accadde che tale erudito volle ribadi-

re, naturalmente in reazione, fra l'altro le tesi di Graeven²². A favore di quest'ultimo si schierò ancora Maclagan²³.

Seregni parla più genericamente della seconda età d'oro dell'arte bizantina²⁴, mentre nel suo lavoro monumentale Goldschmidt data la tavoletta a circa il 600 e la pone come un'opera eseguita ad Alessandria²⁵. Da tale impostazione non si distacca molto la scheda nel catalogo della celebre mostra di Zurigo, sia pure con talune perplessità, parlando di opera bizantina del VII secolo²⁶. Tale concetto viene comunque ribadito da Ottino Della Chiesa, nel commento, sul « Bollettino d'Arte », alla mostra²⁷. Una autorevole antitetica tesi viene riproposta ripetutamente in tre pubblicazioni da Volbach, che afferma decisamente l'appartenenza della placchetta all'operosità dell'XI secolo²⁸. Poco più tardi Morey torna alla datazione del VII secolo, parlando di opera egiziana, o meglio alessandrina tardiva²⁹. In accordo con Volbach sono ancora Bovini e Bona - Ottolenghi, nel catalogo della mostra di Ravenna³⁰, e cioè sempre per l'XI secolo, così come, più recentemente, Belloni³¹.

Alla tesi tardiva (XI secolo) aderì dapprima Weitzmann, nella scheda del catalogo per l'esposizione ateniese del 1964³²; più recentemente ha avuto un ripensamento: in uno studio, per molti versi il più attendibile e limpido fra quelli testé citati, ha proposto come epoca della elaborazione la fine del secolo VII³³. Altri studi sull'argomento si possono trovare nel sommario bibliografico proposto a parte.

Se è pur vero quindi, come ho già accennato all'inizio, che praticamente tutti i secoli dal V all'XI sono stati « utilizzati » per tentare di datare la nostra tavoletta, non si può non notare una certa propensione per le due maggiori tesi: una grossomodo preiconoclasta (VI o VII secolo) e l'altra, sempre sommariamente, tarda o posticonoclasta (XI secolo), comunque entrambe più o meno concordemente unite dalla qualifica di stile « bizantino ». Vedrò di analizzare le varie possibilità, confrontando quanto è stato detto con i dati che cercherò di mettere in evidenza.

Vorrei premettere che, a sostegno formale di entrambe le tesi cronologiche, esiste un certo morfema classicheggiante che pervade una parte della raffigurazione: se non viene tuttavia interpretata nei suoi più intimi intenti, è noto come questa atmosfera possa trarre facilmente in inganno. Ritorni e spunti classicistici sono una costante un po' di tutta la produzione artistica, non certo solo medioevale, e vanno visti in una dimensione storica di alternanze o meglio di diverse accentuazioni spirituali, di cui altri hanno già diffusamente disquisito (ci si può riferire alla diadochia dai capisaldi d'arte di Worringer, *Abstraction und Einfühlung*, del

1908 di cui fu degno precursore, nel 1893, Riegel con il suo *Stilfragen*³⁴. Per quanto riguarda poi la costante attribuzione bizantina, nelle sue diverse ambientazioni (nel senso comunque di opera eseguita nell'ambito orientale della Cristianità) oltre che per un ancora malauguratamente smodato abuso del termine così come per un'ottica a favore di una spesso ingiustificata prospettiva espansionistica, ha certo giocato un ruolo preponderante la presenza della celebre scritta + ΓΑΒΡΗΛ e + Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ.

A quest'ultimo proposito, meglio si vedrà più avanti le talvolta anche vanamente arzigogolate argomentazioni di Dalton, Morey, Graeven, Strzygowsky, Venturi, Weitzmann (che pone quest'ultimo forse unico, una consistente serie di considerazioni, per lo meno circa il problema cronologico). Orbene, ad un attento esame paleografico, si constata che nulla autorizza a definire categoricamente la scritta come segno grafico certo di fattura orientale, al posto di una più convincente tesi che vorrebbe la scritta eseguita come copia da un originale sì greco, ma elaborata in ambito occidentale.

La tesi « posticonoclasta », relativa alla cosiddetta sommariamente seconda età d'oro della cultura bizantina (dinastia macedone prima e poi eventualmente dei Ducas, Dei Comnemi, degli Angeli) ha trovato, come si è visto autorevoli esponenti, fra cui Schlumberger, Venturi, Dalton, più recentemente Volbach e in un primo tempo Weitzmann. Venturi, con singolare acutezza descrive, e commenta fra l'altro (fig. 1): *il ministro celeste, con le ali e col nimbo, forte e vigoroso giovane, è vestito di tunica ed ampio pallio; con la sinistra tiene il bastone viatorio, come un guerriero che brandisca la lancia, e con la destra sollevata accenna all'alto. Il frammento d'avorio è di classica bellezza a cui si è già innestata la dovizia orientale nei fusti ornati delle colonne dell'atrio in fondo, nella veste della Vergine con orni ricamati e frangie a spine. Il delicato ovale del volto di Maria, le sopracciglia a mandorla, gli occhi grandi, ci mostrano la grandezza del tipo bizantino, quale abbiamo ammirato in un affresco di Santa Maria Antiqua e nel codice vaticano regina I; e l'angiolino ha una grandiosità che diremmo michelangiolesca, tanto è la sua forza atletica, il suo carattere eroico. L'intagliatore si attiene all'antico, anche nello studiare la capigliatura dell'angiolino formata da fili di tondi riccioli ad arco, come nelle monete de' bassi tempi, e nel disegnare le forme sotto le vestimenta con più libertà del consueto. I manti dell'angiolino e della Vergine ondeggiato, bensì ricadendo in curve ellittiche, ma senza conformarsi alle prescrizioni materiali che si adottarono nell'arte bizantina per indicare lo sti-*

*rarsi delle vesti sui piani del corpo, lo spezzarsi nelle insenature, il cadere delle falde. È un'opera che segna, nell'avorio, l'apice dell'arte bizantina nel secolo X più che nell'XI*³⁵.

Ho riproposto quanto scrisse Venturi, perché, oltre che essere una straordinariamente efficace analisi formale dell'oggetto, propone alcune notevoli e tipiche incongruenze, poi più o meno ripetute da parte di altri studiosi. Tralasciando il fatto del « delicato ovale » così come le « sopracciglia a mandorla », proprio la cosiddetta « grandiosità michelangiolesca » è in ultima analisi in netto contrasto con la produzione posticonoclasta. È pur vero che, per certi aspetti, l'intagliatore si « attiene all'antico », ma non nella direzione e nelle intenzioni degli artefici che vissero ed operarono a partire dall'epoca del grande rinnovamento macedone.

Prima di toccare quella distinzione formale circa i diversi ateliers che attesero all'intaglio dell'avorio durante il X e l'XI secolo e che sono stati ripartiti nei cosiddetti cinque gruppi (pittorico, di Romano, di Niceforo, dei trittici, ornamentale) vediamo di puntualizzare per un momento lo spirito generale della creatività mediobizantina, in particolare tramite la possibilità di raffronto che ci offre il più preciso strumento rimastoci di comparazione: le miniature.

A tale proposito vale la pena di citare quanto scrisse il purtroppo recentemente scomparso Lazarev che, riferendosi ai complessi musivi dell'epoca macedone ed a *quei puri modelli classici*, chiosava: *Questi modelli risalgono, per le loro origini, all'arte dell'epoca posticonoclasta, ma raggiunsero la piena maturità stilistica solo nel X secolo inoltrato; ciò è avvalorato non solo dalle opere della pittura monumentale sparse qua e là e fortuitamente rimaste intatte, ma soprattutto dai codici miniati, giunti fino a noi in numero relativamente copioso. Allo studio della miniatura bisogna ricorrere in quanto soltanto essa permette di ricostruire i principali mutamenti stilistici nell'arte della dinastia macedone*³⁶.

Prendiamo come esempio significativo, dal più antico manoscritto dell'epoca il codice delle Omelie di Gregorio Nazianzeno, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (gr. 510), eseguito per Basilio I tra l'880 e l'883, la scena dell'Annunziazione (fig. 2). È già noto come tutto il manoscritto sia una rielaborazione costantinopolitana tratta da alcuni prototipi antichi. Citiamo ancora Lazarev, perché è fondamentale per la comprensione degli intenti stilistici: *La struttura spaziosa di ogni miniatura è contrassegnata da una grande chiarezza: le figure e le quinte architettoniche sono utilizzate come fattori di spazialità e sono disposte secondo una rigida coordinazione... i volti, classicheggianti per le loro proporzioni, sono privi di spi-*



Fig. 2 - L'Annunziazione: particolare dal Codice delle Omelie di Gregorio Nazianzeno.
Parigi. Biblioteca Nazionale.

Fig. 3 - Visione di Ezechiele (part.): Ezechiele e l'Angelo.
Dal Codice delle Omelie di Gregorio Nazianzeno.

Fig. 4 - Rotulo di Giosuè (part.): Giosuè e l'Angelo presso le mura di Gerico.
Roma. Biblioteca Nazionale.

*ritualità; le vesti cadono in larghe pieghe, aderendo al corpo, per cui si avverte la sua materiale pesantezza. Gli edifici e il paesaggio sono eseguiti in una maniera prospettica che ne sottolinea il volume. Non sono gli edifici leggeri, fantastici delle miniature posteriori, ma costruzioni reali, che si ricollegano alla tradizione ellenistica*³⁷.

Orbene, basterebbe mettere un « non » davanti ad ogni definizione sopra citata, se raffrontiamo appunto l'Annunziazione del Codice delle Omelie con la nostra, per ritrovare un nuovo discorso completamente calzante. Infatti, da noi: la struttura non è spaziosa né ha contrassegni di chiarezza: tutt'altro. Nessun senso v'è quindi di spazialità fra figure e quinte e nessuna coordinazione compositiva. Una profonda spiritualità è presente invece da noi nel tormentato volto della Vergine (si confronti con il viso stereotipato nella miniatura) e nella severa espressione dell'angelo (che nella miniatura è affatto stucchevole). Si noti il pesante drappeggio da cui esce la mano, nel codice, in contrasto con l'« anatomicità » ad esempio delle spalle della nostra Vergine. Ancora: nessun concetto prospettico nell'avorio e parimenti nessun concetto volumetrico.

Si noti pure, nella pagina miniata con la visione di Ezechiele, il particolare di Ezechiele e l'Angelo (fig. 3). Benché la scena sottintenda un avvenimento altamente drammatico, nessun elemento sostanziale accomuna, ad esempio, l'Angelo che guida il profeta con il nostro Gabriele. Si osservi pure la mano che regge l'asta in entrambi i casi: da noi, fremente e nervosa, preme con le dita contorte la verga, là ne bilancia appena lievemente il peso. Si osservino pure gli sguardi « molli » nella miniatura e la scalarità ben rilevabile dei piani prospettici. Se poi si riflette sul fatto che da da questo manoscritto si può già vedere chiaramente *in quale direzione si volgesse l'evoluzione artistica*³⁸, il distacco, anche per le fasi successive, si prospetta addirittura abissale.

Ancora fondamentale indizio dello svolgersi e del maturarsi dei nuovi concetti pittorici lo si reperisce nel celebre Rotulo di Giosuè in Vaticano (Palat. gr. 431) (fig. 4). Già creduto nel VII secolo da Morey³⁹, è certamente un elaborato della prima metà del X secolo. È una constatazione significativa il fatto che l'opera trovi la sua matrice in qualche antico prototipo alessandrino: chiara esplicitazione di quegli intenti di rinnovamento neoclassico, che presto troveranno una, se non definitiva, certo assai prolungata stabilizzazione stilistica, per concludersi poi in un quasi totale irrigidimento degli schemi. Comunque, e ancora forse più in questo caso, appare innegabile la profonda estraneità dal concetto creativo del nostro avorio: si osservi, fra l'altro ad esempio, la figura dell'Angelo pres-

so le mura di Gerico, la prospettiva ben espressa dal gruppo di case della città, l'efficacia naturalistica della vegetazione, la scioltezza del braccio alzato di Giosuè (rispetto alla tensione di quello levato del nostro angelo, tutto contratto e dai muscoli spasmodicamente rilevati e sodi).

Da quello che è definito correttamente come il secondo famoso esemplare della corrente neoclassica, il Salterio di Parigi (gr. 139), ho proposto ancora due raffigurazioni, per esemplificare ulteriormente lo sviluppo della stilistica bizantina già in un periodo più avanzato, cioè nel X secolo, ma sempre con una totale coerenza rispetto all'avvio iniziato sotto la dinastia macedone. Queste miniature, databili alla prima metà del secolo, hanno conservato *in una forma di rara purezza molte reminiscenze dell'arte ellenistica, come testimoniano la libera trattazione impressionistica mediante larghe pennellate... i movimenti vivaci ed eleganti delle figure e gli edifici tipicamente pompeiani*⁴⁰. Sia la scena di Daniele fra la Sapienza e la Profezia (fig. 5), che la preghiera di Isaia (fig. 6), sebbene siano ancora imbevute di chiaro spirito neoclassico, palesano una sempre più accentuata tendenza alla schematizzazione, un sempre maggiore distacco concettuale dai vecchi prototipi, un preciso indurimento ed irrigidimento di tutte le linee che conformano i personaggi.

Si sta dunque sempre più affermando quella precisazione della stilistica cosiddetta medio bizantina che, dalla fine del X secolo, sotto la vieppiù incalzante influenza orientale, particolarmente siriana, determinerà la meglio conosciuta e persistente espressione, di tutte le varie formule artistiche cristiano-orientali conosciute. Mi riferisco alla tendenza all'appiattimento delle architetture (da non confondersi con la confusa assenza di coordinamento e la totale aprospettività della nostra tavoletta, che sono altre espressioni figurative); alla geometrizzazione degli elementi di sfondo, in particolare nei rapporti con le diverse forme di vegetazione; alla frontalità e ieratica simmetria sempre più astratteggianti di quasi tutti i personaggi.

È chiara ancora più, o meglio si sta chiarendo, l'estraneità da questa evoluzione, dai suoi intenti creativi e da una interpretazione generale del mondo, rispetto alla nostra tavoletta. Ma anche se ci si riferisse a quegli elementi più arcaici il discorso non sembra dover cambiare indirizzo. Risulta comunque evidente che, se dalle miniature si passa ad altre forme figurative, l'entità della valutazione non cambia. Se prendiamo una manifestazione, nel suo genere esemplare per la fattura certamente di mano costantinopolitana e per l'epoca databile alla prima metà dell'XI secolo,



Fig. 5 - David tra la sapienza e la Profezia. Salterio. Parigi. Biblioteca Nazionale.

Fig. 6 - Preghiera di Isaia. Salterio. Parigi. Biblioteca Nazionale.



Fig. 7 - L'Annunziazione (part.): l'Arcangelo Gabriele. Kiev. Mosaico nella Santa Sofia.

Fig. 8 - L'Annunziazione su un tessuto di seta. Vaticano. Museo Cristiano.

tale caratteristica generale tende a rinforzarsi. Mi riferisco all'Arcangelo Gabriele annunziante, sul pilastro dell'Arco trionfale nella Santa Sofia a Kiev (fig. 7). Il raffronto fra i due Arcangeli, quello a mosaico di Kiev e quello eburneo della nostra tavoletta, palesa delle caratteristiche di eccellente interesse.

Iconograficamente sono quasi identici, nella disposizione del corpo, degli arti, delle ali e persino di una parte del panneggio delle vesti. Tuttavia, le più sopra citate differenze dell'interpretazione sono coerenti con quanto già affermato: si notino, ad esempio, la soluzione calligrafica delle mani nel mosaico, unitamente alla piatta elaborazione dei panneggi delle vesti, alla persistenza di taluni concetti neoclassiccheggianti (volto, capelli) ecc.

A puro titolo di esemplificazione episodica, vorrei ricordare il raro e prezioso tessuto di seta, databile alla fine del VII secolo o al massimo all'inizio dell'VIII, nel Museo Cristiano del Vaticano, dalla Cappella Sancta Sanctorum (fig. 8). Non ho scelto a caso il particolare con l'Annunziata, per gli utili confronti con il nostro avorio. Al di là delle diverse possibilità espressive offerte dai differenti mezzi tecnici, rispettivamente all'eburnario ed al tessitore, non si possono non rilevare profonde differenze nei contenuti. Ritornerei ancora più avanti su questa scena, per valutare un interessante discorso cronologico, da momento che, a mio avviso, esiste una non eccessiva distanza tra l'epoca della elaborazione dei due soggetti. Da un punto di vista iconografico l'illustrazione sul tessuto denuncia un aspetto indubbiamente più tradizionale, come vedremo meglio ancora nei confronti con raffigurazioni preiconoclaste: la Vergine è assisa, ha ancora vicino alla mano gli attrezzi del suo lavoro, e, in particolare, l'Angelo annunziante proviene dalla sua sinistra.

