

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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978

## 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  
GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

### *Direttore responsabile*

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

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

## INDICE

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo.  
Presentazione . . . . .

pag. 7

INAUGURAZIONE DELLA RINNOVATA SEDE  
DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE A. BERTARELLI  
(24 ottobre 1978)

Clelia Alberici - Discorso inaugurale per l'apertura della  
rinnovata sede della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

» 13

ATTI DELLA TAVOLA ROTONDA TENUTASI  
NELLA SALA DELLA BALLA DEL CASTELLO  
SFORZESCO PER ILLUSTRARE L'INCISIONE  
DI BERNARDO PREVEDARI, DA DISEGNO  
DI DONATO BRAMANTE DEL 1481  
(11 dicembre 1978)

Clelia Alberici - L'Incisione Prevedari . . . . . » 37

Arnaldo Bruschi - Problemi bramanteschi . . . . . » 57

Germano Mulazzani - Il tema iconografico dell'incisione  
Prevedari . . . . . » 67

Marisa Dalai Emiliani - « Secundum designum in papiro  
factum per magistrum Bramantem de Urbino... »: rifles-  
sioni sulla struttura prospettica dell'Incisione Prevedari . . . . . » 73

Giorgio Lise - Un ricordo della stampa Prevedari negli  
affreschi di Donato da Montorfano a S. Maria delle  
Grazie . . . . . » 83



# RASSEGNA DI STUDI E NOTIZIE 1978

|                                                                                                                                                          |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <i>Clelia Alberici</i> - Sono milanesi del secolo XV i coltelli da mensa con manici in argento niellato provenienti dalla Collezione Trivulzio . . . . . | pag. 91 |
| <i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Ulteriori precisazioni sul decoro alla rosa ocracea . . . . .                                                         | » 133   |
| <i>Grazietta Butazzi</i> - Alcune note di moda milanese per una donazione alla Raccolta di Costumi . . . . .                                             | » 139   |
| <i>Fabrizio Ferranti</i> - Le armature antiche della Raccolta Confalonieri al Castello Sforzesco . . . . .                                               | » 171   |
| <i>Giorgio Lise</i> - Alcuni campanelli in bronzo di Jan Van Den Eynde (Iohannes a Fine) . . . . .                                                       | » 193   |
| <i>Alessandro Sanvito</i> - Due giochi di scacchi nelle Raccolte del Castello Sforzesco . . . . .                                                        | » 215   |
| <i>Oleg Zastrow</i> - Annotazioni sulla tecnica del produrre matrici in alcuni crocefissi metallici tardomedioevali in Lombardia . . . . .               | » 225   |
| <i>Attività, doni, acquisti, restauri, mostre</i> . . . . .                                                                                              | » 245   |
| <i>Gli amici scomparsi</i> . . . . .                                                                                                                     | » 257   |

Quest'anno la *Rassegna di Studi e Notizie* ha dato risalto all'inaugurazione della rinnovata sede della Raccolta delle Stampe Bertarelli che può finalmente funzionare in un ambiente degno del materiale che accoglie. È stata questa l'occasione per rievocare la luminosa figura del Dott. Achille Bertarelli, che fu il mecenate generoso e l'organizzatore sapiente della collezione che donò al Comune di Milano nel 1926.

Gli studiosi dell'incisione quattrocentesca lombarda, troveranno un apporto di estremo interesse negli Atti della Tavola Rotonda relativa all'incisione di Bernardo Prevedari, derivata da un disegno di Bramante, recentemente acquisita. È un pezzo d'eccezione, disegnato ed inciso a Milano nel 1481, denso di problematiche che sono state in parte risolte. Fra gli articoli dedicati al Museo di Arti Applicate, è emerso che nel secolo XV gli orafi milanesi eseguivano manici ornati in niello per coltelli, di una tipologia caratterizzata, produzione che aveva molto successo anche sul piano commerciale e venduta oltre i confini del Ducato.

Altri articoli riguardano: i campanelli fusi da Giovanni da Fine, Crocefissi altomedioevali, una puntualizzazione sulla ceramica pesarese.

Come ogni anno sono stati messi in risalto i doni pervenuti: pregevoli Armature del legato Confalonieri, abiti femminili del dono Adamoli.

Sono stati valorizzati anche due serie di scacchi che hanno destato l'ammirazione di studiosi esperti in questa materia.

La Raccolta Bertarelli ed il Museo di Arti Applicate sono veramente due miniere inesauribili.

FRANCESCO OGLIARI  
Assessore alla Cultura e Spettacolo

INAUGURAZIONE  
DELLA RINNOVATA SEDE  
DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE  
ACHILLE BERTARELLI

24 ottobre 1978



La rinnovata sede della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli è stata ufficialmente inaugurata il 24 ottobre nella Sala della Balla del Castello Sforzesco alla presenza di autorità della Civica Amministrazione e di numeroso pubblico.

Il Sindaco, Carlo Tognoli, non ha potuto intervenire per gravi impegni sopravvenuti ed ha inviato il seguente fonogramma:

All'Assessore Ogliari  
Alla Prof.ssa Alberici  
All'Arch. Lise  
e Collaboratori

Queste giornate per me troppo intense non mi consentono di essere presente alla inaugurazione della rinnovata sede della Bertarelli.

Mi riprometto tuttavia prossimamente di compiere una visita accurata per riprendere contatto con un patrimonio artistico a me particolarmente caro.

Vi è nota la mia passione, sia pure da dilettante, per le stampe e per la grafica, che mi ha portato ad occuparmi direttamente del ripristino dei locali della Civica Raccolta, rimuovendo deliberazioni che da tempo giacevano negli armadi municipali.

So con quanto amore svolgete il vostro lavoro a contatto con una delle più importanti Raccolte della nostra città.

La vostra attività non è solo quella legata al lavoro d'ufficio, ma quella dei ricercatori competenti e appassionati che riescono a stabilire un rapporto diretto con gli oggetti d'arte.

È con questo spirito che vi rivolgo un saluto cordiale e l'augurio più vivo per una felice continuazione della vostra attività.

24 ottobre 1978, ore 18

IL SINDACO  
Carlo Tognoli



È seguito il discorso del Prof. Francesco Ogliari, Assessore alla Ripartizione Cultura, che si è rallegrato del completamento dei lavori che da parecchi anni erano in atto.

La Dott.ssa Clelia Alberici, Direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, ha tenuto un discorso celebrativo di Achille Bertarelli, mecenate e fondatore della Raccolta delle Stampe intitolata al suo nome.

Seguì la visita da parte di autorità e pubblico ai rinnovati locali dell'Istituto, ove erano state esposte foto illustranti le diverse sedi della Raccolta, dalla sua fondazione nel 1926 ad oggi, e fotografie di Achille Bertarelli.

CLELIA ALBERICI

### Discorso inaugurale per l'apertura della rinnovata sede della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Il 24 ottobre, in occasione dell'inaugurazione della rinnovata sede della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, la Dott.ssa Clelia Alberici ha tenuto, nella Sala della Balla il seguente discorso:

Desidero anzitutto ringraziare le Autorità e i funzionari della Civica Amministrazione che hanno deliberato e realizzato con volontà unanime il rinnovo della sede della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, evento felicissimo e molto atteso perché da troppi anni l'Istituto era costretto a funzionare faticosamente e con rischi di ogni genere. Infatti le vecchie strutture portanti da un ventennio ormai non erano più in grado di reggere il peso sempre crescente delle stampe e dei volumi e si doveva alleggerire di tanto in tanto la sede crollante trasferendo i materiali in un locale all'ultimo piano del Cortile della Rocchetta.

La Civica Amministrazione non è stata insensibile ai miei appelli veramente « disperati » che furono accolti nel 1970 dal Sindaco Aldo Aniasi e dall'allora Assessore alla Cultura Paolo Pillitteri. E qui voglio ricordare anche l'allora Vice Segretario Generale, Avv. Giuliano Locatelli, che purtroppo lo scorso luglio ci ha lasciati, e che si era tanto adoperato. Ultimato il ripristino di uno dei due saloni nel maggio del 1974, i lavori furono interrotti.

Vennero ripresi e portati a termine per volontà del Sindaco Carlo Tognoli che non fu insensibile alla gravità di una situazione che di anno in anno diventava sempre più insostenibile per il continuo afflusso di materiali e per il numero sempre crescente di utenti. L'Assessore alla Cultura Prof. Francesco Ogliari, il Capo Ripartizione Avv. Ciro Fontana e l'Assessore Giulio Polotti, che fu alla Ripartizione del Demanio e Patrimonio fino a pochi mesi or sono, si batterono affinché nel Bilan-



cio Comunale il rinnovo della Bertarelli dovesse considerarsi fra le spese prioritarie.

I lavori diretti dal nostro Ufficio Tecnico nella persona dell'Architetto Renato Majocchi, Capo Divisione dell'Edilizia Monumentale, con l'assistenza del Geom. Gianni Berti, furono eseguiti dall'Impresa Garampelli. Gli impianti tecnologici furono eseguiti sotto la Direzione del Capo Divisione Ing. Achille Meazza.

Provvidenziali furono anche gli interventi degli Assessori Ester Angiolini ed Antonio Costa che si susseguirono alla Ripartizione Economato, e che deliberarono nel minor tempo possibile le scaffalature in ferro la cui esecuzione fu affidata alla Ditta Lips-Vago.

Appena ultimati i lavori, le fatiche del trasloco delle 600.000 stampe e di 25.000 volumi vennero affrontate con entusiasmo dagli Operatori di Biblioteca della Bertarelli seguendo le direttive del Conservatore dell'Istituto, Arch. Giorgio Lise, che aveva intelligentemente predisposto gli spazi in modo che i materiali venissero collocati nel modo più idoneo e razionale.

Anche gli impiegati collaborarono a mettere ordine a tante carte che si erano accatastate nell'arco di lunghi anni.

Purtroppo non tutto il materiale ha potuto trovar posto nella sede ripristinata che occupa l'area della precedente, per cui manifesti, fotografie, cartoline ed alcune sezioni di stampe sono rimasti, ma consultabili, nel salone dell'ultimo piano della Rocchetta.

Mi è parsa questa l'occasione propizia per rievocare la figura del Dottor Achille Bertarelli anche se non ho la pretesa di tributargli un omaggio adeguato, ma penso così d'interpretare un sentimento di gratitudine verso un cittadino tanto benemerito, luminosa figura di mecenate e studioso che non solamente donò al Comune di Milano la Sua eccezionale raccolta di circa 400.000 stampe, e migliaia di volumi, ma l'organizzò secondo i criteri più idonei, curando altresì la pubblicazione di vari Cataloghi.

Il Dott. Bertarelli, milanese di famiglia e di nascita (nacque il 12 novembre 1863) si era laureato in giurisprudenza a Bologna, avendo però frequentato l'Ateneo Pavese nei primi anni di Università. Appena laureato entrò nell'industria paterna di Arredi Sacri come i suoi due fratelli maggiori, Giulio e Luigi Vittorio, quest'ultimo noto per la fondazione e le fortune del Touring Club.

Alla solidarietà dell'intelletto corrispondeva una carica di vitalità non comune, che riuscì a mantenere anche in età avanzata. Fin dalla giovi-



Achille Bertarelli da giovane, in posa da ciclista nello studio fotografico di Achille Ferrario a Milano.



nezza si era abituato a valicare a piedi valli e monti in compagnia dei due amati fratelli, soprattutto di Vittorio e gli fu compagno nell'organizzare il sorgere delle Associazioni Sportive « Veloce Club », « Pro Patria », « Forza e Coraggio ». Con la stessa ferrea volontà con cui si dedicò alle ricerche e agli studi, praticò il podismo e la bicicletta e si mantenne sempre elastico e scattante.

Fra i vari hobby che il giovane Achille coltivava prevalse ben presto l'interesse per le stampe. Nel giro di pochi anni entrò in contatto con librai, librai antiquari e collezionisti privati d'Italia e dell'estero e non lo spaventavano né i lunghi viaggi né le ricerche che si protravevano anche intere giornate.

Erano masse ingenti di stampe che entravano nella sua casa e che egli con acuta intelligenza suddivideva e ordinava secondo criteri precisi per cui acquistavano valore incisioni, che altri buttavano via. Infatti la novità, l'eccezionale della sua raccolta sta nell'eclettismo dei fogli che egli ha riunito nell'arco di un quarantennio, senza la preoccupazione di mettere assieme solamente pezzi eccezionali, finalità che era sembrata essenziale ai collezionisti dei secoli precedenti, ma di riuscire ad acquistare il maggior numero di documenti iconografici a prescindere dal loro valore artistico. In questo suo atteggiamento, del tutto nuovo, anticipò i nostri tempi così interessati alla documentazione della realtà più comune e quotidiana, favorendo una metodologia di ricerca consona alle esigenze attuali.

Non trascurava ovviamente di accaparrarsi anche manuali, dizionari, ecc. strumenti indispensabili per lo studio delle stampe.

Aveva trovato stimolo nel collezionismo francese che faceva capo alla « Société Archéologique, Historique et Artistique 'Le Vieux Papier' pour l'étude de la vie et des mœurs d'autrefois », fondato nel 1900 da Henry Vivarez.

Bertarelli vi aderì; fu uno dei soci più attivi e dinamici e collaborò al *Bulletin de la Société* che viene tutt'ora pubblicato.

Come egli stesso scrisse in un articolo di Emporium: « Nella scelta del materiale per comporre le serie io ho raccolto qualsiasi rappresentazione figurata senza applicare su di esse alcuna critica, perché a mio giudizio, è lo studioso che deve valutare il documento e non il raccoglitore che a priori, non può sapere sotto quale aspetto sarà studiata la stampa... Si tratta di documenti che accompagnano l'uomo dalla nascita alla morte, che lo studiano come persona privata e come parte della società, che descrivono il territorio in cui vive, dal globo al continente, dallo stato



Achille Bertarelli nella sua casa in via S. Barnaba 18.



alla regione, dalla città alla campagna; documenti che mostrano le sue occupazioni giornaliere nella strada, nella officina, negli uffici; che ricordano la tradizione e gli avvenimenti storici, che illustrano le credenze e superstizioni, la religione e la fede dell'aldilà che rappresentano dunque iconograficamente il ciclo completo della vita umana sotto l'aspetto fisico e spirituale... » (A. Bertarelli: *Il Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano e la Mostra Cartografica*. In: *Emporium*. Volume LXVI, n. 393. Bergamo, sett. 1927, pp. 169-184). Si tratta della Mostra Cartografica del Gabinetto delle Stampe, in: *Atti del X Congresso Geografico Italiano* (Milano, sett. 1927).

Analoghi orientamenti avevano guidato in Francia, Michel Hennin, che aveva messo insieme una raccolta allora unica nel suo genere che illustrava secolo per secolo non solamente la storia di Francia, ma anche gli usi e i costumi, le vicende delle arti e dei commerci, raccolta che nel 1863 legò alla Bibliothèque National di Parigi (*Georges Duplessis. Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France, léguée en 1863 à la Bibliothèque nationale par M. Michel Hennin. Paris, 1877-1884. 5 Voll.*).

In Italia i gabinetti di stampe erano stati finora costituiti secondo i dominanti canoni artistici; negli anni in cui Bertarelli acquistava documentazioni iconografiche su vasto raggio di argomenti, nessuno prendeva in considerazione le stampe sotto il profilo del contenuto del documento di vita oltre che d'arte, tanto che questa avversione alla cosiddetta mediocrità ha provocato danni irreparabili perché le « cattive » incisioni disprezzate dai collezionisti hanno finito poco a poco per scomparire. Per di più nei primi anni del '900 l'amore e l'apprezzamento per le stampe non erano in Italia molto diffusi. Il Bertarelli stesso ne era ben conscio, come risulta da una lettera del 1911 inviata alla madre durante l'allestimento della sezione di stampe popolari in gran parte da lui stesso prestate per la Mostra Etnografica: « Naturalmente io sono sempre passato per magutto [muratore] con relativa scenetta, ma oggi mi sono riabilitato. In maniche di camicia, discretamente sporco e col martello in mano ho accompagnato l'Onorevole Martini [Ferdinando] con codazzo di signore. Dopo questo fatto le mie azioni sono rialzate di molto. Le mie stampe, con mia meraviglia, interessano, quasi quasi credo lo facciano per complimento perché mi pare impossibile ».

Quando la collezione, grazie a felici ritrovamenti e ad acquisti indovinati, raggiunse proporzioni considerevoli, Bertarelli avvertì la necessità di mettere ordine e catalogare il frutto di tanti anni di ricerche.



Achille Bertarelli mentre fa scendere dal balcone della sua casa una cassa di stampe, durante il trasloco della sua raccolta al Castello Sforzesco.



Così fra il 1914 e il 1921 pubblicò tre volumi di inventari. *Achille Bertarelli. Inventario della raccolta formata da Achille Bertarelli. Volume 1) Italia Geografica. 2) L'Italia nella vita civile e politica. 3) Risorgimento.* Bergamo, Ist. Ital. d'Arti Grafiche, 1914-1921, e furono i primi cataloghi che fecero conoscere l'entità della sua raccolta, che veniva in un certo senso impreziosita perché le aveva dato un senso suddividendola in settori ben precisi. Francesco Novati che con Bertarelli affrontò per la prima volta lo studio dell'iconografia popolare italiana, scrisse la prefazione del primo volume e da essa stralcio alcuni brani: « *Il sagace amico nostro è stato dalla natura dotato di un vero intuito storico, che la pratica ricerca ha sempre più raffinato ed accresciuto. Fin da quando, verso il 1890, egli cominciò a salvare dal macero, a cui erano destinati, grandi ammassi di carta stampata, vecchi fondi di librerie, avanzi di magazzini polverosi, razzolando tra quella robaccia, come il gallo esopiano, alla ricerca di un umile chicco, egli sentiva dentro di sé la sicurezza che quel suo affaccendarsi non sarebbe riuscito sterile e vano, perché tutto quanto, grazie a lui, veniva sottratto ad un'infallibile distruzione, poteva un giorno assumere pregio e interessi non sospettati. Come e quando quest'interesse, questo pregio fossero per manifestarsi, egli forse non si domandava allora con soverchia insistenza; ei badava soprattutto ad assecondare, dentro i limiti del possibile, le sue inclinazioni, i suoi gusti* ».

Fra le stampe minori che Bertarelli andava collezionando, un posto preminente avevano gli ex libris e quando riuscì a dare un ordinamento ed una veste sicura alle indagini che aveva compiuto sui segni di appartenenza dei libri, pubblicò nel 1911 in una edizione monumentale: « *Il biglietto di visita italiano* ». Impresa alla quale si era associato Henry Prior. Bertarelli era sempre pronto ad accogliere la collaborazione di altri se dimostravano di amare e di possedere una certa competenza che avrebbe potuto essere di utilità agli studi.

A tal proposito era solito dire che gli studiosi devono essere come i coppi del tetto, ossia uno deve dar da bere all'altro (e naturalmente lo diceva in milanese); questo mi è stato riferito da un suo amico, eccellente studioso di stampe relative a Milano, il Rag. Ezio dell'Oro.

Inoltre non considerava la sua raccolta come un gioiello da tener celato alla vista altrui, ma anche prima che divenisse pubblica la metteva a disposizione con generosità ed elargiva notizie preziose alle altrui ricerche.

Oltre che con studiosi privati Bertarelli era in contatto con le Biblioteche pubbliche ed i loro dirigenti. Per anni fu legato da amicizia a Giuseppe Fumagalli, Direttore della Biblioteca di Brera, alla quale aveva in animo di donare un giorno le sue raccolte. Ma quando l'amico si allontanò da Milano, frequentò più assiduamente gli Istituti del Castello Sforzesco, diretti da validi funzionari di una generazione più giovane: il Prof. Carlo Vicenzi, il Prof. Antonio Monti, Direttore del Museo del Risorgimento ed il Dott. Paolo Arrigoni che da pochi anni lavorava all'Archivio Storico.

Si persuase allora che in quell'ambiente avrebbe trovato una degna e giusta collocazione la sua raccolta che il suo appartamento di Via San Barnaba, stipato fino all'inverosimile da cataste di stampe e di libri, non riusciva più a contenere.

Nel febbraio 1923 offriva al Comune di Milano la sua raccolta biblio-iconografica. Il Consiglio Comunale nella seduta del 3 maggio di quell'anno, grato al generoso donatore, deliberava di accettare il dono e il 15 gennaio 1924 a rogito del Notaio Dott. Guasti veniva con atto pubblico ufficialmente donata al Comune.

Il Dott. Bertarelli con la semplicità e l'umiltà che avevano sempre caratterizzato ogni suo gesto, ogni sua iniziativa, calava lui stesso dal balcone della sua casa le casse zeppe dei tesori che con tanto amore aveva riuniti.

La sua raccolta trovò una prima collocazione nel bel salone d'angolo, al piano terreno presso il Torrione di destra del Castello, attualmente sala di studio della Biblioteca d'Arte e venne ivi inaugurata con la presenza del Podestà Duca Marcello Visconti di Modrone e di parecchie autorità.

Ma la liberalità illuminata di Bertarelli non si limitò a un gesto di mecenatismo; affinché le stampe potessero essere consultate, occorreva offrire agli studiosi cataloghi aggiornati, poiché dagli anni in cui aveva pubblicato gli Inventari la collezione si era pressoché raddoppiata.

Continuò così con un giovanile fervore a dirigere e a prendere parte attiva all'ordinamento della collezione preoccupandosi di incrementarla con continui apporti, sempre entusiasta e felice di ogni acquisto.

Con la valida collaborazione del Dott. Arrigoni che era stato assegnato al neonato Gabinetto di Stampe, compilò ben sette cataloghi fondamentali: *Carte Geografiche d'Italia, Piante e vedute della Lombardia, le Stampe Storiche, Ritratti di Musicisti e Artisti di Teatro, Piante e vedute di Roma e del Lazio, Rappresentazioni popolari d'immagini venerate*



nelle chiese della Lombardia, *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli*, quest'ultimo uscito dopo la sua morte a cura del Dott. Arrigoni.

Solamente nel 1933 si aggiunse il Dott. Nazareno Pancino, che per circa un ventennio prestò la sua valida attività nella schedatura di vari settori. I suoi concetti rivoluzionari e la sua sagacia si rivelarono anche nei criteri seguiti nella stesura dei cataloghi che variano a seconda dell'argomento, per cui qualsiasi stampa è rintracciabile con la massima rapidità anche da chi con le stampe non abbia molta dimestichezza.

Il successo e gli encomi che suscitavano mano a mano che essi venivano pubblicati, erano accolti da Bertarelli con la sua consueta modestia. Così si esprime in una lettera al nipote Ugo, da Roma, in occasione della presentazione del Catalogo delle Stampe Storiche al Congresso della Storia del Risorgimento nel 1932: « Successo vacca! Piramidale! Indecoroso! Bertarelli quà - Bertarelli là - Bertarelli per tutta la città - Viva il giovinotto - anche quello... poi pranzo al Passetto, colossale. Conto totale L. 72,60 mancia compresa... Saluti cordiali a tutti dallo zio schedatore ». Bertarelli non essendosi sposato era molto affezionato ai nipoti.

Gli interessi culturali di Bertarelli non avevano limiti ed era in grado di partecipare anche alla vita dei Musei, tanto che il Museo di Milano lo ebbe fra i suoi promotori e i suoi primi organizzatori. La sua opinione in decisioni importanti era tenuta in grande considerazione e molto peso ebbero le sue pressioni per far convergere ai Musei del Castello Sforzesco la Collezione Trivulzio che era già stata promessa ai Musei di Torino. A festeggiare l'esito vittorioso dell'aspra battaglia vi fu un Banchetto al Ristorante Giannino il 17 aprile 1935, il cui menù riassumeva in termini scanzonati la fortunosa vicenda, menù che fa parte della deliziosa collezione di liste di vivande.

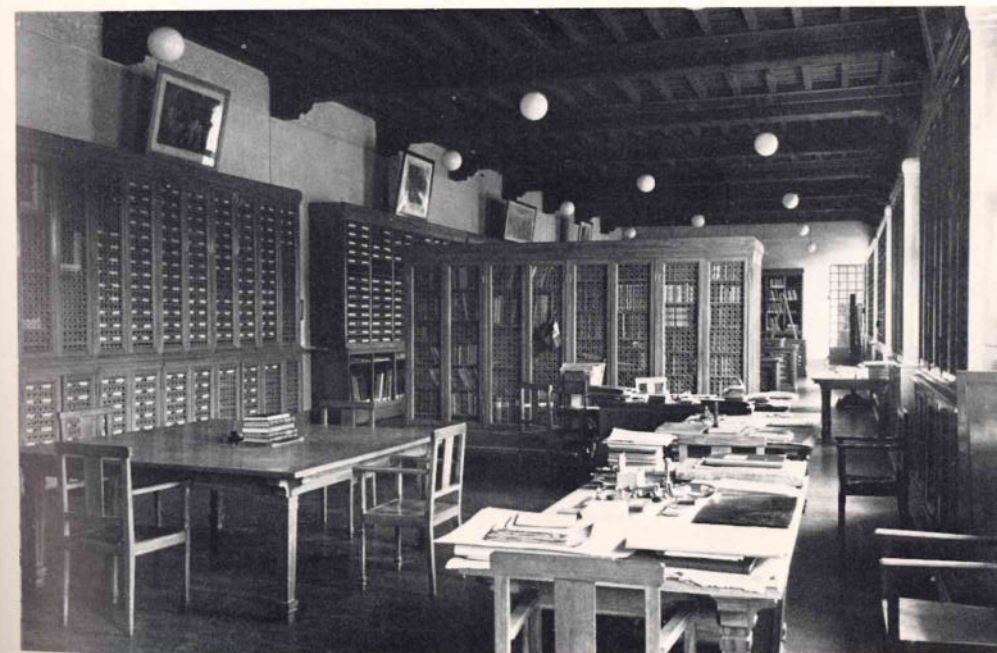
Oltre ai poderosi cataloghi trovò il tempo per pubblicazioni altamente scientifiche su argomenti che egli per primo affrontava; mi limito solamente ad accennare le più importanti.

La Mostra d'iconografia Popolare Italiana che si tenne a Roma nel 1914, era stata la prima occasione per Francesco Novati e per Bertarelli di dimostrare la loro competenza in quel campo. Bertarelli aveva redatto il Catalogo e Novati il capitolo: « Origine e sviluppo dei Temi Iconografici nell'alto Medio Evo ».

Bertarelli continuò ad interessarsene sia come collezionista che come studioso. Un suo contributo importante in *Emporium sulle Stampe della casa Remondini* (*La Remondiniana di Bassano Veneto*) (contributo alla Storia delle Calcografie Italiane) in *Emporium*, vol. LXVIII, n. 408,



La prima sede della Raccolta delle Stampe nella sala detta della Pusterla, al piano terreno, a ridosso del torrione circolare dei Carmini.



La Raccolta delle Stampe trasferita nei saloni al primo piano della cortina verso il piazzale Cadorna.

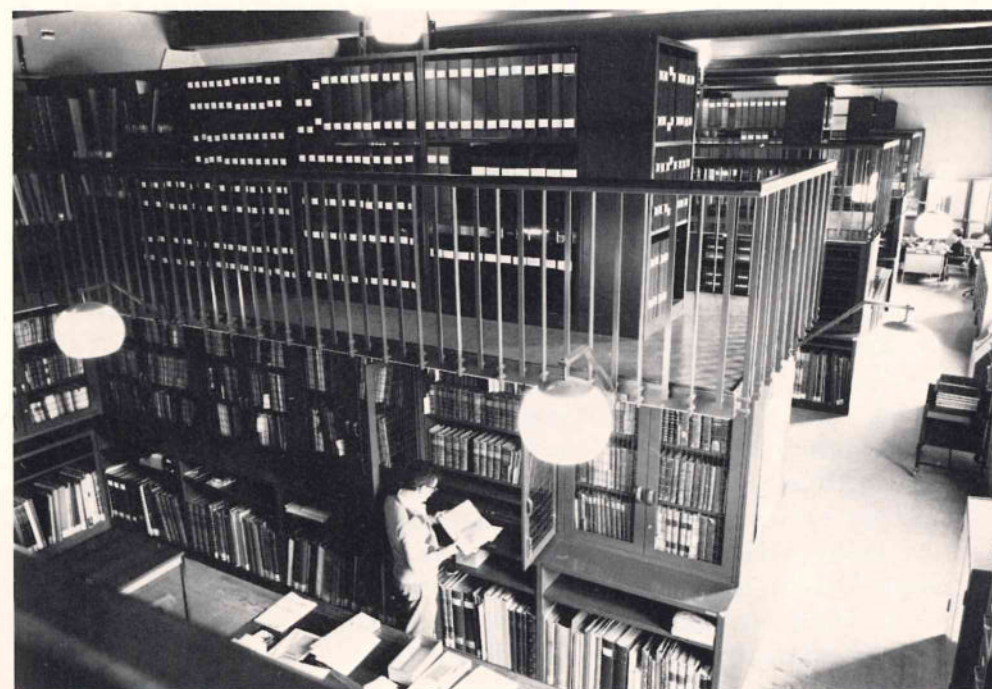




La Raccolta delle Stampe come si presentava durante il periodo in cui fu necessario puntellare il soffitto per minaccia di crollo.







La Raccolta delle Stampe A. Bertarelli dopo il rinnovo della sede, ottobre 1978.



dic. 1928, pp. 358-369, consolidarono la sua fama, tanto che un editore parigino lo incaricò di pubblicare un volume su quel tema, così nel 1929 uscì: « *L'Imagerie populaire Italienne* » (Paris, Duchartre et Van Buggenhovdt, 1929), testo rimasto fondamentale che fece conoscere l'entità e l'importanza del patrimonio italiano e così ricco d'informazione e di geniali intuizioni. Sarebbe stata sua intenzione stampare il Catalogo delle Stampe Popolari possedute dalla Raccolta Bertarelli, che sono circa 18.000, fra soggetti sacri e profani.

Un volume che risultò piacevolissimo, malgrado il suo rigore è: *Tre Secoli di Vita Milanese nei documenti Iconografici 1630-1875* (Milano, Hoepli, 1927. È stata fatta l'edizione anastatica nel 1976), pubblicata in collaborazione con Antonio Monti.

Fermo alla convinzione che « il documento iconografico vince in forza ogni più elaborata descrizione », fu il pioniere anche della storia dell'Aviazione Italiana; in collaborazione con la Contessa Timina Caproni Guasti scrisse: *L'Aeronautica Italiana nell'Immagine. 1487-1875* (con Bibliografia di Giuseppe Boffito e con aggiunte di Paolo Arrigoni. Milano Museo, Caproni, Editore Emilio Bestetti, 1938).

Si recò a Roma per presentare il Volume dell'Accademia d'Italia e là cadde ammalato. Nelle lettere che dettava dal letto esprimeva propositi di nuovi lavori, di nuovi interminabili cataloghi nei quali si sarebbero potuti trovare elementi per illustrare qualsiasi ramo dello scibile. Il 20 maggio del 1938 a Roma si chiudeva la sua intensa esistenza, ma rimaneva l'immensa sua eredità che aveva legato a quanti dovevano continuare la sua opera con il ricordo delle sue infinite benemeritenze, l'incitamento a continuare il suo esempio e l'altezza del suo insegnamento. Il Gabinetto delle Stampe fu naturalmente intitolato al nome del suo fondatore. Il mecenatismo di Bertarelli continuò oltre la morte con il dono di migliaia di stampe e di rarità bibliografiche che aveva precedentemente destinati alla Raccolta delle Stampe, alla Biblioteca d'Arte, alla Trivulziana e alla Biblioteca del Museo del Risorgimento a cui aveva già fatto pervenire 30.000 fra opuscoli e volumi. « Non sibi sed civitati suae » venne scritto sull'ex-libris da applicare alle opere pervenute « Ex legato Achille Bertarelli 1938 », disegnato da Anselmo Bucci. Il Dott. Arrigoni continuò l'intenso e delicato lavoro di catalogazione, secondo i dettami del suo Maestro, del materiale che ininterrottamente in gran copia continuò a pervenire tramite doni, legati ed acquisti, per cui l'Istituto dovette trovare più ampio spazio e trasferirsi in un Salone

al primo piano a sinistra del Torrione cilindrico. Successivamente poté occupare anche il Salone adiacente.

I meriti del Dott. Paolo Arrigoni, che fu Conservatore, indi Direttore per lungo arco di tempo, dagli inizi al 1965, sono preclari e tanti, ma in questo momento non mi è possibile illustrarli.

La Bertarelli pur essendo una Collezione fondamentalmente di carattere documentario, possiede numerose stampe artistiche: 9740 antiche e 4053 fra moderne e contemporanee e vi annovera pezzi rari e preziosi.

Il più recente acquisto, di pochi mesi or sono, ha arricchito la Raccolta di un pezzo unico. È un'incisione del '400, eseguita a Milano dal Prevadari da disegno del Bramante e raffigura l'interno di una Chiesa. L'altro esemplare superstite è posseduto dal British Museum di Londra. È questo un avvenimento che verrà sottolineato da una Tavola rotonda cui parteciperanno studiosi del Rinascimento Lombardo.

Stampe singole e volumi rarissimi si trovano in altre sezioni e soprattutto nelle Carte Geografiche, planimetrie e vedute di città, collezione dei Soldatini, manifesti, scenografie, e stampe relative alla moda e al costume, quest'ultimo recentemente arricchitosi con la collezione Rosita Levi Pisetsky.

Per quanto riguarda i Soldatini e la Moda ritengo sia la Bertarelli l'Istituto più ricco a livello europeo.

Studiosi e ricercatori delle Case Editrici d'Italia e dell'estero vi attingono in un numero sempre più crescente materiali illustrativi per pubblicazioni dagli argomenti più vari.

Abbiamo oggi il piacere di avere fra noi la Signorina Maria Bertarelli, nipote del Dott. Bertarelli, in quanto figlia di suo fratello Giulio. La signorina Maria Bertarelli ha le qualità che contraddistinguono la sua famiglia: modestia, valore e generosità. Ci offre la sua collaborazione. Ha scritto con molto garbo un volumetto che riguarda la sua famiglia: « Piccola cronaca di una famiglia Milanese 1811-1946 » da cui ho attinto alcune notizie sullo zio Achille.

È Presidente dell'Associazione « Amici della Raccolta Bertarelli » che si è costituita nel 1968 e che è molto efficiente nei riguardi dell'Istituto (1).

(1) La quota annuale d'iscrizione è di L. 10.000.



## SCRITTI DI ACHILLE BERTARELLI

1. Bertarelli Achille, *A Gerusalemme in bicicletta attraverso il Deserto*, in « La Bicicletta », a. II, nn. 110, 111, 112, Milano, 18, 19 e 24 ott. 1895.
2. Bertarelli Achille, *Gli Ex-Libris. Appunti Bibliografici. Per la prima Riunione Bibliografica Italiana, Milano, settembre 1897*. Milano, a spese dell'autore (Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.), 1897. In 8°, pagg. 41, tavv. XII, con figure ricavate dai rami originali. « È il primo libro italiano pubblicato sull'argomento » (G. Fumagalli).
3. Bertarelli Achille, *Le piccole stampe*, in « Bollettino della Società Bibliografica Italiana », a. I, n. 4, Milano, aprile 1898, pagg. 44-53, con 9 figure.
4. Bertarelli Achille, *Contributo allo studio della caricatura napoleonica in Italia (1796-1821)*, in « Bollettino della Società Bibliografica Italiana », a. I, n. 12, dic. 1898, pagg. 180-189, con 3 figure nel testo e altre 7 in 3 tavole f.t.
5. Bertarelli Achille e Prior David Henry, *Ex-libris et marques de la famille Murat*, in « Archives de la Société des collectionneurs d'ex-libris et de reliures historiques », a. VI, n. 6, giugno 1899, pagg. 83-91, con 13 figure in parte su 2 tavv. f.t.
6. Bertarelli Achille, *Scelta di dieci cartoline incise in rame riprodotte da vecchie stampe veneziane pubblicate dal Dr. A. Bertarelli a ricordo della V Riunione della Società Bibliografica Italiana. Venezia, 25-28 luglio 1901*. Milano, Fotocalcografia Fusetti, 1901.
7. [Bertarelli Achille], *Catalogo della Mostra Retrospettiva di comunicazioni, viaggi e trasporti tenuta in occasione del Quarto Congresso Geografico Italiano in Milano il 10 aprile 1901 e seguenti (a cura del Touring Club Italiano)*. Milano, Ediz. del Touring Club Italiano (Soc. Lito-Tip. Lombardia Bollini e Colombo), 1901. In-8°, pagg. 19. (L'ediz. venne distrutta per la cattiva composizione tipografica).
8. Bertarelli Achille e Carozzi Luigi, *Nella Vecchia Milano*, in « La Lettura », a. II, n. 1, genn. 1902, pagg. 8-15, con 12 figg. (Ricordi storici in occasione del piano regolatore di via Orefici ed adiac.).
9. Bertarelli Achille e Prior David Henry, *Scelta di vecchie carte da visita italiane*. (Da rami originali), Milano, a spese di A. Bertarelli (Calcografia Fusetti), 1902.
10. Bertarelli Achille e Prior David Henry, *Gli ex-libris italiani. Con 9 tavole e 233 riproduzioni delle quali 29 eseguite coi rami o cogli zinchi originali*. Milano, U. Hoepli, 1902. In-4°, pagg. (6) 470.
11. Bertarelli Achille, *Iconografia Napoleonica. 1796-1799. Ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani. Con cinque tavole in rame*. Milano, a spese dell'autore, (Tip. Umberto Allegretti), 1903. In-4°, pagg. (6) 70.
12. Bertarelli Achille, (Relazione ufficiale sul piano di una Mostra Retrospettiva dei Trasporti Terrestri e Marittimi per l'Esposizione di Milano 1905 [effettuata nel 1906]). Milano, Ediz. dell'Esposizione di Milano (Tip. Francesco Marcolli), 1903, In-8°, pagg. 20.
13. Bertarelli Achille, *I libri illustrati a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, in « Rivista delle Biblioteche e degli Archivi », vol. XIV, n. 3-4, marzo-apr. 1903, pagg. 33-42 con figure.
14. Fumagalli Giuseppe e Bertarelli Achille, *Guida delle Biblioteche e delle Raccolte Bibliografiche private Italiane*. Fascicolo di saggio, Milano, ediz. della Società Bibliografica Italiana (Tip. Umberto Allegretti), 1903. In-8°, pagg. 11. Tentativo che non ebbe seguito. Registra 21 biblioteche. Un primo elenco di « Biblioteche private italiane » che dovevano figurare nella Guida, uscì nella Rivista delle Biblioteche e degli Archivi, vol. XIV, 1903, pagg. 128.
15. Bertarelli Achille, *Corrispondenze bibliografiche. Da Milano, 7 ottobre 1903*, in « Supplemento alla Rivista delle Biblioteche e degli Archivi », a. I, num. di saggio [non continuato], Milano, 20 ott. 1903, pagg. 3. (Riferisce della vendita della Collezione Muoni e dell'attività grafica delle officine Ricordi e C. e della Calcografia Fusetti).
16. Bertarelli Achille, *La via Monte Napoleone nella Milano vecchia. Inaugurandosi la nuova sede del Touring Club Italiano*. Milano, a spese dell'autore (Tip. Umberto Allegretti), 1904. In-8°, pagg. 42 con illustr. ed una tavola f.t. Ediz. di 300 esemplari.
17. Bertarelli Achille, *Spiegazione e stato numerico delle raccolte del Dr. A. Bertarelli al 1° gennaio 1905*. Milano, a spese dell'autore (Tip. Umberto Allegretti), (1904). In-8°, pagg. 19.
18. Bertarelli Achille, *I gridi di piazza ed i mestieri ambulanti italiani dal sec. XVI al XX. Appunti di bibliografia iconografica*, in « Il Libro e la Stampa », a. I. (N.S.), fasc. 1, genn.-febb. 1907, pagg. 12-26 con 6 figg. Segue aggiunta: *I gridi di piazza ed i mestieri ambulanti italiani nel sec. XIX. Nuovi appunti di bibliografia iconografica*. Stessa rivista, stesso anno, fasc. 3, maggio-giugno 1907, pagg. 88-90 e tavv. III.
19. Bertarelli Achille, *I « segni di bottega » de' Cartolai milanesi nei secoli XVI e XVII*, in « Il Libro e la Stampa », a. I (N.S.), fasc. 4-5, luglio-ottobre 1907, pagg. 113-121 con 9 figure.
20. Bertarelli Achille, *Gli Ex-libris Italiani. (Lettera aperta al comm. Ulrico Hoepli)*. Milano, a spese dell'autore (Officina Grafica Bertieri e Vanzetti), 1908. In-8°, pagg. 27. (Opuscolo polemico a proposito del volume: J. Gelli, *3500 Ex-Libris Italiani*, pubblicato dall'Hoepli).
21. Bertarelli Achille, *L'ornamentazione del libro in Italia nel secolo XVIII*, in « Il Libro e la Stampa », a. II (N.S.), fasc. I, genn.-febb. 1908, pagg. 10-18 con 7 figg.; fasc. 4-5, luglio-ott. 1908, pagg. 119-126 e tavv. IV.
22. Bertarelli Achille, *Il Guidone del Touring nell'Eritrea. Note pratiche di viaggio*, in « Rivista Mensile del Touring Club Italiano », a. XIV, n. 2, febb. 1908, pagg. 59-66 con ill.
23. Bertarelli Achille, *La prima ascensione italiana in pallone libero. Milano, 25 febbraio e 13 marzo 1784*, in « Rivista Mensile del Touring Club Italiano », a. XIV, n. 9, sett. 1908, pagg. 423-426 con 6 figg.
24. Bertarelli Achille, *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena*, in « Il Libro e la Stampa », a. III, fasc. II-III, marzo-giugno 1909, pagg. 64-76, con 5 figg. e 3 tavv.
25. Bertarelli Achille, *Catalogo dell'opera incisa di Domenico Cagnoni (1754-1796)*, in « Il Libro e la Stampa », a. III (N.S.), fasc. IV-VI, luglio-dic. 1909, pagg. 121-125. (L'articolo fa da appendice ad altro di F. Novati, *Un libro milanese del settecento illustrato. (Adriani Kemteri Veterum disciplina in re rustica)*. Stesso fascicolo, pagg. 107-121).
26. Bertarelli Achille e Prior David Henry, *Il Biglietto di visita italiano. Contributo alla storia del costume e dell'incisione nel sec. XVIII. Con 676 figure delle quali 80 dai rami originali*. Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1911, in fol., pagg. 215. Con numerose tavole. « È forse il più bel libro pubblicato in Italia sopra uno speciale argomento bibliografico ». (G. Fumagalli).
27. Bertarelli Achille, *Biglietti da visita incisi da Domenico Cagnoni*, in « Il Libro e la Stampa », a. V (N.S.), fasc. I, genn.-febb. 1911, pagg. 16-19, con 2 tavole.
28. Bertarelli Achille, *Le caricature contro i Turchi pubblicate a Bologna fra il 1680 ed il 1700 da G.M. Mitelli*, in « Il Libro e la Stampa », a. V (N.S.), fasc. IV-VI, luglio-dic. 1911, pagg. 146-156, con tavv. IV f.t.



29. Bertarelli Achille e Novati Francesco, *Piano analitico della Mostra d'Iconografia Popolare Italiana ordinata da F. Novati e A. Bertarelli* [Roma, 1911]. (Milano, tip. Allegretti). Tavola in-fol.
30. Bertarelli Achille, *La guerra di Tripoli nelle stampe popolari illustrate*, in «Italia!», a. I, n. 4, Roma-Torino, apr. 1912, pagg. 303-310 con 12 figg.
31. Bertarelli Achille, G. B. Bodoni e la decorazione del libro, in «Il Libro e la Stampa», a. VI (N.S.), fasc. IV-VI, luglio-dic. 1912, pagg. 176-180 e tavv. IV.
32. Bertarelli Achille, *A proposito dei «Brevetti» Lucchesi*, in «Il Libro e la Stampa», a. VII (N.S.), fasc. III, maggio-giugno 1913, pagg. 106-108. L'articolo fa da appendice ad altro non firmato del Matteucci pubblicato a pagg. 101-104 con 4 tavv. nello stesso numero della rivista.
33. Bertarelli Achille, *Catalogo della Mostra d'Iconografia Popolare Italiana ordinata da Francesco Novati ed Achille Bertarelli*, Milano, Cogliati, 1914. (Detto catalogo doveva far parte di un volume contenente uno studio di Francesco Novati sull'incisione popolare; esso non fu pubblicato per lo scoppio della guerra europea ed il materiale già stampato andò disperso. Ne sono rimasti però alcuni esemplari contenenti il Capitolo I dello studio del Novati dal titolo *Origine e sviluppo de' temi iconografici nell'alto Medio Evo* ed il Catalogo del Bertarelli. In-4°, pagg. 80 (testo del Novati) e LXXXVIII (catalogo del Bertarelli) con figg.).
34. Bertarelli Achille, *Inventario della Raccolta formata da Achille Bertarelli*. Vol. I: *Italia Geografica*. Vol. II: *Risorgimento. Giornali, opuscoli e fogli volanti contemporanei agli avvenimenti. 1796-1850*. Vol. III: *L'Italia nella vita civile e politica*. Milano, a spese dell'autore (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche), rispettivamente 1914-1921 e 1916. In-8°, rispettivamente pagg. XIV, (2) 418, (14) 328, (4) 170. (Il primo volume riguarda le carte e piante topografiche; il terzo le stampe storiche. Il materiale di questi cataloghi, arricchito di nuovi esemplari, figura nei cataloghi più recenti).
35. Bertarelli Achille, *Pro Biblioteca Civica. Note da svolgersi nella seduta del Collegio dei Conservatori del Castello Sforzesco indetta per il giorno 2 giugno 1926* (la data è ms.) Milano, a spese dell'autore (Tip. Capriolo e Massimino), 1925. In-8°, pagg. 20.
36. Bertarelli Achille, *Inventario della Raccolta donata da Achille Bertarelli al Comune di Milano. Risorgimento Italiano. Pubblicazione fatta sotto gli auspici del Comitato Regionale Lombardo della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano, a spese della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde nella celebrazione del centenario della sua fondazione*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1925. Voll. 3, in-8°, pagg. (10) 677, (2) 481, (2) 202.
37. Bertarelli Achille, *A proposito degli incisori: Melchiorre Gherardini e M. A. Dal Re*, in «Archivio Storico Lombardo», a. LIII, parte I, fasc. II-III, pagg. 385-387.
38. Bertarelli Achille e Monti Antonio, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici. 1630-1875, 610 fotoincisioni, 19 facsimili, 9 riproduzioni a colori*. Milano, Ulrico Hoepli, 1927. In-4°, pagg. XV-869.
39. Bertarelli Achille, *Mostra Cartografica del Gabinetto delle Stampe*. (Raccolta A. Bertarelli). Sta in: *Atti del X Congresso geografico italiano* (Milano 6-15 settembre 1927). Milano, 1927. Appendice seconda: Cataloghi delle Mostre, pagg. 93-144. Ne vennero pubblicati estratti col titolo: *Catalogo della Mostra Cartografica ordinata col materiale del Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano in occasione del X Congresso Geografico Italiano*.
40. Bertarelli Achille, *Il Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano e la Mostra Cartografica*, in «Emporium», vol. LXVI, n. 393, Bergamo, sett. 1927, pagg. 169-184 con 21 figg. e 1 tav. f.t.

41. Bertarelli Achille, *I libri italiani figurati del Settecento. La scuola Veneta*. [Id. *La scuola Lombarda. Id. Parma e la Toscana*], in «Emporium», rispettivamente vol. LXVII, n. 402, giugno 1928, pagg. 323-332 con 12 figg. e 1 tav. f.t.
42. Bertarelli Achille, *La Remondiniana di Bassano Veneto. (Contributo alla storia delle Calcografie Italiane)*, in «Emporium», vol. LXVIII, n. 408, dic. 1928, pagg. 358-369.
43. Bertarelli Achille, *L'imagerie populaire italienne*. Paris, Edition Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. In-4°, pagg. (4) 105. Con tavv. f. t. ed illustrazioni.
44. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Le carte geografiche dell'Italia conservate nella Raccolta delle stampe di Milano. Catalogo descrittivo*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Tip. del «Popolo d'Italia»), 1930. In-4°, pagg. XII (4) 424. (Contiene 3286 numeri).
45. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Le Stampe Popolari conservate nella Civica Raccolta di Stampe di Milano*, in «Il Folklore Italiano», a. V, fasc. I-II, Roma-Catania, genn.-giugno 1930, pagg. 43-56, con 13 figg. Dell'articolo furono fatti estratti.
46. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe di Milano*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Tip. del «Popolo d'Italia»), 1931. In-4°, pagg. (10) 374 (1).
47. Caproni Guasti Timina e Bertarelli Achille, *Francesco Zambeccari Aeronauta. (Bologna 1752-1812)*. Milano, Museo Caproni (Istituto Ital. d'Arti Grafiche di Bergamo). 1931 [sulla copertina edit., 1932]. In-4°, pagg. (6) XIV-124. Con XXIV tavv. f. t. ed illustrazioni.
48. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Le stampe storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco. Catalogo descrittivo*. Milano, ediz. del Comune di Milano (Tip. del «Popolo d'Italia»), 1932. In-4°, pagg. (2) X (2) 514 (3). Con 30 tavv. f. t.
49. Bertarelli Achille, *Presentazione del volume Indice delle Stampe storiche conservate nella Civica Raccolta delle stampe del Comune di Milano*, in «Società Nazionale per la storia del Risorgimento Italiano. XX Congresso Sociale. Roma, 29, 30, 31 maggio 1932-X». Roma, 1933. Pagg. 61-65. Ne vennero fatti estratti.
50. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella Raccolta delle stampe di Milano. Catalogo descrittivo*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Tip. del «Popolo d'Italia»), 1934. In-4°, pagg. X (6) 454 (3), con 30 tavv. f. t.
51. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle stampe di Milano. Catalogo descrittivo con prefazione di G. Nicodemi*. Milano, a spese di A. Bertarelli (Tip. G. Colombi e C.), 1936. In-8°, pagg. XIV (2) 178 (3). Con 34 tavv. f. t.
52. Bertarelli Achille e Nicodemi Giorgio, Prefazione a: Guarnati Giacomo Francesco, *Bianco e Nero. Avviamento alla comprensione e alla raccolta della stampa d'arte occidentale*. Milano, Hoepli (settembre 1937). In-8° gr.
53. Bertarelli Achille, *Il biglietto da visita in Lombardia nel secolo XVIII*, in «Almanacco della Famiglia Meneghina per l'anno 1937». Milano, Casa ed. Ceschina. Pagg. 55-58 con 6 figg. in 2 tavv. f. t.
54. Bertarelli Achille, *Iconografia Popolare Italiana, sue caratteristiche, come deve essere studiata*, in «Lares», a. IX, n. 1, febr. 1938, pagg. 28-32. Ne vennero pubblicati estratti. È l'ultima pubblicazione curata dal Bertarelli; gli estratti furono distribuiti pochi giorni dopo la sua morte.
55. Caproni Guasti Timina e Bertarelli Achille, *L'Aeronautica italiana nell'immagine. 1487-1875. Bibliografia di Giuseppe Boffito con aggiunte di Paolo Arrigoni*. Milano, Museo Caproni, Edit. (Ediz. d'Arte Emilio Bestetti), 1938. In-fol., pagg. (4) IV-184,



e tavv. 174 con 199 figg. Il volume è dedicato a Gianni Caproni nel 30° anno della sua attività aeronautica.

56. Bertarelli Achille, *Di alcuni giuochi popolari Veneziani. (Contributo iconografico)*, in « Lares », a. IX, n. 4, ag. 1938, pagg. 247-250 con 6 tavv. f. t. L'articolo uscì postumo.
57. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle stampe di Milano*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Ediz. d'Arte Bestetti), 1939. In-8°, pagg. (4) XXV (2) con 50 tavv. f. t.
58. Bertarelli Achille, *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo), 1940.
59. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Catalogo delle stampe popolari conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. (Schede ms. destinate alla pubblicazione).

Bibliografia desunta dal volume di A. Bertarelli: *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico*, che fu pubblicato a cura di P. Arrigoni, due anni dopo la scomparsa di A. Bertarelli.

#### TIPOLOGIE DI STAMPE APPARTENENTI ALLA RACCOLTA BERTARELLI

Incisioni artistiche antiche. Stampe moderne. Litografie. Ritratti. Ritratti di artisti di teatro. Stampe storiche. Piante e vedute. Carte geografiche. Ornato. Decorazione del libro. Stampe popolari. Soldatini. Raccolta Mitelli. Costumi, gridi di piazza, mode. Arti, mestieri, professioni. Mezzi di trasporto. Raffigurazioni di scuole, tavole didattiche e insegne di accademie. Teatro e spettacoli. Giuochi. Sports. Caccia e pesca. Araldica e bandiere. Calendari e almanacchi. Carta moneta e carte valori. Ex libris. Biglietti di visita. Fogli volanti con sonetti, poesie e epigrafi. Partecipazioni, avvisi, ringraziamenti, auguri e inviti. Passaporti, diplomi, certificati e documenti vari. Tessere e biglietti. Pubblicità relativa a mestieri, commerci, industrie e professioni. Liste di vivande. Carta da lettera figurata, buste, intestazioni di atti del periodo repubblicano-napoleonico. Ventagli e ventole. Carte colorate e carte da parato. Delitti e pene. Manifesti pubblicitari. Cartoline. Fotografie. Matrici silografiche e su metallo.

ATTI DELLA TAVOLA ROTONDA  
TENUTASI NELLA SALA DELLA BALLA  
DEL CASTELLO SFORZESCO  
PER ILLUSTRARE L'INCISIONE DI BERNARDO PREVEDARI  
DA DISEGNO DI DONATO BRAMANTE DEL 1481

11 dicembre 1978



COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



e tavv. 174 con 199 figg. Il volume è dedicato a Gianni Caproni nel 30° anno della sua attività aeronautica.

56. Bertarelli Achille, *Di alcuni giuochi popolari Veneziani. (Contributo iconografico)*, in «Lares», a. IX, n. 4, ag. 1938, pagg. 247-250 con 6 tavv. f. t. L'articolo uscì postumo.
57. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle stampe di Milano*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Ediz. d'Arte Bestetti), 1939. In-8°, pagg. (4) XXV (2) con 50 tavv. f. t.
58. Bertarelli Achille, *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico*. Milano, Ediz. del Comune di Milano (Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo), 1940.
59. Arrigoni Paolo e Bertarelli Achille, *Catalogo delle stampe popolari conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. (Schede ms. destinate alla pubblicazione).

Bibliografia desunta dal volume di A. Bertarelli: *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico*, che fu pubblicato a cura di P. Arrigoni, due anni dopo la scomparsa di A. Bertarelli.

## TIPOLOGIE DI STAMPE APPARTENENTI ALLA RACCOLTA BERTARELLI

Incisioni artistiche antiche. Stampe moderne. Litografie. Ritratti. Ritratti di artisti di teatro. Stampe storiche. Piante e vedute. Carte geografiche. Ornato. Decorazione del libro. Stampe popolari. Soldatini. Raccolta Mitelli. Costumi, gridi di piazza, mode. Arti, mestieri, professioni. Mezzi di trasporto. Raffigurazioni di scuole, tavole didattiche e insegne di accademie. Teatro e spettacoli. Giuochi. Sports. Caccia e pesca. Araldica e bandiere. Calendari e almanacchi. Carta moneta e carte valori. Ex libris. Biglietti di visita. Fogli volanti con sonetti, poesie e epigrafi. Partecipazioni, avvisi, ringraziamenti, auguri e inviti. Passaporti, diplomi, certificati e documenti vari. Tessere e biglietti. Pubblicità relativa a mestieri, commerci, industrie e professioni. Liste di vivande. Carta da lettera figurata, buste, intestazioni di atti del periodo repubblicano-napoleonico. Ventagli e ventole. Carte colorate e carte da parato. Delitti e pene. Manifesti pubblicitari. Cartoline. Fotografie. Matrici silografiche e su metallo.

ATTI DELLA TAVOLA ROTONDA  
TENUTASI NELLA SALA DELLA BALLA  
DEL CASTELLO SFORZESCO  
PER ILLUSTRARE L'INCISIONE DI BERNARDO PREVEDARI  
DA DISEGNO DI DONATO BRAMANTE DEL 1481

11 dicembre 1978



CLELIA ALBERICI

## L'incisione Prevedari

La recente acquisizione dell'incisione raffigurante *Interno di Tempio con figure*, disegnata da Donato Bramante durante il periodo della sua attività a Milano, ed incisa, sempre a Milano, da Bernardo Prevedari nel 1481, è stata tema di una Tavola Rotonda che si tenne nella Sala della Balla l'11 dicembre 1978.

Prima di iniziare il dibattito ho doverosamente ringraziato la Civica Amministrazione che ha aderito all'acquisto e gli Enti che hanno contribuito. Il Sindaco Carlo Tognoli non esitò a dare il suo consenso a far pervenire all'Istituto più idoneo ad accoglierla, questa stampa così eccezionale nell'ambito dell'incisione quattrocentesca milanese, unico esemplare superstite (già appartenente alla famiglia Perego di Cremona) oltre a quello posseduto dal British Museum di Londra.

Diedero il loro appoggio l'Assessore alla Cultura Prof. Francesco Ogliari e la Commissione di Controllo della Regione Lombardia.

I contributi della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde e della Banca Commerciale di Milano hanno avuto molto peso per concludere l'acquisizione.

Solitamente una Tavola Rotonda riunisce solamente alcuni esperti, ma in questo caso abbiamo fatto partecipare anche il pubblico che è solito prender parte alle nostre iniziative culturali.

L'entusiasmo con cui hanno aderito il Prof. Arnaldo Bruschi, la Dott. Marisa Dalai Emiliani, il Prof. Germano Mulazzani all'invito di prender parte ad un dibattito sulla stampa Bramante-Prevedari è la dimostrazione di quanti problemi e sollecitazione essa susciti.

Questa incisione è servita infatti ad arricchire la filologia Bramantesca alla quale il Prof. Arnaldo Bruschi, Ordinario di Storia dell'Architettura presso la Facoltà di Roma, ha dedicato anni di indagini, precise ed in-



transigenti sulle opere e sui testi, pubblicate in un poderoso testo ricco di geniali intuizioni, e che è veramente un monumento a Bramante. L'incisione si presta ad osservazioni e conferme sulle vicende della prospettiva rinascimentale, e di questo ha parlato la Prof.ssa Marisa Dalai Emiliani, Docente di Storia della Critica d'Arte presso l'Università Statale di Milano.

Il Prof. Germano Mulazzani, Soprintendente aggiunto presso la Sovrintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano, presentò un'interpretazione suggestiva e probante dell'avvenimento raffigurato nella stampa, il cui significato rimase fino ad oggi inesplicabile.

Il mio intervento riguarda l'incisione come documento grafico, ed i tentativi, sia pur vani, di dare un'identità a Bernardo Prevedari.

L'Arch. Giorgio Lise, Conservatore della Raccolta Bertarelli, presentò un ricordo della Stampa Prevedari in un affresco di Donato da Montorfano.

Purtroppo il Prof. Carlo Bertelli ha dovuto disdire la sua partecipazione a causa di gravi impegni all'estero.

#### *Intervento di Clelia Alberici*

Autore del disegno e dell'incisione venne considerato per parecchio tempo il Bramante perché sul basamento del candelabro è scritto: BRAMANTU/S. FECIT./IN MLO. (fig. 1).