Comunque, anche non sopravvalutando questi aspetti formali si deve ammettere l'esistenza di un più o meno sostanziale divario. Sul tessuto entrambi i personaggi sono bloccati in una palese staticità, non tuttavia così interiormente pronunciata come nella già citata Annunziata del Codice delle Omelie (fig. 2). Se, formalmente, il panneggio delle vesti sulla miniatura sembrerebbe sottintendere una maggiore animazione, la mano rattrappita dell'Angelo sulla seta vaticana, l'intensità degli sguardi di entrambe le figure e l'irrigidimento degli atteggiamenti non permettono di manifestare quel senso di sensibile mollezza dell'episodio sul Codice Parigino. Vi è dunque un certo qual vago legame (ma che vorrei non fosse sottovalutato e che sarà comunque ancora utile riprendere più tardi) fra il nostro avorio e il tessuto del Museo Cristiano⁴¹.

In merito alla datazione tardiva, fra i più autorevoli, assertori, ed anche fra i più recenti (dopo Danton che sostanzialmente, non aggiunge nulla a quanto già disse Venturi), si deve citare Volbach. Nel suo intervento al II Congresso per lo studio dell'Arte Altomedioevale, asserisce: *Anche la meravigliosa Annunziata già nella Collezione Trivulzio, oggi nel Museo d'Arte del Castello Sforzesco, che MacLagan aggiunge a questo gruppo, è stata discussa da Venturi e da Schlumberger che l'hanno dichiarata lavoro bizantino del X secolo. Non vedo nessun punto d'appoggio per poterla datare nel VII secolo, come vorrebbe fare il Catalogo della Mostra Lombarda*⁴². Il solo fatto importante sarebbe che ci siano paralleli con la serie di S. Marco⁴³. Lo stesso autore in un altro fondamentale studio, nella scheda relativa alla nostra tavoletta, dopo una sintesi delle varie e contrastanti datazioni attribuite all'Annunziata trivulziana, commenta telegraficamente: *Aber wohl schohn 11. Jahrhundert*⁴⁴.

È ormai stata abbastanza chiaramente affermata la totale estraneità dell'Annunziata dal gruppo più o meno promiscuo di avori attribuiti ad una fantomatica cattedra di San Marco a Grado, anche se un competente come Goldschmidt ancora tendeva a unirli in un contesto omogeneo⁴⁵. Ritengo che oggi non debba più persistere un serio dubbio, confrontando ad esempio la nostra tavoletta con quella di San Marco che battezza (fig. 9), già nella raccolta Bossi ed ora nelle Civiche Raccolte Milanesi d'Arte Applicata, e questo innanzi tutto per la diversa finalità decorativa. Basterebbe osservare velocemente la diversa incorniciatura, il diverso tipo di inchiodatura, il differente trattamento delle superfici eburnee, per escludere una qualunque coesistenza anche in merito al solo tentativo di accostamento dei materiali.

Ben più importante, ed altrettanto chiaro, risulta l'enorme divario stilistico, tecnico, espressivo, che separa le due tavolette. Da noi esiste una accuratezza minuziosissima, una intensità emotiva eccezionale, una totale e deliberata aprospettività; nella tavoletta « marciara » si notano invece la tipica schematizzazione e l'appiattimento, in linea con le normali ed usuali formule iconografiche, caratteristiche, come ho già rimarcato dell'evoluzione posticonoclasta, anche se non costantinopolitana nella fattispecie, con quanto ne consegue. La stessa linearizzazione espressiva, che qui troviamo esaltata, l'abbiamo vista nelle certamente più elevate miniature medio bizantine, ma comunque e certamente senza efficaci riscontri nella produzione, sia pure provinciale, del periodo anteriore all'iconoclasma.

Risulta difficilmente comprensibile individuare quali motivazioni possano



Fig. 9 - San Marco che battezza. Milano. Civiche raccolte d'Arte Applicata.

Fig. 10 - San Mena. Milano. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Fig. 11 - Cristo corona l'imperatore Romano e Eudossia. Parigi. Cabinet des Médailles.



avere indotto a tale equivoco d'interpretazione. Anche al di là delle profonde differenze in merito all'assai più elevato livello esecutivo della tavoletta con l'Annunziata, ritengo che Volbach abbia ragione nell'attribuire il nucleo più omogeneo delle tavolette marciiane all'XI secolo appunto per quelle caratterizzazioni stilistiche e morfologiche che più sopra citai. Tuttavia reputo errato sia avvicinarle al rilievo dell'Annunziata (anche se con l'affermazione per questo nostro avorio: *per quanto sia difficile di localizzarlo in Costantinopoli* ⁴¹, sia confrontare l'Annunziata trivulziana ed ambientarla cronologicamente come opera affine all'altra celebre tavoletta con la figura di San Mena, pure al Museo milanese di Arte Applicata (fig. 10).

Non posso qui che sfiorare l'argomento dell'attribuzione, ancora prima che stilistica perlomeno cronologica, della placchetta con San Mena. Proporre una qualunque forma di sia pur superficiale analogia fra le tavolette « marciiane », e quella con il Santo alessandrino mi pare del tutto privo di un qualunque fondamento, per non parlare poi di eventuali rapporti con la nostra Annunziata. Se si confrontano le illustrazioni proposte (figg. 1, 9, 10) non si può non rimarcare le innumerevoli diversità che si accumulano distinguendo i tre soggetti. Si tratta di tre epoche nettamente distinte, quindi di tre stili affatto disparati, oltre che di livelli esecutivi assolutamente differenziati.

Certo il raffronto che palesa più netti contrasti è quello fra il San Mena e il gruppo marciano (ed è logica conseguenza del maggiore divario cronologico): non mi riferisco alla capacità dell'artefice del Santo tra i cammelli che è indubbiamente di ben più elevato livello, bensì alle reali differenziazioni di stile. La solennità profondamente sacerdotale e semplicemente, non semplicisticamente, interiorizzata della figura del santo martire; l'estraneità da sostanziali reminiscenze neoclassiche; l'assenza di un certo tipo di stilizzazione degli sfondi, i quali sono invece di grave aspetto nella loro atmosfera ecclesiale (e tralasciamo qui taluni dettagli come lo studio delle tuniche « copte » già da altri effettuato⁴⁷), sono tutti precisi indizi per una esclusione perentoria dalla produzione eburaria posticonoclasta. D'altronde la citata estraneità della produzione costantinopolitana preiconoclasta trova consistenti argomentazioni a causa delle enormi diversità, anche solo interpretative. Non posso celare, in definitiva, la mia propensione per una attribuzione della tavoletta con San Mena non quindi all'arte più propriamente copta, come si è voluto vedere erroneamente da alcune parti, bensì a quella particolare e pregevolissima « contaminazione » che fu la produzione alessandrina tardo an-

tica o, come si è voluto anche da altri denominare, l'arte antica della bassa epoca in Egitto⁴⁸.

In definitiva, l'equivoco che risale allo studio del Graeven e che è stato da fin troppi studiosi ripreso, può essere in parte superato considerando il San Mena, l'Annunziata ed il gruppo di tavolette cosiddette marciiane come tre entità totalmente distinte, per epoca, utilizzazione e stile.

Quanto è stato precedentemente illustrato e commentato, in particolare per le miniature, trova il suo debito coronamento nelle precitate manifestazioni dell'intaglio di oggetti d'avorio. Tralasciando alcune realizzazioni troppo lontane sul piano compositivo (mi riferisco ad esempio alle varie sculture eburnee a carattere profano e mitologico, specialmente reperibili sulle ben note e diffusissime cassetine), ritengo che alcuni esempi illustreranno definitivamente la totale estraneità della nostra tavoletta dal grande raggruppamento medio bizantino, o posticonoclasta, che dir si voglia.

Celebre archetipo è l'avorio che raffigura l'incoronazione dell'imperatore Romano (più probabile il II che non il IV) e di Eudossia, da parte del Cristo (figg. 11). Conservato a Parigi nel Cabinet des Medailles, databile alla metà del X secolo, è un'opera di nobile e imponente bellezza; al di là tuttavia della solennità dell'episodio rappresentato, palesa già tutte le caratteristiche della nuova arte bizantina. Anche se si cambia soggetto, tuttavia, in una accentuata drammatizzazione, non mutano le espressioni degli intenti artistici, così come nel di poco posteriore trittico londinese del British Museum con la crocifissione (fig. 12): la linearizzazione delle figure, la pacata distensione dei panneggi, l'angoscia ancora parziale espressa dai personaggi, nulla hanno a dividere con l'eccitata espressività gestuale e fisionomica degli'interpreti nella nostra Annunziata. Nel secolo successivo la suddetta stilizzazione parrebbe addolcirsi, ma a tutto favore esclusivo di una maggiore sontuosità, opulenza e maestosità, come è ben rilevabile nel magnifico trittico del Museo Sacro Vaticano (fig. 13): si noti la pomposità del trono, la pacata solennità della Vergine nella Deesis, i ricchi particolari decorativi.

Uno degli elementi pressoché comuni a tutti questi avori, e invece assente nel nostro, è la diversa trattazione degli sfondi. Prescindendo dalle epigrafi, quasi sempre incise e praticamente mai a rilievo, gli elementi fondamentali delle scene (trono, crocifisso, suppedaneo, ecc.) così come i personaggi, campiscono tutti su uno sfondo ormai totalmente vuoto, nel senso che non si è voluto delimitarne la profondità con elementi di definizione; nel nostro caso, all'opposto, la superficie non occupata dai

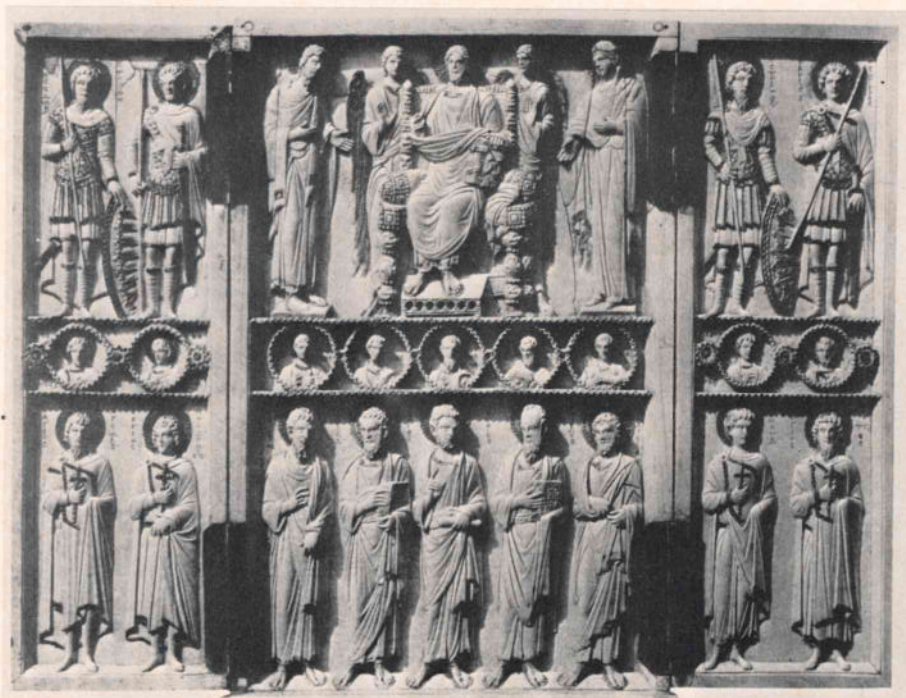
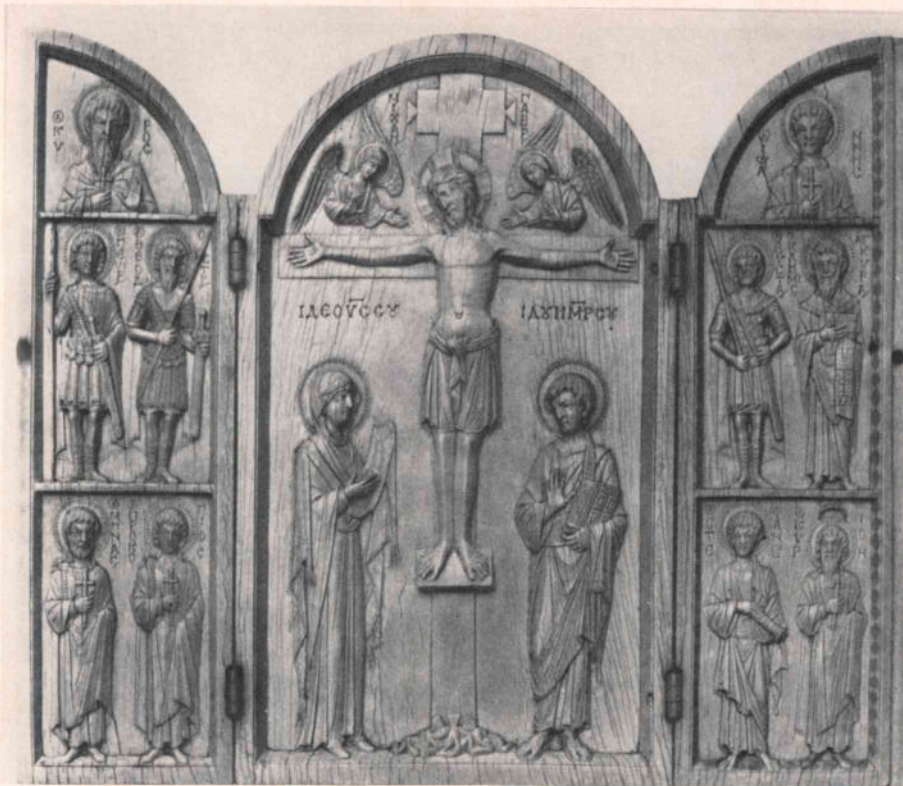


Fig. 12 - Trittico. Londra. British Museum.

Fig. 13 - Trittico. Vaticano. Museo Sacro.

due personaggi è letteralmente satura di elementi architettonici, suddivisi, sia pure disorganicamente, su almeno due piani; inoltre, il pochissimo spazio lasciato disponibile è stato occupato dalle scritte a rilievo, in un vero e proprio ancora operante « horror vacui » di chiara reminiscenza certamente non bizantina, sia pure in senso lato.

Anche le raffigurazioni di tipo più intimistico, come ad esempio per la sola presenza della Vergine col Bimbo, presentano degli interessanti elementi comparativi, in acuta antitesi con la nostra Annunziata. In tale senso, ho ritenuto di proporre la rarissima statuette eburnea del londinese Museo Victoria and Albert (fig. 14) databile al X secolo e il rilievo pure d'avorio, databile al secolo successivo, conservato nel Museo Arcivescovile di Utrecht (fig. 15). Entrambe le Madonne, atteggiate secondo il tipo dell'Hodegetria, non celano una certa dolcezza nell'espressione del volto e una delicatezza nell'atteggiamento del Bimbo in braccio; tuttavia, anche questo tipo di raffigurazione, al posto di ravvicinare tali tipi di figure della Vergine alla nostra Annunziata, sottolineano ulteriormente il profondo divario anche intimamente espressivo dall'avorio trivulziano.

Ritengo valga ancora la pena di soppesare la profonda umanità espressa dalla Madonna nell'atto di ricevere o meglio di avere appena ricevuto il grande ma, per certi versi, drammatico annunzio. Il capo reclinato esprime tutta una serie di sentimenti accavallantisi: preoccupazione, sconcerto, profondo turbamento, tormento, forse paura. Gli occhi sbarrati fissano un incerto destino, un futuro colmo di responsabilità. La mano sinistra più che sorreggere il capo palesa il dubbio; le dita contratte, il polso flessso, acutamente sottolineano la tensione e l'inquietudine, cui fa da contrapposizione la mano destra, quasi del tutto rilasciata in senso di abbandono: una già iniziata acquiescenza alla volontà divina. Come più sopra ha sottolineato, tutto il corpo indica ancora, nelle composte ma marcate flessioni e torsioni del busto e delle spalle, così come nella eccezionale divaricazione dei piedi, un senso di sbigottito dinamismo.

Nulla di queste emotività, intimamente sentita ed espressa è riscontrabile nella produzione medio bizantina, appunto perché questa fonda le sue origini su un diverso tipo di matrice neo classica e su una sua particolare e del tutto divergente finalità espressiva. Anche tale espressività ebbe certamente le sue diverse fasi e manifestazioni, più o meno ieratiche. Tuttavia, anche in quella particolare produzione dell'intaglio eburneo che si suole generalizzare sotto l'etichetta di « pittorico », indubbiamente influenzata da scambi culturali neo espressionistici, di cui la Siria, special-



Fig. 14 - Vergine col Bimbo. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 15 - Vergine col Bimbo. Utrecht, Museo Arcivescovile.

mente in epoche di poco inferiori, fu un importante centro di espansione, non trova accenti comuni con la già citata espressività del nostro avorio.