Solitamente « fecit » sta infatti ad indicare l'incisore.

Il primo a menzionare la stampa con l'attribuzione a Bramante fu lo Strutt nel suo Dizionario pubblicato a Londra nel 1785 perché conosceva l'esemplare appartenente alla collezione Monro che agli inizi del '900 entrò nella Prints Room del British Museum.

L'Abate Pietro Zani nel volume *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno...* (Parma, Carmignani, 1802, p. 55) per il primo segnalò il nostro esemplare che apparteneva ad una famiglia milanese: « del Bramante non ho veduto che una sola volta in Milano (e fu nel 1787) una grande stampa la quale rappresentava l'interno di un Tempio in prospettiva con delle figure... ».

Sempre lo Zani nell'*Enciclopedia Metodica delle Belle Arti* (Parma, 1820), perciò diciotto anni dopo, accenna alla stampa come opera del Bramante e la giudica « irreperibile ».

È ancora l'Abate Zani che segnala l'esistenza di tale stampa al Marchese Malaspina di Sannazaro di Pavia, che aveva riunito una splendida rac-

colta di stampe, entrata successivamente nei Civici Musei di Pavia. Il Marchese Malaspina l'avrebbe acquistata, ma non avendo il proprietario aderito a tale proposta, ottenne di farne eseguire una copia fedele a penna per la sua collezione e ne diede l'incarico all'incisore pavese Giovita Garavaglia (Pavia 1789 - Firenze 1835). Per inciso informo che del Garavaglia la Raccolta Bertarelli possiede pressoché tutta la produzione. Fu uno dei maghi del bulino del periodo neoclassico, uscito dalla Scuola d'incisione di Brera diretta da Giuseppe Longhi, a cui si era iscritto nel 1808. Assurse a tal fama che alla morte di Raffaello Morghen nel 1833, gli succedette nella cattedra d'incisione a Firenze.

È interessante il commento della stampa, descritta nel Catalogo della Collezione Malaspina (MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una Raccolta di Stampe antiche*, Milano, 1824, vol. II, pp. 22 e 23), nel quale è espresso il dubbio che Bramante sia anche l'incisore « per mancanza di notizie storiche che Bramante abbia inciso » e vien formulata l'ipotesi che l'architetto « avesse voluto tramandare con l'incisione il disegno della Chiesa di S. Maria presso S. Satiro quale forse fu da lui ideata ».

Ancora nel 1874 è l'unica incisione attribuita a Bramante, sia pure con riserva, « provisoirement », dallo studioso francese L. Courajod che in un articolo apparso sulla *Gazette des Beaux Arts, Les estampes attribuées à Bramante* (Paris, 1874) aveva sottratto a Bramante incisore un gruppo di stampe che egli considerava solamente a lui ispirate o derivate da suoi disegni. Non sto ad elencare i numerosi manuali e dizionari ottocenteschi e dei primi anni del '900, dal Delabord al Kristeller, dal Nagler al Passavant per citarne alcuni, e le loro proposte di paternità della stampa.

Il documento chiave che risolse ogni dubbio, assegnando a Bramante il disegno e a un « Magister Bernardus De Prevedaris » l'incarico d'inciderlo, è stato trovato dall'Arch. Luca Beltrami che ne fece oggetto di un dotto articolo apparso nel 1917 in *Rassegna d'Arte* (nov.-dic. 1917, pp. 187-194), su cui fu pubblicata anche, credo per la prima volta, la riproduzione del nostro esemplare, articolo da cui ho desunto gran parte delle notizie dianzi date. Il documento è il contratto stilato dal Notaio Benigno Cairati, conservato nel Fondo Notarile (fascicolo 2184) presso l'Archivio di Stato di Milano, con il quale il pittore Matteo de' Fedeli affida un disegno di Bramante a Bernardo Prevedari affinché lo incida su rame. La trascrizione pressoché integralmente riportata dal Beltrami è esatta, salvo qualche minima inesattezza dovuta forse ad errore di stampa; lo posso affermare avendolo confrontato con la recentissima trascr-



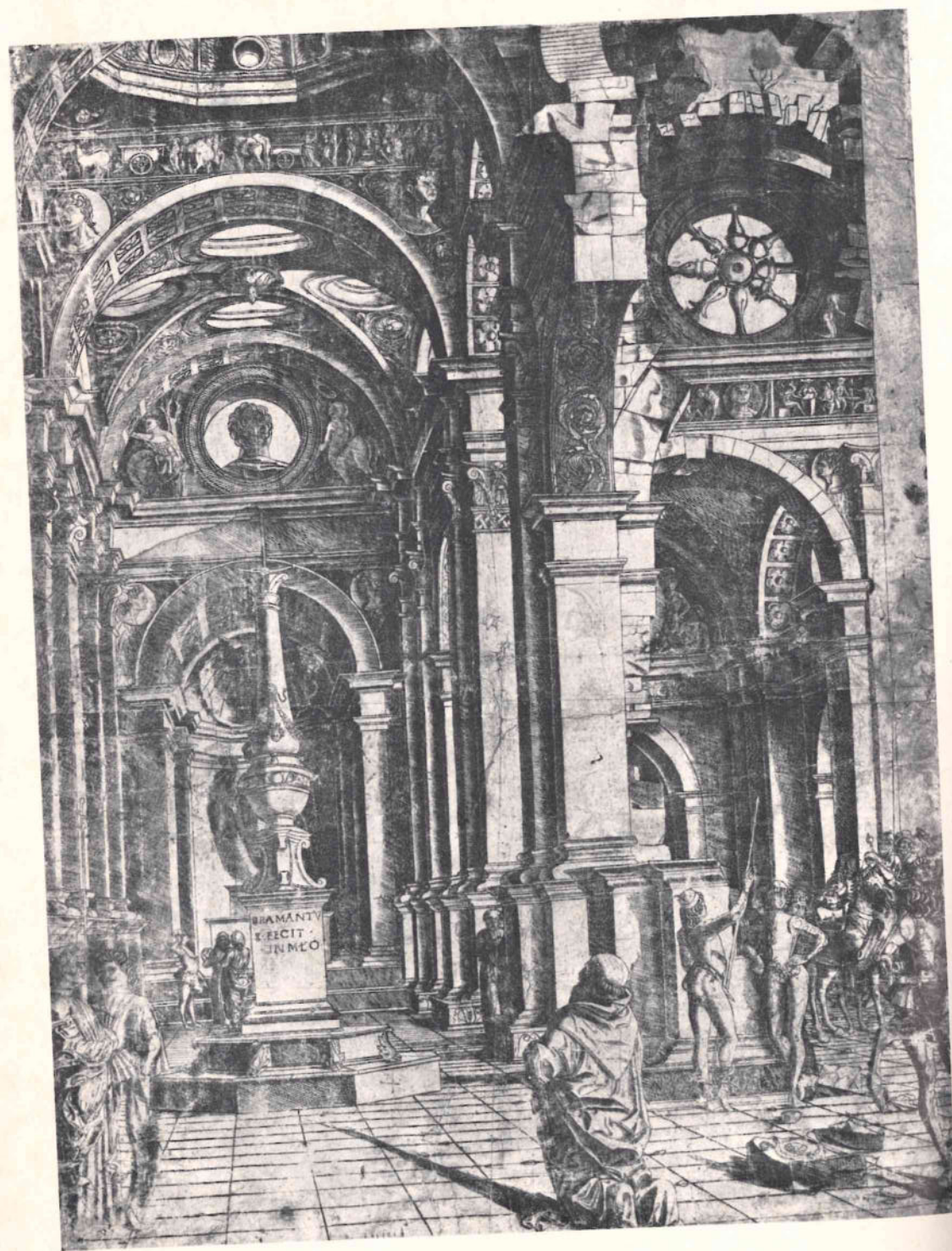


FIG. 1 - Interno di Tempio con figure. Esemplare della Raccolta delle Stampe Bertarelli (già Perego di Cremona).

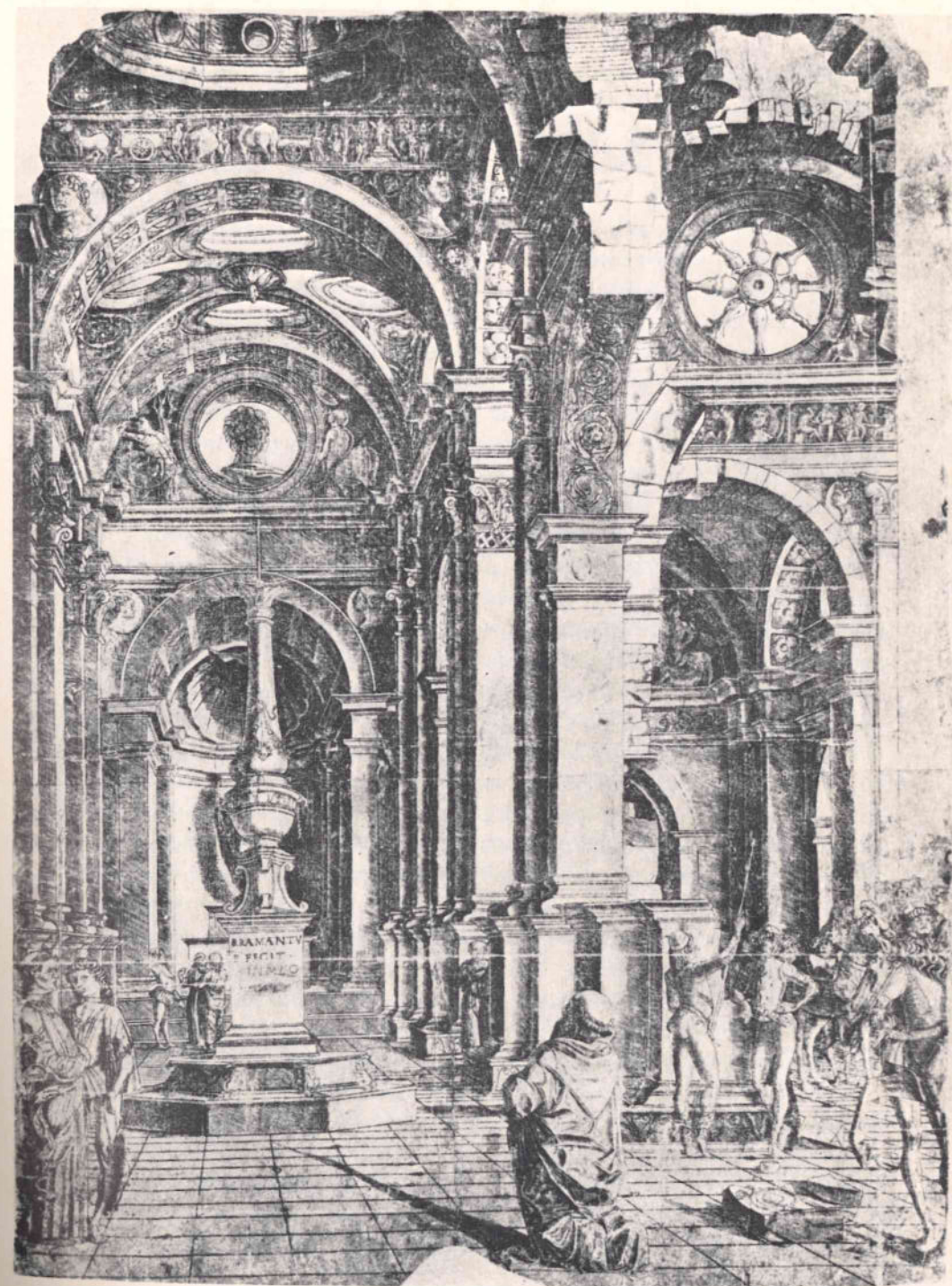


FIG. 2 - Interno di Tempio con figure. Esemplare del British Museum di Londra.



zione del documento fatta dal Dott. Grazioso Sironi, che vivamente ringrazio. In data 1481, mercoledì 24 ottobre *Magister Matheus de Fidelibus filius quondam magistri Antonii in porta Orientale...* incarica *Magister Bernardus de Prevedariis filius quondam Johannis in porta romana, parrocchia S. Maria Beltrade di fabricare... stampam unam... cum bedifitijs et figuris, latoni*, (ossia su rame) *secundum designum in papiro factum per Magistrum Bramantem de Urbino...*

Si raccomanda all'incisore d'intagliare la stampa attenendosi il più fedelmente possibile al disegno (« *ita et taliter* »); l'incisore doveva svolgere il suo lavoro in casa del committente *in domo dicti magistri Mathei* e lavorare « *omni die et de nocte* » terminologia che compare spesso negli Atti Notarili, e sta ad indicare che chi accettava il contratto per un lavoro avrebbe dovuto dedicarsi esclusivamente a quello ogni giorno fino a sera, per consegnarlo nei termini previsti. Per il Prevedari il termine è il 24 dicembre, perciò aveva solamente due mesi di tempo, tempo ristrettissimo perché l'incisione a bulino non ammette pentimenti. Il compenso pattuito era di 48 Lire imperiali con l'aggiunta di Lire 3 imperiali per la restituzione del disegno a Mattheo de Fedeli, forse per impegnare il Prevedari non solamente a restituire il disegno ma anche a non sciuparlo durante la sua riproduzione in incisione.

Era una somma considerevole poiché a quell'epoca, la lira imperiale era d'argento e pesava grammi 3,40 o 3,50; era la terza parte del testone d'argento che pesava grammi 9,30. (Indicazione gentilmente data dal Prof. Gianguido Belloni).

Che il documento si riferisca a questa incisione non vi sono dubbi ed è di estrema importanza perché da esso risultano la data ed il nome dell'incisore. Ciononostante rimangono a tutt'oggi molti interrogativi che mie recenti ricerche non hanno risolto. Perché il committente che paga è Matteo de' Fedeli, un pittore-decoratore? Quale sarà stato il committente ben più aulico che non voleva figurare? Il Suida fa l'ipotesi che Matteo l'abbia fatta eseguire per offrirla a qualche mecenate, forse al Cardinale che è raffigurato nell'incisione, presso il lato sinistro (WILLIAM SUIDA, *Bramante e Bramantino*. Milano, Ceschina, 1953, pp. 13 e 14).

Matteo de' Fedeli era fratello del più celebre pittore Stefano, che collaborò ad affrescare la Cappella Ducale del Castello Sforzesco. Da un documento risulta che Matteo de' Fedeli ebbe l'incarico di decorare « *a colori e oro* », insieme a Marco dei Lombardi, un nuovo tabernacolo di legno per la Chiesa di San Satiro per incarico di Nicolò da Gerenzano, Priore della Confraternita di S. Maria de Sancto Satiro; il documento

dice anche che il tabernacolo riuscì « *sic pulchrum* ». (Atto del Notaio Boniforte Gira del 24 aprile 1482 in: GEROLAMO BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la Chiesa di S. Maria di S. Satiro*. In: *Archivio Storico Lombardo*, 1910, vol. XIV, Anno XXXVII, p. 105 e segg.).

Il figlio di Matteo fu pure pittore; si chiamava Giovanni Antonio e teneva a Milano una « *apotheca de arte pictoria* » come risulta da patti stipulati in data 15 maggio 1505 fra lui ed il pittore francese Giannus Parenot.

Poiché « *apotheca* » significa anche bottega, si potrebbe supporre che i de' Fedeli, Stefano, Matteo e Gian Antonio che risultano iscritti all'Università o Scuola dei Pittori di Milano, avessero avuto un atelier fin dai tempi di Matteo e così si spiegherebbe che il Prevedari dovesse recarsi in casa del suo committente per incidere la stampa. (EMILIO MOTTA, *L'Università dei pittori milanesi nel 1481 con altri documenti d'arte del quattrocento*. In: *Archivio Storico Lombardo*, serie III, vol. III, Anno XXII, 1895, p. 408 e segg.).

Il mistero più fitto avvolge ancora la personalità di Bernardo Prevedari di cui oltre al nome si sa solamente che abitava sotto la parrocchia di S. Maria Beltrade, chiesa che sorgeva presso l'odierna via Torino, perciò non lontano dalla Chiesa di S. Satiro ove operava Bramante.

L'incisore aveva certamente già dato prova della sua estrema perizia nell'uso del bulino, ma purtroppo nel panorama piuttosto squallido dell'incisione quattrocentesca milanese e lombarda, nessuno dei fogli anonimi a me noti è di una qualità artistica del livello della nostra incisione.

Incomincia ad essere eccezionale il suo formato poiché l'altezza massima del foglio è di cm. 70; la parte incisa oscilla fra i cm. 68,5 e 69,5. La larghezza massima del foglio è di cm. 51,8; la parte incisa ha una larghezza massima di cm. 51 e una minima di 48. È l'incisione di maggior formato che sia stata fatta in quell'epoca, ed è stata stampata su un foglio unico, perciò in misura della matrice di rame.

Le misure dell'esemplare del British sono cm. 70,5 x 51,3 e differisce dall'esemplare milanese per l'aggiunta di un fregio sulla trabeazione del pilastro, di piedritto dell'arco in parte crollato, posto in primo piano.

È stato ripetutamente scritto che è di tipo mantegnesco nell'esecuzione « *cioè a lunghi tratti paralleli, spazati e disposti obliquamente* » (Vedi anche: PAOLO ARRIGONI, *L'incisione rinascimentale milanese*. In: *Storia di Milano*. Vol. VIII, parte XI, pp. 706 e 708). Al presente non trovo però termini di comparazione con altri fogli coevi di Milano che per lo



più sono delineati solamente a contorni, con un segno grafico elementare e nei quali è evidente l'incapacità di rendere, con un tratteggio stentato, i volumi ed il chiaroscuro.

Poche personalità emergono, fra cui il Mantegna.

Il Prevedari ha saputo rendere la maestosità dell'impianto architettonico bramantesco rivelando una padronanza eccezionale nel render il chiaro-scuro e le luci che piovono dalle aperture della volta; ha puntualizzato ogni particolare decorativo con una finezza da orafo; ha saputo creare un'atmosfera di solenne religiosità nella parte sinistra, che corrisponde al tempio cristiano; basterebbe la figura così mistica del vecchio monaco inginocchiato visto dal dorso con lo sguardo fisso alla croce e che indossa la cocolla, ossia la sopraveste con cappuccio, che lo avvolge in pieghe gravi, e che costituisce il punto focale, non della prospettiva ma dell'avvenimento come un simbolo dell'autorità ecclesiastica e della pietà cristiana. Quasi a contrappunto, nella parte destra, è l'esaltazione della vita terrena, del potere e della mondanità. L'elogio della virilità è nei corpi scattanti dei due paggi in piedi che indifferenti osservano l'irrompere di un gruppo di cavalieri nei quali sono probabilmente raffigurati personaggi coevi: condottieri, come Gian Giacomo Trivulzio o Bartolomeo Colleoni e Principi.

Questa dei cavalieri mi sembra la parte meno riuscita. L'intrico dei cavalli è un po' confuso; ciascun cavallo ha accanto il proprio palafreniere, ma non si riesce bene a distinguerli; il cavallo più in vista sembra abbia due criniere. Si può supporre che il disegnatore delle figure non sia Bramante e che i personaggi siano stati inseriti successivamente nel contesto architettonico bramantesco.

Probabilmente Bramante avrebbe caratterizzato meglio i tratti dei visi che non escludo siano ritratti di personaggi.

Poiché Prevedari nel contratto è indicato come « *Magister* », ossia abilitato all'esercizio di una professione, ho pensato che fosse un peintre-graveur, oppure un orafo ma non compare sotto nessuna di queste e altre voci nell'Indice dei Lombardi che si trova all'Archivio di Stato. Vi è nominato un Prevedari Giovanni (o Giovanna, non si capisce bene) in un documento notarile del 18 giugno 1476 (n. 2265 Notaio Porri Giov. Pietro, fu Francesco, filza 2398. Fondo Notarile); se fosse Giovanni potrebbe esser il padre del Prevedari, ma il documento è pressoché illeggibile.

Non compare come orafo neppure in: *Le matricole degli orefici di Milano* (*Le matricole degli orefici di Milano. Per la Storia della Scuola di*

*S. Eligio dal 1311 al 1773*, a cura di Daniela Romagnoli. Pubblicato dalla Associazione Orafa Lombarda di Milano, 1977). Non appare nei *Documenti visconteo-sforzeschi per la storia della Zecca in Milano*. (Articolo di EMILIO MOTTA, estratto da: *Rivista Italiana di numismatica*. Milano, 1893-96). Non è citato dal Calvi fra i principali architetti, scultori e pittori che fiorirono a Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza (GIROLAMO LUIGI CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*. 3 voll., Milano, 1859-1869). Non è nominato nel volume del Forcella dedicato agli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano (VINCENZO FORCELLA, *Notizie Storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1145 al 1765*, Milano, 1895 e VINCENZO FORCELLA, *La tarsia e la scultura in legno...*, Milano, 1905) e neppure dal Motta: *Intagliatori a Milano. Sec. XV*. (EMILIO MOTTA, *Intagliatori a Milano. Sec. XV*. In: *Archivio Storico Lombardo*. Anno XXXII, 31 dic. 1905, pp. 483-484). Non appare nei *Registri delle Lettere Ducali del Governo Sforzesco* di CATERINA SANTORO.

Vana è stata anche la ricerca nell'Indice delle Famiglie presso l'Archivio Storico Civico. Ringrazio vivamente i Direttori dei due Archivi, rispettivamente il Dott. Carlo Paganini (Archivio di Stato) e la Prof.ssa Giulia Bologna (Archivio Storico Civico) ed i Vice Direttori, Dott.ssa Andreina Bazzi (Archivio di Stato) e Dott. Giuseppe Piazza (Archivio Storico Civico) che mi hanno aiutata nelle mie ricerche.

Prevedari fu probabilmente un Magister non milanese, che si trattene a Milano solamente un determinato periodo. Le ricerche della sua identità vanno perciò indirizzate altrove.

Indagini più approfondite nella produzione incisoria quattrocentesca del nord Italia (Brescia, Mantova, Venezia, Ferrara) potrebbero far scoprire altri fogli del Prevedari; utilissimo sarebbe anche scorrere a tappeto il Fondo Notarile, qualche anno prima e dopo il 1481, impresa ardua perché le imbreviature degli Atti sono difficilmente leggibili. Il nome Prevedari potrebbe esser una forma dialettale di Previtali, essendo in comune la radice.

Il proprietario che ha fatto la cessione mi ha gentilmente dato alcune notizie della stampa che dalla fine del secolo XVII appartenne alla sua famiglia, come risulta negli Atti divisionali. In questi Atti non risulta però come vi pervenne. Sul retro della stampa era stato applicato un foglio di carta tenacemente incollato lungo i bordi. L'incisione rimaneva





FIG. 3 - Particolare con paggi e cavalieri.

perciò oscillante essendo trattenuta ai quattro lati. Intorno al 1930 il proprietario decise di provvedere al restauro del foglio che presentava qualche lacerazione. Non gli fu facile trovare chi si assumesse tale responsabilità; chi acconsentì a cimentarsi in tale impresa fu il fratello dell'Arch. Luca Beltrami, che aveva trovato il documento notarile che ha chiarito inequivocabilmente la parte che ne ebbe Bramante come disegnatore e Bernardo Prevedari come incisore. Il fratello di Beltrami era uno dei più noti antiquari di Milano ed aveva negozio in via Montenapoleone. Staccò, raschiando via con delicatezza la carta che era stata incollata sulla quale era stato scritto a penna « *Incisione del Bramante. L'unica copia è in Inghilterra molto valutata. 1803* », ma non si sentì di procedere al lavaggio che fu effettuato dallo stesso proprietario. Il foglio fu poi riaffidato al Beltrami che lo stirò e fece con perizia alcuni restauri in qualche punto integrativi a penna, ad esempio, parte della coscia della gamba destra del giovane in piedi, con il gomito destro appoggiato al plinto. Il giovane è rimasto privo del pugnale che aveva infilato alla cintura come risulta dall'esemplare del British Museum. È ricostruita una piccola parte del plinto del primo pilastro della navata a sinistra. Altri minimi interventi a penna su parti architettoniche si rilevano mettendola a confronto con la riproduzione che fece Luca Beltrami nel suo articolo del 1917. L'architrave della cappella con nicchia sul fondo, ha nella parte sinistra un rattoppo lasciato bianco. Nel complesso è pervenuta però in buon stato di conservazione; alcuni rattoppi sul retro sono stati molto bene congiunti (figg. 4 e 5).

L'esemplare del British è in peggior stato (fig. 2).

Alcuni critici hanno messo in rilievo che le figure giovanili nello sfondo a destra costituiscono un importante documento delle confluenze culturali di provenienza ferrarese, Ercole de' Roberti in particolare. (FRANCO MAZZINI, *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Catalogo. Palazzo Reale. Milano*, aprile-giugno 1958, nel quale sono riportate opinioni di alcuni critici: Costantino Baroni e Rotondi).

Io ne prendo spunto invece per fare qualche accenno al costume milanese di quel periodo (fig. 3).

È precisamente intorno al 1480 che nella moda si conclude il trapasso dalle ultime influenze di un gusto ispirato alle fogge gotiche, ancora evidenti nell'abbigliamento del personaggio vicino al Cardinale sul lato sinistro, che ha ancora le maniche ad ala. (ROSITA LEVI PISETZKY, *Come vestivano i milanesi*. In: *Città di Milano*. N. 718, aprile 1971).

Il trapasso che si manifesta con una struttura più plastica, che rispecchia





FIG. 4 - Rovescio dell'esemplare della Raccolta Bertarelli.

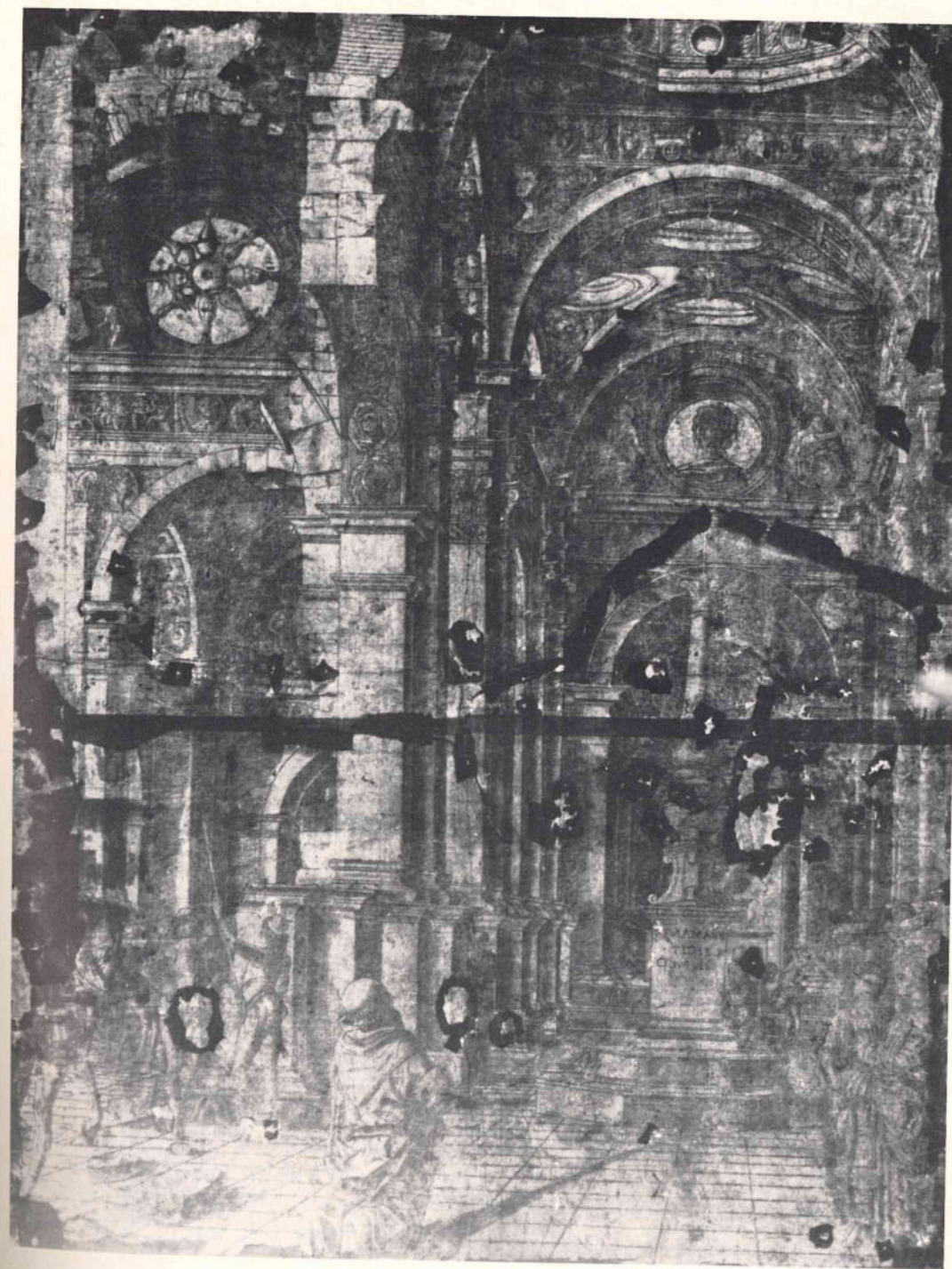


FIG. 5 - L'incisione fotografata in trasparenza.



i valori rinascimentali, è evidente nei due giovani paggi il cui abbigliamento fa prevalere un gusto improntato sulla prestantia fisica che già si ritrova verso la metà del secolo, e che a questa data, 1480, rimane tipica dell'abbigliamento di personaggi in un seguito signorile; evidentemente i due paggi erano al seguito dei cavalieri che irrompono a destra. Poiché dall'incisione non risultano i colori, non si può affermare se e come i costumi fossero «quartati». Le chiusure sono annodate con stringhette e fettucce che rimarranno in uso fino ai primi del '500. Il paggio a destra (quello privato dello spadino per uno strappo nel foglio proprio in quel punto), sembra indossare un farsetto di pelle. I due giovani sono atteggiati con quella grazia nei movimenti che l'etichetta e la moda esigevano tanto che anche l'incedere diventava quasi un passo di danza. Le calze non sono più solate, ma si portano le scarpe dai modelli più svariati, perciò alte o basse e diversamente allacciate; per la caccia stivali di cuoio e in viaggio o a cavallo, gli usatti che coprivano tutto il polpaccio come ad esempio nel paggio che regge la picca. La chioma, acconciata con cura, lunga, ondulata all'indietro.

Il mento è accuratamente rasato.

La moda di ornarsi di grosse catene d'oro ad anelli variamente intrecciati e ricadenti sul petto risulta dal personaggio presso la nicchia, sul fondo e da quello accanto al Cardinale.

Il Dott. Germano Mulazzani nel suo contributo per l'identificazione sia del tempio raffigurato sia dell'episodio che in esso avviene, propone che l'interno della chiesa sia quella di San Giovanni alle 4 facce. Mi sembra che nessuno abbia fin'ora messo in rilievo che tale chiesa era la Parrocchia del Bramante. Ho trovato questa notizia in un documento pubblicato da Gerolamo Biscaro che trascrivo in nota<sup>1</sup>. È un atto di acquisto del 4 dicembre 1482 da parte della Scuola di S. Maria di S. Satiro, di una stalla adiacente, con lo scopo di demolirla per dar spazio alla erigenda chiesa di cui Bramante era l'architetto. Bramante vi figura come testimone: «*Magister Donatus de barbantis de urbino filius domini Angelii, porte nove, parrocchie S. Johannis ad quattuor facies...*».

Purtroppo la parrocchia di San Giovanni alle quattro facce, di origine antica, fu rifatta da Francesco Richini, il vecchio, e non ho trovato né un interno né un esterno di come appariva ai tempi del Bramante.

Nella Collezione Bianconi vi sono due disegni del Richini della pianta della chiesa secondo due diversi progetti proposti dal Richini. (Collezione Bianconi. Tomo X, p. 16 verso e p. 17. Archivio Storico Civico di Milano). I due disegni sono preceduti da un foglio manoscritto in cui

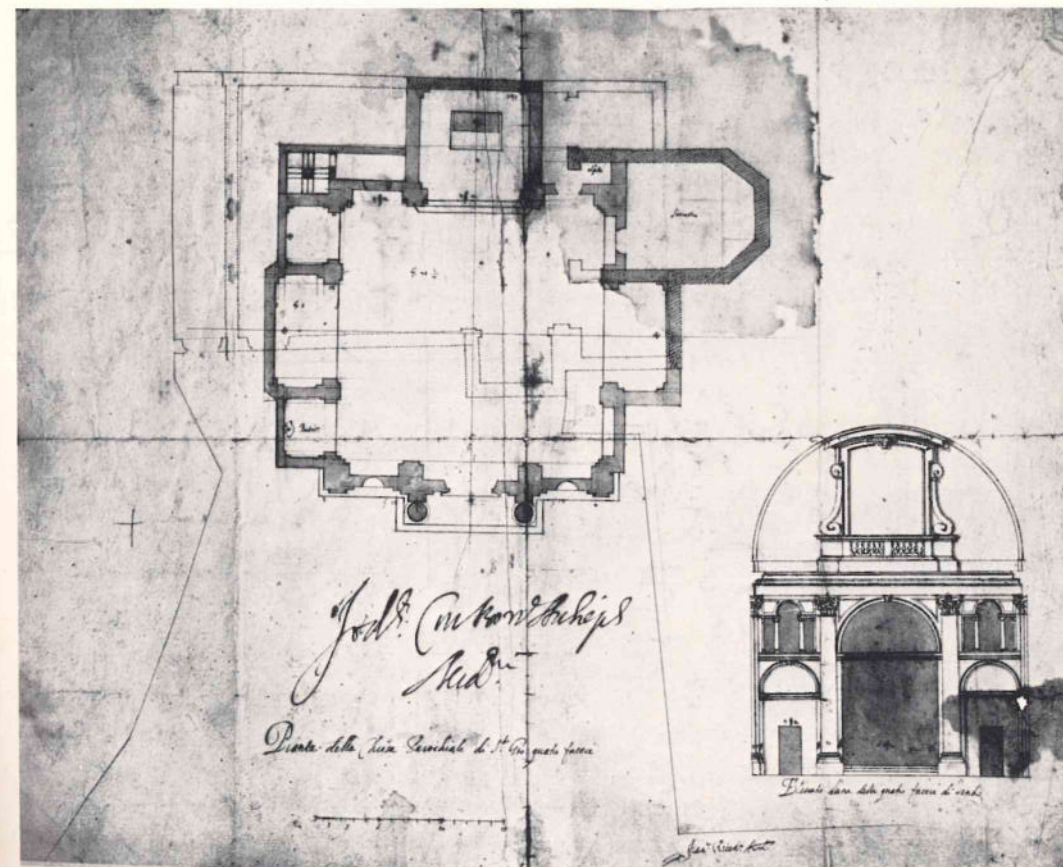


FIG. 6 - Planimetria della Chiesa di S. Giovanni delle quattro facce rifatta secondo il progetto di Francesco Richini il vecchio; le parti tratteggiate a puntini segnano il perimetro della chiesa precedente. (Fondo Bianconi. Tomo X. Archivio Storico Civico di Milano).



si chiarisce che il disegno sottoscritto dal Cardinal Federico Borromeo (fig. 6) corrisponde al progetto realizzato; la chiesa venne costruita ma rimase incompiuta la facciata; fu demolita nel 1786. (Vedi: *Storia di Milano*).

Dalla fotografia della pianta della chiesa trasformata dal Richini, risulta anche la pianta della chiesa precedente, tratteggiata a puntini che però non ci permette d'identificare in essa l'interno della chiesa dell'incisione del Prevedari.

La chiesa sorgeva in una piazzetta fra le attuali Via Lauro e Via Oriani, che si chiamava Via San Giovanni alle Quattro Facce. Un palazzo sostituì il sacro edificio abolito e demolito nel 1786<sup>2</sup>.

Trascrizione del contratto stilato dal Notaio Benigno Cairati con il quale Matteo de' Fedeli incarica Bernardo Prevedari di tradurre in un'incisione su rame un disegno di Donato Bramante. (Fondo Notarile, fascicolo 2184 presso l'Archivio di Stato di Milano).

*Septimus quaternus imbreuiaturarum mei Benini de Cayrate filii quondam domini Ambrosii publici imperiali Auctoritate Notarii civitatis Mediolani porte nove parochie Sancti Bertolomei intus Mediolani ac missi regis seu loco missi regis et indiciis ordinarii imperiali auctoritate constituti.*

*In nomine Domini anno a nativitate eiusdem millesimo quadringentesimo octuagesimo primo. Indictione quintadecima Die mercurii XXIII<sup>o</sup> mensis octobris. Magister Matheus de Fidelibus filius quondam magistri Antonii porte horientalis parochie S. Martini in compedo Mediolani parte una et Magister Bernardus de Prevedariis f.q. Johannis porte romane parochie Sancte Marie Beltradis Mediolani parte altera.*

*Voluntarie etc.  
et omnibus modo etc.*

*fecerunt et faciunt infrascripta pacta et conventiones per et inter dictas partes inviolabiliter attendenda et observanda bona fide sine fraude.*

*Videlicet quod dictus magister Bernardus teneatur et obligatus sit hinc ad festam nativitatis Domini nostri Jhesu Christi proxime futurum fabricare ipsi magistro Matheo stampam unam cum hedifitiis et figuris lotoni secundum designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino et illam stampam bene intaliare secundum dictum designum*

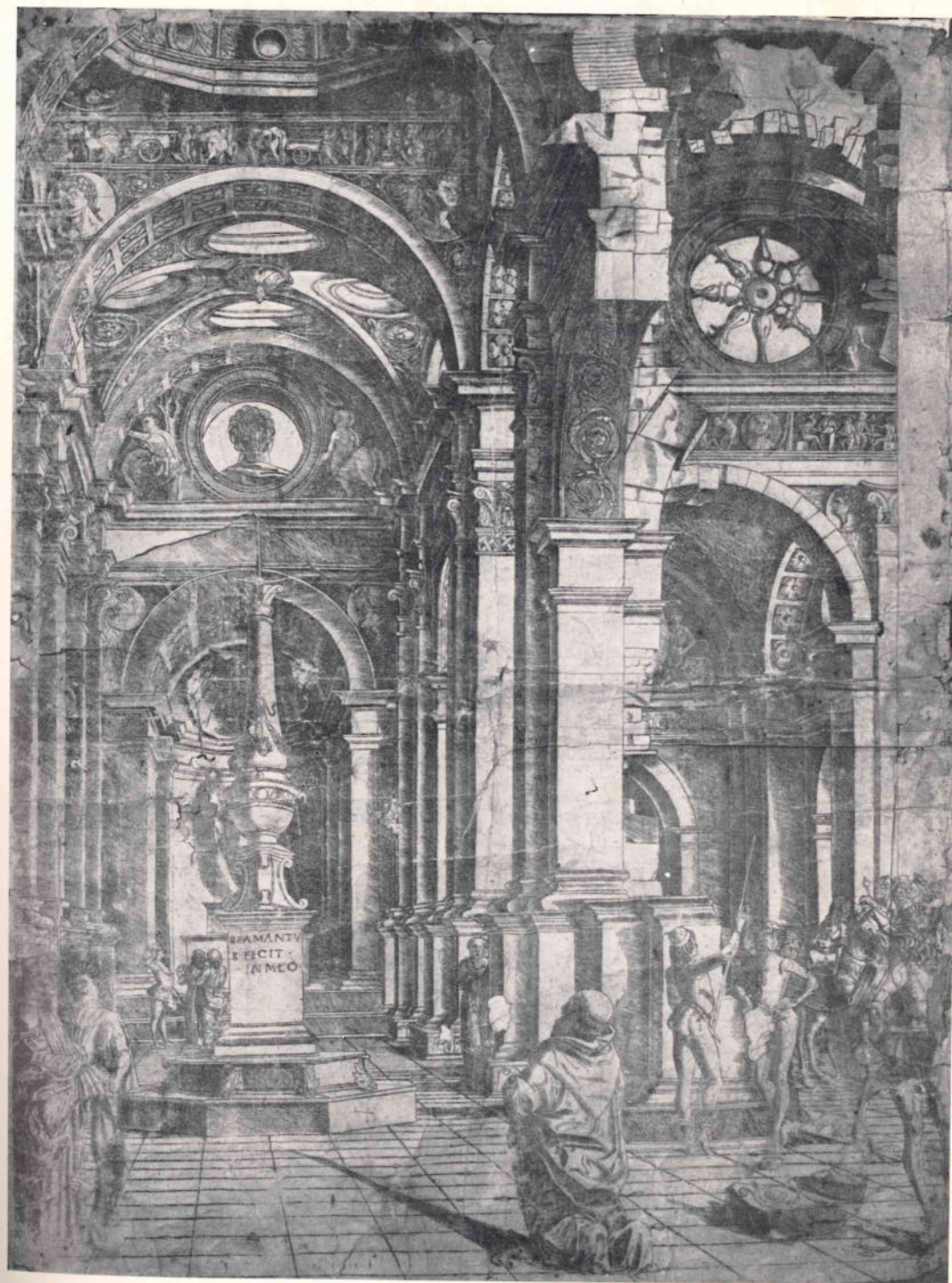


FIG. 7 - L'incisione del Prevedari prima del restauro del 1930, pubblicata nell'articolo di Luca Beltrami. (Fotografia della Collezione Beltrami).



*ita et taliter quod dicta stampa stampeat bonum laborem et bonas figuras et quod dictus Magister Bernardus teneatur et obligatus sit laborare in domo dicti magistri Mathei ad faciendum dictam stampam et in ea stampa laborare ad diem et de nocte secundum consuetudinem ab hodie in antea usque quo dicta stampa finita sit. Et quod dictus Matheus teneatur et obligatus sit dare ipsi magistro Bernardo pro dicta stampa bene facta et ordinata secundum dictum designum libras quadraginta octo imperiales videlicet de presenti libras XXVII solidos V imperiales et residuum hinc ad diem vigessimum mensis novembris proxime futurum et hec omnia pro mercede dicte stampe.*

*Et ex nunc suprascriptus Magister Bernardus est contentus et confessus recepisse et habuisse a suprascripto magistro Matheo suprascriptas libras viginti septem et solidos quinque imperiales pro parte solutionis suprascriptae stampe etc.*

*Pacto etc.*

*Quod dictus Magister Bernardus teneatur dare ipsi magistro Matheo patronum seu disegnum factum per suprascriptum magistrum Bramantem finita et facta dicta stampa pro libris tribus imperialibus quas libras tres imperiales ipse Magister Matheus teneatur dare ipsi magistro Bernardo infra quindecim dies proxime futurus.*

*Actum in Broleto Novo comunis Mediolani presentibus notariis [nome?]  
De Biliis, Johanne De Cairate.*

*Testes: Iohannes Antonius De Cairate notus Dominus... de Regniis filius quondam Domini Francisci Portae Ticinensi parochiae S. Alexandri in Zebedia Mediolani et Iohannes Petrus de Robecho filius Magistri Antonii Portae Vercelinae Parochiae S. Victoris ad Croxetam omnes testes idonei etc.*

## NOTE

<sup>1</sup> GEROLAMO BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro* (In: Archivio Storico Lombardo, 1910. Serie Quarta, Vol. XIV, Anno XXXVIII, pp. 105-144). A pag. 133 è pubblicato l'atto di vendita:

1482, dicembre 4. — Cambium et permutationem faciunt d. Nicolaus de Gerenzano prior dd. scolarium Scole d. S. Marie nuncupate de S. Sattaro et d. Aluyxius de Cuxano, Matheus de Valnexio, d. Aloysius de putheo omnes scolares et sindici prefate scole ad hoc constituti ecc. et magister Stefanus de Palferris fq. d. Laurentii, p. Tic.par. S. Marie Beltradis — in quo cambio — dictus m.<sup>r</sup> Stefanus dedit in cambium stallam unam existentem in domo habitationis dicti m.<sup>r</sup> Stefani a volta in ea stalla apposita citra de versus mezanellum cum dicto mezanello existente supra dictum stallum, cui coheret ab una parte reliquam partem dicte stalle, ab alia et de supra Damianum de Cayrate dictum fra, ab aliis ecclesia S. Sattari — pacto speciali apposito quod ipse m.<sup>r</sup> Stefanus possit ad omnem suam requisitionem et eius beneplacitum fieri facere omnes illas fenestras quas voluerit, recipientes luzem versus dictam ecclesiam S. Sattari et curtexellam dicte ecclesie que fieri nuperrime intenditur per agentes nomine dicte scolle, dunmodo fieri faciat in ipsas fenestras ferratas ferrum continentes in medio muri ipsarum fenestrarum et similiter ut faciat ad ipsas fenestras tombas et hoc ad finem et cum effectu non inspiciatur nec inspicere possit in dicta curtexella que fieri intenditur.

Actum in domibus dicte Ecclesie S. Sattari.

testes — magister Donatus de barbantis de urbino filius domini Angeli, porte nove, parrocchie S. Johannis ad quattuor facies.

<sup>2</sup> PAOLO MEZZANOTTE, GIACOMO C. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, Bestetti, 1948, p. 365.



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



ARNALDO BRUSCHI

## Problemi bramanteschi

Ho accettato con molto entusiasmo di partecipare a questa tavola rotonda perché questa incisione di Bernardo Prevedari è veramente un enigma, un mistero; anzi, meglio, una serie di misteri. Costituisce, dunque, un argomento straordinariamente affascinante. Cioè, i problemi che solleva questa incisione mi pare che siano molti e in larga misura ancora irrisolti. Infatti, salvo i dati, pure di fondamentale importanza, sui quali si è soffermata la dottoressa Alberici (e cioè la data di esecuzione, dal 24 ottobre al Natale del 1481; i nomi di chi l'ha commissionata, di chi l'ha eseguita e di chi ha redatto il disegno originale) non abbiamo altra fonte di notizie tranne l'incisione stessa. Questa, con la sua rappresentazione, ci dice alcune cose ma ci lascia incerti su moltissimi fatti. Partecipando a questa tavola rotonda vorrei dunque soprattutto elencare almeno alcuni dei problemi ancora aperti. Essi sono senza dubbio parecchi.

Una prima serie di domande che ci si può fare riguardo a questa stampa, sono le seguenti. A che cosa essa serviva? Per quale scopo e con quale funzione è stata fatta? È da considerare in proposito che questa incisione è di dimensioni piuttosto insolite, molto grandi, e le difficoltà e la spesa per eseguirla non irrilevanti. Perché il pittore Matteo Fedeli dava tanta importanza alla cosa da andare da un notaio a stipulare un contratto? E perché egli era così interessato a che questa stampa fosse pronta proprio per il giorno di Natale del 1481? Perché insomma questo Fedeli, che anche in seguito dovè essere in rapporto con Bramante, la fece fare dal non altrimenti noto, sembra, Bernardo Prevedari? la fece fare per sè? per riprodurla in proprio e vendere le copie a pittori che — come in realtà è avvenuto — potevano servirsene come modello di sfondi architettonici? Oppure egli la fece fare su commissione di qualche committente, più di lui illustre, ricco e potente? C'era dietro di lui,



come è stato più volte supposto, un personaggio importante che magari voleva restare nell'ombra?

Sono queste domande alle quali non sappiamo ancora dare risposte sicure. Esse hanno dato luogo a varie ipotesi da parte di diversi studiosi ma nessuna di esse si basa su dati veramente certi. D'altronde rispondere a queste domande è essenziale per capire qualche cosa di più sul significato di quest'opera così enigmatica. Penso che Germano Mulazzani potrà intervenire in particolare su questa serie di problemi, e su altri ancora ad essi attinenti, esponendo una sua ipotesi assai suggestiva in proposito.

Secondo interrogativo: il soggetto dell'incisione. Che cosa essa in realtà rappresenta? Vediamo immediatamente che si tratta di un'architettura in prospettiva, dell'interno di un edificio parzialmente in rovina, popolato di figure. Ma esaminando le decorazioni e le figurazioni scultoree, ci accorgiamo che esse vogliono in generale riferirsi al mondo classico e sono, almeno esteriormente, di soggetto pagano: temi mitologici nei fregi, busti e medaglioni di imperatori, una statua, forse di una divinità romana, nell'abside... Sembra dunque si tratti di un *tempio* antico parzialmente in rovina. Però, poi, non sotto la cupola — come può sembrare a prima vista — ma spostato in avanti, c'è uno strano piedistallo con colonna a candelabro, sormontata da una croce. Quindi si tratta anche di una *chiesa*; di un edificio che ha, o dovrà avere, una destinazione religiosa cristiana. L'ipotesi più attendibile, anche se troppo generica, è che l'incisione voglia rappresentare un edificio antico, un tempio pagano, trasformato, o da trasformare, in chiesa. Ma si tratta di una pura fantasia architettonica, pur forse ricca di significati religiosi o politici, oppure si voleva rappresentare, sia pure in modo ideale, un edificio specifico, magari realmente esistente o da costruire a Milano?

E chi sono, poi, questi personaggi che popolano il suo interno? e che cosa fanno? In primo piano si riconosce un anziano monaco che prega inginocchiato. A sinistra, un uomo in piedi, ammantato, sembra essere un vescovo cristiano (o un cardinale) al quale un paggio regge il cappello e la croce astile. Sulla destra irrompe un gruppo di armati, a piedi o a cavallo. Altri personaggi si aggirano tra i pilastri o sembrano discutere, in piedi, verso il fondo. Ma le funzioni reali, l'identità e il significato di ciascuna figura, sembrano rimanerci — malgrado diverse supposizioni di studiosi — sostanzialmente ignote. Si è voluto, come pare, rappresentare un qualche preciso avvenimento? e, se è così, quale avvenimento si è voluto ricordare? E queste decorazioni, questi fregi, queste figurazioni

plastiche inserite con larghezza ma con sapiente controllo tra le membrature architettoniche, questi centauri ai lati dell'oculo di fondo, questo busto di una statua antica, stranamente inserito in esso e visto di dietro, svolgono un tema? sono legati tra loro da un preciso significato in rapporto all'azione dei personaggi e all'enigmatico e ambiguo tema generale della scena? oppure sono semplicemente elementi decorativi di tipo « antiquario » inseriti, alla moda lombarda e veneta, solo per rendere questa rappresentazione architettonica più ornata e interessante? Non sappiamo. O, meglio, varie ingegnose e dotte ipotesi tentano di darci una spiegazione più o meno convincente. Ma nessuna ipotesi ancora è provata e ci dà delle risposte sicure a questi interrogativi.

Altri problemi ancora. In primo luogo, quelli che riguardano la rappresentazione prospettica. Tutti sanno che l'interesse per la scienza prospettica aveva distinto l'opera dei pionieri dell'arte del Rinascimento, cominciando dal Brunelleschi e continuando, anche fuori di Firenze, con quasi tutti i maggiori pittori del Quattrocento nei vari centri umanistici. Bramante, e tutta la sua opera lo conferma, è celebrato dalle fonti come particolarmente esperto nella prospettiva. I suoi, indiretti o diretti maestri, dall'Alberti a Fra Carnevale della Corradina, a Piero della Francesca al Mantegna, sono anche specialisti di prospettiva. Ma i procedimenti concreti di rappresentazione prospettica, pur facendo riferimento a principi e metodi comuni, erano poi, in pratica, anche abbastanza differenti a seconda dei diversi artisti e dei diversi ambienti culturali. Ora, in questo caso dell'incisione Prevedari, a quale tradizione prospettica e a quale procedimento pratico di rappresentazione si fa riferimento? Non saprei rispondere con sicurezza. Mi limito solo ad osservare che il tipo di taglio, d'impianto prospettico della scena, sembra voler fondere, creativamente ed in modo assai originale, il tipo d'impianto rappresentante un interno — secondo la linea precocemente proposta da Masaccio nella *Trinità* di S. Maria Novella e sviluppata da Piero nella pala Montefeltro oggi a Brera — con quello, di lontana origine giottesca e trecentesca, nel quale un edificio è visto dall'esterno, e il suo fronte funge da fondale per le figure in primo piano, ma, attraverso le aperture del suo piano terreno, scopre l'interno, spesso largamente popolato di figure — secondo la linea che già era giunta a maturazione ad esempio nelle *Tavole Barberini*, probabili opere di Fra Carnevale, nei pannelli della nicchia di S. Bernardino a Perugia oltre che nella *Flagellazione* di Piero ad Urbino. L'artificio che nell'incisione Prevedari consente di fondere in perfetta e, per così dire, « naturale » unità i due tipi di rappresentazione è quello di mostrarci



l'edificio in rovina, non senza spunti mantegneschi, e come tagliato nella sua parte anteriore; quasi come in una sezione prospettica, secondo un modo che ricorda quello che diverrà tipico dei disegni architettonici tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento e che già compare, ad esempio, nella celebre rappresentazione del rotondo tempio di Venere della *Hypnerotomachia Poliphili* ed anche in alcuni schizzi di Leonardo. Comunque, questo è un problema che va esaminato in profondità. Marisa Dalai, che è tra gli studiosi più esperti di questi argomenti, è la persona più adatta per darci delle precise indicazioni su di esso. Un altro problema specifico che riguarda la prospettiva è poi quello della *restituzione* grafica dell'architettura rappresentata nell'incisione; e cioè del tentativo di risalire, mediante alcuni procedimenti scientifici di geometria descrittiva, dalla rappresentazione in prospettiva, in tre dimensioni, così come la vediamo nella stampa, alle due dimensioni della pianta e delle sezioni. Si tratta, cioè, del tentativo di compiere, per così dire, il percorso inverso a quello che deve essere stato fatto da Bramante per dare il disegno su carta (*in papiro*, dice il documento ricordato dalla dottoressa Alberici) che Bernardo Prevedari doveva incidere sulla lastra di rame.

Ma l'osservazione dell'incisione mostra con molta chiarezza che la rappresentazione prospettica non è rigorosamente esatta in tutte le sue parti; che ci sono degli arrangiamenti, dei « trucchi » che Bramante stesso, probabilmente, eseguendo il suo disegno, ha fatto per rendere più persuasiva l'immagine, più chiara e più facile la lettura di alcune sue parti, per mettere in evidenza certi elementi che forse gli sembravano più interessanti o che, per la loro importanza forse anche concettuale o simbolica, dovevano colpire di più l'osservatore. Per esempio, è evidente che quell'oculo in alto sulla destra, stranamente schermato da una ruota formata da balaustini di forme diverse, non sta in asse con l'arco sottostante, come invece certamente sarebbe dovuto avvenire in una rappresentazione prospetticamente corretta; nella quale tuttavia l'oculo, sarebbe risultato parzialmente nascosto dietro l'arcata in primo piano, e quindi meno visibile. Altre irregolarità o artifici di questo genere sono riscontrabili in vari punti. Per esempio un altro fatto problematico è questo: le linee verticali e le linee orizzontali non sono tra loro esattamente perpendicolari; cioè non formano un angolo di 90°, come invece dovrebbe avvenire in una corretta rappresentazione prospettica con un solo punto di fuga. Come si spiega questa circostanza? Io quando, credo per primo, mi sono accorto di questo strano fatto ho pensato, come alla più

probabile, ad una spiegazione molto banale: che Bramante o Bernardo Prevedari usassero una squadra o una *riga a T*, strumenti che si usavano e si usano per fare questi disegni, che non fosse esattamente a 90°. Mi spingeva verso questa spiegazione, così empirica e « positivista », la circostanza che è assai lieve la divergenza dall'angolo retto e che è dunque arduo pensare ad una prospettiva « obliqua », cioè con due punti di fuga, uno dei quali sarebbe risultato assai lontano sull'orizzonte e quindi, con un normale foglio e tavolo da disegno, di assai scomodo impiego. Ma si può essere di parere diverso e può anche darsi che questa anomalia dipenda da particolari effetti che l'artista, Bramante, voleva ricercare. È certo in ogni caso che Bramante qui, come del resto nelle sue successive opere costruite, ricercasse spregiudicatamente non tanto la rigorosa correttezza scientifica della rappresentazione quanto l'effetto visivo d'insieme: lo « spettacolo » volto a colpire più i sensi che l'intelletto dell'osservatore. Proprio in ciò, anzi, è la novità caratterizzante l'opera bramantesca fino ai maturi esiti romani; ed è molto significativo che questo atteggiamento sia già chiaramente avvertibile in data così precoce in questo disegno. Egli, forse per primo, probabilmente accettando ed estendendo un'esplicita raccomandazione vitruviana a proposito delle proporzioni, non esita a « correggere » il risultato delle regole; realisticamente propenso a puntare più sull'*apparire* che sull'*essere* e a riconoscere la realtà soggettiva, e proprio per questo emotiva, della percezione del fenomeno.

Ma l'operazione di restituzione prospettica — cioè il tentativo, come abbiamo accennato, di risalire dalla prospettiva alla oggettiva rappresentazione geometrica dell'edificio — presenta alcune difficoltà proprio per questi arrangiamenti ed irregolarità, forse in certi casi anche introdotti dal Prevedari nel passaggio dal disegno all'incisione. Infatti, dopo quella da me pubblicata nel 1969, sono state proposte da vari studiosi (Metternich, Verga, Dal Mas) altre restituzioni grafiche dell'architettura di questa prospettiva: ciascuna diversa dalle altre per alcuni particolari. Ciascuna porta certamente un utile contributo di osservazioni. Ma proprio per le inesattezze del disegno originale e per l'incompletezza dell'edificio, che ci viene mostrato in stato di parziale rovina, ogni restituzione è inevitabilmente un'interpretazione in parte soggettiva e non sicura in tutte le sue parti. Nella mia vecchia restituzione proponevo che l'architettura rappresentata nell'incisione configurasse un organismo centrico del tipo detto a croce inscritta in un quadrato; cioè di quel tipo



di edificio — generalmente una chiesa — costituito da quattro braccia di croce che convergono in una cupola e con agli angoli, per completare il quadrato di pianta, quattro più piccoli spazi quadrati in genere coperti con cupolette o con volte a crociera. È questo il tipo di impianto spaziale che, in assai più grandi dimensioni, verrà proposto dallo stesso Bramante, molti anni dopo, per il nuovo S. Pietro e che sarà da lui stesso ripreso in altri suoi progetti di chiese, a Roma nei primi anni del '500; come ad esempio nella chiesa dei SS. Celso e Giuliano e nella chiesa di Roccaverano. Come è ben noto, questo è uno schema abbastanza diffuso, di origine bizantina ma trasmesso in Europa e in Italia, già intorno al sec. IX, sia in ambiente meridionale che in ambiente settentrionale. Tanto che proprio a Milano un piccolo edificio da tutti conosciuto, il sacello di S. Satiro, costituisce un esempio tipico di questo caratteristico impianto tipologico. Oltre ai risultati per quanto possibile oggettivi dell'operazione di restituzione prospettica delle strutture visibili nell'incisione, alcune considerazioni mi portavano a proporre per questa costruzione in rovina un impianto di questo tipo. Infatti il sacello di S. Satiro, certamente studiatissimo e ammiratissimo da Bramante e da Leonardo, era considerato, ai loro tempi, un tempio romano antico. E, abbiamo visto, certamente l'edificio dell'incisione vuol apparire, prima che una *chiesa*, un *tempio* antico. C'è di più. Cesare Cesariano, scolaro di Bramante ed autore della prima edizione in volgare del testo di Vitruvio, illustra i diversi tipi di templi antichi di cui parla il trattatista romano con una serie di disegni che rappresentano, tutti, varianti di questo tipo di edificio centrico. Ancora: due disegni bramanteschi o della sua cerchia conservati all'Ambrosiano, mostrano impianti di croci inscritte. Inoltre, pure se il pavimento dell'edificio rappresentato nell'incisione si prolunga verso l'osservatore fino al margine del foglio e il piedistallo in primo piano, sulla destra, gira regolarmente rifinito anche verso l'esterno, non sembrano rintracciabili elementi che accennino ad un prolungamento dell'edificio in forma di chiesa longitudinale. Anzi, nel luogo dove avrebbe dovuto sorgere il pilastro della navata di questo ipotetico edificio longitudinale, il pavimento corre ininterrotto, solo ingombro di un frammento di marmo lavorato, caduto dall'arco in rovina. Pertanto, rimango personalmente ancora dell'idea che la ricostruzione più attendibile sia quella di un edificio centrico a croce inscritta, aperto sul fronte ed anche, come sembra indicato dalla disposizione delle luci, sulle arcate periferiche. Tuttavia altri eminenti studiosi — come il Metternich —

sono di parere diverso ed hanno proposto restituzioni in forma di edificio longitudinale. Comunque anche questo argomento costituisce un problema ancora aperto.