Se analizziamo due esemplari, indicativi per la diversità degli stili, ma che sono stati appunto entrambi accomunati da una certa definizione di « pittoricità », la mia precedente affermazione non può non trovare una adeguata conferma. Il primo già facente parte centrale di un trittico è ora utilizzato come copertina dell'Evangelario di Ottone III (fig. 16). Databile fra il X e l'XI secolo, è conservato a Monaco nella Bayerische Staatsbibliothek. Raffigurante la morte di Maria, nella sua ben nota diffusione iconografica, è denso di personaggi dolenti per la dipartita della Madonna. Non può non saltare all'occhio come l'esasperazione dei sentimenti scantonati in uno stile esageratamente manierato, dove l'espressione delle emozioni e del dolore sono significate più da atteggiamenti da prefica che non da una vera e sentita disperazione. Questo risultato è certo conforme alle globali possibilità espressive degli artisti dell'epoca: essendo ormai lo stile totalmente orientato ad una generale astrazione delle scene e dei personaggi, non può sortirne come risultato altro che il fatto secondo cui qualunque emotività autentica venga bandita; addirittura la necessità di raffigurarla rende impotente l'artefice a realizzarla sentitamente.

In una differente forma stilistica si palesa la celebre placchetta con i quaranta martiri (fig. 17). Conservata a Berlino-Dahlem negli Staatliche Museen, è correntemente datata all'XI secolo. In questo caso non è presente quell'eccesso di espressività del precedente rilievo, per cui i sentimenti qui raffigurati di dolore, rassegnazione, affranto abbandono, esaltazione, palesano un più moderato e dolce intimismo. Ciononostante, e ancora una volta sempre coerentemente, si può notare come l'avorio si richiami ancora ad echi tangibilmente classicheggianti: si notino le morbide pose delle mani, dalle dita distese e prive di tensione pur nel momento terribile; i volti ormai quieti e quasi inespressivi; i soffici capelli ondulati ed inanellati; il placido abbandono con cui il giovane, in primo piano, poggia il capo sul seno dell'uomo anziano alla sua sinistra... Ritengo, alla fine di questo primo paragrafo, di poter quindi tranquillamente riaffermare che si siano ormai decisamente sgombrate le incertezze circa un eventuale addentellato cronologico, e a maggior ragione stilistico, per quanto riguarda l'epoca della cosiddetta seconda età d'oro dell'arte bizantina. Non è quindi la già da altri dichiarata mancanza di eventuali raffronti, con questa epoca⁴⁰, che può riaffermare la tesi di una estraneità



Fig. 16 - Morte della Vergine. Monaco. Bayerische Staatsbibliothek.

Fig. 17 - I quaranta martiri (part.). Berlino-Dahlem. Staatliche Museen.

dall'era della rinascenza macedone, quanto ben più pertinentemente la totale estraneità dal tipo di espressività di quel mondo, dai suoi intenti teoretici, dalle sue realizzazioni stilistiche.

Una discretamente folta schiera di studiosi si è dichiarata in contrapposizione alla tesi circa l'ambientazione, diciamo così, tardiva, come si è già annunciato precedentemente. Cercherò di esporre le argomentazioni e di valutarne la portata, premettendo che, a mio parere, una certa più calzante attinenza formale potrebbe anche essere proponibile e giustificare così validamente le sviste interpretative che hanno motivato un inquadramento preiconoclastico, o tardo antico, o primo medioevale, che dir si voglia.

Fra i primi ed i più autorevoli studiosi, Molinier espresse un'attenta e acuta descrizione concludendo che: *En adoptant la date du VII^e siècle pour ce monument, on se tiendra dans des données très vraiesemblables*⁵⁰. Alcune considerazioni sono di assoluto interesse e mi paiono del tutto corrette, come quella secondo cui l'opera potrebbe di primo acchito indurre a ricordare quei bassorilievi eseguiti in gran numero a Bisanzio nel X e nell'XI secolo, ma ad una più attenta analisi si rileva che questi ultimi sono opere di piena maturità, dove è più difficile riconoscere gli elementi da cui hanno tratto gli spunti originali; queste ultime opere, sempre secondo l'autore, sono lavori certamente più freddi, rispetto all'avorio trivulziano che mostra una sentita volontà di ricerca nei movimenti.

Sono pure d'accordo con la considerazione circa il fatto che le colonne hanno capitelli ornati da volute che non trovano riscontro in alcun ordine classico; per nulla d'accordo invece nell'applicare, alla Vergine ed all'Angelo, il termine di « manieristico », specie se con tale definizione si vuole esprimere una formalizzazione non sentita dei sentimenti raffigurati: solo un'indagine poco attenta può indurre ad una definizione così superficiale e immotivata.

Dove non riesco più a considerare calzante il discorso è nelle motivazioni apportate per una datazione preiconoclasta. Si legge testualmente e telegraficamente: *Le style général indiquerait suffisamment l'origine grecque..., origine du reste pleinement confirmée par deux inscriptions sculptées en relief au dessus des personnages*. L'unico raffronto per altro proposto dice che l'Angelo rammenta un po' quello conservato al Museo Britannico. Per la prima motivazione ho già espresso la considerazione, circa il fatto che: né la grafia greca, e questo tipo in particolare, sia di

per sé un fatto probante, per una localizzazione della fattura in oriente, nè, nel nostro caso, l'esame epigrafico sia in grado di escludere una elaborazione occidentale, sia pure come fattore imitativo da uno dei numerosissimi precedenti esemplari greci.

Circa la composizione citata, vale invece la pena di soffermarsi un po' più dettagliatamente, poiché non sarà l'unica volta che verrà proposta come esemplare da confrontarsi. Si tratta di una delle due valve di un dittico eburneo, datato variamente, ma probabilmente da ambientarsi alla prima metà del secolo VI; è conservato a Londra nel British Museum (fig. 18). Al di là della già ripetutamente citata, ma sempre da riconsiderare, atmosfera classicheggiante, non vi è assolutamente nulla che possa essere preso in considerazione come elemento comune, nemmeno sul piano delle intenzioni.

La monumentalità dell'Arcangelo Michele sul dittico londinese trova degno coronamento nell'incorniciatura a carattere architettonico: quindi non una utilizzazione come elemento di esclusivo riempimento dello sfondo; si trova fra l'altro sullo stesso primo piano del personaggio. Le colonne ed i capitelli hanno un palese carattere ancora vistosamente classicheggiante, ed un deliberato effetto plastico, ben sottolineato dalle scanalature lungo i fusti. Le mani e i piedi esprimono una calma posatezza ma, al contempo, l'anatomia risulta quasi del tutto celata, mentre da noi è ben espresso il gioco dei muscoli del braccio e del collo nell'Arcangelo Gabriele, così come nel braccio e nella spalla della Vergine. In particolare, l'iscrizione (*Ricevi questi doni e avendo appreso la causa...*), se paragonata a quella sul nostro avorio, risulta molto più ordinata, con le singole lettere meglio proporzionate, certo in una scansione armonica predisposta che non trova riscontro nella pretestuosità di riempimento che caratterizza l'epigrafe dell'Annunziata.

Sulla scritta ΓΑΒΡΙΗΛ Ε Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ, come ho già detto, si sono affannati più autori, al fine di illustrarne un'arcaicità; in particolare Graeven⁵¹, che riteneva la formula come sicura prova di antichità in rapporto all'effettivamente più tardiva ΜΡ ΘΥ. Tuttavia già Venturi⁵², poi Dalton⁵³ e Morey⁵⁴, e recentemente Weitzmann⁵⁵, hanno smentito che tale testo e grafia siano indizi certi per una datazione non posteriore al VI secolo: simile formula è documentata a tutto per lo meno il X secolo. Un notevole passo indietro, ai fini di una migliore visione conoscitiva fu determinato dalla scheda di Goldschmidt, nel suo già citato studio monumentale sugli avori, dove l'autore affermò quanto segue: nonostante il lavoro sia più raffinato rispetto ai rilievi marciari e l'architettura abbia



Fig. 18 - L'Arcangelo Michele. Londra. British Museum.



Fig. 19 - Valva destra di dittico. Berlino. Staatliche Museen.



Fig. 20 - Cattedra di Massimiano (part.): un Evangelista. Ravenna. Museo del Duomo.



Fig. 21 - Cattedra di Massimiano (part.): l'Annunziazione. Ravenna. Museo del Duomo.

caratteri greci, mentre quelli marciari sono composti da edifici con coperture a cupole e a piramidi, purtuttavia il rilievo appartiene alla stessa serie e inoltre ne ha le stesse dimensioni⁵⁶. Risulta fin troppo ovvio constatare come il giudizio critico di Goldschmidt manchi di qualunque solido elemento di avallo: già concede lui stesso una diversa raffinatezza e una diversa impostazione iconografica, in particolare nelle architetture (fig. 9), mentre la prova delle dimensioni è perlomeno trascurabile. Tuttavia, siccome la datazione al VI secolo ha trovato concorde più di uno studioso (si è visto come, oltre a Graeven, vi abbiamo tra l'altro aderito MacLagan, Seregni, Goldschmidt), vediamo di soffermarci su qualche esempio significativo.

Notevoli agganci con la già citata tavoletta dell'Arcangelo Michele, si possono ravvisare nella valva destra di un dittico d'avorio, databile pure al VI secolo e conservata a Berlino nei Musei di Stato (fig. 19). Sostanzialmente, non si può non riprendere anche talune considerazioni formulate per la placca londinese: ci troviamo in presenza di un'opera ancora densa di suggestione classicheggiante, come ad esempio palesano le teste degli Angeli e l'incorniciatura a limpidi caratteri architettonici. Tuttavia, si noti un affollamento di personaggi e di elementi decorativi assai più pronunciato. *Le figure giacciono le une sulle altre come fogli di carta ciascuna isolata e a sé stante, in piena parzialità tridimensionale, ma resta costantemente escluso tutto ciò che potrebbe apparire spazio aereo circolante fra le figure*⁵⁷.

In questa acuta analisi è anche una delle caratteristiche salienti che la differenziano dalla tavoletta con l'Annunziata, ove i personaggi sono su un solo piano e gli elementi decorativi praticamente su due soli; tecnica questa semplificativa quasi costante nella manifestazione artistica a cui il nostro avorio effettivamente appartiene.

Legate alla stessa epoca dei predetti avori, anche se eseguite da diversi artisti, sono le placchette sulla celebre cattedra dell'Arcivescovo Massimiano, ora nel Museo Arcivescovile di Ravenna. Quelle sulla parte anteriore, sul sedile, le più raffinate, si agganciano ancora solo formalmente con la valva londinese (fig. 20): lo stile è sempre meno aulico; le incorniciature architettoniche (fig. 18), sempre meno classiche ed appiattite, sono più un pretesto pittorico che plastico; anche lo studio anatomico è confusamente definito con un incerto e rudimentale disegno delle mani e dei piedi.

Un maggiore interesse palesa, sempre sulla cattedra ravennate, la scena dell'Annunziata (fig. 21). Lo stesso allontanamento progressivo da

schemi classicheggianti è vieppiù accentuato, con una semplificazione grafica in certi punti quasi impressionistica, sì che certi particolari risultano appena accennati. Come si era più sopra annotato, la Vergine è ancora disposta sulla sinistra ed è seduta con il lavoro in mano (tipica iconografica arcaicizzante), ma maggiormente significativo è lo « svuotamento » progressivo dei personaggi. Infatti, nella valva londinese (fig. 18) e, in misura minore, in quella di Berlino (fig. 19), era ancora perlomeno presente una certa strutturazione monumentale, dai chiari ascendenti tardo romani (si ripropone ancora, senza volerla in questa sede approfondire, la mia propensione, a tale proposito, per il concetto creativo occidentale romano, piuttosto che per quello orientale « romaico », o « romeo », o « romano medioevale » che dir si voglia). Nel progredire del secolo, anche questo residuo retaggio tenderà sempre più ad affievolirsi a favore di un dilatantesi impressionismo, logica evoluzione le cui remote radici allignano nella crisi tetrarchica.

Su un piano di puri raffronti stilistici, ed al di là della configurazione iconografica (nel nostro caso indubbiamente più evoluta cronologicamente), l'Annunziata trivulziana manifesta ancora una volta sostanziali divari da quella sulla cattedra massimiana. L'architettura di sfondo, su quest'ultima, palesa una singolare analogia formale con quella della placchetta trivulziana. Abbiamo anche là un timpano triangolare, sorretto da colonne e ornato da un fregio a dentelli, pure disposto sghembo; data la posizione invertita dei personaggi, anche il frontone è disposto specularmente al nostro. Tuttavia, mentre nell'esemplare milanese si manifesta la già citata irrazionalità prospettica, ma eseguita con una cosciente e deliberata lucidità espressiva, con un disegno dai contorni quasi taglienti, nell'Annunziata di Ravenna tutto sembra sfumare in una nebulosità sensitiva, pur non ripudiando integralmente i più antichi ascendenti classici (ad esempio la colonna e i capitelli hanno ancora un preciso senso della curvatura delle linee). I personaggi, poi, non riescono neanche lontanamente ad avvicinarsi alla forza espressiva ed alla intensità emotiva che scaturiscono dai muscoli inturgiditi dalla tensione nelle mani nervosamente contratte, dall'intensità degli sguardi, dalla torsione delle figure della nostra tavoletta.

Legati a questo importante e significativo momento evolutivo sono celebri dittici delle cinque parti, come quello di Echmiadzin e l'altro assai simile conservato a Parigi, nella Biblioteca Nazionale, databile ancora al VI secolo, seppure piuttosto avanzato. La valva « mariana » di quest'ultimo presenta anch'essa la scena dell'Annunziata (fig. 22). Le analo-



Fig. 22 - Dittico delle cinque parti: la valva « mariana ». Parigi. Biblioteca Nazionale.

Fig. 23 - Dittico delle cinque parti (part.): l'Annunziazione. Mosca. Dalla raccolta Uwarof.

gie non solo formali con lo stesso episodio sulla cattedra massimiana sono obiettivamente affatti calzanti. Iconograficamente abbiamo ancora la Vergine a sinistra, seduta sul medesimo tronetto, la cui superficie riporta pure il disegno a fasce del tipo a lisca di pesce. Salvo talune eccezioni è questa, come si è già detto, una delle forme più antiche; più raro è l'annuncio fatto a Maria presso la fonte o il pozzo, come sul siracusano sarcofago di Adelfia, o sulla copertura di evangelario conservata nel Tesoro del Duomo di Milano, o, ancora, su un manoscritto del secolo IX nel Matenadaran di Erevan, n. 7739. Certo fra i più nobili prototipi di questo esemplare è il particolare del mosaico con l'Annunzio a Maria, sull'arco trionfale della basilica romana di Santa Maria Maggiore.

Il persistere comunque a tutto il secolo VI, anche nel suo momento più avanzato, di questo tipo di iconografia, caratterizzata da un'unitaria e costante fase evolutiva (si confronti nella Madonna col Bimbo fra gli Angeli del dittico di Parigi, fig. 22, rispetto a quella del Museo di Berlino, fig. 19, l'attuarsi di tale progressivo « sgretolamento anticlassicistico »), si ritrova ancora in un'altra placchetta da un dittico delle cinque parti, a Mosca, già dalla raccolta Uwaroff (fig. 23), dove si constata una certa semplificazione, anche rispetto all'accentuato formalismo espressivo dell'Annunziata, sui dittici di Echmiadzin e di Parigi.

Nelle elaborazioni figurative più nobili ed elevate di quest'epoca o del secolo successivo troviamo, comunque e sempre, accenti acutamente divergenti da quelli che caratterizzano il nostro avorio. Per restare nell'ambito del soggetto neotestamentario trattato, non posso non citare il particolare dell'affresco con l'Angelo annunziante, databile alla fine del VI secolo, in Santa Maria Antiqua a Roma (fig. 24). Di questo particolare, così come della vicina Madonna annunziata, si è detto che entrambi, seppure di artista romano, *proseguono i modi dell'ellenismo idealizzato, con impasti pittorici intessuti e di caldo afflato che ricompaiono anche in altri affreschi della chiesa, ... ed impasto fuso romano-ellenistico*⁵⁸. A riconferma del già citato problema sulla grafia greca, mi pare utile ricordare ancora un'altra pittura, sempre nella stessa chiesa ed eseguita da un frescante romano del VI secolo. Ai lati di una Madonna col Bimbo sono i monogrammi mariani, di formulazione leggermente differente da quelli del nostro avorio, ma pure essi a caratteri greci: tipica testimonianza di una altomedioevale « moda esterofila ».

Per quanto riguarda la produzione più nobile della fine del VII secolo, e in questo caso di probabile fattura non nostrana, non posso non ricordare la splendida Annunziazione affrescata nella Santa Maria Foris Portas di



Fig. 24 - L'Annunziatazione (part.): l'Angelo annunziante. Roma. Santa Maria Antiqua.



Fig. 25 - L'Annunziatazione. Castelseprio. Santa Maria Foris Portas.

Castelseprio⁵⁹. Non è certo casuale il fatto che tutti gli affreschi rimasti, e l'esemplare citato fra essi (fig. 25), siano pervasi da quell'impressionismo, qui magistrale, che si era andato sviluppando in modo già così manifesto nel secolo precedente. La pittura « a sciabola », il guizzo fulmineo ed umido degli occhi, l'impetuosità dell'Angelo che scende dall'alto, l'estrema scioltezza dei movimenti, il bagliore traslucido delle vesti, il brillante gioco chiaroscurale delle architetture di tipo pompeiano, segnano un traguardo per certi versi non più toccato dalla pittura. Si noti il timido e dimesso segno di umiltà con cui la Vergine, assisa al lavoro, indica con il dito il suo volto; i capelli scomposti dal vento dell'Angelo e la sua mano dolcemente levata in segno di benedizione; ancora, lo spavento sul volto dell'ancella. Sotto tutti gli aspetti questo capolavoro che cronologicamente è fra i meno lontani dalla nostra tavoletta, si presenta come una delle manifestazioni più estranee allo spirito ed alla tecnica dell'avorio trivulziano: questa circostanza non si verifica a caso poiché praticamente l'affresco segna, fra le testimonianze rimasteci, quasi la fine della produzione pittorica costantinopolitana preiconoclasta.

Ma anche le altre arti decorative seguivano lo stesso fenomeno. Vale a tale proposito, la pena di rammentare il mosaico dell'abside nella Panagia Angeloctistos a Cipro, databile al VII secolo, con la Madonna che regge il Bimbo, fra gli Arcangeli Michele e Gabriele (fig. 26). Come esauriente commento riporto le seguenti parole di Lararev che, al di là dell'opera in sé, sono un chiaro e profondo giudizio complessivo della produttività pre e posticonoclasta: *le vesti gonfie di vento e il passo lungo, energico, creano l'impressione di movimento vigoroso. La Madonna è raffigurata in un atteggiamento sciolto, con la gamba destra leggermente scostata; il suo mantello mosso e pittoresco libera la figura della rigidità monumentale tipica dell'epoca posticonoclasta (!). Nell'esecuzione si rivela ancora forte il legame con la tradizione impressionistica(!). Tutti questi particolari dimostrano che il mosaico risale all'epoca preiconoclasta. L'autore aggiunge ancora che questi mosaici in confronto ai monumenti costantinopolitani, rivelano un meno accentuato pittoricismo. In essi traspare sempre più insistente il principio lineare; tuttavia il legame con le tradizioni ellenistiche è ancora molto forte⁶⁰.*

Dopo aver riportato queste considerazioni che viaggiano lungo un filone, il quale oggi ormai ha in discreta parte contribuito a chiarire lo svolgersi dell'arte orientale preiconoclasta, mi sembra inconcepibile che si possa ancora trovare un'aggancio per la nostra tavoletta con l'arte cosiddetta « bizantina » del VII secolo: si rivedano gli esempi proposti, si rileggano



Fig. 26 - Madonna col Bimbo fra gli Arcangeli Michele e Gabriele.
Cipro. Panagia Angeloctistos.

le parole di Lazarev, si studi lo svolgersi progressivamente impressionistico dell'arte figurativa anteriore all'iconoclasma e se ne trarrà la deduzione secondo cui parlare di agganci coevi e stilistici con la nostra tavoletta sia totalmente impossibile.

Eppure nel catalogo della celebre mostra di Zurigo si propose il settimo secolo e l'attribuzione bizantina⁶¹; Ottino Della Chiesa affermò che l'opera è *da collocarsi decisamente tra gli avori bizantini del VII secolo*⁶². Morey afferma, paradossalmente, che *The latest product of the Alessandrian school of ivory carves which retains its purity of style intouched by Asiatic or Coptic infusions is a plaque in the Trivulzio Collection in Milan on which is carved the scene of the Annunciation*⁶³. Questo studioso data l'opera al VII secolo, adducendo, come comprova della sua tesi, la difficoltà nell'articolazione e nella resa dei movimenti: orbene, queste caratteristiche nel VII secolo, non esistono affatto, anzi! È logico quindi che, come totalmente erronei elementi di paragone coevi, proponga il Rotulo di Giosuè il quale, come abbiamo già visto, non è del VI, ma del X secolo (fig. 4), e il Salterio di Parigi, che pure non è del secolo VII ma anch'esso del X (figg. 5, 6). L'autore completa l'infelice casistica comparativa con il già dimostrato esempio negativo della valva londinese (fig. 18). Con tutto ciò, su queste aberranti basi si continua a citare a sproposito il secolo VII.

Fra gli ultimi, Weitzmann, dopo aver detto nel catalogo della mostra di Atene⁶⁴, che la datazione più verosimile pone la nostra tavoletta nell'XI secolo, e che l'opera dovrebbe essere attribuita a degli ateliers occidentali, ritorna anche lui in un suo più recente lavoro, per certi versi di acuta penetrazione analitica, alla datazione del VII secolo⁶⁵. Se molte considerazioni sono interessanti, in particolare al fine di sfatare il mito della celebre cattedra gradense ed anche per quanto riguarda il problema dell'epigrafe, quando l'autore entra nel vivo della ricerca di chiare motivazioni, in merito alla datazione, non riesce che a confermare, approvando, l'opinione di Morey: quest'ultima, si è visto d'altra parte, quanto poco poggi su solide fondamenta.

Conformemente, il pezzo forte comparativo non può essere ancora altro che l'Arcangelo Michele del British Museum. Le considerazioni in merito tratte, prese per l'oggetto in sé, non sarebbero da sottovalutare (fig. 18): *The folds of the angel's garments, most obviously over the right leg, rise above the surface in such plasticity that in places they look almost like strands of a very soft fabric attached to, rather than a part of, the garment. The drapery still gives the illusion of pressing against the body*

*with a wind-blown effect in a fashion which had begun more or less with the Nike of Paionios*⁶⁶. La svista consiste nel trovare, sia pure con le dovute proporzioni formali, un rapporto, un legame compositivo con la nostra tavoletta. E per cercare di spiegare l'inspiegabile si citano la *capriciousness of the Virgin's pose and the affectation in the spreading of her over-elongated finger*. Solo la profonda incomprensione può avere determinato questa erronea lettura in cui si tamponano le falle analitiche parlando di « stilizzazione » e di « degenerazione della tradizione classica »: un tale linguaggio di tipo ancora primottocentesco, con l'abuso della famigerata « degenerazione », mi sembra oggi affatto inconcepibile.

Anche se si volesse cercare un certo discorso creativo vagamente provinciale, ma non necessariamente in senso geografico, non si riuscirebbe a trovare conferma di una qualunque datazione, per il VII secolo. Se prendiamo ancora un'altra Annunziata del VII secolo, su un medaglione d'oro, oggi conservato a Berlino nei Musei di Stato (fig. 27), ferma restando ancora l'iconografica più antica, con la Vergine posta a sinistra, assista sul solito tronetto intrecciato, nulla concede di ritenere che l'opera si discosti punto dallo stesso filone protoimpressionistico. Infine, per una certa analogia compositiva con la nostra scena neotestamentaria, lo stesso concetto viene ancora una volta ribadito dal piatto argenteo (fig. 28), sempre del VII secolo, con la rappresentazione di Davide che riceve il messaggio di Samuele, oggetto oggi conservato nel Museo d'Arte Antica di Nicosia.

Giunti a questo punto, mi pare che s'imponga l'ovvia domanda, circa il nuovo probabile inquadramento stilistico dell'Annunziata trivulziana: si è visto infatti, e mi pare con sufficienti argomentazioni e testimonianze stilistiche, come la tavoletta non trovi consistenti riscontri né nell'evolversi delle caratteristiche matrici neoclassiche verso quella rigidità monumentale dell'epoca posticonoclasta, né altrettanto nella ricerca di qualche legame reale con l'involgersi tipicamente impressionistico dei due secoli precedenti l'iconoclasma. Ho usato deliberatamente per quest'ultimo tipo di produzione, il termine di « involuzione » perché la fase impressionistica, nell'eccezione molto al di là dall'uso circoscritto che si adotta in merito al movimento artistico francese del secolo scorso, segna sempre una delicata epoca di declinante trapasso fra i due già citati poli di Woringer, astrazione ed immedesimazione: sullo spirare del VII secolo questa transizione trova un ulteriore momento di conferma. La stasi iconoclasta non poteva, al più, che differire questa inevitabile alter-

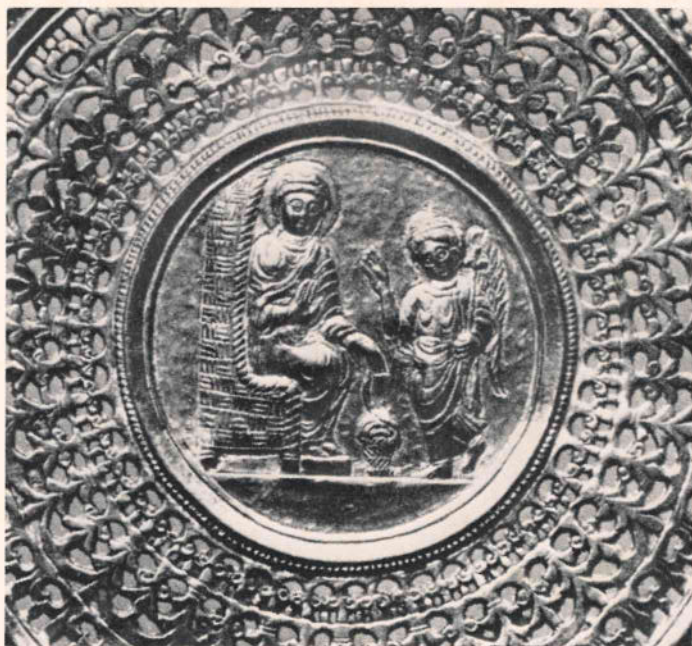


Fig. 27 - L'Annunziatazione (part. da un medaglione d'oro). Berlino Staatliche Museen.

Fig. 28 - Davide riceve il messaggio di Samuele. Nicosia. Museo d'Arte Antica.

nanza di modi espressivi: già nei citati mosaici di Cipro (fig. 26) il fenomeno tendeva a pronunciarsi. Conseguentemente, non posso non rifiutare la schlosseriana tesi, purtroppo ancora seguita da taluni studiosi, che esprime l'erronea convinzione secondo la quale *il linguaggio artistico medioevale ha le sue radici profonde... nel latino volgare della tarda antichità*⁶⁷: confondere la trasformazione del linguaggio e in particolare quella delle lingue romanze, con il mutare dell'arte è un errore piuttosto comune, ma basato su un presupposto sbagliato. Sono, infatti, entrambe manifestazioni culturali, ma con caratteristiche di fondo, finalità, tecniche espressive totalmente opposte. Il linguaggio sente le sue esigenze e si sviluppa sulla base di una « spinta dal basso »; l'arte (anche senza voler riprendere la sua universalità nella citazione hegheliana, che la vuole come rappresentazione dell'assoluto nel campo sensoriale) è nel Medioevo frutto di emanazione dall'alto, nel senso piramidale della concezione gerarchica dell'epoca, temporale e spirituale.

Si tratta quindi, tornando alla nostra tavoletta, di vedere quale espressione artistica altomedioevale possa coincidere, nella vera essenza stilistica e spirituale, con quanto è così ben caratterizzato nella nostra opera. Già dalla intitolazione di questo lavoro si è vista la mia proposta per un'ambientazione carolingia: non è forse del tutto casuale che questa particolarissima produttività trovi i prodromi dei suoi primi passi e concluda la sua, in fondo breve, ma fertilissima stagione quasi nello stesso decorrere, anche se leggermente ritardato, nelle origini e nella fine, della pausa iconoclasta (726-843).

Vorrei premettere una considerazione di Hubert, circa l'abilità, nella cappella di Aquisgrana, degli scultori carolingi a riprodurre fedelmente capitelli e fregi classici: *A questa abilità, forse unica, si aggiunga quella di copiare gli avori del V secolo in un modo totalmente perfetto da trarre in inganno gli archeologi*⁶⁸. Tale inganno fu preso per esempio da Morey, nel monumentale catalogo degli avori vaticani, quando, parlando della copertura dell'evangelario di Lorsch, di cui si riparlerà, affermò erroneamente che la placca superiore *si è conservata, nell'originale...* del secolo V⁶⁹.

Ho già cercato di descrivere la particolare atmosfera di intensa emotività, di agitazione interiorizzata che caratterizza la nostra Annunziatazione. In piena coerenza, ritengo utile riproporre le parole da De Francovich, uno dei pochi studiosi che, realmente disinibito, non paventò di smuovere le acque stagnanti e di far circolare aria fresca: *gli avori, le miniature, gli oggetti della toreutica carolingia sono nella loro stragrande mag-*

gioranza improntati ad un carattere omogeneo ben definito, esprimendosi generalmente in una violenza ed esacerbata commozione che percorre i corpi irrequieti e i panneggi svolazzanti, in una esaltazione insistente della linea vibrante e giuzzante⁷⁰. Aggiunge ancora che questo spirito agitato specificamente carolingio attinge di preferenza all'arte siriana e chiosa che esistono in quest'arte correnti espressioni parossismo formale ma altre informate a gusti più pacati, ad atteggiamenti più rattenuti; tuttavia, conclude pure, anche in queste opere permane un linguaggio sempre caratterizzato da una concitazione e irrequietezza. La conferma di tale atmosfera è lo scopo di quest'ultima parte del mio studio.

Non mi pare inutile introdurre il discorso proponendo un'opera indubbiamente carolingia ma che, nella sua monumentalità e dal punto di vista formale era stata a suo tempo erroneamente raffrontata con opere bizantine, anche se lo stile bizantino vi è direttamente assente. Si tratta del celebre mosaico absidale, databile all'800 circa, nella chiesa di Germigny-des-Prés. Visto nel suo complesso (fig. 29), una prima formale impressione sembrerebbe suggerire una « orientalità » di fattura, nel senso più vasto e proprio di produzione legata a schemi classicheggianti o meglio neoclassicizzanti. Tuttavia, se si confronta, ad esempio, l'Angelo annunziante di Santa Maria Antiqua (fig. 24) con un particolare del mosaico, la testa di un angelo in simile posizione (fig. 30), si noteranno significativi divari. La morbidezza rilassata del primo, la dolcezza del suo sguardo sono « reinterpretati » in una nuova chiave espressiva, e ciò al di là del mezzo tecnico con cui venne realizzata l'immagine. A Germigny il volto è più incavato, le sopracciglia non sono arcuate linearmente ma segnate da un angolo, l'occhio non è quieto ma nervoso e attento, la bocca è sì espressa pure piccola, ma ridotta ad un taglio teso: se ne ricava una sensazione di acuta tensione, sottolineata dalla mano innaturalmente distesa. Questo stato di emotività rattenuta è, come ho già evidenziato, tipico del nostroavorio, ma è altrettanto introvabile nella ieratica produzione posticonoclasta: si confronti, sia pure episodicamente, il mosaico con l'Angelo di Kiev (fig. 7).

Vi è una certa formulazione, apparentemente formale, che accomuna gran parte della produzione figurativa carolingia e che non mi pare sia stata forse ancora abbastanza messa in rilievo. Nelle più svariate tecniche di tale momento artistico, dalla miniatura, all'oreficeria, all'incisione dell'avorio, alla pittura a fresco, allo smalto, questo particolare tipo di agitazione, di intensa emotività che esalta in maniera eccezionale l'avvenimento rappresentato, qualunque esso sia, trova riscontro sì in quella che



Fig. 29 - L'arca dell'alleanza. Germigny - des - Prés.

Fig. 30 - L'arca dell'alleanza (part.). Germigny - des - Prés.

è la disposizione dei panneggi nelle vesti dei personaggi di volta in volta rappresentati, ma altresì significativamente nella caratteristica disposizione, in un certo senso quasi senza riscontro in altri stili, delle mani e dei piedi, da un canto, e della testa e degli occhi dall'altro. Così, quando la solennità dell'episodio raffigurato, o la finalità per cui era eseguito od altre particolari circostanze non permettevano una eccessiva liberalizzazione del « parossismo » formale già citato, sempre e comunque salta fuori qualche « anomalia » nella disposizione di alcune o di tutte le parti anatomiche sopra citate.

Anche nel caso dell'arte carolingia un consistente aiuto, nell'esame delle caratteristiche più rappresentative, ci viene dalle miniature. Non citerò esempi in un certo senso di tipo estremo, come gli Evangelii detti di Incmaro (Reims, Biblioteca Nazionale), quelli di Saint'Emmeran a Ratisbona (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek), o maggiormente quelli di Ebbone (Epernay, Biblioteca Municipale) ed il Salterio detto di Utrecht (Bibliotheek der Rijksuniversiteit); così come negli avori non toccheremo quelli del gruppo cosiddetto di Liutardo.