Esistono ancora altri problemi di vario genere. Ad esempio quelli che riguardano le figure dei personaggi inseriti nell'architettura. Queste figure, così come le vediamo, sono state disegnate anch'esse da Bramante — cioè facevano parte del disegno « con edifici e figure » dato da Bramante al Fedeli, come si dà in genere per scontato — oppure sono state interpretate o modificate da un altro pittore, il Fedeli, il Prevedari, o da Bramante stesso in un secondo momento? Anche se sembra plausibile, come del resto è chiaramente attestato dal documento dell'ottobre 1481, che Bramante avesse fornito un disegno completo di figure ed architetture, un qualche dubbio sussiste per la strana circostanza che nella parte destra dell'incisione le figure si estendono fino al margine destro del foglio mentre l'architettura, al di sopra di esse, è come interrotta, del tutto assente al di là di una linea verticale. Perché? Il disegno di Bramante non era completo per quella parte dell'architettura? oppure era previsto, all'inizio, più stretto ed è stato allargato per rendere più completo il gruppo, anche ora concentrato e un po' confuso, delle figure sulla destra? o si tratta di un altro intuitivo accorgimento espressivo per concentrare l'interesse dell'osservatore sulle figure? oppure, più semplicemente, il Prevedari non giunse in tempo a completare l'incisione per la scadenza pattuita e tralasciò l'architettura del margine a destra? È difficile rispondere con sicurezza. E ancora. Un altro problema: fino a che punto queste figure corrispondono realmente al disegno autografo e quindi alla « maniera » di Bramante e quanto si deve alla personale interpretazione del Prevedari?

Malgrado tutti questi, ed ancora altri, problemi che rimangono aperti, io credo, tuttavia, che questa incisione costituisca il documento più importante che riguarda l'attività di Bramante, antecedente ad ogni sua opera, nota, costruita. Tutti sanno che di Bramante, il quale sembra sia nato nel 1444, non conosciamo niente di certo prima di quando, nel 1477, lo troviamo a Bergamo al lavoro negli affreschi della facciata del palazzo del Podestà. Ma questi ultimi, pervenutici in pessimo stato di conservazione, eseguiti con assai larga partecipazione di aiuti, ci dicono abbastanza poco soprattutto su Bramante architetto. Qui ci troviamo invece di fronte ad un'opera, anche se solo disegnata, di vera e propria architettura. La prima, sicura, architettura di Bramante. Io, forse un po' esagerando, ho scritto che si tratta di un « progetto » di architettura;



perché, in realtà, per eseguire una prospettiva come quella dell'incisione Prevedari, è necessario concepire un organismo architettonico nel suo insieme e nei suoi particolari, non solo da « pittore » ma anche da « architetto », redigerne almeno una pianta ed una sezione. È necessario, cioè, « progettare » uno spazio architettonico affrontando i diversi problemi che riguardano la sua conformazione: problemi geometrici e proporzionali, problemi statici, problemi espressivi, problemi linguistici, ecc. Ed anche se si tratta di un edificio solo disegnato, probabilmente senza vincoli pratici, esso non è una vera e propria architettura fantastica. Esso è pensato, ad esempio, in una scala e in materiali ben precisi; e, data l'esiguità delle sue dimensioni fisiche, verosimile staticamente assai più di quanto appaia a prima vista.

Trattandosi dunque del *primo testo* noto, sicuro e datato, che ci documenta su Bramante architetto, l'importanza storica dell'incisione Prevedari è veramente straordinaria. Essa costituisce infatti la fonte fondamentale per ricostruire la formazione di Bramante oltre che come pittore anche come architetto. Ed anche il termine di confronto per attribuirgli, come è stato più volte tentato, opere antecedenti al 1477 e ricostruire, sia pure in maniera ipotetica, il misterioso *curriculum* bramantesco precedente il lungo e fruttuoso soggiorno lombardo.

In realtà in questa incisione, già fuse in una nuova, sicura espressione, affiorano spunti e ricordi che testimoniano di culture artistiche diverse, stratificate ma originalmente assimilate e selezionate. Non è possibile — è stato già fatto più volte — indicare qui analiticamente i molti riferimenti individuabili sia nell'architettura che nelle figure. Accenniamo solo che ancora vivi sembrano gli echi della complessa cultura artistica dell'ambiente urbinato nel quale Bramante dovette originariamente formarsi. Ricordi degli scultori fiorentini attivi ad Urbino negli anni '50, e delle misteriose *Tavole Barberini*, dei pannelli della *Nicchia di S. Bernardino* a Perugia, di modi di Francesco di Giorgio e poi di proposte di Piero della Francesca e di Melozzo sembrano costituire l'indimenticato sottofondo culturale bramantesco, ancora avvertibile specialmente nella architettura e nelle sue decorazioni. Ma ad esso si sovrappongono vivaci spunti di origine settentrionale: non solo da Rimini e da Ferrara e da Mantova — con gli stimoli ed i suggerimenti accolti dall'Alberti, da Ercole de' Roberti e, soprattutto, vivissimi, dal Mantegna — ma anche già dalla Lombardia, e forse dal Veneto, e dalla stessa Milano. Già in questa incisione sembra operante la critica e controllata adesione al gusto lombardo dell'Amadeo, l'insegnamento del Filarete (per parecchi versi

« precursore » di Bramante in Lombardia) ma specialmente già affiorano e danno frutti due esperienze fondamentali in tutta l'opera bramantesca fino ad i suoi maturi esiti romani: quella del « gotico », specialmente assimilata, sembra, nel cantiere del duomo milanese e quella del mondo tardoantico e « bizantino » (quest'ultima forse innestata su di una precedente meditazione sopra i monumenti di Ravenna). Quasi simbolicamente, su di uno schizzo per il nuovo S. Pietro, nervosamente tracciato a sanguigna, conservato agli Uffizi (Arch. 8 v.) e con buona probabilità attribuito al vecchio Bramante, compaiono a margine gli schemi planimetrici di due edifici milanesi che, fin da questi anni '80, dovettero impressionare straordinariamente Donato: il tardoantico S. Lorenzo e il gotico duomo. Ma ancora, alcuni caratteri ed alcuni particolari dell'architettura dell'incisione possono testimoniare di un già approfondito ed originale studio, ad opera di Bramante, del trattato di Vitruvio e, almeno in parte, spiegare l'interesse per quest'ultimo a Milano negli ultimi anni del secolo e poi la comparsa nel 1521 della traduzione e del commento del Cesariano. Né è da escludere che Bramante, considerato ancora ai tempi del Serlio un'autorità su Vitruvio, fosse tramite — con il suo probabile amico Luca Pacioli, anch'egli formatosi nell'ambiente pierfrancescano e urbinato — tra l'ambiente dei vitruviani lombardi e quell'ambiente vitruviano romano di Pomponio Leto, del cardinal Raffaele Riario (il committente del futuro palazzo della Cancelleria nel quale certamente lavorò Bramante) di Sulpicio da Veroli che porterà, ad opera di quest'ultimo, anch'egli in rapporto con Urbino, all'*editio princeps* del 1486 ed al quale erano pure legati il Pacioli, Melozzo e forse il bresciano Girolamo Avogadro.

L'incisione Prevedari, con la sua architettura e le sue figure, è d'altro canto di grande importanza anche in rapporto con la successiva opera bramantesca non solo a Milano ma ancora a Roma. Spunti espressivi e soluzioni lessicali rintracciabili in questa opera riecheggiano non dimenticati in opere successive; come, vivissimi, in S. Maria presso S. Satiro, nel duomo di Pavia, negli affreschi di Casa Panigarola ora a Brera, in S. Maria delle Grazie... fino a S. Pietro e al coro di S. Maria del Popolo a Roma. Ma non c'è tempo per soffermarci ulteriormente su questo punto. Forse ho parlato già troppo e vorrei lasciar subito la parola a Germano Mulazzani, a Marisa Dalai Emiliani, a Giorgio Lise che ci illustreranno specifici risultati, di grandissimo interesse, dei loro studi su questa straordinaria opera bramantesca.

Per concludere, mi limito solo ad osservare che l'architettura rappresen-



tata in questa stampa — se la paragoniamo ad altre opere, pure di grande rilievo, progettate o costruite in questi anni, dai maggiori maestri del tempo, come ad esempio la chiesa di S. Maria delle Carceri a Prato di Giuliano da Sangallo o quella del Calcinaio di Cortona di Francesco di Giorgio o addirittura alla stessa S. Maria presso S. Satiro — si configura come, forse, l'opera linguisticamente più avanzata, più « moderna », pensata intorno al 1480. Qui infatti non si vuole più caratterizzare, brunelleschianamente, uno spazio mediante la rappresentazione di un *disegno* di strutture sulle superfici o di risolverlo attraverso la continuità di pareti murarie albertianamente « proporzionate » e « ornate ». In un'inedita sintesi, che risolve e supera gli insegnamenti originari del Brunelleschi e dell'Alberti e fa tesoro di assimilate, pur eterogenee e contraddittorie, esperienze tardoantiche, medioevali, gotiche e contemporanee, ora per la prima volta nell'architettura del Rinascimento, energetiche, guizzanti ossature murarie valorizzate dalla luce, si organizzano sintatticamente ed illusionisticamente nella tridimensionalità dello spazio continuo. Bramante, già in questa primissima opera milanese, sta approntando, sperimentando e proponendo i mezzi espressivi che gli consentiranno di operare la volta storica fondamentale, dall'architettura dell'Umanesimo quattrocentesco alla nuova, più « universale » — romana, italiana e poi europea — « maniera matura » dell'architettura del Cinquecento.

GERMANO MULAZZANI

## Il tema iconografico dell'incisione Prevedari

Il mio intervento è il riassunto di uno studio da me dedicato a questo tema nel 1972, che per la sede dove venne pubblicato<sup>1</sup> è rimasto ignoto alla maggior parte degli studiosi più direttamente interessati alla vasta problematica bramantesca. Rivedendolo a distanza di tempo mi sento di condividere ancora quasi tutte le ipotesi interpretative che avevo allora avanzato: le riproporrò qui, tralasciando soltanto (ma ne darò conto) quelle che anche allora avevo giudicato molto problematiche.

È forse da rendere esplicito che ciò che mi ha spinto a intraprendere quella ricerca è stato il desiderio di decifrare un'immagine che esibiva con molta chiarezza il suo carattere di illustrazione di un racconto: la collocazione a diversa profondità delle figure e il deciso avanzare verso l'osservatore dell'edificio sono elementi che non si addicono a una raffigurazione simbolica o astratta. Il mio contributo perciò, pur non trascurando la problematica generale relativa all'Incisione, puntava decisamente alla decifrazione di quell'affascinante e misterioso racconto. A maggior ragione in questa sede la mia attenzione all'aspetto iconografico sarà esclusiva, date le molteplici e autorevoli voci tra le quali si inserisce il mio contributo.

Il punto di partenza del mio studio era offerto da queste constatazioni preliminari, ormai acquisite dalle ricerche precedenti<sup>2</sup>:

A) L'edificio rappresentato è un tempio pagano: ne fanno fede le decorazioni dei fregi e il fatto che questo « prototipo » venga in seguito ripreso come tempio pagano o ebraico.

B) Il tempio è stato consacrato in chiesa cristiana: lo testimoniano la croce posta sulla colonna-candelabra, il vescovo stante sulla sinistra assistito da un paggio che gli regge il cappello e una lunga croce processionale, il monaco inginocchiato<sup>3</sup>.



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



tata in questa stampa — se la paragoniamo ad altre opere, pure di grande rilievo, progettate o costruite in questi anni, dai maggiori maestri del tempo, come ad esempio la chiesa di S. Maria delle Carceri a Prato di Giuliano da Sangallo o quella del Calcinaio di Cortona di Francesco di Giorgio o addirittura alla stessa S. Maria presso S. Satiro — si configura come, forse, l'opera linguisticamente più avanzata, più « moderna », pensata intorno al 1480. Qui infatti non si vuole più caratterizzare, brunelleschianamente, uno spazio mediante la rappresentazione di un *disegno* di strutture sulle superfici o di risolverlo attraverso la continuità di pareti murarie albertianamente « proporzionate » e « ornate ». In un'inedita sintesi, che risolve e supera gli insegnamenti originari del Brunelleschi e dell'Alberti e fa tesoro di assimilate, pur eterogenee e contraddittorie, esperienze tardoantiche, medioevali, gotiche e contemporanee, ora per la prima volta nell'architettura del Rinascimento, energetiche, guizzanti ossature murarie valorizzate dalla luce, si organizzano sintatticamente ed illusionisticamente nella tridimensionalità dello spazio continuo. Bramante, già in questa primissima opera milanese, sta approntando, sperimentando e proponendo i mezzi espressivi che gli consentiranno di operare la volta storica fondamentale, dall'architettura dell'Umanesimo quattrocentesco alla nuova, più « universale » — romana, italiana e poi europea — « maniera matura » dell'architettura del Cinquecento.

GERMANO MULAZZANI

## Il tema iconografico dell'incisione Prevedari

Il mio intervento è il riassunto di uno studio da me dedicato a questo tema nel 1972, che per la sede dove venne pubblicato<sup>1</sup> è rimasto ignoto alla maggior parte degli studiosi più direttamente interessati alla vasta problematica bramantesca. Rivedendolo a distanza di tempo mi sento di condividere ancora quasi tutte le ipotesi interpretative che avevo allora avanzato: le riproporrò qui, tralasciando soltanto (ma ne darò conto) quelle che anche allora avevo giudicato molto problematiche.

È forse da rendere esplicito che ciò che mi ha spinto a intraprendere quella ricerca è stato il desiderio di decifrare un'immagine che esibiva con molta chiarezza il suo carattere di illustrazione di un racconto: la collocazione a diversa profondità delle figure e il deciso avanzare verso l'osservatore dell'edificio sono elementi che non si addicono a una raffigurazione simbolica o astratta. Il mio contributo perciò, pur non trascurando la problematica generale relativa all'Incisione, puntava decisamente alla decifrazione di quell'affascinante e misterioso racconto. A maggior ragione in questa sede la mia attenzione all'aspetto iconografico sarà esclusiva, date le molteplici e autorevoli voci tra le quali si inserisce il mio contributo.

Il punto di partenza del mio studio era offerto da queste constatazioni preliminari, ormai acquisite dalle ricerche precedenti<sup>2</sup>:

A) L'edificio rappresentato è un tempio pagano: ne fanno fede le decorazioni dei fregi e il fatto che questo « prototipo » venga in seguito ripreso come tempio pagano o ebraico.

B) Il tempio è stato consacrato in chiesa cristiana: lo testimoniano la croce posta sulla colonna-candelabra, il vescovo stante sulla sinistra assistito da un paggio che gli regge il cappello e una lunga croce processionale, il monaco inginocchiato<sup>3</sup>.



Partendo dalla premessa che l'Incisione illustri un avvenimento preciso ho cercato di individuare di quale tempio potesse trattarsi. Un elemento su cui basarsi per questa identificazione era offerto dal grande busto rivolto all'esterno racchiuso nell'oculo che sormonta l'abside. Questo dettaglio, di per sé significativo, mi era stato reso più esplicito dalla restituzione prospettica dell'edificio eseguita dal Bruschi<sup>4</sup>: un edificio a pianta quadrata con un busto su ciascuna facciata. Ora, una chiesa di Milano, distrutta nel 1786, portava il curioso nome di San Giovanni alle Quattro Facce e sorgeva, secondo la tradizione, sull'antico tempio di Giano, da cui aveva appunto ereditato in parte il nome<sup>5</sup>. Diverse considerazioni inducono a rendere plausibile questa identificazione: oltre la presenza, altrimenti inspiegabile, del busto rivolto all'esterno dell'edificio, gran parte della decorazione (che vedremo) e la finestra rotonda con balaustini a raggera al di sopra della navata destra, che compare qui, che io sappia, per la prima volta. Si tratta di un antichissimo simbolo di Giano<sup>6</sup> e questo simbolismo può essere confortato dal fatto che per metterlo in maggiore evidenza Bramante, come è stato osservato, non esita a spostarlo dall'asse dell'arco sottostante. L'esame dell'apparato decorativo riguarda soprattutto i due fregi<sup>7</sup> della navata centrale e di quella di destra: il primo appare una rappresentazione allegorica di Venere, dal momento che esibisce due carri che trasportano due cassoni nuziali e alcune figure femminili che circondano la statua d'Amore. Il secondo, attraverso la rappresentazione della fabbrica delle armi di Achille, è leggibile come una allegoria di Vulcano. Le due divinità, secondo la cultura mitologica del Rinascimento, sono simboli di due stagioni, la primavera e l'inverno, e alle stagioni, come in genere allo scorrere del tempo, presiede Giano<sup>8</sup>.

A Milano in particolare il tempio di Giano rivestiva, secondo una tradizione riportata da Galvano Fiamma (XIV secolo), un interesse notevolissimo: esso era il primo tempio innalzato dai gentili alla divinità che aveva fondato Milano in un remotissimo passato, prima ancora della fondazione di Roma<sup>9</sup>. Per questo motivo nel tempio risiedeva la massima autorità religiosa pagana, unica che per grado fosse pari a quella che risiedeva a Roma: in questa tradizione, il cui significato appare già chiaro, ho potuto individuare l'avvenimento rappresentato nell'Incisione. Nella *Chronica Mediolani* Galvano Fiamma riporta quella tradizione a proposito delle origini della chiesa milanese, la quale, proseguendo nella linea dell'altissimo prestigio che Milano aveva goduto in età precristiana,

ebbe l'onore di essere stata fondata da un apostolo, Barnaba, onore condiviso, in Italia, soltanto dalla chiesa di Roma. Secondo questa tradizione, le cui origini non sono state chiaramente localizzate, Barnaba giunge a Milano, tre anni prima che Pietro giungesse a Roma, e trova su tutte le porte della città un idolo, fattovi porre dal re Marcello con l'ordine di punire con il taglio della testa chiunque si fosse rifiutato di inginocchiarsi davanti ad esso. L'apostolo evita allora di entrare nella città ed erige un altare all'aperto fuori delle mura (nel punto dove poi sorgerà la chiesa di Sant'Eustorgio) e inizia la sua predicazione. Il successo è rapido, molti cittadini milanesi, tra cui il governatore Paolino, chiedono di essere battezzati. L'archiflamme, irato per questo enorme consenso sfida pubblicamente Barnaba ma è da lui sconfitto. L'apostolo può allora entrare nella città e su invito di Paolino consacra al Salvatore il tempio di Giove e tutti i templi pagani della città ponendo una croce in ciascuno di essi<sup>10</sup>. Infine Barnaba lascia Milano per portare il Vangelo in altre città della Lombardia e prima di partire consacra vescovo il suo discepolo Anatalone, che con Caio lo aveva accompagnato a Milano.

Il momento rappresentato nell'Incisione può dunque essere proprio quello della partenza di San Barnaba, dopo la consacrazione di Anatalone. Questo episodio racchiude in sé il maggior numero di significati possibili, all'interno dell'intento che l'identificazione del tempio ci ha già fatto intravedere, quello cioè di alludere alla antichità della chiesa milanese e di esaltare Milano come seconda Roma. Il monaco inginocchiato davanti alla croce rappresenta dunque San Barnaba, raffigurato in atto di rendere al simbolo della nuova religione quell'omaggio che aveva rifiutato agli idoli pagani; alla sua sinistra, con gli attributi della sua nuova ordinazione arcivescovile è Anatalone, assistito da Caio, più giovane di lui, di cui diverrà il successore; alla destra del santo inginocchiato, al limite del tempio ormai consacrato, un gruppo di persone circonda un personaggio con lo scettro che potrebbe essere il governatore Paolino, mentre si può distinguere un cavallo sellato senza cavaliere, presumibilmente destinato al viaggio imminente di Barnaba.

Dopo aver cercato di individuare il tema iconografico dell'Incisione, ho tentato di metterla in relazione con un evento storico preciso, tentativo che la specificità del soggetto, nonché l'insolito formato della stampa rendevano urgente. Una esplorazione anche non sommaria delle vicende milanesi del tempo intorno al 1481 non ha dato alcun risultato, ho dovuto perciò basarmi su possibili indizi interni alla stampa stessa. Questo



indizio, quello almeno che si è rivelato significativo, è stato offerto dalla croce di San Barnaba. Esiste tuttora, nella chiesa milanese di Santa Maria del Paradiso, la croce che la tradizione vuole sia la prima croce innalzata da Barnaba a Milano<sup>11</sup>. Poteva essere questo un collegamento abbastanza preciso tra il soggetto della stampa e un monumento milanese. Le ricerche sulle vicende di questo monumento mi hanno messo infatti sull'avviso che era forse veramente questa la pista da percorrere. La costruzione della chiesa attuale risale al 1590, quando fu riedificata dai francescani che la ressero fino al 1783, anno in cui ad essi subentrarono i serviti, dopo la demolizione del loro monastero di San Dionigi. Nello stesso anno dovette giungervi anche la croce, prima documentata appunto nella chiesa di San Dionigi. Dove essa si trovasse prima del XVII secolo, non ho potuto appurare con certezza, però si sa che i serviti si trasferirono nel convento di San Dionigi soltanto nel 1525, dopo la demolizione della loro prima sede, cioè una più antica chiesa di Santa Maria del Paradiso<sup>12</sup>. La cronologia della vicenda di questa quasi sconosciuta chiesa è di grande interesse per il nostro assunto: nel 1481 Giovanni Rodolfo Vismara donava il terreno per la chiesa e il monastero che doveva ospitare i serviti; alla fine di marzo del 1482 fu iniziata la costruzione dell'edificio, che sarà poi raso al suolo nel 1525 dagli Spagnoli per far posto alle nuove mura di difesa. Le date a disposizione, quelle relative alla chiesa e quelle relative all'Incisione, sembrano combinarsi perfettamente tra loro: il 17 aprile viene steso l'atto di donazione del terreno; tra l'aprile e l'ottobre viene affidato a Bramante l'incarico di eseguire il disegno dal quale Bernardino Prevedari riceverà l'Incisione, che gli viene commissionata il 24 ottobre; alla fine di marzo dell'anno seguente viene iniziata la costruzione della chiesa. Quale avvenimento è possibile collocare al 25 dicembre 1481, giorno per il quale la stampa deve essere a tutti i costi compiuta? Il 25 dicembre deve essere interpretato non solo come giorno di Natale ma anche, letterariamente e giuridicamente<sup>13</sup>, come il primo giorno dell'anno 1482. È pertanto possibile collocare in tale giorno la cerimonia di fondazione della chiesa, la cui costruzione vera e propria cominciò soltanto con la primavera successiva per motivi facilmente comprensibili. Purtroppo la ricerca in questo senso, dopo un primo risultato così promettente, non ha potuto proseguire e molti interrogativi restano senza risposta: aveva Ludovico il Moro o qualche altro membro della famiglia ducale un particolare interesse per questa chiesa o per i serviti? Qual era il suo aspetto

originario? Bramante intervenne nell'esecuzione del progetto? La brevissima esistenza, neppure mezzo secolo, del monumento è tra le cause principali di questo generale silenzio delle fonti, che costringe ad ammettere che l'alone di mistero che circonda questa Incisione resiste pressoché intatto, nonostante quanto si è cercato qui di decifrare.

## NOTE

<sup>1</sup> G. MULAZZANI, «Ad civitatem Mediolani veni»: il senso dell'Incisione Prevedari, in «Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio», I, Milano, 1972, pp. 76-90. Per la problematica generale relativa a Bramante pittore, alla quale ho dedicato vari interventi, si veda ora G.A. DELL'ACQUA, G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milano, 1978.

<sup>2</sup> Si veda soprattutto: P. MURRAY, *Bramante milanese: the Printings and Engravings*, «Arte lombarda», VII, 1962, pp. 25-42; F.G. WOLFF METTERNICH, *Der Kupferstich Bernardos Prevedari aus Mailand von 1481*, «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, 1967-68, pp. 9-97.

<sup>3</sup> L'abito del personaggio inginocchiato è stato sempre indicato come monacale. In realtà, anche in relazione al probabile significato della scena, sembra più plausibile identificarlo con un abito da pellegrino o viandante. Per questo motivo preferisco tralasciare in questo particolare nel mio saggio citato (p. 89).

<sup>4</sup> A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, figg. 94-95.

<sup>5</sup> Cfr. P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, p. 365. La chiesa fu ricostruita nel 1631 dal Richini e si trovava in corrispondenza dell'attuale incrocio tra via Orian e via del Lauro.

<sup>6</sup> Sul simbolismo solare della ruota a otto raggi e sulla sua relazione con Giano cfr. R. PETTAZZONI, *L'onniscienza di Dio*, Torino, 1955, pp. 249-250, figg. 26 e 29.

<sup>7</sup> Tralascio qui l'interpretazione di altri due episodi decorativi molto oscuri: i due centauri che affiancano l'oculo centrale che contiene il busto e le due figure (una eretta e l'altra distesa) che compaiono nella lunetta che conclude la navata laterale (si veda alle pp. 80-82 del mio saggio citato).

<sup>8</sup> Cfr. V. CARTARI, *Le immagini colla esposizione degli Dei degli Antichi*, Venezia, 1556, pp. 32 e 36.

<sup>9</sup> G. MOMPEGLIO MONDINI, *La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal secolo V al secolo XVIII*, Milano, 1943, pp. 26-27.

<sup>10</sup> Le fonti utilizzate per la ricostruzione della vicenda sono: G. FIAMMA, *Chronica Mediolani seu Manipulus Florum*, R.I.S., Milano, XI, p. 1727, XXIV, pp. 553-54; Id., *Chronicon extravagans et Chronicon maius*, ed. Torino, 1869, pp. 471-72; P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia, 1592, p. 10.

<sup>11</sup> P. ROTTA, *Le chiese di Milano*, Milano, 1861, p. 61; A. CALDERINI, in «Storia di Milano», I, Milano, 1953, p. 392.

<sup>12</sup> S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, III, Milano, 1737, pp. 6-12; E. CATTANEO, in «Storia di Milano», IX, Milano, 1961, p. 647.

<sup>13</sup> Si veda A. CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano, 1930, p. 13.



MARISA DALAI EMILIANI

*"Secundum designum in papiro  
factum per magistrum Bramantem de Urbino..."*

riflessioni sulla struttura prospettica  
dell'incisione Prevedari

Controllare graficamente la struttura prospettica di un'opera del Rinascimento<sup>1</sup> può essere la via per « vedere fino in fondo », per decifrare significati che si nascondono a un semplice sguardo. Avviene, nell'individuazione dell'impianto geometrico-matematico e dei meccanismi percettivi che ne vengono attivati, qualcosa di analogo al procedimento di sviluppo fotografico, che di colpo rivela, fin nei particolari più segreti, la complessità del reale colto inconsapevolmente dall'obiettivo. Ma se di « inconscio ottico » si può parlare, citando Walter Benjamin, a proposito del negativo fotografico<sup>2</sup>, al contrario la struttura prospettica che si può ridelineare in una sorta di « blow up », per quanto occultata già nel disegno illusionistico originario o resa in seguito opaca, illeggibile dal mutare di abitudini visive e contesti storico-culturali, rimane comunque il luogo della consapevolezza, lo strumento di un'intenzione progettuale che razionalmente si è tradotta in immagine.

Con quanta spregiudicatezza e inesauribile invenzione Bramante abbia sperimentato tutte le potenzialità di questo strumento figurativo-concettuale, proprio negli anni del soggiorno a Milano, quando nella sua attività « i mezzi del pittore e quelli dell'architetto divengono tra loro intercambiabili » e « l'architettura diviene essenzialmente pittura, spettacolo e rappresentazione di se stessa »<sup>3</sup> è stato messo in evidenza da recenti studi critici<sup>4</sup>. Eppure, di fronte a un testo visivo inquietante come l'Incisione Prevedari, l'atteggiamento è stato di sconcertata prudenza: individuata l'intelaiatura geometrica, anziché assumerne le reali incongruenze e gli apparenti errori come sintomi di forzature o trasgressioni consapevoli del codice prospettico, finalizzate a un esito espressivo tutt'altro che casuale, si è preferito tentare di « normalizzare » il tracciato, di forzare i dati oggettivi per ricondurli a uno schema coerente con 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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



MARISA DALAI EMILIANI

*"Secundum designum in papiro  
factum per magistrum Bramantem de Urbino..."*

riflessioni sulla struttura prospettica  
dell'incisione Prevedari

Controllare graficamente la struttura prospettica di un'opera del Rinascimento<sup>1</sup> può essere la via per « vedere fino in fondo », per decifrare significati che si nascondono a un semplice sguardo. Avviene, nell'individuazione dell'impianto geometrico-matematico e dei meccanismi percettivi che ne vengono attivati, qualcosa di analogo al procedimento di sviluppo fotografico, che di colpo rivela, fin nei particolari più segreti, la complessità del reale colto inconsapevolmente dall'obiettivo. Ma se di « inconscio ottico » si può parlare, citando Walter Benjamin, a proposito del negativo fotografico<sup>2</sup>, al contrario la struttura prospettica che si può ridelineare in una sorta di « blow up », per quanto occultata già nel disegno illusionistico originario o resa in seguito opaca, illeggibile dal mutare di abitudini visive e contesti storico-culturali, rimane comunque il luogo della consapevolezza, lo strumento di un'intenzione progettuale che razionalmente si è tradotta in immagine.