Consideriamo un gruppo piuttosto differenziato di immagini « imperiali », nel senso che rappresentano personaggi coronati, formalmente unificati da una comune inevitabile staticità che ne accomuna le figure: se ne è dovuto, da parte dei diversi esecutori, limitare il più possibile il dinamismo, per non turbare la maestà che vogliono incutere. La figura di Lotario II(?), sull'omonimo Salterio (add. 37768, fol. 4 r., conservato nel londinese British Museum), pur nella staticità, fra le più rimarchevoli delle miniature carolingie, presenta una interessante disposizione dei piedi (fig. 31), singolarmente analoga a quelli della Vergine nella nostra tavoletta; ed anche la mano che stringe lo scettro ha la stessa conformazione di quella dell'Angelo annunziante (si notino in entrambi le disposizioni identiche dei pollici!). È bene premettere, a questo punto, che non si sta effettuando un'analisi di tipo iconografico, la cui inutilità o modesta utilità è già stata da alcuni avvertita; per i particolari di cui sto parlando ho cercato di tenere conto di una delle leggi fondamentali dell'arte medioevale, quella cioè della persistenza tenace, spesso attraverso secoli, di elementi quali la foggia dei costumi, la forma delle suppellettili, il carattere paleografico delle lettere, i temi iconografici, i motivi decorativi⁷¹. Mi riferirò quindi, tengo ancora a precisarlo, a quegli elementi, talvolta apparentemente marginali, ma che sono nella sostanza svincolati da un generico apparato iconografico e che, al contrario, sono fra le componenti caratterizzanti uno stile o un'epoca.



Fig. 31 - Ritratto di Lotario. Salterio di Lotario. Londra. British Museum.

Fig. 32 - Carlo il Calvo in trono. Salterio di Carlo il Calvo. Parigi. Biblioteca Nazionale.

Fig. 33 - Lotario I in trono. Evangeliario di Lotario. Parigi. Biblioteca Nazionale.

Fig. 34 - Evangelii di Saint Médard a Soissons (part.): San Giovanni. Parigi. Biblioteca Nazionale.

Anche la raffigurazione di Carlo il Calvo in trono (fig. 32), nell'omonimo Salterio della metà del secolo IX (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 1152, f3), palesa interessanti dettagli, di tipo appunto non « iconografico », con taluni riferimenti rispetto al nostro avorio: in particolare gli occhi sbarrati e che guardano di lato pongono in rilievo un certo aspetto « allucinato » di Carlo il Calvo, espressione presente in modo discretamente simile nella Vergine annunziata; si noti pure l'indice troppo allungato e « fuori posto », così come è raffigurato nelle mani dei due personaggi della tavoletta.

Questa tendenza viene riconfermata dalla miniatura di Lotario I in trono nell'omonimo Evangelario, pure a Parigi nella Biblioteca Nazionale (ms. lat. 266, f. 2 v.). Abbiamo apparentemente ancora lo stesso modo di reggere lo scettro (fig. 33), tuttavia la disfunzione anatomica è talmente portata al parossismo che il pollice della mano destra è sparito (o nascosto) con la presenza invece di cinque dita non opponibili(!); anche la mano sinistra è singolarmente filiforme: le analogie con la mano destra ricadente dell'Annunziata mi paiono qui di massimo rilievo. Vi è poi una durezza d'espressione nel volto posto di tre quarti che palesa veraci agganci col viso severo, dalle altrettante piccole orecchie rotonde, dell'Angelo annunziante: tale comune intensità d'espressione fra i due personaggi ci si sforzerà invano di ritrovarla nelle citate figurazioni pre o posticonoclaste. Precisamente per seguire quelle esemplificazioni non secondo un filone critico a preminente carattere iconografico, mi sono accostato a raffronti spesso formalmente piuttosto dissimili, sia nella rappresentazione del soggetto così come nell'atteggiamento dei personaggi, appunto per sfrondate dal discorso quegli elementi di solo apparentemente valida comparazione. In due miniature dei celebri Evangeli di Saint-Médard a Soissons, nella Biblioteca Nazionale di Parigi si riscontrano appunto, ad un attento esame, alcune interessanti caratteristiche.

Nel particolare con l'Evangelista Giovanni (lat. 8850, fol. 180, v), all'apparente sensazione di calma rilassata (così come sembra di primissimo acchito di rilevare nella nostra tavoletta), segue la percezione di tutta una serie di indizi che, nella sostanza poi, sono gli stessi che rileviamo nell'avorio trivulziano (fig. 34). L'occhio è vivo ed interrogativo; l'inclinazione della testa e del collo, rispetto al busto denota una certa tensione: si osservi quanta sostanziale differenza da un certo reclinamento morbidamente graduato dell'Angelo in Santa Maria Antiqua (fig. 24). Se le braccia e le mani sembrano posare quietamente, ad esse fa da contrappunto



Fig. 35 - Evangeli di Saint Médard a Soissons (part.): San Marco. Parigi. Biblioteca Nazionale.

Fig. 36 - Bibbia detta di San Paolo fuor le mura (part.): Giudizio di San Salomone. Roma. Biblioteca Patriarcale di San Paolo fuor le mura.

l'accentuatissimo accavallarsi delle gambe e, ancora più notevole dettaglio, l'incrociarsi dei piedi, con le dita divaricate e contorte.

Sempre sullo stesso codice, nella miniatura con l'Evangelista Marco (lat. 8850, fol. 81, v.), la figura è altrettanto caratterizzata da singolari dettagli (fig. 35). Ancora una volta le mani hanno la stessa conformazione accentuatamente affusolata delle dita, con acute divaricazioni e anomali ripiegamenti di alcune falangi, che già ripetutamente abbiamo richiamato all'attenzione del nostro avorio; ancora una sensibile torsione del capo e sempre la già citata divaricazione eccentrica dei piedi. Senza voler approfondire ulteriormente il discorso, appunto per la prevalenza di quei caratteri sostanzialmente formali che già ho rifiutato di mettere in eccessiva evidenza, vorrei prendere come spunto le due colonnine che fiancheggiavano San Marco per una considerazione anche in merito alle colonne sullo sfondo della nostra Annunziata.

I caratteri « anticlassici » di questi elementi architettonici sulla miniatura (in particolare mi riferisco ai capitelli, ma anche ai basamenti), sono talmente vistosi da non meritare un ulteriore commento. Ritengo che, parimenti, la stessa anticlassicità, anche se formulata in modo differente, sia ben manifesta nel nostro avorio. Questa constatazione è, a mio avviso, a tutto sfavore di una tesi preiconoclasta: mentre, come si vedrà, la presenza di elementi architettonici piuttosto estrosi è frequente nell'arte figurativa carolingia, risulta ben difficile riscontrarla nelle anteriori manifestazioni artistiche « bizantine ».

Secondo Weitzmann, in merito alla struttura delle colonne e dei capitelli, nell'avorio trivulziano *We meet the same phenomenon on the colonnettes from the palace porch at Khirbat al Mafjar*⁷². Anche ammettendo, sia pure con riserve, talune analogie formali, non mi pare che ritrovare qualche aggancio con l'arte degli Omayyadi determini un contributo rilevante, al fine di un inquadramento stilistico della nostra Annunziata. Uno storico dell'economia come Lombard ha osservato: *Il n'existe pas d'art véritable dans un domaine clos, autarcique*; coerentemente, le penetrazioni e gli scambi d'influenze sono particolarmente vivi nell'arte carolingia, nei suoi rapporti con l'oriente ma, con una buona predominanza del movimento est ad ovest. Questa « contaminatio » di elementi i più svariati, si inserì molto bene nel rinnovamento carolingio, contribuendo fra l'altro, a diversificare in modo così vistoso le diverse e numerosissime « scuole » che operarono in tale epoca.

Di più, risulta talvolta ancora oggi difficile determinare un preciso punto di connessione, in manifestazioni coeve, fra opere di schietta cultura

carolingia da una parte, e creazioni che ispirarono o si avvicinarono solo marginalmente o casualmente, almeno all'apparenza, a tale produttività. A titolo puramente episodico vorrei ricordare il citato tessuto nel Museo Vaticano (fig. 8), esclusivamente nel senso che l'atmosfera espressiva, anche se di fattura orientale, trova probanti agganci sul piano di determinate correlazioni con talune opere, specie della scuola di Corte di Carlo Magno. In una dimensione emotivamente del tutto diversamente espressa è, come altro esempio generico, la serie di pitture nell'oratorio del distrutto complesso abaziale di San Vincenzo al Volturno, ricche d'impetuosità e dinamismo sì da far dire che *poté forse il pittore volturnese conoscere l'arte carolingia e ispirarsene*⁷³.

Tornando alle architetture, si può ad esempio citare il particolare di una miniatura, con il Giudizio di Salomone, nella Bibbia detta di San Paolo fuori le mura (Roma, Biblioteca Patriarcale di San Paolo, senza n., fol. 185, v). Se osserviamo le numerose colonne che incorniciano i personaggi (fig. 36), potremo ancora rilevare la presenza di capitelli abbastanza simili a quelli del nostro avorio ed i fusti avvolti da fasce a spirale, pure di gusto non classico. D'altra parte, vale la pena di rammentare ancora l'uso « smodato », delle articolazioni nelle mani, in particolare del contorto indice levato di tanti personaggi, simile a quello del nostro Gabriele.

Questa particolare, e per certi versi anomala atmosfera generale, nell'Annunziata trivulziana l'ha parzialmente rilevata Weitzmann dicendo che: *We are dealing with objects of the transitional period from the latest phase of the Early Christian to the Crystalization of the Medieval, it follows that those ivories in which the classical forms are still comparatively well understood must be the earliest, while those which introduce more abstract forms are later*⁷⁴.

Sia pure non formalizzandomi su questa eccessiva schematizzazione sono, sostanzialmente, abbastanza d'accordo sia con un certo concetto di transizione, che con la distinzione fra opere classicheggianti (uguali a più antiche) ed astratteggianti (pari a più recenti), anche se gli esempi citati come il Rotulo di Giosué e il Salterio di Parigi hanno tratto in errore di retrodatazione più d'uno studioso, proprio per il loro carattere anticheggiante. Tuttavia, anche se l'autore avverte che *of course there have existed times of conscious revivals*, dissento dalla conclusione che non possa *be related to any of the known renaissance movements, like the Carolingian in the West or the Macedonian in the East*. Si vede come lo studioso abbia sfiorato il concetto della rinascita classicistica carolingia, ma sen-

za ad arrivare a concludere che proprio questa rinascita coincida, per il nostro avorio, con la sua constatazione che tale opera sembra riflettere *a period where artists were turning away from the classical tradition and striving toward a new style with a quality of its own*. Da premesse valide, purtroppo, non è riuscito a stringere le conclusioni conseguenti.

Proprio da una celebre opera d'oreficeria carolingia, l'altare della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, si possono trarre ancora delle vistose conferme in merito alla mia proposta. Non si devono trascurare, nella formella metallica con l'Annunziazione (fig. 37), delle inevitabili differenze relative sia al materiale usato, che ad una scuola di un livello disuguale per intensità espressiva, e ad una iconografia non identica (benché qui si abbia significativamente la Vergine disposta non più arcaicamente e sulla sinistra, anche se si trova ancora assisa). Si noti la caratterizzazione della mano levata dell'Angelo, così simile, nella strutturazione e nella disposizione, alla destra levata del nostro Gabriele: parimenti, la mano distesa della Vergine ha straordinarie similitudini, nella loro vera essenza, con la sinistra della nostra Annunziata.

Non si tratta qui, ci tengo ancora una volta a sottolinearlo di fare *a pezzi un'opera d'arte a furia di paragoni minuti di singoli elementi esteriori, così che è facile cadere, specie nel campo dell'arte medioevale, nell'arbitrio più assoluto*⁷⁵. Il lettore avrà notato che mi sono sempre soffermato su quegli elementi meno formali, meno appunto « iconografici »: al fine di dimostrare la mia tesi; che l'Angelo sia a sinistra o a destra della Vergine mi pare marginalmente interessante; che ci sia o meno una casa della Madonna, che le colonne siano più o meno « orientalizzanti », che la tunica o il pallio abbiano un determinato tipo di ornamenti, mi paiono ancora particolari in fondo appunto marginali. Quello che ritengo veramente importante è il « modo » con cui vengono rappresentati tutti gli elementi che compongono la nostra scena; l'atmosfera che esprimono i personaggi, il tipo di spiritualità palesata: sono tutti questi i riflessi, le conseguenze del « modo » in cui nacque l'opera; sono l'inevitabile e non cancellabile frutto di un certo modo d'interpretare e di comunicare ciò che l'artista ebbe l'incarico di elaborare. Non è quindi importante, ad esempio, che esista o meno la sedia della Vergine, ma è certamente importante che questo oggetto, se c'è, abbia determinate caratteristiche non prospettiche, sotto certi aspetti irrazionali: il mondo artistico « bizantino », tardo classico-preiconoclasta, o neoclassico-posticonoclasta, questa formulazione non l'avrebbe accettata.

Si è visto come sia impossibile trovare reali agganci con l'arte tardo



Fig. 37 - L'Annunziazione. Altare nella Basilica di Sant'Ambrogio. Milano.

Fig. 38 - Allegoria dell'incoronazione di Carlo il Calvo con gli arcivescovi di Treviri e Reims. Sacramentario. Parigi. Biblioteca Nazionale.

antica, eppure Weitzmann continua ad affermare che: *The strong feeling of continuity of the classical style, so evident (?) in the Annunciation ivory, points rather to one of the great Eastern centers where there had been no disruptions by barbaric invasions*⁷⁶. Aggiunge che Costantinopoli non può essere del tutto esclusa come possibilità dal momento che la placca dell'Annunziata riflette così chiaramente (?) lo stile della capitale, mantenendo un alto grado di delicatezza nella sua tecnica d'intaglio. Prendiamo ancora una volta quella tipica manifestazione, certamente legata ad una matrice costantinopolitana: l'Annunziata di Castelseprio (fig. 25). Questa sì che è un esempio di continuità di stile classico, sia pure in fase di trapasso impressionistico; questa è frutto di produzione certo non provinciale di origine orientale. La medesima opera non ha sicuramente risentito dell'influenza barbarica. Orbene, tutti questi sopracitati concetti, che ripetono quanto ha affermato Weitzmann, se sono verissimi per Castelseprio, non lo sono punto per la placca trivulziana: come si è detto prima, fra i due elaborati, sul piano dell'interpretazione o, in una parola, dello stile, s'interpone a dividerli un abisso.

Tornando quindi all'Annunziata sull'altare ambrosiano, mi pare, in fondo, di discreto interesse anche se non del tutto fondamentale il fatto che le architetture « respirino » la stessa atmosfera del nostro avorio, con i capitelli ben poco classicheggianti, con le colonne suddivise a fasce e la superficie completamente decorata; con il suppedaneo privo di un rapporto prospettico, rispetto alle colonne stesse. Ma è certamente significativa l'intensità espressiva, indubbiamente più accentuata che nel nostro avorio (dove la sensibilità dell'artista, la sua sagacia e il diverso filone interpretativo sono riusciti a interiorizzare al massimo l'emotività). È chiaramente imparentato per stile l'uso di drappeggiare a pieghe taglienti, tipica caratteristica dell'arte carolingia: si raffrontino le pieghe secche e piatte delle vesti con quelle sull'abbigliamento del nostro Angelo e della Vergine.

Ho già accennato alla presenza di numerose cosiddette scuole o correnti che hanno caratterizzato la produzione carolingia, fra cui si può citare, a titolo esemplificativo, la scuola di Metz, di Tours con i suoi prolungamenti e con quelli di tradizione insulare), di Corbie, di Reims (e suoi prolungamenti), di Corte (e di Corte con influenze bizantine), della zona franca dell'ovest, di Carlo II il Calvo, della Corte di Carlo Magno, italiana (con le varie sottoscuole), anglosassone, tedesca, insulare, franco-insulare (con i suoi prolungamenti), franco-renana, danubiana ecc.

Per gli avori, poi, fra i tanti, si possono citare i cosiddetti gruppi come quelli di Ada, di Liutardo, di Metz, ecc.

Tutto questo significa, in effetti, la presenza non solo di tanti diversi modi di esprimere l'arte, quanto la generalizzazione, la testimonianza dell'universalizzazione di questa cultura in una gran parte del mondo occidentale e della rielaborazione di tale espressività a seconda delle esigenze e delle tradizioni locali. Proporre quindi, ancora una volta e secondo le finalità qui dichiarate, un'opera come frutto del mondo artistico carolingio non significa tanto a mio avviso, in una prima analisi, trovare una precisa identità comparativa a cui agganciarsi al fine di convalidare la tesi, quanto determinare la presenza di quelle tipiche componenti spesso solo apparentemente del tutto contrapposte, che caratterizzano la produttività della celebrata « renovatio ».