Con quanta spregiudicatezza e inesauribile invenzione Bramante abbia sperimentato tutte le potenzialità di questo strumento figurativo-concettuale, proprio negli anni del soggiorno a Milano, quando nella sua attività « i mezzi del pittore e quelli dell'architetto divengono tra loro intercambiabili » e « l'architettura diviene essenzialmente pittura, spettacolo e rappresentazione di se stessa »<sup>3</sup> è stato messo in evidenza da recenti studi critici<sup>4</sup>. Eppure, di fronte a un testo visivo inquietante come l'Incisione Prevedari, l'atteggiamento è stato di sconcertata prudenza: individuata l'intelaiatura geometrica, anziché assumerne le reali incongruenze e gli apparenti errori come sintomi di forzature o trasgressioni consapevoli del codice prospettico, finalizzate a un esito espressivo tutt'altro che casuale, si è preferito tentare di « normalizzare » il tracciato, di forzare i dati oggettivi per ricondurli a uno schema coerente con i



principi e metodi della moderna Geometria Descrittiva e proporre infine una restituzione prospettica che riporta entro i moduli di un'impeccabile tipologia architettonica bramantesca l'enigmatica atipicità dell'edificio rappresentato<sup>5</sup>. È dall'osservazione diretta e accurata dell'incisione e delle sue particolarità che occorre invece muovere, ora che l'esemplare milanese acquisito alla Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli è a disposizione degli studiosi: ma tenendo ben presente che, in filigrana, dietro l'immagine tracciata da *Magister Bernardus De Prevedaris filius q. Johannis* può ancora oggi essere colta la novità, flagrante e vincolante, di quel *designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino*, che il documento dell'Archivio notarile di Milano<sup>6</sup> cita in più punti come modello per la stampa eseguita tra l'ottobre e il dicembre 1481, e che è difficile immaginare interamente tradito o frainteso nella trascrizione di chi incise la grande lastra di rame.

Un primo rilievo riguarda la forma, il rapporto tra i lati, lo squadro e le esatte dimensioni del foglio<sup>7</sup>. Mentre il margine sinistro è definito da una retta verticale perfettamente a piombo, il contorno dell'immagine negli altri tre lati presenta varie irregolarità, dovute a lacerazioni e lacune che interventi di restauro, ben visibili al retro, non consentono di valutare. Un dato è comunque certo: esiste una lieve disomogeneità delle misure, sia in larghezza — cm. 51,7 in alto, cm. 51,9 in basso —, sia altezza — cm. 69,9 a sinistra, cm. 68,5 al centro, cm. 69,8 a destra —, che fa ritenere anche più rilevante in origine di quanto non appaia oggi nell'esemplare londinese e milanese, un particolare molto singolare: l'obliquità del pavimento. Le orizzontali che disegnano le lastre scorciate in profondità non sono infatti parallele al margine inferiore del foglio, ma sensibilmente inclinate a sinistra, come per un movimento di rotazione dell'intero piano di base (cfr. fig. 1). Ora, nulla vieta che questo venga spiegato con « un errore manuale dell'incisore » o più probabilmente con « un'inesattezza dello stesso disegno originale di Bramante, che può aver usato strumenti (riga a T, squadre) non del tutto precisi »<sup>8</sup>; purché, contemporaneamente, non si cada nel curioso equivoco di *vedere* proprio il contrario di ciò che è, « rette verticali... tra loro sostanzialmente parallele, ma tutte leggermente inclinate verso destra rispetto alle rette orizzontali ». In realtà, l'inequivocabile inclinazione del pavimento sembra un elemento profondamente significativo. La lieve rotazione, benché avvertita solo subliminalmente da chi guarda, accresce e moltiplica l'im-

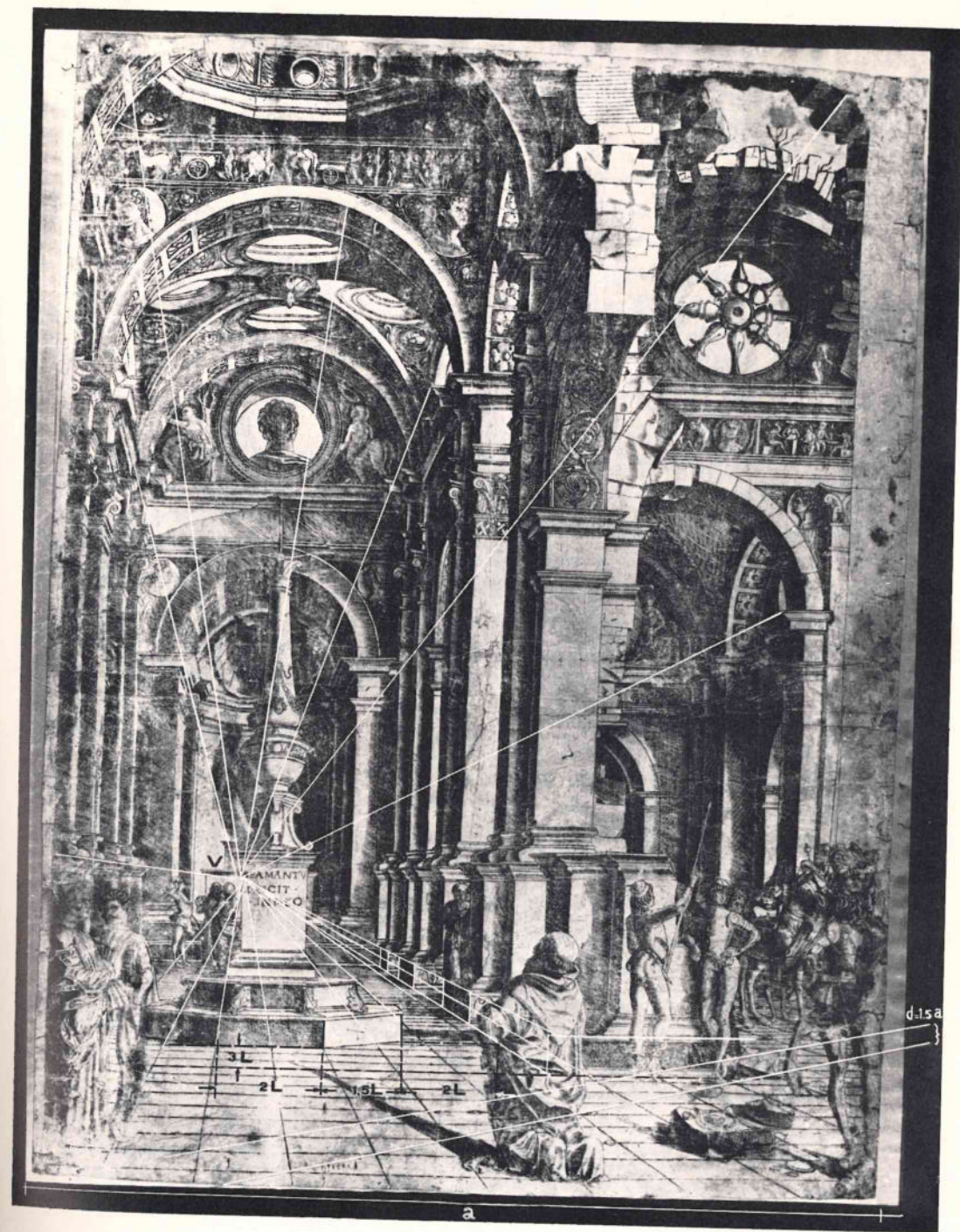


FIG. 1 - Il tracciato prospettico evidenzia la posizione eccentrica dell'area di fuga e l'esistenza dei punti di distanza sulla linea dell'orizzonte.



pressione di instabilità che il tempio in rovina suscita e può quindi essere interpretata come il risultato di una variabile — già sperimentata tra gli altri da Paolo Uccello<sup>9</sup> — introdotta consapevolmente nel procedimento prospettico: l'inclinazione del piano di proiezione rispetto all'asse longitudinale dell'immagine costruita (cfr. fig. 2, dove la situazione che si ipotizza è visualizzata in pianta).

Alla stessa ricerca di effetti sottilmente indotti nello spettatore, e sottratti al suo controllo, sembrano rispondere anche altri elementi del tracciato prospettico. Il punto di fuga<sup>10</sup>, o meglio la piccola area di fuga in cui convergono le ortogonali di profondità, in corrispondenza dell'iscrizione *Bramantus* sulla base della grande candelabra, è non soltanto eccentrico rispetto all'asse mediano dell'incisione, ma rispetto allo stesso asse della navata centrale: un doppio scarto dalla regola della centralità e simmetria rinascimentale, dunque. E, per analogia, non si può non richiamare alla memoria il « S. Gerolamo nello studio » di Dürer e la memorabile lettura datane da Panofsky<sup>11</sup>. Come nella più tarda incisione düreriana, anche nella Prevedari la distanza di costruzione molto breve<sup>12</sup>, « il pavimento che sembra continuare sotto i nostri piedi »<sup>13</sup>, la posizione totalmente eccentrica del punto di vista rafforzano la sensazione, per l'osservatore, di essere incluso nello spazio della rappresentazione, uno « spazio vicino », coinvolgente, strutturato dalla direzione soggettiva dello sguardo più che da un preordinato sistema di leggi ottico-geometriche. Uno spazio che l'ombra obliqua della figura in primo piano, acuminata come una lama, misura con matematica esattezza, mentre l'altra ombra, fluttuante nell'abside, sembra eludere ogni concetto di commensurabilità.

Ma la presenza di una griglia modulare di misura, costituita dalle lastre del pavimento<sup>14</sup> che l'ombra taglia, appunto, diagonalmente e simbolicamente, non è un particolare marginale; e forse non ne ha tenuto debitamente conto chi ha avanzato in passato proposte di restituzione prospettica dell'edificio<sup>15</sup>. Se la forma quadrata di ciascuna lastra non è solo un'ipotesi, ma è facilmente dimostrabile in relazione alla base della candelabra, che è un ottagono regolare<sup>16</sup>, non si è probabilmente riflettuto abbastanza sulla possibilità di determinare anche la dimensione, in scala, del lato di questo elemento quadrato e quindi le proporzioni dell'architettura progettata da Bramante. Di fatto, l'altezza della linea dell'orizzonte che, condotta per il punto di fuga teorico, sfiora con correttezza

geometrica la testa di tutti i personaggi raffigurati nelle rispettive dislocazioni spaziali, corrisponde esattamente, se riportata sulla linea di base, alla misura di tre lastre. È come dire che uguale a tre moduli risulterebbe quindi l'altezza teorica di una figura umana che fosse rappresentata, eretta, in primo piano; e immediato diviene allora il riferimento alle note indicazioni del *De pictura* di Leon Battista Alberti, dove, nel I libro<sup>17</sup>, viene definita in tre « braccia » l'altezza della figura umana da delineare sul piano della scacchiera prospettica, di cui l'unità di misura del « braccio » costituisce il modulo strutturale<sup>18</sup>. Si deve concludere che anche nell'Incisione Prevedari il lato di ciascuna lastra del pavimento corrisponde presumibilmente, in scala, alla misura di un « braccio ». Di qui la possibilità di una restituzione prospettica che non solo visualizzi graficamente, in pianta e alzato, quanto è effettivamente percepibile dell'edificio rappresentato, ma ne materializzi anche le dimensioni. Si scoprirà così che la grandiosità monumentale del tempio pagano evocato nell'incisione si fonda sull'efficacia illusionistica del mezzo prospettico, assai più che sull'ampiezza dello spazio realmente immaginato non a un tempio, ma a un piccolo sacello sembra appartenere la navata maggiore, che conta in larghezza nove lastre e non misura quindi che poco più di cinque metri<sup>19</sup> (cfr. fig. 3). Ma è poi certo che si debba continuare a parlare di navata maggiore, di cui tra l'altro la grande candelabra portacroce proprio al centro della prima campata occluderebbe l'accesso, e non piuttosto di transetto, in un edificio molto simile alla contemporanea S. Maria presso S. Satiro, nel quale da destra, nella navata così orientata, irromperebbe ben più plausibilmente il corteo dei personaggi a cavallo?

Il mistero, l'enigmaticità della stampa Prevedari è anche, se non prima di tutto, nella sua ambiguità di struttura visiva polivalente che permette le ipotesi di lettura più diversificate, ciascuna comunque riduttiva rispetto alla molteplicità dei significati possibili.

Ci sia consentito, in forma di postilla, di avanzarne un'ultima. Per l'asimmetria, già rilevata, del punto di vista, è il lato destro dell'immagine che si apre in maggior misura allo sguardo. E a svelarne gli elementi più inquietanti, come la transenna a otto raggi « scivolata » irregolarmente verso l'esterno, sono proprio le parti dirute dell'architettura, che ne scoprono le membrature e le articolazioni più segrete, fino a mettere a nudo certi particolari della tecnica costruttiva quali le coperture lesionate delle volte. È così che queste rovine geometriche, già invase dalle radici



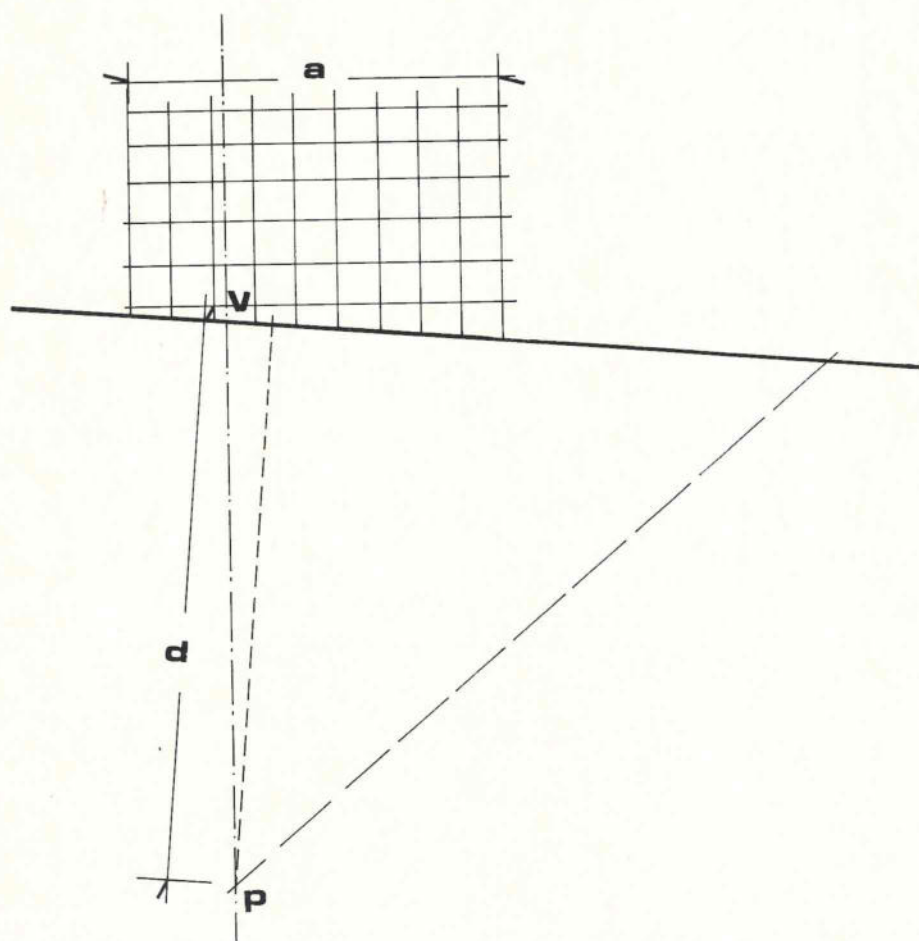


FIG. 2 - Visualizzazione in pianta dell'inclinazione del piano di proiezione rispetto al piano della scacchiera prospettica.

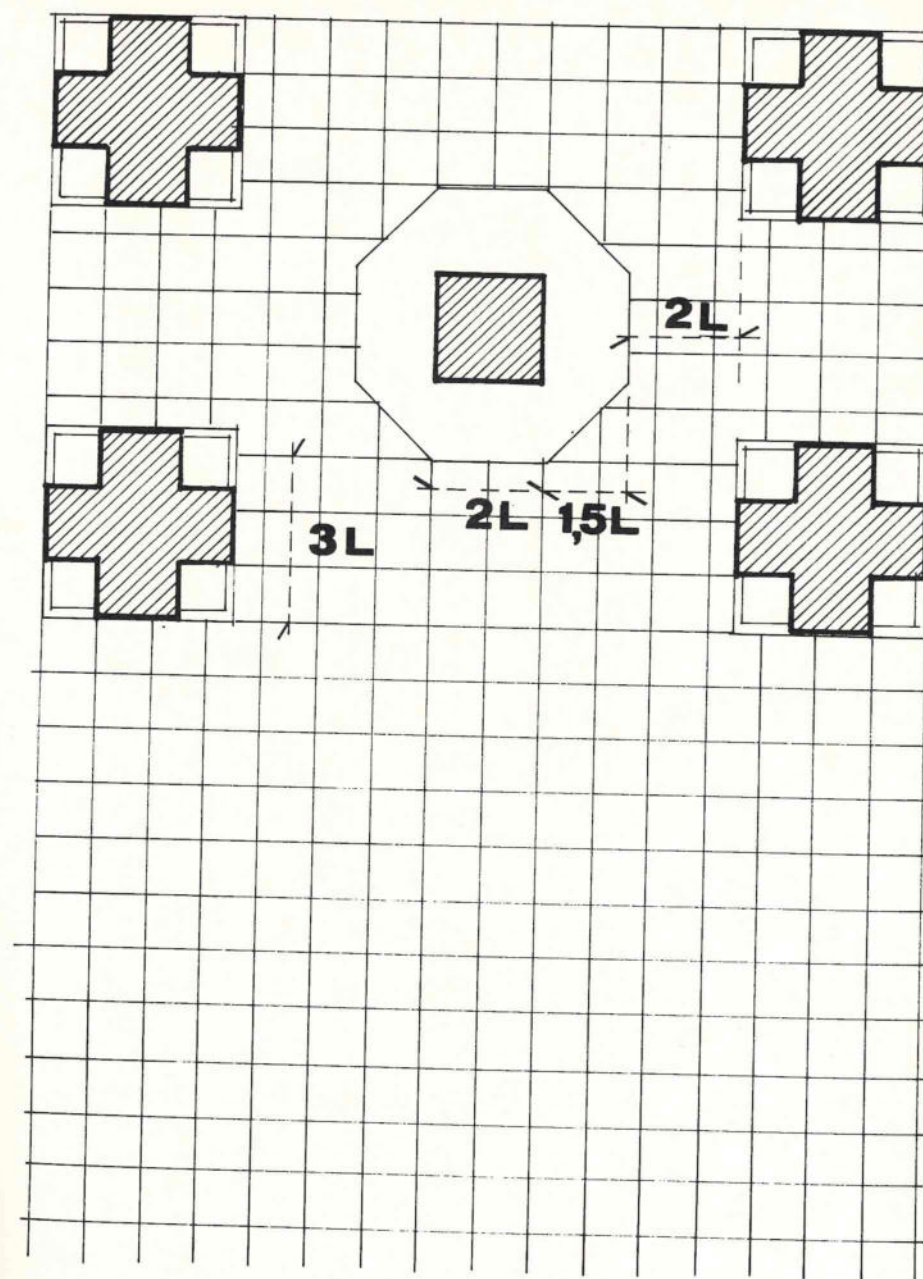


FIG. 3 - Restituzione prospettica (pianta) della prima campata della navata centrale e della porzione di pavimento antistante.



dei rovi, sembrano diventare lo strumento per una più completa ed efficace rappresentazione del tempio, una sorta di artificio grafico che, oltre a evocare una presenza altamente suggestiva, si impone come modo di sezionare un'architettura. Il ricorso a procedimenti analoghi, e non meno inediti, si moltiplicherà, come è noto, nei disegni di architettura della prima metà del Cinquecento<sup>30</sup>. Nella lunga ricerca che, tra XV e XVI secolo, condurrà alla fondazione e codificazione dei metodi del rilievo architettonico, fino al sistema per pianta, alzato e spaccato in proiezione ortogonale, l'Incisione Prevedari potrebbe dunque configurarsi come una prova anticipatrice, vero e proprio incunabolo arditamente sperimentale<sup>31</sup>.

# NOTE

- <sup>1</sup> Nella storiografia artistica moderna questa prassi risale, come è noto, all'inizio di questo secolo, con gli studi di G.J. Kern, K. Doehleemann, ecc. Per un'informazione su queste prime iniziative e sugli sviluppi successivi rimando al fondamentale studio di E. PANOFSKY, *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, « Vorträge der Bibliothek Warburg », hrg. von Fritz Saxl, Vorträge 1924-'25, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927; trad. it. *La prospettiva come « forma simbolica » e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961, e alla mia nota in calce allo stesso saggio, *La questione della prospettiva*, aggiornata con la rassegna *La questione della prospettiva, 1960-1968*, in « L'Arte », Milano, 1968, n. 2, pp. 96-105. Nel recente volume di S.Y. EDGERTON, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Icon Ed., New York London 1976, è discussa e registrata la bibliografia successiva. La più ampia documentazione delle ultime direzioni di ricerca si potrà trovare nel volume, di imminente pubblicazione, *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Milano, Castello Sforzesco, 11-15 ottobre 1977, per i tipi del Centro Di, Firenze.
- <sup>2</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (pubblicata originariamente nella rivista berlinese « Die Literarische Welt », 1931), passim, nella raccolta di scritti *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 57-78.
- <sup>3</sup> Cfr. G.C. ARGAN, *Il problema di Bramante*, in « Rassegna Marchigiana », 1934, XII, pp. 212-231, ripreso e sviluppato da A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Laterza, Bari, 1969, p. 160 e passim.
- <sup>4</sup> Ricordo, tra l'altro, alcune ipotesi di lettura avanzate al Congresso Internazionale di Studi per le Celebrazioni Bramantesche, Milano-Urbino-Roma, 24-29 sett. 1970, ora nel volume degli atti, *Studi bramanteschi*, De Luca, Roma, 1974; e il mio recente contributo, *Art et science*, nell'ambito del saggio *L'espace impossible de Bramante, étude sur le cycle des hommes d'armes*, in collaborazione con G. Mulazzani, in « Actes de la recherche en sciences sociales », Paris, 1978, n. 23, pp. 45-50, già apparso nel « Quaderno di Brera », n. 3, Centro Di, Firenze, 1977.
- <sup>5</sup> Mi riferisco in particolare alla restituzione prospettica eseguita dall'arch. Giancarlo Miletto e pubblicata nel volume citato di A. Bruschi, figg. 94-95, con osservazioni nella scheda della « Incisione Prevedari », pp. 745-750; inoltre, all'accurata e documentatissima ipotesi grafica di F.G. WOLFF METTERNICH, *Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481*, in « Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte », Roma, 1967-68, pp. 9-97, figg. 10-11-12, pp. 26-27.
- <sup>6</sup> Cfr. L. BELTRAMI, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardo Prevedari*, in « Rassegna d'Arte », XVII, 1917, pp. 155 segg., dove il documento, datato « 1481, mercoledì 24 ottobre », è stato per la prima volta pubblicato.
- <sup>7</sup> Ai dati tecnici dell'esemplare londinese, conservato al British Museum, fa per lo più riferimento la letteratura critica sull'« Incisione Prevedari ». Oltre ai testi già citati, rimando a A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, London, 1948.
- <sup>8</sup> A. BRUSCHI, *op. cit.*, p. 749.
- <sup>9</sup> Come ha dimostrato G. Degl'Innocenti in supporto al contributo di E. SINDONA, *Prospettiva e crisi nell'Umanesimo*, di prossima pubblicazione nel volume degli Atti del Convegno *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, Milano, 1977.
- <sup>10</sup> La verifica grafica dell'impianto prospettico è stata eseguita su fotografia in scala 1:1 e controllata direttamente sull'originale per la cortesia della Dr. Clelia Alberici, che ringrazio.



<sup>11</sup> Cfr. E. PANOFKY, *op. cit.*, edizione italiana, pp. 73-74, fig. 19 a.

<sup>12</sup> I due punti di misura sono individuabili sulla linea dell'orizzonte tracciando le diagonali dei moduli quadrati del pavimento. La distanza di costruzione risulta uguale a una volta e mezzo circa l'ampiezza dell'incisione, cioè di cm. 79.

<sup>13</sup> Cfr. E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 73.

<sup>14</sup> Le lievi imprecisioni nel disegno del grigliato non legittimano l'ipotesi di una costruzione priva di rigore geometrico-matematico.

<sup>15</sup> Cfr. nota 5.

<sup>16</sup> Infatti la misura del lato della base ottagonale corrisponde a due moduli, e il lato a 45° risulta, in proiezione, pari a circa un modulo e mezzo (per l'esattezza  $1,41 = \sqrt{2} L$ ).

<sup>17</sup> Cfr. L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435), ed. a cura di C. Grayson, Laterza, Bari, 1975, p. 36.

<sup>18</sup> Il valore del « braccio » fiorentino era, come è noto, di cm. 58,36.

<sup>19</sup> Per l'esattezza, cm.  $58,36 \times 9 = m. 5,2524$ .

<sup>20</sup> Ricordiamo in particolare la « Veduta e pianta del tempio rotondo di Tivoli », di Giuliano da Sangallo. Cod. Vat. Barberiniano lat. 4424, fo. 42. Su questa problematica rimane fondamentale il saggio di W. Lotz, *Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz », Firenze, 1956, pp. 193-226, ora ripubblicato nella raccolta di testi dell'autore *Studies in Italian Renaissance Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. Inoltre si veda A.M. BRIZIO, *Il rilievo dei monumenti antichi nei disegni d'architettura della prima metà del cinquecento*, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno n. 84, Roma, 1966; L. VAGNETTI, *Uno strumento per lo studio dell'Architettura. Il rilevamento architettonico*, in « Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze di Arezzo », vol. XL, Nuova Serie, anni 1970-72.

<sup>21</sup> Ringrazio molto T.E., per le verifiche grafiche e per le stimolanti discussioni che le hanno seguite.

## Un ricordo della Stampa Prevedari negli affreschi di Donato da Montorfano a S. Maria delle Grazie

Vi sono personalità, nel campo dell'arte, che non assurgono al ruolo di grandi protagonisti, pur lasciando ampia orma del loro passaggio con opere talvolta insigni.

Uno di questi casi è rappresentato, nella pittura della fine del '400 lombardo, da Giovanni Donato da Montorfano, che ebbe la ventura e la sventura di dover convivere con Leonardo e con Bramante, rimanendone angosciosamente oscurato ed abbagliato.

Donato da Montorfano, attivo per tutta l'ultima parte del secolo XV, lega principalmente il suo nome alla grande scena della « Crocifissione » affrescata nella Sala del Refettorio di S. Maria delle Grazie, di fronte al *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, nel 1495.

Due anni dopo, nel 1497, Donato risulta ammalato ed immobilizzato, informazioni desumibili dal testamento del 1504.

Queste date hanno una loro importanza. Donato era attivo in S. Maria delle Grazie nel 1495, ma anche prima e dopo, con il limite dell'anno 1497.

Dal 1492 al 1497 lavora stabilmente in S. Maria anche l'altro Donato, Bramante, quasi coetaneo, poiché si suppone il Montorfano nato circa nel 1440 e Bramante nel 1444.

La coincidenza che in questa sede può avere un significato è legata alla pittura di Donato eseguita nella prima Cappella della Chiesa, a sinistra entrando, detta ancora la Cappella Bolla, dal nome di un Giurisperito Francesco de Bullis, che vi aveva fatto erigere, per sé e per i suoi discendenti, un sepolcro, o monumento sepolcrale.

Francesco Bolla era morto nel 1490, il 14 luglio, e non è molto limpido l'iter dei decori dell'omonima cappella, che fra l'altre cose ospitò nel tempo la pala dell'*Incoronazione di Spine* di Tiziano, ora al Louvre, dopo il trafugamento francese del 1799.



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



<sup>11</sup> Cfr. E. PANOFKY, *op. cit.*, edizione italiana, pp. 73-74, fig. 19 a.

<sup>12</sup> I due punti di misura sono individuabili sulla linea dell'orizzonte tracciando le diagonali dei moduli quadrati del pavimento. La distanza di costruzione risulta uguale a una volta e mezzo circa l'ampiezza dell'incisione, cioè di cm. 79.

<sup>13</sup> Cfr. E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 73.

<sup>14</sup> Le lievi imprecisioni nel disegno del grigliato non legittimano l'ipotesi di una costruzione priva di rigore geometrico-matematico.

<sup>15</sup> Cfr. nota 5.

<sup>16</sup> Infatti la misura del lato della base ottagonale corrisponde a due moduli, e il lato a 45° risulta, in proiezione, pari a circa un modulo e mezzo (per l'esattezza  $1,41 = \sqrt{2} L$ ).

<sup>17</sup> Cfr. L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435), ed. a cura di C. Grayson, Laterza, Bari, 1975, p. 36.

<sup>18</sup> Il valore del « braccio » fiorentino era, come è noto, di cm. 58,36.

<sup>19</sup> Per l'esattezza, cm.  $58,36 \times 9 = m. 5,2524$ .