Apparentemente, infatti, quali agganci reali parrebbero poter intercorrere tra la miniatura su un Sacramentario con l'allegoria dell'incoronazione di Carlo il Calvo fra gli arcivescovi di Treviri e Reims (fig. 38; Parigi, Biblioteca Nazionale, lat. 1142, fol. 2, v) ed il Cristo fra due Angeli, affrescato nella nicchia centrale sulla parete est del San Benedetto a Mallet (fig. 38)? E quali legami, in più, col nostro avorio? Se ci si fermasse ai riscontri iconografici nessun apparente legame parrebbe palesarsi: si notino le totalmente diverse incorniciature, i rapporti spaziali reciproci fra i personaggi, le aureole, i capelli, ecc. Invece, esaminando i dettagli si possono rimarcare in comune le similari intensità degli sguardi, ancora una volta l'accentuata disarticolazione delle dita affusolate, lo stesso panneggiare tagliente del soprammanto di Carlo il Calvo e del Cristo, e così via. Ma anche nei rapporti con l'avorio trivulziano si notano gli stessi comuni già citati dettagli: si osservi ancora la contorsione non sufficientemente giustificata da ragioni tecniche, della testa, nell'Angelo alla sinistra del Cristo, in netto parallelo con il capo pure altrettanto marcatamente reclinato della nostra Vergine.

Eccezionali dati di penetrazione, come già da altri rilevato⁷⁷, palesa, sempre nel San Benedetto, la pittura del donatore in armi (fig. 40). Al di là di tutti quei suoi aspetti formali che è opportuno separare (differenza nella tecnica figurativa, nell'abbigliamento, nella capigliatura, nella finalità eroica e guerriera), il volto del personaggio affrescato concorda assai significativamente con quello del nostro Angelo Gabriele, nell'eccezionale intensità dello sguardo, nella durezza volitiva dell'espressione, delle sopracciglia fortemente marcate e quasi aggrottate. Se confrontiamo tale intensità con quella, certo più « classica », del Cristo in Maestà, su un Sa-



Fig. 39 - Cristo fra due Angeli. Malles. San Benedetto.

Fig. 40 - Un donatore. Malles. San Benedetto.

Fig. 41 - Cristo in Maestà. Sacramentario. Parigi. Biblioteca Nazionale.

cramentario della Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 41; lat. 1141, fol. 5, r), avremo ancora tutte le stesse caratteristiche di base e vedremo come il triangolo (Angelo, donatore, Cristo) si chiuda perfettamente in un'unica significazione espressiva.

Per concludere quest'ultimo paragrafo, relativo alle testimonianze concettuali coeve al nostro avorio, prenderò in causa ancora qualche tipico esemplare eburneo carolingio, anche se parecchio differente l'uno dall'altro, appunto per ritrovare, come ho detto prima, non tanto la forma, ma lo spirito comune alla produttività del mondo carolingio.

Fra i più celebri esemplari conosciuti è il frammento di una Ascensione (fig. 42), con la Vergine in mezzo agli Apostoli, conservato a Darmstadt nell'Hessisches Landesmuseum. Tengo a precisare che gli avori qui proposti sono, più o meno, in buona parte, correlabili con la scuola di Corte di Carlo Magno, poiché, per epoca, se non per fattura, mi paiono non eccessivamente lontani dell'Annunziata. trivulziana. Nell'Ascensione, caratterizzata da un plasticismo certo ben più rimarchevole che nella nostra tavoletta, vi è una formalizzazione più accentuata dei sentimenti con talune espressioni di esagerata drammatizzazione. Le anatomie non sono eccessivamente ben studiate (si notino le mani e i piedi) ed i panneggi sono piuttosto elaborati e confusi: tutte queste si palesano come caratteristiche che ritroveremo in altre opere. Tuttavia, pur in una più esacerbata espressività, la Vergine manifesta indubbi legami non formali con la nostra Annunziata, nella contorsione del corpo, nella flessione del capo, nell'intensità del volto, nel tipo di spiritualità emanante.

Una interessante correlazione si può senz'altro reperire nella tavoletta sinistra della valva delle cinque parti, quella « cristologica », appartenente al dittico di Lorsch (fig. 43, Museo Sacro Vaticano). Qui i raffronti anche formali con il nostro Arcangelo Gabriele si fanno particolarmente calzanti. Che l'opera sia o meno una copia da un esemplare forse del VI secolo, come potrebbe in parte essere anche per il nostro caso, mi pare una constatazione abbastanza trascurabile al fine della dimostrazione della mia tesi: in definitiva tutta l'arte carolingia, secondo formule più o meno accentuate è caratterizzata da un tentativo di reinterpretare, e in certi casi di imitare, l'antico, come si è già detto. Qui è interessante notare altri dettagli.

Quell'atmosfera « classica » che ha già indotto altri in inganno è qui abbastanza ben rappresentata, anche se tutto tende un po' troppo ad andare sopra tono, come le architetture di sfondo, eccessivamente elaborate, e pure l'aureola. Tuttavia, la disposizione dell'Angelo, la struttura della

mano che regge il bastone viatorio (la si confronti con l'eccezionale similarità del particolare anatomico sul nostro avorio), il modo di elaborare i tratti del volto (la bocca in particolare), l'anatomia degli arti che traspaiono da sotto le vesti, sono tutti elementi di consistente aggancio con l'Arcangelo dell'avorio trivulziano. Vi è nel nostro caso una più elevata capacità tecnica, un ben maggiore equilibrio nel dosare gli effetti, una sobrietà della cui efficacia non vi sono dubbi; tuttavia, si sente, ritengo chiaramente, questa parentela di stile che trova una diversa, appunto « rinnovata », formula del classicismo. Non voglio comunque qui ancora soffermarmi sul già citato richiamo alla dislocazione simmetrizzante, caratterizzata dalla conformazione tringolare che sovrasta l'Angelo (a cui fa da contrappunto il nostro timpano), al fine della conferma dell'appartenenza, anche per la nostra placca, ad un dittico delle cinque parti.

Lo stesso tipo di aureola ed un simile arrovellarsi di pieghe nei panneggi lo si ritrova nel celebre frammento di tavoletta con l'Arcangelo Michele, oggi a Lipsia nel Museum für Kunsthandwerk (fig. 44). Mi pare abbastanza evidente, rispetto all'esempio precedente, la migliore capacità di tecnica espressiva, mentre si esalta la irrequietudine, qui certo esacerbata. Da questi raffronti si palesa come la nostra Annunziata sia caratterizzata da una rattenuta compostezza più tipicamente meridionale e che si distinguerà allo stesso modo nei due secoli successivi, ad esempio, per la produzione figurativa ottoniana lombarda, rispetto a quella più settentrionale.

A tale proposito non mi pare superfluo rammentare il celebre dittico nel tesoro del Duomo di Milano, con scene rappresentanti la vita di Cristo, già creduto opera paleocristiana, ma certo più appropriatamente da attribuirsi al secolo IX ed all'arte carolingia⁷⁸: l'aggancio parzialmente erroneo ad opere paleocristiane era dovuto, in un certo qual senso come nel nostro caso, a causa di una maggiore saldezza del modellato, per i gesti energici, ma privi di agitazione scomposta, dei personaggi, per il razionale e sobrio cadere delle pieghe, come ha giustamente notato De Francovich.

Una consistente porzione di influenze orientali è talvolta anche particolarmente rilevabile in alcuni avori, come nella placca con la Vergine in trono, ora a New York al Metropolitan Museum of Art (fig. 45). Contrastano tuttavia, un'ultima volta, con la rigida e simmetrica frontalità, il disegno vibrante e tagliente delle vesti, le incorniciature ad elementi zoomorfi e fitomorfi (anche inseriti nei particolari architettonici) e la costante e irrinunciabile tensione, ben palesata dalle braccia rigidamente

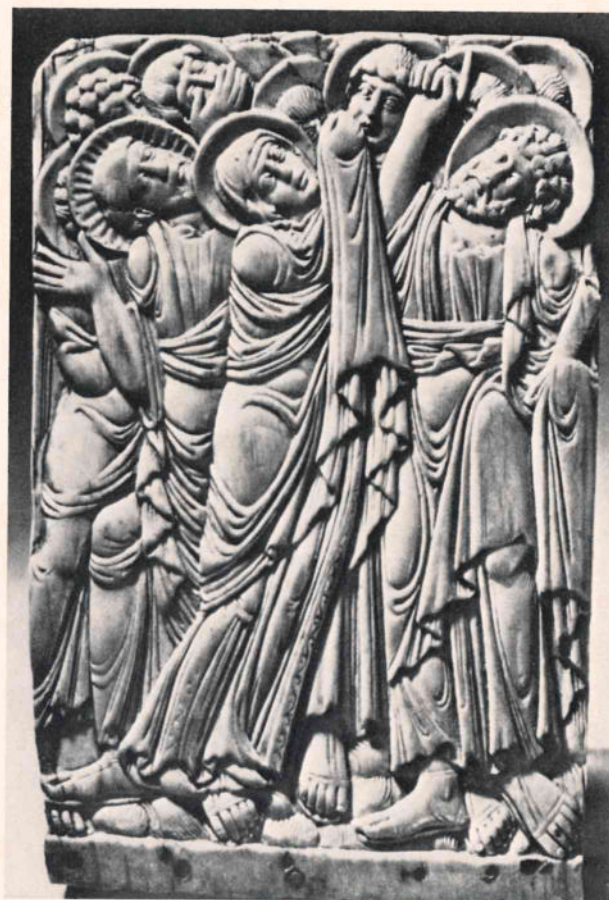


Fig. 42 - L'Ascensione. Darmstadt. Hessisches Landesmuseum.



Fig. 43 - Legatura di Losch (part.): un Angelo. Vaticano. Museo Sacro.



Fig. 44. L'Arcangelo Michele. Lipsia. Museum für Kunsthandwerk.



Fig. 45 - Vergine in trono. New York. Metropolitan Museum of Art.

arcuate con le mani che impugnano saldamente la croce e gli attrezzi della filatura. Tali spunti correlati a matrici orientali, nel nostro caso mi paiono obiettivamente nella reale sostanza, piuttosto irrilevanti.

NOTE

- ¹ La tavoletta porta il numero d'inventario: AVORI 14.
Non posso qui esimermi da un doveroso ringraziamento rivolto alla direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano, nella persona della dottoressa Clelia Alberici, per tutta la collaborazione prestatami, in particolare nel reperimento di buona parte del materiale bibliografico inerente al mio studio.
- ² Cfr. G. ALLEGGRANZA, *Iosepho Spergesio - virorum litteratorum patrono - scientiae rei antiquariae amatissimo - bonarumque artium cultori vindici propagatori - Ioseph Alleggranzia ord. paed. dissertationem - de diptycho consulari nuper invento - L.M. dedicavit. De diptycho ecclesiastico cremonesi*, Milano, 1774. Lo stesso testo si trova nella più nota raccolta, sempre dell'Alleggranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P.M. Giuseppe Alleggranza, raccolti e pubblicati dal P.D. Isidoro Bianchi, colla aggiunta dell'elogio storico del P.D. Claudio Fromond*, Cremona, 1781, da cui ho riportato il passo citato.
- ³ Cfr. G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua: MDCCXV-MDCCCLXXXIX*, Milano, 1927.
- ⁴ I manoscritti relativi sono nella Trivulziana, fra le cartelle « Museo ».
- ⁵ Uno dei primi eruditi che ne congetturò la provenienza funzionale fu lo stesso Don Carlo Trivulzio, che ritenne la tavoletta già facente parte di un trittico.
- ⁶ Tengo a precisare che uso qui il termine « semplice » per alcuni dittici, onde differenziarli da quelli delle cinque parti, che sono indubbiamente una categoria a sé.
- ⁷ Come si vedrà ancora più avanti, la diversificazione e lo sviluppo stesso dell'iconografia ha portato a svariate ambientazioni, in merito alla scena dell'Annunziazione; l'Eletta è talvolta raffigurata in casa, o davanti alla casa; in piedi o seduta; che lavora, o con gli attrezzi del ricamare o del tessere semiabbandonati in grembo, o con i medesimi posati sul pavimento; ancora, all'aperto, presso il pozzo nell'atto di attingere l'acqua; in piedi o in ginocchio presso la fonte, ecc.
- ⁸ Un paio di esempi, a carattere puramente episodico, potrebbero ravvisarsi nelle architetture speculari che fanno da sfondo sul dittico della musa e del poeta, nel tesoro del Duomo di Monza e, più che per le architetture, per le strutture che fungono da incorniciatura, nella valva « cristologica » del dittico di Lorsch nel Museo Vaticano, di cui avremo comunque ancora modo di parlare.
- ⁹ Il confronto con il migliore esemplare conservatosi di cattedra, quella di Massimiano a Ravenna, consentirebbe di poter escludere la possibilità di un analogo utilizzo per la nostra placchetta, come si vedrà più avanti.
- ¹⁰ Per quest'ultimo tipo di utilizzazione, di recente proposto, si confronti K. WEITZMANN, *The ivories of so-called Grado Chair*, in « *Dumbarton Oaks Papers* », n. 26, 1972, pp. 49-93.
- ¹¹ Oltre che l'iconografia (esistono numerosi dittici delle cinque parti su cui è il riquadro dell'Annunziazione, di estensione più o meno rilevante), si vedrà, ad esempio, un esemplare abbastanza analogo, conservato a Mosca, pure di cui si è avanzata la stessa proposta per la localizzazione. Non sono elementi secondari, poi, le misure, ben accordantisi con le generali dimensioni di quei dittici. Rammento ancora la struttura « en pendant », ma a larga spaziatura.
- ¹² Ho usato il termine « cristologico » e « mariano » per alcune coppie di dittici, dal momento che una discreta parte ha tale suddivisione e questo sia per dittici semplici come per quelli delle cinque parti; la casistica è indubbiamente molto vasta.
- ¹³ Cfr. R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1873-1880, vol. VI, tav. 453.

- ¹⁴ Cfr. J.O. WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington Museum, with an account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories*, Londra, 1876, p. 366, n. 7.
- ¹⁵ Cfr. G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle*, Parigi, 1896, p. 48.
- ¹⁶ Cfr. E. MOLINIER, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du V à la fin du XVIII^e siècle*, Parigi, 1896, vol. 1: Ivoires, p. 77.
- ¹⁷ Cfr. H. GRAEVEN, *Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis*, in « *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde* », XIII, 1899, pp. 123-125.
- ¹⁸ Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romana*, Milano, 1902, pp. 608-611.
- ¹⁹ A. HASELOFF, *Ein altchristlicher Relief aus der Blüthezeit römischer Elfenbeinschnitzerei*, in « *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen* » XXIV, 1903, p. 47.
- ²⁰ Cfr. O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, 1911, p. 675.
- ²¹ Cfr. Id. *East christian Art, A survey of the monuments*, Oxford, 1925.
- ²² Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Lipsia, 1901; Id., in « *Byzantinische Zeitschrift* », 9, 1900; Id., *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Vienna, 1902.
- ²³ Cfr. E. MACLAGAN, *An early christian ivory relief of the Miracle of Cana*, in « *The Burlington Magazine* », XXXVIII, aprile, 1921, p. 178.
- ²⁴ Cfr. G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio...*, cit., p. 198.
- ²⁵ Cfr. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhundert*, vol. IV, p. 35, n. 123, tav. XLI, Berlino 1926.
- ²⁶ Cfr. *Kunstschätze der Lombardei. 500 vor Christus/1800 nach Christus* (catalogo della mostra alla Kunsthaus di Zurigo: nov. 1948-marzo 1949), Zurigo, 1948, pp. 63-64, n. 60.
- ²⁷ Cfr. A. OTTINO DELLA CHIESA, *Gli avori delle collezioni lombarde alla mostra di Zurigo*, in « *Bollettino d'Arte* », 1949, XXXIV, pp. 257-259.
- ²⁸ Cfr. W.F. VOLBACH, *Gli avori della « Cattedra di S. Marco »*, in « *Arte del 1° Millennio* », Atti del II° convegno per lo studio dell'arte dell'alto Medioevo tenuto presso l'università di Pavia nel settembre 1950, s.d., pp. 135-137; Id., *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, in « *Orbis Pictus* », XI, Berlino, s.d., tav. 27; Id., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, p. 102, p. 105, n. 251.
- ²⁹ Cfr. CH.R. MOREY, *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eight Century*, Princeton-New Jersey, 1953, p. 90.
- ³⁰ Cfr. G. BOVINI, L. BONA OTTOLENGHI, *Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medioevo* (mostra a Ravenna: 9 sett. - 21 ott.). Ravenna, 1956, p. 121, n. 125.
- ³¹ G. BELLONI, *Avori, bronzi ed oreficerie*, in « *Città di Milano* », febb - mar. 1963, p. 89.
- ³² Cfr. K. WEITZMANN, *Les Ivoires*, in « *L'art byzantin art européen* », (esposizione ad Atene: 1 aprile - 15 giugno 1964), Atene, 1964, cap. II, pp. 189-190, n. 101.
- ³³ Cfr. Id. *The ivories...*, cit.
- ³⁴ Per una divulgazione del concetto di tale bipolarità alternantesi si confronti H. KUHN, *L'arte europea dalla preistoria al medioevo*, Milano, 1956.
- ³⁵ Cfr. A. VENTURI, cit., p. 608.
- ³⁶ Cfr. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina* (edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore), Torino, 1967, p. 136.
- ³⁷ Cfr. Id., *Id.*, p. 137.
- ³⁸ Cfr. Id., *Id.*, p. 136.
- ³⁹ Cfr. CH.R. MOREY, *Early...*, cit., pp. 70 segg.; pp. 191 segg.; Id., in « *Speculum* », 1939, pp. 129 segg.
- ⁴⁰ Cfr. V. LAZAREV, cit., p. 139.
- ⁴¹ Di questo celebre frammento di tessuto si sono occupati numerosi studiosi, tuttavia non

non esiste un preciso accordo. Considerato da alcuni di fattura alessandrina (VON FALCHE) e datato al VI secolo, per altri ha corrispondenti iconografici di carattere siriano, ma stilisticamente sarebbe bizantino del VII secolo (VOLBACH); altri ancora lo pensano di fattura non costantinopolitana e dell'inizio del IX secolo (TALBOR RICE).