<sup>20</sup> Ricordiamo in particolare la « Veduta e pianta del tempio rotondo di Tivoli », di Giuliano da Sangallo. Cod. Vat. Barberiniano lat. 4424, fo. 42. Su questa problematica rimane fondamentale il saggio di W. LÖTZ, *Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz », Firenze, 1956, pp. 193-226, ora ripubblicato nella raccolta di testi dell'autore *Studies in Italian Renaissance Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. Inoltre si veda A.M. BRIZIO, *Il rilievo dei monumenti antichi nei disegni d'architettura della prima metà del cinquecento*, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno n. 84, Roma, 1966; L. VAGNETTI, *Uno strumento per lo studio dell'Architettura. Il rilevamento architettonico*, in « Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze di Arezzo », vol. XL, Nuova Serie, anni 1970-72.

<sup>21</sup> Ringrazio molto T.E., per le verifiche grafiche e per le stimolanti discussioni che le hanno seguite.

GIORGIO LISE

## Un ricordo della Stampa Prevedari negli affreschi di Donato da Montorfano a S. Maria delle Grazie

Vi sono personalità, nel campo dell'arte, che non assurgono al ruolo di grandi protagonisti, pur lasciando ampia orma del loro passaggio con opere talvolta insigni.

Uno di questi casi è rappresentato, nella pittura della fine del '400 lombardo, da Giovanni Donato da Montorfano, che ebbe la ventura e la sventura di dover convivere con Leonardo e con Bramante, rimanendone angosciosamente oscurato ed abbagliato.

Donato da Montorfano, attivo per tutta l'ultima parte del secolo XV, lega principalmente il suo nome alla grande scena della « Crocifissione » affrescata nella Sala del Refettorio di S. Maria delle Grazie, di fronte al *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, nel 1495.

Due anni dopo, nel 1497, Donato risulta ammalato ed immobilizzato, informazioni desumibili dal testamento del 1504.

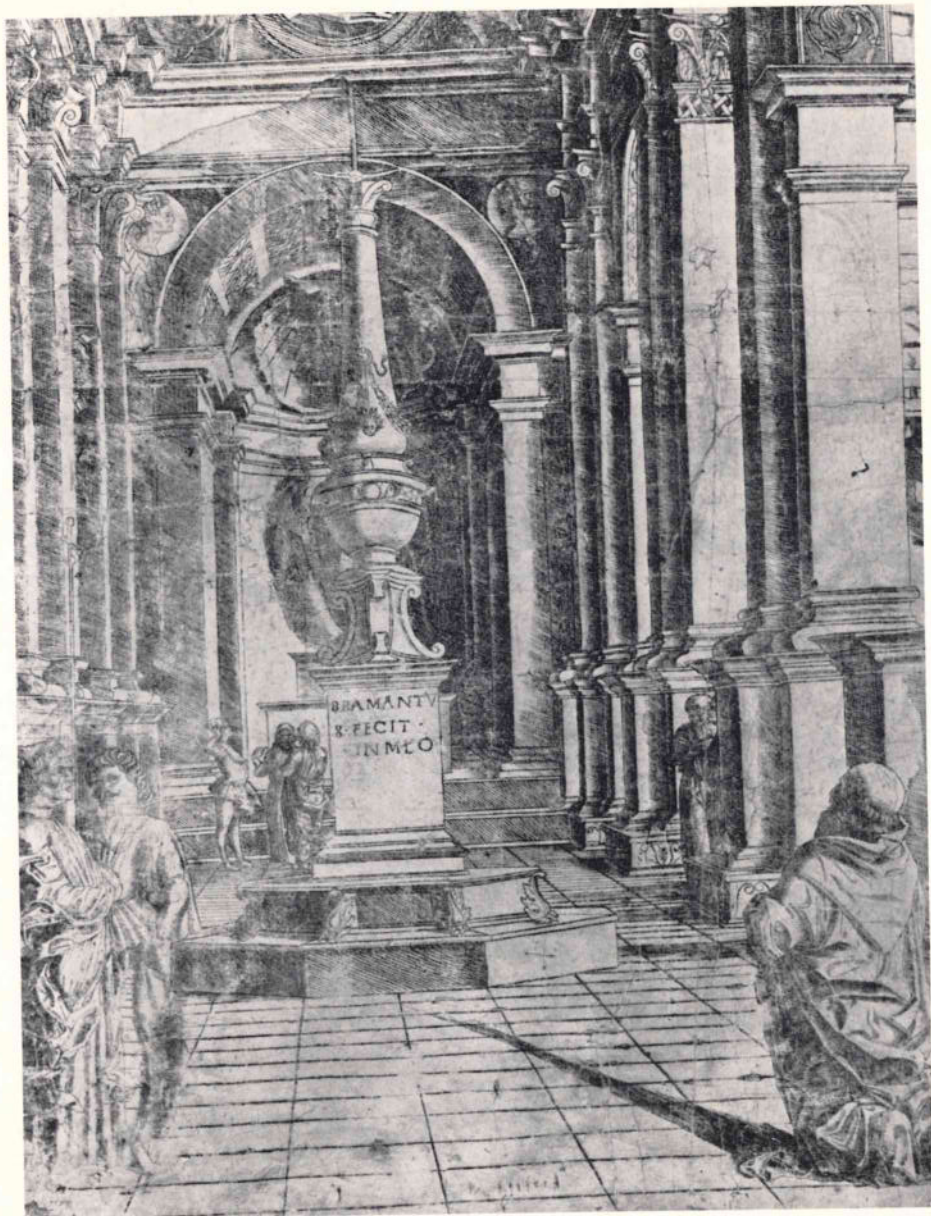
Queste date hanno una loro importanza. Donato era attivo in S. Maria delle Grazie nel 1495, ma anche prima e dopo, con il limite dell'anno 1497.

Dal 1492 al 1497 lavora stabilmente in S. Maria anche l'altro Donato, Bramante, quasi coetaneo, poiché si suppone il Montorfano nato circa nel 1440 e Bramante nel 1444.

La coincidenza che in questa sede può avere un significato è legata alla pittura di Donato eseguita nella prima Cappella della Chiesa, a sinistra entrando, detta ancora la Cappella Bolla, dal nome di un Giurisperito Francesco de Bullis, che vi aveva fatto erigere, per sé e per i suoi discendenti, un sepolcro, o monumento sepolcrale.

Francesco Bolla era morto nel 1490, il 14 luglio, e non è molto limpido l'iter dei decori dell'omonima cappella, che fra l'altre cose ospitò nel tempo la pala dell'*Incoronazione di Spine* di Tiziano, ora al Louvre, dopo il trafugamento francese del 1799.





Particolare dell'incisione Prevedari.



Particolare delle Storie di S. Caterina d'Alessandria di Donato da Montorfano in S. Maria delle Grazie.



Nella Cappella Bolla Donato da Montorfano affrescò le Storie di S. Caterina d'Alessandria e di S. Caterina da Siena, riportati in luce di sotto una reintonacatura nel 1928 e segnalati da Mario Salmi nel *Bollettino d'Arte* di luglio di quell'anno. Gli affreschi subirono danni bellici nel 1943, per cui si perse la lunetta sopra l'altare nella parte di fondo della Cappella, con danno anche alla parete di destra. Gli affreschi superstiti, strappati dalla parete e riportati su telaio, furono poi ricollocati in loco.

Gli affreschi hanno datazione problematica, fra il 1490, anno di morte del Bolla, e il 1499, anno dell'invasione francese e del tracollo delle fortune ducali.

Dall'altro canto dal testamento del 1504 sappiamo appunto che Montorfano era immobilizzato già nell'anno 1497. La presenza di elementi architettonici bramanteschi potrebbe far supporre una familiarità fra i due artefici, conviventi nelle chiese fra il 1492 e il 1497. Questa sottile questione non ha tuttavia molto peso nella realtà attuale. Ciò che più attira la nostra attenzione è un *preciso* riferimento all'oggetto di questa tavola rotonda, e cioè alla Stampa Prevedari.

Nella storia di S. Caterina d'Alessandria una scena richiama immediatamente alla mente la stampa Prevedari nell'episodio in cui l'imperatore chiede inutilmente alla vergine saggia di sposarlo.

L'ambientazione riprende con una semplificazione architettonica e con riduzione della profondità scenografica la parte sinistra del « tempio » disegnato da Bramante, mantenendo alcune caratteristiche, pur se interpretate.

La prospettiva della stampa Prevedari compariva anche in una *Presentazione al tempio* del Maestro di Saint Gilles, a Rotterdam (Boymans-Van Benningen Museum) e nella « Pentecoste » di Frà Antonio da Monza, ora all'Albertina di Vienna, nel primo caso pari pari, nel secondo mediata dal miniatore.

L'edera del fondo, meno approfondita architettonicamente, mancando la breve navata d'introduzione, si collega a una seconda edera laterale. Al centro di entrambe un plinto con candelabra che regge un idolo. Queste candelabre si ispirano, con varie semplificazioni, a quelle della stampa Prevedari, otticamente spinta in fondo alla scena. Ancora, della stampa resta il grande oculo in alto, di cui si vede la ghiera di cornice.

Il pavimento segnato da Montorfano ripete la piastrellatura quadrettata di Bramante.

Forse anche la figura dell'imperatore inginocchiato, Massenzio o Massimino secondo la *Passio* della santa, sembra ricalcare, in riflesso, la figura del « frate » della stampa, cui Montorfano dovette ispirarsi, forzando la situazione e raffigurando l'imperatore, per quanto invaghito di Caterina, in una poco ortodossa posizione di umiltà.

#### NOTA

Per Donato da Montorfano la bibliografia essenziale è piuttosto limitata, se si fa eccezione per le numerose citazioni occasionali. Sono fondamentali i seguenti testi:

MARIO SALMI, *Gli affreschi scoperti in Santa Maria delle Grazie*, in: « Bollettino dell'Arte », luglio 1928, pp. 3-13.

SANDRA REBERSCHAK, *Contributo alla conoscenza del Montorfano*, in: « Critica d'Arte », n. 38, 1960, pp. 126-148.

F. MAZZINI, in: « Affreschi Lombardi del Quattrocento », Milano, 1965, pp. 480-483.

Nessuno degli autori che si sono occupati di Montorfano ha mai rilevato il parallelo con la stampa Prevedari, pur accennando talvolta marginalmente al bramantismo delle architetture.



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



RASSEGNA DI STUDI E NOTIZIE  
1978



CLELIA ALBERICI

Sono milanesi del secolo XV i coltelli da mensa  
con manici in argento niellato  
provenienti dalla Collezione Trivulzio

Una testimonianza dello sfarzo e della raffinatezza rinascimentali in uso sulle tavole delle mense in conviti a livello principesco, è data da tredici coltelli con manici in argento niellato e con il terminale o pomolo a fiore dorato, entrati in museo nel 1935 con l'acquisto della Collezione Trivulzio<sup>1</sup> (figg. 1-6). Sarebbe suggestivo supporre che siano appartenuti a Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno (Milano 1436 - Chartres 1518); è questa però un'ipotesi da scartare perché dopo la morte del grande condottiero che sì gran parte aveva avuto nelle fortunate vicende del Ducato di Milano, la vedova Beatrice d'Avalos, sua seconda moglie, ed il nipote Francesco, nato dall'unico figlio avuto dalla prima moglie Margherita Colleoni, furono spogliati dei loro beni. Per avere notizie esatte a tal proposito, mi sono rivolta al Signor Mario Fara Puggioni che ha ordinato l'Archivio Trivulzio, ora trasferito presso l'Archivio di Stato di Milano. Il Signor Fara, con gentilezza squisita mi ha permesso di pubblicare un brano del memoriale inedito di Francesco Trivulzio in cui descrive la triste storia dello scempio dei beni della sua famiglia, beni che erano riusciti a salvare dal saccheggio del loro palazzo, per ordine di Ludovico il Moro il 4 febbraio 1500 quando riprese per poche settimane il possesso del Ducato.

Da un memoriale di Francesco Trivulzio, erroneamente datato 1518...

« E qui dichiaro che io non sono obligato in modo alcuno a render conto de mobili et utensilii di qualonque sorte si vogliano della Casa di detto mio avo, perché essendo lui morto nell'anno 1518, il tempo et l'uso li hanno consumati, et poi per il sopradetto saccheggio che fu della Casa nostra il detto anno 1521, nel quale come si è detto di sopra, introrno spagnoli in Milano, et messero il Duca Francesco Sforza in Ducato, et io fui prigione del sig. Ferdinando Francesco d'Avalos de Aqu-



no, Marchese di Pescara, io feci all'ora perdita di tutto quel poco d'oro e denari e gemme et di tutti li altri mobili et utensili di casa che io havevo, salvo la tapezzaria delli dodeci mesi, et della tapezzaria della disfatta di Troia, che all'ora restorno salve, perché io le haveva prestate a mio cugino di Fontanè, dalla qual prigionia io fui liberato per il sig. Marchese di Pescara, come appare per il suo testamento, fatto l'anno 1525 alli 3 di Decembre, rogato per Christophoro Caimo, notaro di Milano, l'anno et giorno soprascritti et de quali utensili et mobili, et altro non fu fatto inventario.

Ancora dichiaro che li argenti di detto mio avo inanzi del detto sachò furono messe (sic) nel Monasterio di monache de Lantasio contiguo alla detta mia casa, et furono sotterrati sotto il camin della saletta da basso, ma quando detti Spagnoli entrarono in Milano, colui che murò li argenti, ne tradì et palesò detto secreto, sichè in tutto fu portato via, di quale arneto il sig. Geronimo Morone, all'ora governatore di Milano, ne hebbe per la somma de L. 11.800.3.6 imperiali come consta per una poliza di detto sig. Geronimo sottoscritta di sua mano propria fatta nel anno 1521 alli 18 di Decembre in Milano, et il detto Marchese di Pescara hebbe il resto, et questo è notorio in Milano et massime in porta Romana, apreso di tutte le persone vecchie et principalmente apresso le monache vecchie di detto Monasterio di Lantasio ».

Da questo memoriale veniamo a sapere per la prima volta le fortunate vicende che hanno permesso di salvare gli Arazzi raffiguranti i dodici Mesi, fatti eseguire a Vigevano su disegni del Bramantino, essi pure entrati in Museo con la Collezione Trivulzio nel 1935. Quando il Sig. Fara avrà pubblicato il volume sulla vita di Francesco Trivulzio, a cui sta lavorando, altre notizie di estremo interesse ci saranno rese note.

Probabilmente i coltelli furono acquistati dall'Abate Don Carlo Trivulzio, insieme ad altri bellissimi nielli indicati anche dal Seregini nel volume a lui dedicato e potrebbero esser compresi negli « utensili della Rinascita »<sup>3</sup>. Non si fa menzione di essi neppure nei resoconti di viaggi di personaggi che visitarono il palazzo Trivulzio<sup>3</sup>.

I coltelli vennero, mi pare, per la prima volta ricordati e in parte pubblicati da F. Malaguzzi Valeri quando appartenevano ancora alla famiglia Trivulzio: « Di pretto sapore lombardo sono le figurette niellate di giovani chiomati e di donzelle e i motti amatori che adornano le posate della collezione Trivulzio »<sup>4</sup>. E prosegue: « I nielli di fabbrica lombarda sono riconoscibili dalla loro durezza, dalla quasi assoluta mancanza di

modellato dei piccoli personaggi rappresentati. Un forte segno nero racchiude le figure; il tratteggio delle pieghe è limitato a poche linee che sembrano tagli alla maniera degli intarsiatori; oppure le larghe macchie nere a rappresentare le ombre, mancano di mezze tinte così che le figure presentano un'apparenza legnosa, infantile... ». Ovviamente questo commento si riferisce a placche in niello e non specificatamente ai manici dei coltelli Trivulzio, ma sono osservazioni pertinenti anche ad essi; tali coltelli vennero in seguito più volte pubblicati come lombardi degli inizi del sec. XVI. Mie recenti e fortunate ricerche hanno permesso di precisarne l'area di fattura e la data: sono milanesi del sec. XV, seconda metà.

Fu nel visitare il Museo dell'Opera del Duomo di Siena, che la mia attenzione venne attratta da un servizio di otto coltelli più uno grande da trinciante, con manici in argento ornati in niello analoghi a quelli Trivulzio (figg. 7-10).

Negli inventari dell'Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena<sup>5</sup> dell'anno 1536 trovai indicati venti coltelli con manici in argento di cui nell'Inventario del 1590 si precisa: « ...et arme del opera », ridotti a: « Otto piccoli coltelli con manica ornata di nielli ove sono espresse delle mezze figure e gli stemmi dell'Opera con girali parimente niellati. La parte inferiore del manico è formata da un bucciolo di foglie dorate. La manica è tutta d'argento ed i lati di argento dorato. Altro coltello simile ai descritti, ma di proporzione assai maggiore. Lavoro secolo XIV. Una custodia per i coltelli sopradescritti di cuoio pressato », così sono descritti nell'Inventario redatto nel 1872 dal Bilanciere Ottavio Manini per ordine dell'allora Rettore dell'Opera Cav. Ferdinando Rubini. Oggi il numero di tali coltelli corrisponde a quelli sopra descritti; la coltelliera in cuoio impresso esposta accanto ad essi non mi sembra pertinente, anche se della stessa epoca. Dagli Inventari non risulta però né l'anno né dove l'Operaio dell'Opera del Duomo li avesse commissionati per usarli ovviamente ogni qualvolta avesse dovuto ospitare nella sua casa illustri personaggi di passaggio da Siena.

Il provvedimento dell'ufficio di Operaio, ossia Rettore a vita e della sua obbligatoria dimora presso la Cattedrale, aveva reso necessario rinnovare la casa dell'Opera. Nel 1442 il palazzo era ultimato; fu poi arredato e provvisto di tutto quello che occorreva per ospitare Principi e Prelati, dall'operaio Giovanni Borghesi<sup>6,7</sup>.

Ebbi però la fortuna di incontrare nell'Archivio dell'Opera di Siena uno



studioso fiorentino, espertissimo ricercatore di documenti archivistici, il Prof. Enrico Corti che trovò il documento chiave per la mia ricerca. Il testo del documento (Siena Archivio dell'Opera Metropolitana, cod. 717, alle cc. 109 e 110, partita intestata a Simone e Mino di Pavolo di Mino Pannilini, Mercanti Senesi) è il seguente: « E adì VI di giugno [1477] Lire cinquantuna e soldi tredici sonno per vinti coltelli da tavola, forniti d'argento, rechò da Milano co' l'arme dell'Opera e co' la ghua[i]na, per bixognio di chasa » L. LI S XIII.

Abbiamo così la certezza che sono stati acquistati a Milano nel 1477 tramite i mercanti senesi Simone e Mino Pannilini e pagati Lire cinquantuno, soldi 13.

In quell'anno erano Duchi di Milano Bona di Savoia, di recente vedova di Galeazzo Sforza (ucciso il 26 dic. 1476), ed il figlio Galeazzo.

Purtroppo non è indicato presso chi è stato fatto l'acquisto; hanno avuto esito negativo anche le ricerche fatte gentilmente dal Direttore dell'Archivio di Stato di Siena perché non esistono i registri contabili della famiglia Pannilini; si dovrebbe tentare un'indagine sistematica di tutto il materiale, ma fin'ora non è stato possibile. I manici sono privi di punzoni sia perché la superficie metallica atta a contenerli è troppo esigua essendo quasi completamente occupata dagli ornamenti in niello, sia perché gli orafi non le avranno ritenute opere sufficientemente importanti essendo oggetti di uso domestico poiché avrebbero potuto marcarli a niello. Pertanto non può essere di aiuto il volume di D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano*<sup>8</sup> in cui sono elencati in ordine cronologico i marchi di fabbrica scelti da ciascun orefice dal 1370 al 1680.

Monogrammi compaiono solamente sulle incisioni a niello raffiguranti manici.

Non deve stupire che l'Opera di Siena acquistasse preziose posate a Milano perché nel secolo XV l'oreficeria milanese raggiunse un livello tale per cui anche famiglie di Firenze d'alto rango facevano eseguire a Milano opere d'oreficeria come deduciamo da una lettera di Pigello Portinari pubblicata dal Gaye<sup>9</sup>.

Fu probabilmente la stessa Corte Medicea che commissionò a Milano alcune posate di tipologia milanese, recanti lo stemma dei Medici nel periodo compreso fra la Signoria di Lorenzo il Magnifico e Cosimo I, come il coltello ed il forchettone appartenenti al Museo dell'Hermitage di Leningrado (fig. 17). Si può anche supporre che fossero doni degli Sforza ai Medici; fu celebre per il fasto del corteo, il viaggio del Duca

Galeazzo Maria Sforza e consorte a Firenze nel 1471; altrettanto trionfale fu l'accoglienza che tributò loro Piero de' Medici (PIETRO VERRI, *Storia di Milano*, Firenze, Sansoni, 1963, II vol., pp. 64 e 65).

Per mettere in risalto questa produzione tipicamente milanese del secolo XV ho esteso le mie ricerche a vari musei e collezioni private ed ho trovato esemplari che per le analogie con i due servizi dianzi descritti, si possono considerare milanesi del secolo XV; una ricerca sistematica ne farebbe rintracciare parecchi altri.

Come osservazione generale si può annotare che i manici sono ornati sui due lati da un'unica lastrina o da due o più piccole lastre in niello inserite entro un'armatura di bronzo dorata, d'argento o d'oro. Il pomolo terminale è dello stesso metallo e di una speciale forma pressappoco uguale per tutti gli esemplari.

A confermare che si tratta di manufatti milanesi, vi sono le lame dei coltelli di cui alcune recano marchi di armaioli milanesi.

In alcuni manuali cinquecenteschi dedicati alle arti e mestieri, Milano è citata come città importante per la fabbricazione dei coltelli (TOMMASO GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1589, p. 460).

Ho potuto vedere come venivano inserite le lame nei manici, poiché in uno dei piccoli coltelli Trivulzio si stava sfilando la lama dal manico. La lama vi è immanicata con codolo ad incastro lungo mm. 62, mentre la lunghezza totale della lama è di mm. 213. Il codolo veniva inserito a caldo nel manico entro cui, raffreddandosi, consolidava la sua posizione. Un altro modo d'inserimento del codolo della lama nel manico, era di fissarlo con rivetti. In tal caso venivano forati codolo ed impugnatura in corrispondenza fra loro ed attraverso i fori veniva fatto passare un rivetto che veniva poi ribattuto a caldo. Alcune delle posate pubblicate sono costruite con tale sistema e sono identificabili perché sono visibili le ribattiture del rivetto, simili a piccole capocchie di chiodi.

Ovviamente era l'orafo che inseriva le lame nei manici.

Dal documento rintracciato nell'Archivio dell'Opera di Siena, risulta che i coltelli erano stati venduti entro il loro astuccio o guaina in cuoio, perciò era fiorentino a Milano anche l'artigianato degli astucci in cuoio bollito e sbalzato.

Mi risulta che un Giovanni Pietro, figlio di Dionigi Negroli da Ello, più noti come Missaglia, celebri nel secolo XV per la fabbrica ed il commercio di armi, negoziava in corami nel 1469, e nel 1476 con Cristoforo e Maestro Michele da Legnano (EMILIO MOTTA, *Armaioli milanesi nel*



periodo Visconteo-Sforzesco. In: *Archivio Storico Lombardo*, 1914, p. 191, nota 1. L'articolo comprende anche un lungo elenco di armaioli).

Prima di descrivere le posate di cui presento le fotografie, faccio una breve digressione sul niello e sulle usanze conviviali del Rinascimento in Italia.

Il niello, tecnica ornamentale di antica origine, usata dai popoli di origine mediterranea fin dalle antiche civiltà, Egizia, Cretese-Micenea, Greca e Romana, fu valorizzato nel Rinascimento. Riguardo alla sua tecnica rimando alla nota 10.

Si dicono nielli anche le incisioni su carta ottenute dalle impronte di nielli oppure le stampe eseguite ad imitazione di nielli. Questi nielli su carta servivano da modello agli orafi. Alcuni di essi del secolo XV raffigurano manici di coltelli e forchette con ornati di girali, arabeschi, busti femminili e maschili, trofei di strumenti musicali o d'armi, stemmi e motti che ritroviamo sui manici delle posate e sulle armature milanesi e lombarde decorate con incisione all'acquaforte (Vedi: *Storia di Brescia*, III vol., Capitolo: Armature e armi bianche, p. 810, figg. a pp. 811 e 813). Purtroppo nei volumi da me consultati<sup>11</sup> non ho trovato corrispondenze esatte fra incisioni su niello ed i nielli dei manici che presento, ma è evidente che le incisioni a niello hanno dato gli spunti per le decorazioni. Gentiluomini e gentildonne a mezza figura simili a quelli raffigurati sui manici delle posate si ritrovano in silografie lombarde del sec. XV, nei ritratti sforzeschi di alcune pagine dell'opera *Temi di retorica* di Ludovico Maria Sforza, datata 27 nov. 1467 (l'originale è a Torino, Bibl. Reale, ms. 75, riproduzioni in: *Storia di Milano*, vol. VII, pp. 277 e 278), nelle tavolette di soffitti di dimore lombarde del sec. XV e, con motti, su coppe amatorie dei sec. XV e XVI e l'elencazione potrebbe proseguire.

I coltelli come le forchette erano di varie misure: più grandi quelli che usava il trinciante, che in piedi di fronte alla mensa divideva il contenuto dei « piatti » di portata in porzioni da distribuire nei « tondi » dei commensali perciò smembrava e disossava le carni, affettava polpe e salumi, spartiva torte e formaggi, sbucciava la frutta.

« ...il vero trinciante sarà quello che trincerà ogni cosa sopra la forcina alta dal piatto, che vulgarmente in Italia si suol dire il trinciare in aria... » così è scritto nel volume di VINCENZO CERVIO, *Ragionamento sopra l'ufficio del trinciante*, Venezia, presso gli Eredi di Francesco Tramezzino, 1581 (1<sup>a</sup> ediz.) *Opera che non ha precedenti nel suo genere...* è perciò

un testo classico di consultazione per quanti hanno interesse « allo studio della morfologia degli utensili »<sup>12</sup>. Il Cervio descrive varie foggie di coltelli e di forcine e dà istruzioni per costruirli ed affilarli.

Il « trinciare in aria » tenendo levata sul forchettone la vivanda e affettandola così con destrezza, per fare « più bel vedere » senza « imbrattare cosa alcuna » esigea forza ed abilità perciò fra gli addetti alla mensa il trinciante era un personaggio di primo piano, in omaggio al cerimoniale cortigiano sempre più convenzionale e sofisticato. Gli altri due importanti scudieri addetti alla mensa erano lo « scalco » che sovrintendeva agli approvvigionamenti, all'allestimento delle vivande e alla loro presentazione, ed il coppiere che presiedeva alle bevande<sup>13</sup>.

Il cerimoniale di corte della trinciatura e dell'assaggio che vide i suoi albori nel periodo medioevale, fu oggetto di particolari cure nei secoli successivi anche presso la Corte Sforzesca. Lo deduciamo fra l'altro da due lettere<sup>14</sup> per pagamenti di posate preziose acquistate su ordine del Duca Galeazzo Maria Sforza. In una lettera inviata da Pavia il 1° luglio 1475 si ordina d'inviare a Gottardo Panigarola, mercante e spenditore sforzesco<sup>15</sup>, una determinata somma a saldo di vari oggetti preziosi, fra cui « sey cugiari » che erano stati fatti per la Duchessa di Melzo, l'amante del Duca. Nell'altra lettera, pure da Pavia, datata 3 luglio 1475, si ordina di fare pervenire una determinata somma di fiorini ad un maestro tedesco « Johanne da Filiborgo » che aveva fornito vari oggetti da mensa fra cui « cochiare VIII », « coltelli cinque tra grandi et piccoli », « quali tutte cose son fornite d'argento indorato » ed erano stati consegnati al Conte Giovanni degli Attendoli, Castellano del Castello di Pavia.

Forchette piccole per i commensali si trovano indicate negli inventari gentilizi italiani del sec. XV, ma non dovevano esser molto in uso anche se ve ne sono tracce nella letteratura e negli inventari del trecento<sup>16</sup>. In un inventario del 1470 della Corte degli Sforza, sono ricordati fra i vasellami d'oro per il servizio della tavola ducale, oltre a piatti, scodelini, scodelle ecc. 12 coltelli, 2 « forzelete », 2 cucchiari<sup>17</sup>.

Nell'inventario dell'Opera del Duomo di Siena del 1536 appaiono « Dodici forcine d'argento piene con ciborio da capo dorate con segno del Opa » e non è da escludere che fossero in pendant con i « vinti coltelli » di cui ne sono rimasti tredici (nota 5); le stesse ricompaiono nell'Inventario del 1563, entro « Una Guaina di Corame », idem nel 1578 e nel 1590, ma purtroppo sono andate perse.

Nel sec. XV era forse Firenze la città ove nei banchetti sontuosi si fa-



ceva più uso della forchetta. Ne abbiamo una conferma iconografica in una delle quattro spalliere con la Storia di Nastasio degli Onesti, eseguite da Sandro Botticelli ed aiuti. È la tavola in cui è raffigurato il Banchetto nuziale di Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini nel 1483. Sulle candide tovaglie delle due tavole spiccano tante piccole forchette a due rebbi, una per ciascun convitato<sup>18</sup>.

Scarse sono le pubblicazioni con raffigurazioni di posate aventi manici della tipologia che ho preso in esame. Ve ne sono, a mio avviso, nel Catalogo della Collezione Spitzer<sup>19</sup>. Nel volume che Hind ha dedicato ai nielli posseduti dal British Museum, prendendo in considerazione sia le incisioni in niello che i manici ornati con lastre in niello<sup>20</sup>; pubblichiamo la tav. XIV (fig. 11) su cui appaiono manici di coltelli in cui si distinguono nettamente i caratteri milanesi. Il più recente è un articolo di Hayward, apparso su *Connoisseur* del 1954<sup>21</sup> che illustra una collezione privata di coltelli, quella di Howard E. Smith. Fra i coltelli presentati a pag. 165, quello al n. 6 è certamente milanese del sec. XV. L'autore dell'articolo lo assegna all'Italia, ma del sec. XVI, e lo considera più raro degli altri.