- ⁴² Cfr. *Kunstschätze...*, cit., p. 64.
⁴³ Cfr. W.F. VOLBACH, *Gli avori...*, cit., p. 135.
⁴⁴ Cfr. Id., *Elfenbeinarbeiten...* cit., p. 105, n. 251.
⁴⁵ Cfr. A. GOLDSCHMIDT, cit., p. 35.
⁴⁶ Cfr. W.F. VOLBACH, *Gli avori...*, cit. p. 137.
⁴⁷ Cfr. K. WESSEL, *L'art copte. L'art antique de la basse-époque en Égypte*, Bruxelles, 1964, pp. 224-245.
⁴⁸ Non è qui il luogo per aprire una parentesi, in merito agli equivoci che ancora si prendono confondendo manifestazioni artistiche realmente copte da quelle, al massimo, create in Egitto ma che con la tradizione e la cultura copta hanno ben poco a che fare.
⁴⁹ Cfr. W.F. VOLBACH, *Gli avori...* cit., p. 137.
⁵⁰ Cfr. E. MOLINIER, cit., p. 78.
⁵¹ Cfr. H. GRAEVEN, cit., p. 123 segg.
⁵² Cfr. A. VENTURI, cit., p. 611.
⁵³ Cfr. O.M. DALTON, *Byzantine Art...*, cit. cap. *The Virgin*, p. 675.
⁵⁴ Cfr. CH.R. MOREY, cit., p. 82.
⁵⁵ Cfr. K. WEITZMANN, *The ivories...*, cit., p. 46 segg.
⁵⁶ Cfr. A. GOLDSCHMIDT, cit., p. 35.
⁵⁷ Cfr. A. RIEGL, *Industria artistica tardoromana*, (trad. di B. Forlati Tamaro e di M.T. Ronga Leoni) Firenze, 1953, p. 216.
⁵⁸ Cfr. C.L. RAGGIANTI, *L'arte in Italia*, vol. II, *Dal secolo V al secolo XI*, cap. Pittura a Roma, p. 249.
⁵⁹ Ritengo che l'imponente dibattito circa la datazione delle pitture di Castelseprio abbia ormai raggiunto la sua conclusione, a tutto sfavore delle tesi che le volevano inconsistentemente databili fra il IX e il X secolo (Grabar e Weitzmann). La datazione, quindi, al VII o all'inizio dell'VIII secolo è da considerarsi come la più accettabile, allo stato delle conoscenze attuali.
⁶⁰ Cfr. V. LAZAREV, cit., p. 74-75.
⁶¹ Cfr. *Kunstschätze...*, cit., p. 63.
⁶² Cfr. A. OTTINO DELLA CHIESA, cit., p. 259.
⁶³ Cfr. CH.R. MOREY, *Early Christian Art...*, cit., p. 90.
⁶⁴ Cfr. K. WEITZMANN, *Les Ivoires...*, cit., p. 190.
⁶⁵ Cfr. Id., *The ivories...*, cit.
⁶⁶ Cfr. Id., *Id.*, p. 65.
⁶⁷ Cfr. VON SCHLOSSER, *L'arte del Medioevo*, (trad. di C. Sgorlon), Torino, 1961, p. 8.
⁶⁸ Cfr. J. HUBERT, *L'impero carolingio*, Milano, 1968, p. 37.
⁶⁹ Cfr. CH.R. MOREY, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano, 1963, p. 14.
⁷⁰ Cfr. G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», VI, 1942-44, p. 124.
⁷¹ Cfr. Id., *Id.*, p. 121.
⁷² Cfr. K. WEITZMANN, *The ivories...*, cit., p. 57.
⁷³ Cfr. P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino, (ristampa 1965) p. 418.
⁷⁴ Cfr. K. WEITZMANN, *The ivories...*, cit., p. 65.
⁷⁵ Cfr. G. DE FRANCOVICH, cit., p. 121.
⁷⁶ Cfr. K. WEITZMANN, *The ivories...*, cit., p. 82.
⁷⁷ C.L. RAGGIANTI, cit., p. 534.
⁷⁸ Il dittico in questione è stato attribuito all'epoca paleocristiana dal Garrucci, Kraus,

Rohault de Fleury, Graeven, Venturi, Goldschmidt, Haseloff. L'hanno giustamente attribuito alla stilistica carolingia: Westwood, Stuhlfaut, Baldwin-Smith, Salmi, De Francovich.

Un breve sommario bibliografico riguardante l'Annunziata trivulziana (i testi sono segnati con un asterisco) e più genericamente i rilievi della cosiddetta cattedra di San Marco a Grado.

- * G. ALLEGRAZZA, *Iosepho Spergesio - virorum litteratorum patrono - scientiae rei antiquariae amatissimo - bonarumque artium cultori vindici propagatori- Ioseph Allegrantia ord. praed dissertationem - de diptycho consulari nuper invento - L.M. dedicavit. De diptycho ecclesiastico cremonensi*, Milano, 1774.
* Id., *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P.M. Giuseppe Allegranza, raccolti e pubblicati dal P.D. Isidoro Bianchi, colla aggiunta dell'elogio storico del P.D. Claudio Fromond*, Cremona, 1781, cap. «*De Diptycho Ecclesiastico Cremonensi*».
* G. BELLONI, *Avori, bronzi ed oreficerie*, in «*Città di Milano*», febb-mar. 1963.
Id., *Avori tardo classici e altomedioevali*, Milano, 1956.
Id., *Avori tardo classici e bizantini esposti nei musei d'arte del Castello Sforzesco*, in «*Città di Milano*», aprile 1951.
Id., *Gli avori di San Mena fra i cammelli e della supposta «Cattedra di San Marco in Grado» delle civiche raccolte d'arte di Milano*, in «*Rivista di Archeologia Cristiana*», XXVIII, n. 1, 2, 1952.
S. BETTINI, *La scultura bizantina*, I, Firenze, 1944.
E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, I, Parigi, 1904.
* G. BOVINI, L. BONA OTTOLENGHI, *Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medioevo*, Ravenna, 1956.
F. CABROL, H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de la liturgie*, Parigi, voce «*Egitto*».
M. CARRÀ, *Gli avori in occidente*, Milano, 1966.
* *Catalogo dell'esposizione al Royal Scottish Museum di Edimburgo*, Edimburgo, 1958 (masterpieces n. 125).
* O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, 1911.
Id., *Catalogue of the ivory carvings in the British Museum*, Londra, 1919.
* Id., *East christian Art. A survey of the monuments*, Oxford, 1925.
R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantike Kunstgeschichte*, II, Berlino, 1929.
E.P. DE LOOS-DIETZ, *Vroeg-christelijke ivoren, Studie over de sijlentwikkeling op den overgang van de IV* naer de V* eeuw*, Assen, 1947.
* I. FURLAN, *Sette formelle di porta di coro*, in «*Venezia e Bisanzio*», Catalogo della mostra a Palazzo Ducale, Venezia, 1974.
* R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1873-1880, vol. VI.
* A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhunderts*, vol. IV, Berlino, 1926.
F.A. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus ac in tres tomos divisus*, Firenze, 1759, vol. III.
* H. GRAEVEN, *Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis*, in «*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*», XIII, 1899.
Id., *Früchrislichen und mittelalterlichen Elfenbeinwerke in photographi. Nachbildung*, ser. I: England, Roma, 1898; ser. II, Roma, 1900.
* A. HASELOFF, *Ein altchristlicher Relief aus der Blüthezeit römischer Elfenbeinschnitzerei*, in «*Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*», XXIV, 1903.

- C.M. KAUFMANN, *Zur Ikonographie der Menas Ampullen*, Cairo, 1910.
 * *Kunstschätze der Lombardei. 500 vor Christus/1800 nach Christus* (mostra alla Kunsthhaus di Zurigo: nov. 1948-marzo 1949), Zurigo, 1948.
 M.H. LONGHURST, *Catalogue of Carvings in Ivory*, Victoria and Albert Museum, parte I, Londra, 1927.
 * E.R.D. MACLAGAN, *An early christian ivory relief of the Miracle of Cana*, in « The Burlington Magazine », XXXVIII, aprile 1921.
 * E. MOLINIER, *Historie générale des Arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, Parigi, 1896, vol. 1: Ivoires.
 W. MASKELL, *Description of the Ivories Ancient and Mediaeval in the South Kensington Museum*, Londra, 1872.
 Id., *La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétien, et de l'époque byzantin*, in « Gazette des Beaux-Arts », VI, 1909.
 * CH.R. MOREY, *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eight Century*, Princeton-New Jersey, 1953.
 A. NIERO, *Osservazioni iconografiche sulle formelle della cattedra marciara*, in « Studi Goriziani », XLII, luglio-dicembre 1975.
 G. NICODEMI, *Gli avori del Castello Sforzesco*, in « Città di Milano », 1909.
 C. NORDENFALK, *Eastern Style Elements in the Book of Lindisfarne*, in « Acta Archeologica », 13, 1942.
 * OTTINO DELLA CHIESA, *Gli avori delle collezioni lombarde alla mostra di Zurigo*, in « Bollettino d'Arte », 1949, XXXIV.
 * G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle*. Parigi, 1896.
 * G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua: MDCCXV-MDCCCLXXXIX*, Milano, 1927.
 L. SERRA, C. CECHELLI, *Partecipazione italiana alla Mostra d'Arte bizantina di Parigi*, 1931.
 J. STRZYGOWSKI, in « Byzantinische Zeitschrift », 9, 1900.
 Id., *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Vienna, 1902.
 Id., *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Lipsia, 1901.
 S. STUHLFAT, *Die altchristliche Elfenbeinplastik, Archeologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter*, Friburgo, 1896.
 S. TAVANO, *Il culto di San Marco a Grado*, in « Scritti storici in memoria di Paolo Lino Zovatto », Milano, 1972.
 P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino, 1927.
 * M. VALSECCHI, *Tesori in Lombardia. Avori e Oreficerie*, Milano, 1973.
 * A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano, 1902.
 * W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952.
 * Id., *Gli avori della « Cattedrale di S. Marco »*, in « Arte del I Millennio » Atti del II° convegno per lo studio dell'arte dell'alto Medioevo sett. 1950, s.d.
 * Id., *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, in « Orbis pictus », XI, Berlino, s.d.
 VOLBACH-SALLES-DUTHUIT, *Art Byzantin*, Parigi, s.d.
 * K. WEITZMANN, *Les Ivoires*, in « L'art byzantin art européen » (esposizione ad Atene: 1 aprile-15 giugno 1964), Atene, 1964.
 * Id., *The ivories of the so-called Grado Chair*, in « Dumbarton Oaks Papers », n. 26, 1972.
 * J.O. WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington Museum, with an account of the Continental Collection of classical and mediaeval Ivories*, Londra, 1876.
 * O. ZASTROW, *Avori*, in « Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco » Milano, 1975.

Gli Amici che ci hanno lasciato

SIG.RA EMMA CALDERINI

Da circa due anni ci ha lasciato Emma Calderini, costumista teatrale assai nota, lavorò molto anche per spettacoli televisivi di cui ricordiamo « I Promessi Sposi », apparso nel 1967.

Quasi in riconoscenza verso l'Istituto di cui tante volte si era servita per documentarsi, nel marzo del 1973 ci fece pervenire in dono tutti i ritagli (circa 10.000) raffiguranti costumi e scene folcloristiche di ogni regione italiana e stato del mondo, stralciati fra il 1925 e il 1970 dalle più svariate riviste e volumi, e riuniti ordinatamente in albums secondo le località.

Li aveva raccolti con pazienza nell'arco di lunghi anni ed erano serviti per il suo lavoro; fra di essi numerosi anche stampe e schizzi preparativi di mano della Calderini stessa.

Sempre valido è il Suo volume: *Il Costume popolare in Italia*, Milano, 1934, di cui fece i disegni colorati dei costumi e nei quali nitidamente appaiono le varie parti del vestiario.

CAV. UFF. ANGELO DAVOLI

Nel dicembre 1973 si spegneva a Reggio Emilia ove dimorava il Maestro Angelo Davoli lasciando un largo rimpianto nell'ambiente culturale non solamente Reggiano ma anche fra gli studiosi di incisioni.

Si era appassionato allo studio delle stampe fin dalla giovinezza e vi si dedicava nei momenti liberi dall'insegnamento.

Aveva iniziato e portato avanti un ponderoso Catalogo ragionato, un vero « Corpus » dell'incisione italiana, per la cui stesura faceva ricer-

che in Italia e all'estero e non si accontentava di ricavare le notizie dai manuali.

Frequenti erano pertanto le sue visite alla Raccolta Bertarelli, per prender visione particolarmente del settore delle stampe artistiche.

A Lui dobbiamo parecchie identificazioni di nostre stampe poiché era molto generoso nell'elargire i risultati delle Sue ricerche quanto mai scrupolose ed approfondite.

ARCH. RENZO GERLA

Milano 28 luglio 1900 - Orino (Varese) 18 ottobre 1972

Per oltre 40 anni fece parte dell'Ufficio Tecnico del Comune di Milano e ricoprì la carica d'Ispettore all'Edilizia Monumentale.

Ben noti della sua attività di Architetto sono la fontana delle 4 stagioni (1927) in piazza Giulio Cesare ed il grande palazzo in Via Larga, sede di uffici comunali; collaborò anche alla ricostruzione del Teatro alla Scala e di Palazzo Marino.

Soprattutto dopo il suo collocamento a riposo ebbe più tempo per dedicarsi agli studi amati relativi a vetusti edifici milanesi e all'Urbanistica della città e perciò la Raccolta Bertarelli gli offriva la documentazione iconografica di cui seppe largamente usufruire.

Esemplari i suoi articoli riguardanti il palazzo della Ragione: *Gabriele Verri ed il Palazzo della Ragione di Milano*, dal volume: *Studi storici in Memoria di L. Marchetti, Milano, 1969*, e: *Capriate e « monaci » nella Piazza Mercanti*, in: *La Martinella*, fasc. XVII-XVIII, 1971. Ben più ampie e profonde furono le sue ricerche su questo palazzo, in vista di un restauro che non fece in tempo a realizzare.

AVV. EMILIO GUICCIARDI

Milano 10 dic. 1896 - 12 sett. 1974

Altri hanno meritatamente esaltato Guicciardi poeta e scrittore, ma noi abbiamo avuto la fortuna di conoscerlo e frequentarlo in quanto Direttore della Rivista « La Martinella » che egli nel 1947 fondò con pochi altri milanesi « di buon stampo e di saldo cuore ».

Nel numero che ha commemorato la Sua dipartita, « La Martinella » è stata definita il Suo capolavoro; la diresse infatti con una competenza,

uno scrupolo ed un amore veramente inconsueti e anche alla ricerca delle illustrazioni dava quell'importanza che purtroppo spesso viene sottovalutata.

Veniva personalmente a scegliere le stampe cercando con cura le più idonee ai vari argomenti; assisterlo nelle ricerche era un vero piacere, per la carica di simpatia, il calore umano, la vivacità ed il brio del suo carattere, la cordialità e il garbo con cui sapeva trattare.

Credo che non vi sia numero della Martinella senza che vi appaia qualche riproduzione da stampe della nostra Raccolta, di cui seppe valutare e sfruttare i tesori iconografici che rispondevano alle esigenze di tale rivista, che accoglie prevalentemente studi di interesse locale ed argomenti relativi alla vita letteraria, storica ed artistica di tutta Italia.

Fece parte della Commissione Consultiva della Raccolta Bertarelli per almeno vent'anni.

N.H. ALFONSO OROMBELLI

Fecchio di Cantù (Como) 2 ag. 1898 - 5 sett. 1976

La misura con cui l'Arch. Orombelli era considerato e ben voluto dagli studiosi milanesi è pari al rimpianto dimostrato da quanti lo conobbero. Le frasi, che da più parti ho sentito dire quando la notizia si diffuse al rientro in città dopo la pausa estiva, sono: « ha lasciato un vuoto incolmabile », « era un mecenate della cultura ».

Effettivamente ritengo che non vi sia studioso di qualsiasi settore della storia dell'arte che non si sia qualche volta rivolto all'Architetto Orombelli per avere notizie, informazioni, precisazioni che non si potevano trovare sui volumi. Il suo tesoro culturale, che elargiva con grande liberalità, se l'era fatto osservando con attenzione, perspicacia ed intelligenza miriadi di opere di cui era in grado di ricordare, anche parecchi anni dopo, ogni minimo particolare ed il passaggio di proprietà, il che, soprattutto per gli oggetti d'arte decorativa, permetteva parecchie precisazioni e rettificazioni.

Alcuni artisti a noi contemporanei ed ora noti ebbero in lui chi li incoraggiò ai loro primi esordi. Il suo intuito raramente lo faceva sbagliare nel riconoscere se un'opera fosse buona o falsa. Diede prova del suo buon gusto quando nel 1963 su invito del Comune di Milano, collaborò all'allestimento dei settori dei Musei del Castello Sforzesco collocati nelle Sale della Rocchetta. Sono le collezioni delle ceramiche,

porcellane, oreficerie, avori, ferri battuti la cui disposizione è rimasta fondamentalmente quella di allora.

Alla Raccolta Bertarelli faceva affluire annualmente gran massa di materiali; in questi ultimi tempi aveva donato preziose pianete per incrementare il settore dei costumi.

Queste scarse parole non hanno la pretesa di delineare la sua figura che meriterebbe ben più ampio spazio, ma vuole almeno esprimere la nostra riconoscenza ed il nostro accorato rimpianto.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Raccolta delle stampe A. Bertarelli

DONI PERVENUTI.

Prof. *Jean Adhèmar*, Direttore del Cabinet des Estampes, Paris.
Estratti di vari articoli della Gazette des Beaux-Arts.

Pitt. *Piero Albizzati*, Milano.
Puntesecche dallo stesso eseguite nel 1970.

Dott. *Ermanno Arslan*, Direttore del Civico Museo Archeologico.
Carte annonarie 1947-48.

Signor *Benito Asquini*, Cusano Milanino.
Puntesecche dallo stesso eseguite fra il 1971-75.

Sig.ra *Licia Baselli*, Garlasco (Pavia).
Menù e pubblicità paesi esteri, c. 1967.

Dott.ssa *Dede Bedini*, Milano.
Cartoline, tessere, calendari, menù, inviti, 1943-76.

Sig.na *Maria Bertarelli*, Milano.
Ristampa anastatica del volume: A. Bertarelli e A. Monti, Tre secoli di vita milanese... Hoepli, 1927. Manifesto di spettacolo di acrobati, Parigi c. 1880.

Sig.ra *Anna Maria Borboni*, Milano.
Calendari murali 1969-1974.

porcellane, oreficerie, avori, ferri battuti la cui disposizione è rimasta fondamentalmente quella di allora.

Alla Raccolta Bertarelli faceva affluire annualmente gran massa di materiali; in questi ultimi tempi aveva donato preziose pianete per incrementare il settore dei costumi.

Queste scarne parole non hanno la pretesa di delineare la sua figura che meriterebbe ben più ampio spazio, ma vuole almeno esprimere la nostra riconoscenza ed il nostro accorato rimpianto.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Raccolta delle stampe A. Bertarelli

DONI PERVENUTI.

Prof. *Jean Adhèmar*, Direttore del Cabinet des Estampes, Paris.
Estratti di vari articoli della Gazette des Beaux-Arts.

Pitt. *Piero Albizzati*, Milano.
Puntesecche dallo stesso eseguite nel 1970.

Dott. *Ermanno Arslan*, Direttore del Civico Museo Archeologico.
Carte annonarie 1947-48.

Signor *Benito Asquini*, Cusano Milanino.
Puntesecche dallo stesso eseguite fra il 1971-75.

Sig.ra *Licia Baselli*, Garlasco (Pavia).
Menù e pubblicità paesi esteri, c. 1967.

Dott.ssa *Dede Bedini*, Milano.
Cartoline, tessere, calendari, menù, inviti, 1943-76.

Sig.na *Maria Bertarelli*, Milano.
Ristampa anastatica del volume: A. Bertarelli e A. Monti, Tre secoli di vita milanese... Hoepli, 1927. Manifesto di spettacolo di acrobati, Parigi c. 1880.

Sig.ra *Anna Maria Borboni*, Milano.
Calendari murali 1969-1974.

Centro Internazionale della Grafica, Venezia.

Cartelle di acqueforti pubblicate a cura del Centro Internazionale della Grafica di Venezia. 1) Storie di stelle - Acqueforti di Laura Portione. 2) Storie di mare - Acqueforti di Niello Pacchietto.

Sig. Carlo Alberto Chiesa, Milano.

Lo studio del pittore Rosaspina. Incisione di G. Tomba, da disegno di Felice Giani.

Arch. Beppe Ermentini, Crema.

Parecchie etichette di vini e di acque minerali.

Sig. Mario Fara Puggioni, Milano.

N. 9 album di cartoline di vedute d'Italia e varie, fine sec. XIX.

N. 2 album di fotografie raffiguranti carrozze e dimore lombarde, fine sec. XIX.

Due fotografie raffiguranti Carlo Valerio alla guida di un « tiro a dodi ». Parecchi volumi con illustrazioni, fine sec. XIX.

Dott.ssa Alice Ferrari, Milano.

Pubblicità, etichette, inviti, 1970-76.

Prof.ssa Ada Franellich, Milano.

Serie di ritratti di personaggi storici, sec. XIX.

Signor Alessio Franchini, Milano.

N. 4 volumi di cataloghi di moda maschile, con uniti ritagli di tessuto, 1974-76.

A. G. Franzoni, Milano.

N. 8 manifesti dallo stesso creati per mostre e manifestazioni a Milano nel 1976.

Ettore Gallardi, Milano.

140 disegni originali, in grandezza naturale, preparatori di arredi sacri: pianete, piviali, veli omerali, pagliotti, baldacchini. Inoltre disegni di gonfaloni, gagliardetti.

Numerosi modellini di ricami per buste da corporali, stole, manipoli e veli da tabernacolo. Eseguiti e realizzati presso la Ditta Martini, cessata nel 1915 e presso altre Ditte alle quali il Signor Gallardi prestò la Sua attività.

Ing. Riccardo Lampugnani, Milano.

Fatture figurate del sec. XIX.

Dott. Guido Lopez, Milano.

Pubblicità e Calendari 1969-76; motivi ornamentali sec. XIX. Cartoline, carta da lettera figurata, c. 1900.

Dott.ssa Maddalena Marsano, Napoli.

F. Russo, Il Palazzo Partanna... Napoli, Ediz. Unindustria, 1974.

Prof. Arberto Mignoli, Milano.

Etichette di vini e acque minerali, menus, 1965-75.

Dott.ssa Marianna Moro, Milano.

Pubblicità, etichette di vini, tessere, calendari, 1908-1976.

A. E. Ogden, Brighton (Inghilterra).

12 rare cartoline con vedute di Milano.

Arch. Alfonso Orombelli, Milano.

Come ogni anno ha fatto dono di parecchi volumi con illustrazioni, pubblicati nella prima metà del sec. XIX. Albums di fotografie di Ville Lombarde. Un dagherrotipo raffigurante una famiglia, circa 1860.

Riviste di moda e ricami del sec. XIX e XX. Incisioni artistiche sec. XIX. Vedute di città d'Italia ed estero, sec. XIX. Ritratti di personaggi, sec. XIX.

Sig.ra Margherita Petringa, Milano.

Cartoline di T. Corbella, N. Nanni ecc., 1915-17.

Cartoline plastiche, 1905. Cartoline varie 1915.

Signor Angelo Rossi, Milano.

Pubblicità varia, c. 1970.

Signor Valerio Italo Rossi, Belluno.

Una collezione eccezionale di 700 etichette di Alberghi di città italiane ed estere.

Pittore Aligi Sassu, Monticello Brianza.

Fantasie d'amore e di guerra dall'Orlando Furioso. 15 incisioni a colori di Aligi Sassu. Edizioni dell'Orso, 1976. Preziosa testimonianza della più recente attività incisoria del Maestro.

Dott. Mario Schiavone, Biblioteca del Museo di Storia Naturale di Milano.

Suoi estratti della Rivista Italiana di Ornitologia.

Prof. *Gianluigi Uboldi*, Milano.
Serie di 12 silografie raffiguranti Corenno Plinio da lui stesso eseguite, 1976.

Signor *Roberto Valota*, Milano.
Diplomi di gare sportive, 1976.

Signor *Lamberto Vitali*, Milano.
Mazzo del mercante in fiera, c. 1880.

ATTIVITÀ

Nonostante l'Istituto debba funzionare in situazione di grave disagio perché il ripristino della sede non è ancora ultimato, si prosegue nei lavori di schedatura di materiale di recente acquisizione e alla revisione di schedari lacunosi.

I settori che sono stati particolarmente curati sono quello dei ritratti sia in stampa che in fotografia; le stampe moderne, le stampe popolari religiose, i volumi sia di consultazione che con tavole incise.

Da gennaio ad ottobre gli studiosi hanno chiesto la riproduzione fotografica di 13.946 stampe.

MOSTRE

Sono state prestate stampe per le seguenti mostre:
Il simbolismo europeo. Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Parigi.

Incisioni di Pietro Testa presso il Civ. Museo di Pavia. nov.-dic.

« Milano a teatro dal 1920 al 1940 ». Presso il Museo Teatrale alla Scala. 4 dic. 1976 - 8 gennaio.

Mostra dedicata alla Battaglia di Legnano. Presso l'Archivio Storico del Castello Sforzesco. 2 ott.-14 nov.

Numerosi figurini di moda e fotografie della fine del sec. XIX sono state esposte alla mostra: Costumi dei secoli XVIII e XIX, allestita dalla Direzione presso la Rotonda in Via Besana, 29 luglio-19 sett.

Raccolte di arte applicata

DONI PERVENUTI

✕ Signorina *Giovanna Brambilla*, Milano.
Centro da tavolo formato da tre pezzi in argento, malachite e pietre preziose. Su ciascuno dei tre pezzi un mollusco in smalto che sembra abbarbicato ad uno scoglio di malachite. Furono eseguiti dal celebre orafo milanese Alfredo Ravasco intorno al 1920, e sia per il loro valore intrinseco che per l'eccellenza della qualità artistica, costituiscono un dono preziosissimo.

Signor *Carlo Comolli*, Milano.
Un ventaglio dipinto e firmato, circa 1880.

Signora *Carla Cossa*, Milano.
Punzoni per argenterie e albums di fotografie raffiguranti oggetti in argento realizzati dalla ditta Giacché di Milano.

Signora *Margherita Etringa*, Milano.
Ventagli, borsellini, un ombrello e oggetti vari (portasigarette, ecc.), fine sec. XIX - inizi XX.

Signor *Mario Fara Puggioni*, Milano.
N. 3 armi bianche in asta fra il sec. XVII e il XVIII e 5 spade dei secoli XVIII e XIX.

Ditta *Menni*, Milano (ora cessata).
Biancheria femminile, un ventaglio e due costumi da bagno, ca. 1920.

Dott.ssa *Marianna Moro*, Milano.
Fazzoletti ricamati, circa 1880.

Nob. Arch. *Alfonso Orombelli*, Milano.
Drappo da battesimo in seta ricamata, recante stemma dei Conti Caraffini di Parma, databile 1708.
Drappo da battesimo ricamato su filet di seta, per i figli di Giovanni Pietro Barbò, Marchese di Soresina e Costanza Visconti (ramo cremone), con le armi delle due famiglie, circa 1630.
Pianeta, stola e manipolo fatte con la stoffa dell'abito di una Madonna del sec. XVIII. Tessuto lombardo.

Pianeta ricamata in filo d'oro, trasportato su tessuto moderno. Ricamo milanese, sec. XVIII.

Pianeta, manipolo e stola ricamati e con merletto, realizzati da abito femminile, inizi sec. XIX.

Signora *Eugenia Sigurtà*, Ved.va Alberici, Milano.
Biancheria del suo corredo, 1911.

Signora *Minni Tomasini*, Milano.
Corsetto in « taffetas » e 1 guanto, sec. XIX, primo trentennio.

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI DONI PERVENUTI

Maestro Comm. *Stefano Ferruzzi*, Milano.
Violino - Bottega dei liutai Klotz, attivi a Mittemwald, in Tirolo, sec. XVIII, fine.

Con questo strumento il Maestro Stefano Ferruzzi effettuava nel 1922 le prime prove di trasmissione radiofonica in Italia, a Milano, nella sede della SITI (Società Industrie Telefoniche Italiane).

La *Banca Popolare di Milano* ha fatto pervenire L. 1.000.000, utilizzati per l'acquisto di una macchina da scrivere elettrica ed altre attrezzature d'ufficio.

L'*Associazione Amici della Bertarelli* ha donato una macchina da scrivere.

ATTIVITÀ

Sono stati ristrutturati ed incrementati con opere già nei depositi i seguenti settori: Porcellane (con didascalie per ogni singolo pezzo). Ceramiche: riorganizzazione dei settori della maiolica italiana e allestimento ex-novo di due vetrine dedicate alla maiolica europea.

Allestimento ex-novo per l'esposizione permanente di costumi e ventagli. Attualmente sono esposti costumi italiani dei secoli XVIII e XIX, già esposti alla mostra presso la Rotonda in via Besana.

Incrementi nella Sala di paramenti e arredi sacri.

Ristrutturazione dei settori delle oreficerie, smalti, bronzetti, cuoi, campanelli e mortai, dei quali si sta provvedendo alla stesura delle didascalie.

ATTIVITÀ DEI DUE LABORATORI DI RESTAURO

Laboratorio per restauro delle armi e dei metalli.

Il restauratore addetto a tale settore, Signor Antonio Gola, dopo anni di paziente e tenace lavoro, e con la competenza acquisita presso il compianto Arch. Aldo Aroldi, ha pressoché ultimato il restauro delle armi offensive e difensive, bianche e da fuoco ed alcune armature appartenenti al museo del Castello, collezione che consta di circa 400 pezzi. La parte espositiva va continuamente arricchendosi, nei limiti concessi dallo spazio, di pezzi già nei depositi e che a restauro ultimato si rivelano degni di essere esposti.

È sempre preziosa la consulenza dell'Ing. Enrico Minervino, la cui generosità ha permesso, anni or sono, l'attrezzatura per il laboratorio.

Laboratorio di restauro di ebanisteria.

I mobili artistici appartenenti al museo sono circa 650, dalla fine del sec. XV ai primi del XX secolo. Al restauratore Signor Dante Malgrati, che occupa tale posto da quattro anni, sono stati affidati quattro pezzi, firmati, di Giuseppe Maggiolini, il cui restauro era particolarmente delicato ed esigeva una lunga esperienza, quale ha dimostrato di possedere il Malgrati. Durante l'ultimo conflitto mondiale non c'è stata possibilità di trasportare i mobili in sede lontana e sicura, ma furono ammassati nei sotterranei del Castello Sforzesco, perciò hanno sofferto l'umidità; si sta ultimando il restauro di ciascuno e in questi anni ne sono stati recuperati circa quaranta.

MOSTRE

Sono stati prestati alcuni avori alla mostra: Avori medioevali francesi. Museo Poldi Pezzoli - aprile-giugno 1976. È stata allestita a cura della Direzione presso la Rotonda in via Besana la mostra: Costumi dei sec. XVIII e XIX. 29 luglio-15 sett. 1976. Catalogo di Grazietta Butazzi. I costumi, tutti appartenenti alle Civiche Raccolte, verranno ora esposti sul ballatoio sopra la sala delle ceramiche (Sala XXX).

CONFERENZE E LEZIONI

Clelia Alberici - Schedatura delle stampe - Lezione tenuta per il corso biennale di aggiornamento e preparazione professionale del personale dei Musei Lombardi di Enti Locali, promosso dalla Regione Lombardia. Febbraio 1976.

Suggerimenti per la schedatura delle stampe popolari italiane. Relazione tenuta al Congresso: Strumenti e funzione della conoscenza dei beni culturali. Villa Monastero di Varenna - 27 sett.-3 ott. 1976.

Presentazione presso la Biblioteca Palatina di Parma del volume: *Parma e Piacenza nei secoli*, di Padre Felice Molga da Mareto. 14 dic. 1976.

Giorgio Lise - Alcune lezioni con visite guidate, relative a porcellane, maioliche, strumenti musicali e Museo Egizio del Castello Sforzesco, per l'Università Popolare di Milano.

« *La vita quotidiana nell'antico Egitto* ». Conferenze tenute nella Sala del Grechetto il 17 e il 30 novembre.

PUBBLICAZIONI

Sono in vendita i seguenti cataloghi di recente pubblicazione:

Giorgio Lise - Le porcellane. Museo di Arti Applicate, Milano, Electa Editrice, 1975 (L. 25.000). È il primo catalogo della serie relativa alle Collezioni di arte decorativa.

Grazietta Butazzi - Costumi dei secoli XVIII e XIX. Civiche Raccolte di Arte Applicata, Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo, 1976 (L. 2.000).

Per iniziativa della Banca Popolare di Milano è uscito il volume: *Grandi raccolte di arte decorativa del Castello Sforzesco*, a cura di Clelia Alberici con la collaborazione di Grazia Biscontini, Grazietta Butazzi, Fabrizio Ferranti e Franco Gallini.

C. A.