I servizi di coltelli erano composti oltre che da un coltello per trinciare e perciò con la lama terminante a punta, da un coltello da assaggio, con la larga lama tondeggiante per porgere l'assaggio, da un coltello per dissossare ed inoltre da un punteruolo ed un forchettone. I commensali usavano coltelli di misura più piccola. In alcune miniature e silografie, soprattutto tedesche, vi sono rappresentate scene di banchetti principeschi nei quali davanti a re e principi i trinciatori ed il seguito di aiutanti si stanno accingendo al rito della trinciatura e dell'assaggio dei cibi. Su questo sfondo storico culturale s'inseriscono gli esemplari che presentiamo<sup>22</sup>.

Come venissero usate le posate nel Rinascimento, mi sembra che esattamente non si sappia. Anzi il loro uso non doveva esser frequente se persino nel *Galateo* di Monsignor Giovanni Della Casa se ne fa solo cenno. Viene citato per incidenza il cucchiaino nel deplorare l'uso dello stuzzicadenti: nello stesso modo che uno non si porta il cucchiaino appeso al collo, non deve portarsi appresso, pure appeso al collo lo stuzzicadenti. Ancora ai tempi del Della Casa si usavano più le mani che le posate tanto che Monsignore permette che si lavino le mani « in palese » « quando si vuole adire a tavola... affinché chi intinga teco nel medesimo piattello, il sappia certo »<sup>23</sup>.

Notizie sui coltellinai milanesi del secolo XV si trovano nel volume di CATERINA SANTORO (*I Registri delle Lettere Ducali nel periodo Sforzesco*. Milano, Castello Sforzesco, 1961. « Comune di Milano, Inventari e Registri dell'Archivio Storico Civico », vol. II).

A Giacomo de Seregno il Duca di Milano, in data 20 agosto 1457, ha concesso di vendere un fondo perché « *l'arte dei coltelli... non rende più...* » (Registro 2, n. 99).

A Giovanni de Sapis, la Duchessa di Milano, in una lettera del 29 luglio 1459 fa annullare una condanna in seguito ad una lite che il de Sapis ha avuto con il suo lavorante Stefano de Orte (Registro 8, n. 250).

Gli Statuti dei coltellinai furono approvati da Luigi XII, Re di Francia e Duca di Milano, in data 15 febbraio 1501 con alcune modifiche apportate dall'Ufficio di Provvisione: ferrai e coltellinai non possono tenere banco per vendere ferramenta o spade nel Verziere o sulla piazza dell'Arengo o in altri luoghi vicini, ma solo nelle loro botteghe tranne nelle feste (*Litterarium Ducalium* 1497-1502, p. 303, n. 157).

## NOTE

<sup>1</sup> Inv. Br. 12-24.

<sup>2</sup> SEREGNI GIOVANNI, *Don Carlo Trivulzio e la Cultura milanese dell'età sua 1715-1789*, Milano, 1927, p. 207.

<sup>3</sup> JUAN ANDRES, *Cartas familiares del Abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres, dandole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1791...* Tom IV, En Madrid, MDCCXCIII.

MILLIN A.L., *Description du Musée de Trivulzio à Milan*. In: *Annales Encyclopédiques*, Paris, 1817, Tomo VI, pp. 254-273.

LADY MORGAN, *L'Italie*, Paris, Crapelet, 1821, Tomo I, pp. 259-265.

<sup>4</sup> MALAGUZZI VALERI FRANCESCO, *La Corte di Lodovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1929 (oppure ristampa dall'originale, 1970), III vol., p. 316; figure vol. I, pp. 222 e 223.

<sup>5</sup> Si procedeva all'Inventario alla morte dell'Operaio. Vedi: GIOVANNI CECCHINI, *L'Archivio dell'Opera del Duomo e il suo riordinamento e inventario*, Siena, Accademia degli Intronati, 1954. (Estratto dal *Bullettino Senese di Storia Patria*, Terza Serie, Anno XII, 1953).

Inventario anno 1536. « ...al tempo dell'Operaio Francesco di Carlo Tholomei. In Camera di sopra ultima de messere [l'Operaio]. Una coltelliera con vinti di coltelli, 4 grandi et el resto piccoli forniti d'argento allantica ».

Inventario dell'anno 1578. Al tempo dell'Operaio Giovanbattista di Agnolo Piccolomini: « ...una colterriera dentrovi vinti coltelli de quali ne sono quattro grandi con manico d'argento ».

Inventario dell'anno 1590, p. 23: « Colterriera con vinti coltelli con maniche d'argento et arme del opera ».



Inventario di tutto ciò che esiste nella Chiesa e Sagrestia della Metropolitana di Siena come ancora di tutti i Beni Mobili e Immobili, Argenti, arredi sacri ed ogni altro spettante all'Opera predetta compilato dal sottoscritto Bilanciere per ordine dell'attuale Rettore dell'Opera medesima Sig. Cav. Ferdinando Rubini confrontato coll'antecedente Inventario dell'Anno 1833 del Rettore Cav. Pietro Bambagini Galletti... defunto... riportando il tutto allo stato attuale di esistenza. Siena, 31 Dicembre 1872. Il Bilanciere Ottavio Manini. Pag. 198, nn. 2198, 2199 e 2200. (Arch. 889).

<sup>6</sup> LUSINI VITTORIO (Canonico), *Il Duomo di Siena*, Siena, Soc. An. Arti Grafiche S. Bernardino, II vol., 1939, pp. 15 e 17. (Il I vol. fu pubblicato nel 1911).

<sup>7</sup> CARLI ENZO, *Il Museo dell'Opera e la Libreria Piccolomini di Siena*, Siena, Ticci Edit., 1946, p. 33; i coltelli sono attribuiti a Goro di Ser Neroccio, 1420.

<sup>8</sup> ROMAGNOLI DANIELA, *Le matricole degli orefici di Milano*. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773, Milano, 1977 (edito sotto l'egida dell'Associazione Orafi Lombarda).

<sup>9</sup> GAYE GIOVANNI, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti... con fac-simile*, Tomi 3, Firenze, Giuseppe Molini, MDCCCXXXIX-MDCCCXL, II Tomo, p. 364. Nota in una lettera di Gian Paolo Poggini «orefice in guardaroba di S. Eccellenza» Cosimo I de' Medici, indirizzata a Lorenzo Pagni, Firenze, 20 marzo 1547. Vi è notato in margine: «Sua Eccellenza non ha detto altro». Ora mi giova qui avvisare che nel secolo XV molti lavori di oreficeria furono ordinati dai Fiorentini a Milano. «Ho ricevuto» scrive Pigiello Portinari da Milano il 29 di novembre 1459 ad uno della famiglia Medici «la vostra lettera de' dì VI di questo; et primo mi rallegro con voi della dignità dell'ufficio, del quale dio vi conceda trovare quello frutto che voi desiderate: ho visto de' quadretti XII d'ariento, m'ordinate vi facci fare secondo il disegno mandatommi, i quali voriesti d'ariento a questa lega bassa, della quale qui si lavora. Sono stato per farli fare con il migliore maestro ci sia, dal quale son suto consigliato che non farete buona spesa di farli d'ariento basso, massime volendolo con tanto oro e con tanto lavoro, secondo che apare per il disegno vostro, prima perché non si possono chosì bene saldare, poi la manifattura vi costa quello medesimo ho più che faciendoli d'ariento fino. Sarà molto meglio farli d'ariento fino». (Arch. Med. famiglia privata filza 4).

<sup>10</sup> Sulla tecnica del niello vedi: ROSENBERG MARC, *Niello bis zum Jahre 1000 nach Chr. [segue] Niello seit dem Jahre 1000 nach Chr.*, 2 voll., Frankfurt am Main, Joseph Baer und Co., 1924 (-1925).

*Storia della Tecnologia*, Torino, 1956, 2 voll., pp. 487 e 488, con bibl.

*Le Tecniche artistiche*, Mursia e C., Milano, 1973, alla voce.

Una descrizione particolareggiata si trova in: VITIELLO L., *Oreficeria moderna. Tecnica-pratica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1976, pp. 422-424, che trascrive: Niello. Si dà questo nome ad una miscela di zolfo fuso contenente inglobati in proporzioni varie solfuri di piombo, rame ed argento. Il niello ha il colore nero dei tre solfuri ed ha la caratteristica di fondere per riscaldamento a temperatura relativamente bassa che è quella dello zolfo, a 112,8°C.

Le proporzioni per fabbricare il niello sono variabili e quindi le ricette sono numerose. Una delle tante ricette è la seguente:

|                               |               |
|-------------------------------|---------------|
| piombo . . . . .              | 150 g         |
| argento . . . . .             | da 15 a 25 g  |
| rame . . . . .                | da 90 a 125 g |
| cloruro ammoniacale . . . . . | 15 g          |
| zolfo . . . . .               | 800 g         |

La preparazione è fondata sulla reazione dello zolfo allo stato fuso sui tre metalli. Si

riscaldano in un crogiolo fino a fusione l'argento e il rame in presenza di borace; si aggiunge poi il piombo a piccole porzioni. Si cessa il riscaldamento e si aggiunge la mescolanza di zolfo e cloruro di ammonio rimescolando con un bastone di legno. Si riprende lentamente a riscaldare fino a che cessa la produzione di fumo. Si versa allora in una lingottiera in modo da ottenerne delle sbarrette... Per niellare anzitutto l'oggetto deve essere privo di sostanze estranee aderenti alla sua superficie; quindi è necessaria la sgrassatura. Con un pennello si introduce nella cavità di un disegno inciso, nella profondità di un ricamo, di uno sbalzo il niello ridotto in polvere fine umettata di gomma sciolta in acqua. Si asciuga all'aria o in stufa e si riscalda poi fino a fusione del niello a fuoco diretto o in fornello a muffola.

Dopo il raffreddamento si scoprono quelle parti dell'oggetto che si vuole fare apparire in contrasto con il fondo nero.

Sull'argento il niello agisce sia per apporto proprio sia per reazione con il supporto metallico; sull'oro invece esso non reagisce. L'oggetto si unge poi leggermente con un corpo grasso.

Per togliere il niello da un oggetto, si riscalda ripetutamente con una soluzione acquosa di soda o potassa caustica, ad es. il 25%, fino a scioglimento completo.

Sull'argento il niello viene oggi vantaggiosamente sostituito dal trattamento in soluzione di polisolfuro di sodio a caldo o a freddo quando occorre solo aumentare il rilievo di un disegno.

Il niello ha per ora soltanto importanza storica. Si è niellato fino a circa la fine del secolo scorso.

<sup>11</sup> MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una Raccolta di stampe antiche*, Milano, 1821, Vol. II, p. 12; Vol. IV, p. 326 (nielli di manici di coltelli).

AINÉ DUCHESNE, *Essai sur les nielles, gravures des orfèvres florentins du XV siècle*, Paris, 1826, pp. 293-300 (nielli di manici di coltelli).

DUTUIT EUGÈNE, *Manuel de l'Amateur d'Estampes...*, Réimpression 1970 de l'Edition Paris 1884-1888, Tomo I, pp. 87-90 (nielli di manici di coltelli).

<sup>12</sup> FACCIOLO EMILIO, *Arte della cucina. Libri di ricette, testi sopra lo scalco il trianciente e i vini dal XIV al XIX secolo*, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1966, vol. II, p. 67.

<sup>13</sup> *Gastronomia del Rinascimento*, Strenna UTET, 1974.

<sup>14</sup> *Lettere di Galeazzo Maria Sforza Duca di Milano*. In: Archivio Storico Lombardo 1879. A. VI, S.I., p. 266.

<sup>15</sup> BARBIERI GINO, *Gottardo Panigarola mercante e spenditore sforzesco alla luce di nuovi elementi*. In: Atti e Memorie del Terzo Congresso Storico Lombardo, Milano, 1939. Lo spenditore doveva acquistare, sulla scorta delle giornaliere ordinazioni ducali, tutto ciò di cui il Duca e i suoi cortigiani abbisognavano. La parte più notevole delle spese di Corte era affidata al Panigarola.

<sup>16</sup> Un esauriente studio sull'uso della forchetta in Europa è una relazione presentata all'Accademia dei Lincei da Giacomo Lumbroso: La forchetta da tavola in Europa. Nota del Socio corrisp. Giacomo Lumbroso letta nella seduta del 14 febbraio 1882. In: Accademia dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze morali, storiche ecc. Anno 1882-83, Vol. 10°, pp. 141-148.

<sup>17</sup> La notizia è pubblicata da F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Ludovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1929, vol. I, p. 357 e nota 1, che l'ha desunta da documenti dell'Archivio di Stato di Milano, Sezione Storica, Statistica, Busta 11.

<sup>18</sup> Il dipinto raffigurante il Banchetto Nuziale è pubblicato in: *Antichità Viva*, 1968, n. 3, p. 60. Inoltre in: MARIA LUISA RIZZATTI, *I Medici*. Nella collana «Le grandi famiglie d'Europa», Mondadori, 1972, pp. 34 e 35, figura.



- <sup>19</sup> *La Collection Spitzer*, Paris, Quantin, 1890-92, 6 Voll., Vol. III: La coutellerie. Testo p. 222, Tavole II e III.
- <sup>20</sup> HIND A.M., *Nielli in the British Museum*, London, 1936, tav. XIV.
- <sup>21</sup> HAYWARD J.F., *A notable private collection XVII. The Howard E. Smith Collection of Cutlery*. In: *Connoisseur*, Vol. CXXXIV, nov. 1954, n. 541, pp. 164-173.
- <sup>22</sup> UHLEMANN VON HEINZ R., *Alcune posate da assaggio e da trinciatura del Deutsches Klingmuseum di Solingen*. Traduzione di Mariella Pedrali. In: *Armi Antiche*, numero unico del 1967, pp. 27-37.
- <sup>23</sup> MONSIGNOR DELLA CASA, *Galateo*. Ediz. a cura di P. Pancrazi, Le Monnier, Firenze, 1940, cap. XXIX. Dal testo pubblicato nel 1558 dal Bevilacqua, non autografo, mai trovato, ma del segretario del Della Casa, Erasmo Cesmini de Cesis.

#### RINGRAZIAMENTI

Dott. Enrico Corti.  
 Dott. Gaetano Panazza, Direttore emerito dei Civici Musei di Brescia.  
 Dott. Bruno Passamani, Direttore dei Civici Musei di Brescia.  
 Dott.ssa Emma Micheletti, Direttrice del Museo del Bargello di Firenze.  
 Dott. S. Vsevolozhskaya, V. Capo della sezione dell'Arte Europea del Museo dell'Ermitage di Leningrado.  
 Dott.ssa Alessandra Mottola, Direttrice del Museo Poldi Pezzoli di Milano.  
 Dott.ssa Maria Letizia Casanova, Direttrice del Museo di Palazzo Venezia di Roma.  
 Prof. Enzo Carli, Operaio dell'Opera del Duomo di Siena.  
 Dott. Alberto Cornice, della Sovrintendenza alle Gallerie di Siena.  
 Il Direttore dell'Archivio di Stato di Siena.  
 Rag. Senesi, dell'Opera del Duomo di Siena.  
 Dott.ssa Lucia Bellodi Casanova, V. Direttrice del Civico Museo Correr di Venezia.  
 Dott.ssa Ileana Chiappini, Assistente del Civico Museo Correr di Venezia.

Descrizione delle posate da mensa prese in esame.

#### Milano, Castello Sforzesco. Civiche Raccolte d'Arte Applicata

Coltello da trinciante e dodici coltelli di quattro misure diverse. (Provenengono dalla Collezione Trivulzio, acquisto 1935. Inv. Bronzi 12-24). (figg. 1-6).

Coltello da trinciante. Appartiene ad un servito diverso da quello dei dodici coltelli piccoli perché il suo manico non è analogo ai manici dei piccoli coltelli. È un coltello d'assaggio con il quale il trinciante porgeva il cibo, poiché la larga lama è tondeggiante in punta e con affilatura irrilevante. Il manico, diritto, è formato da quattro lastre d'argento niellato inserite in armatura d'argento. Le lastre dei due lati presentano motivi di trofei d'armi e strumenti musicali diversamente distribuiti sui due lati; su uno di essi scudo vuoto verso il pomolo. Lungo ciascuno dei fianchi, motivo ad intreccio, inciso. Pomolo in bronzo dorato con motivi ad arabesco.

Lama larga, con punta rotonda, affilata su un solo lato. Il collare è formato da una sagomatura del codolo. Punzone in agemina di ottone, di forma a cuore; è indicato come marchio italiano di un fabbricante di spade, intorno al 1460. Tale marchio si trova anche sulla lama del coltello del Museo dell'Ermitage (fig. 17) e del piccolo coltello del Museo Poldi Pezzoli (figg. 12 e 13). (*Wallace Collection Catalogues European arms and armour*, London, 1962, vol. II, Arms, pp. 431 e 432, A 888). Misure: lunghezza completa cm. 33; manico cm. 9,5.

Coltelli piccoli. I manici dei dodici coltelli rastremati leggermente verso il codolo, sono ornati sui due lati da lastre in argento niellato inserite in armatura di bronzo dorato, armatura che è incisa lungo i fianchi con con motivo a linea ondulata e prosegue a formare il pomolo. Il collare è pure in bronzo dorato. I manici sono a sezione rettangolare.

Descrizione delle lastre in niello (fig. 1). Da sinistra: 1) Testina fra quattro ali e fiori con più petali. 2) Motivi vari. 3) Girali di foglie uscenti da vaso. 4) Motivo nastriforme che si arrotola in tre punti. 5) Girali di foglie. 6) Girali di foglie diversi dai precedenti. 7) Fogliame uscente da vaso quadrilatero.





FIGG. 1 e 2 - Coltelli Trivulzio, sec. XV ultimo quarto.  
Milano, Castello Sforzesco.







FIGG. 3 e 4 - Coltelli Trivulzio, sec. XV ultimo quarto.  
Milano, Castello Sforzesco.





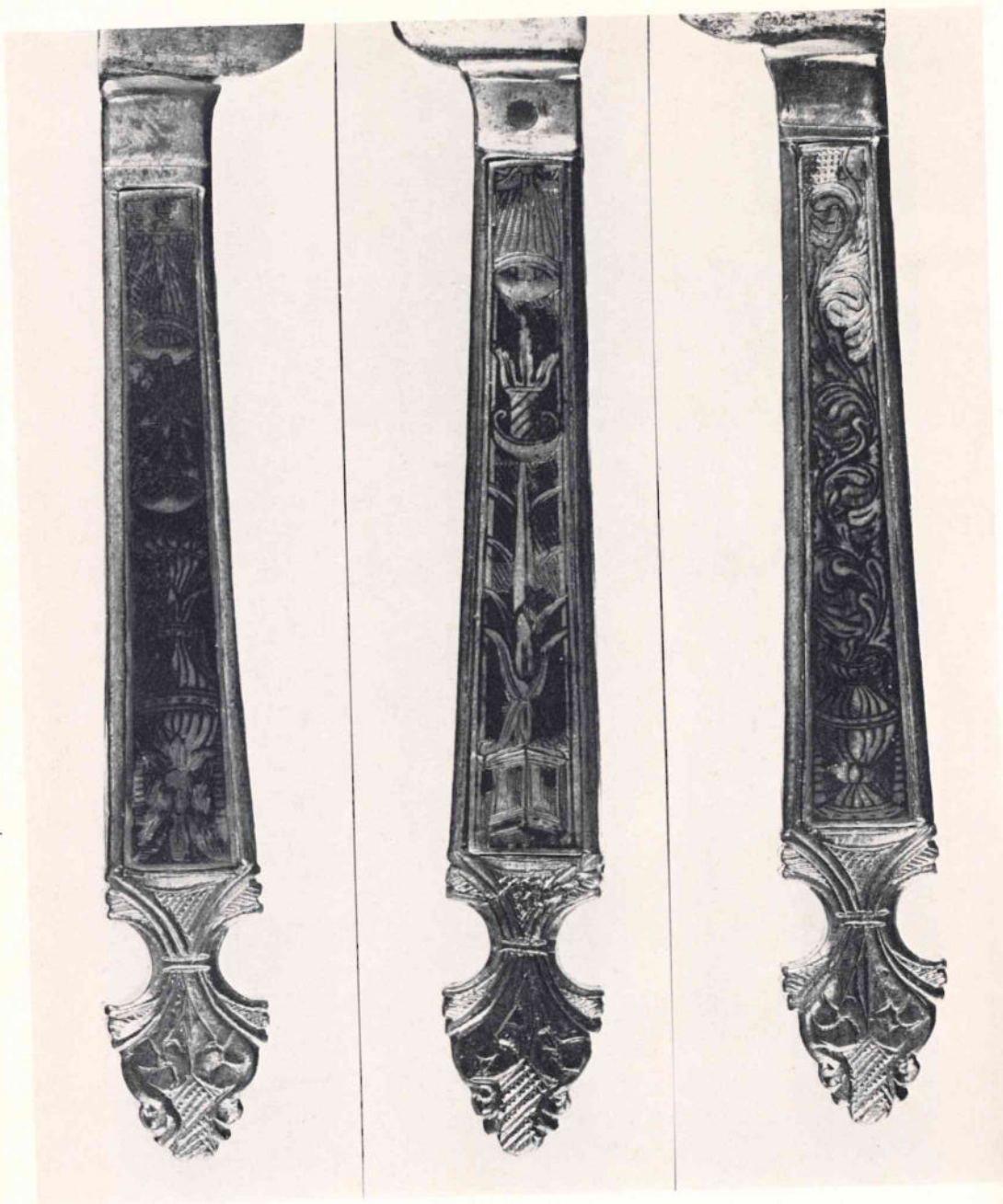


FIG. 5 - Coltelli Trivulzio, sec. XV ultimo quarto.  
Milano, Castello Sforzesco.

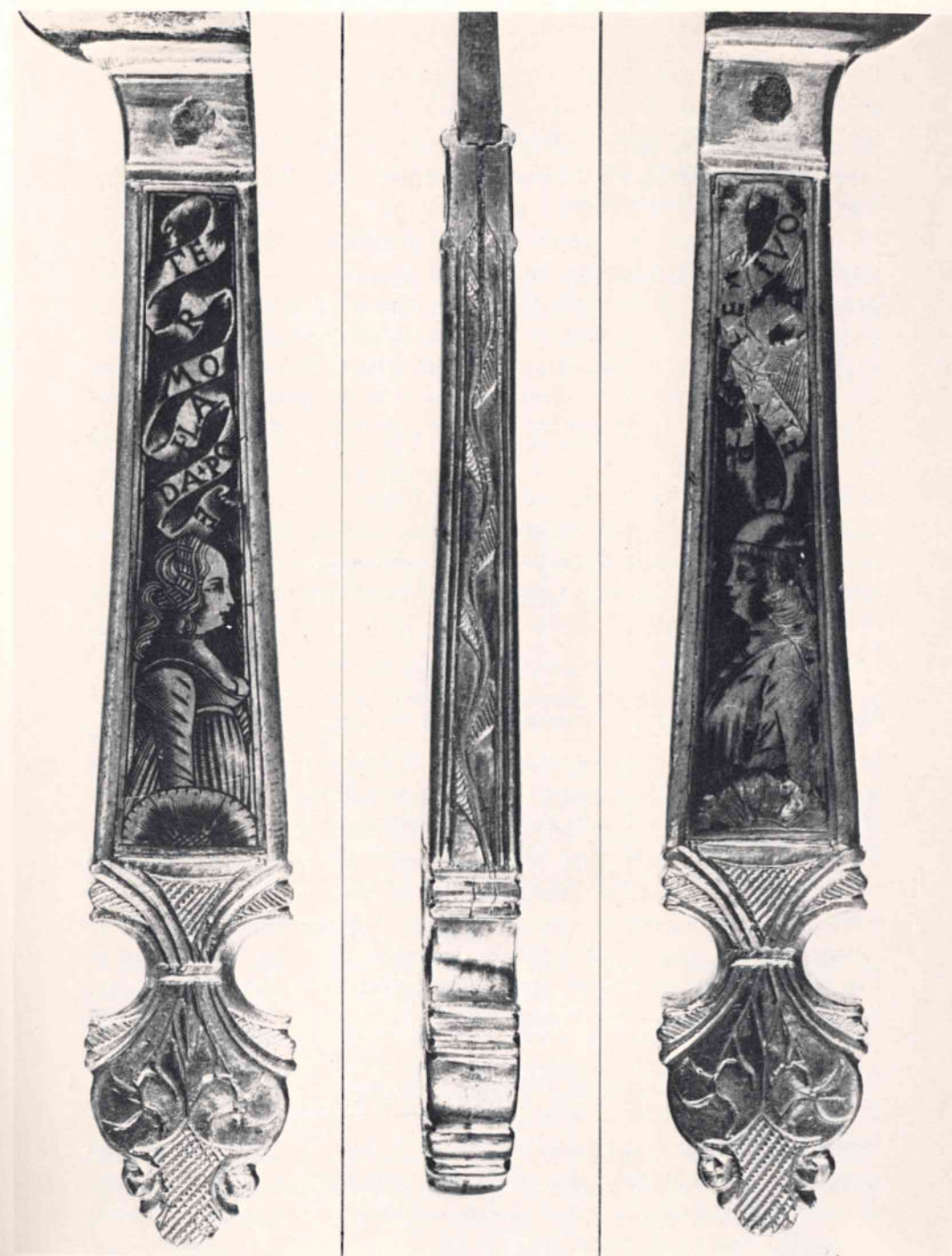


FIG. 6 - Coltelli Trivulzio, sec. XV ultimo quarto.  
Al centro: fianco del manico che si ripete uguale per tutti i coltelli piccoli.  
Milano, Castello Sforzesco.



Sul lato opposto (fig. 2) da sinistra: 1) Testina, fiori polilobati e racemi. 2) Fiori polilobati. 3) Motivi vari uguali al niello del II coltello della fig. 1. 4) Giral di foglie. 5) Giral di foglie. 6) Scritta su nastro ondulado: NULLUS CURAT AMOR. 7) Fiore uscente da vaso, pressoché identico al niello del lato opposto.

(Fig. 3). Da sinistra (solamente i coltelli piccoli): 1) Busto maschile di profilo e motto entro nastro: CHOM FEDE (e prosegue nel lato opposto: PER AMARTE). 2) Busto maschile a tre quarti di profilo a sinistra e motto entro nastro: FIN CHE VIVO P (per) (e prosegue nel lato opposto: AMARTE). 3) Motto entro nastro ondulado: FIDELITAS ET AMOR. 4) Busto femminile di profilo a sinistra e motto entro nastro: DUM VIVAM (e prosegue nel lato opposto: IN TI SOLA). 5) Motto entro nastro ondulado: SPERO LUCEM.

Sul lato opposto (fig. 4) da sinistra: 1) Figura femminile a tre quarti di profilo volto a sin. e motto entro nastro: P (per) AMARTE. 2) Figura femminile, a tre quarti di profilo volto a destra e motto entro nastro: E DA POI LA MORTE. 3) Busto femminile di profilo, volto a sin. 4) Figura maschile a tre quarti, di profilo, volto a destra e motto: IN TI SOLA. 5) Fogliami e racemi.

Manici di alcuni coltelli e fianco (figg. 5 e 6).

Le lame presentano diverse sagomature di punte. Sono affilate su un solo lato; verso il codolo angolatura quasi quadrata. Il punzone appare solamente sulla lama di uno dei piccoli coltelli; è un marchio a forma di freccia, Tirolo (?) (*Wallace Collection Catalogues European arms and armour*, London 1962, II vol., p. 429, A 883).

Sono di quattro misure diverse. Sei coltelli: lunghezza totale cm. 23,4; manico cm. 8,7. Due coltelli: lunghezza totale cm. 21,6; manico cm. 8. Tre coltelli: lunghezza totale cm. 26,5; manico cm. 10,5. Un coltello: lunghezza totale cm. 28,4; manico cm. 10,5.

Coltelliera. Non è l'originale. Potrebbe esser stata eseguita su ordine del Trivulzio, probabilmente Carlo, che acquistò i coltelli. È una custodia a forma di ventaglio entro cui s'inseriscono le lame e da cui sporgono i manici. È in metallo con i due piatti lisci nelle parti centrali e ricoperti di velluto amaranto; motivi a sbalzo tutt'intorno e stemma Trivulzio (i bastoni) sbalzato in basso.

## Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Servizio formato da un coltello per trinciante e da otto coltelli piccoli (figg. 7-10). I manici sono ornati da piastrine d'argento niellato inserite entro armatura di bronzo dorato, incisa lungo i fianchi, che costituisce anche il terminale. Colletto in bronzo dorato.

Coltello da trinciante. Su ciascuno dei lati una piastrina in argento niellato con raffigurazione di un busto d'uomo di profilo, in alto e di un busto di donna di profilo, in basso; fra i due busti stemma dell'Opera costituito dalla balzana della città di Siena caricata della parola Opera abbreviata in O.P.A.

Misure: lunghezza totale cm. 31,7; manico (tutto) cm. 10; parte niellata cm. 7,2 x 2. Lunghezza della lama cm. 21,4.

Coltelli piccoli. La decorazione dei nielli si ripete pressoché identica. Su entrambi i lati: girale con due fiori quadripetali alle estremità racchiudente stemma dell'Opera; segue un busto femminile o maschile di profilo.

Le figure a mezzo busto variano leggermente nei copricapi degli uomini e nelle acconciature delle donne. Terminale inciso e dorato uguale a quello del coltello grande.

Lame. Le lame sia del coltello grande che dei piccoli terminano a punta acuta e, all'infuori di due, hanno una scanalatura a gola parallela al dorso della lama. Su tutte, all'infuori di due lame dei coltelli piccoli, è impresso un marchio non identificato sui testi, che raffigura uno scorpione con le due tenaglie ed il pungiglione volto a sinistra, e che si ritrova su armi lombarde.

Delle lame di due coltelli piccoli, una non è punzonata, l'altra ha un punzone diverso da quello sopra descritto.

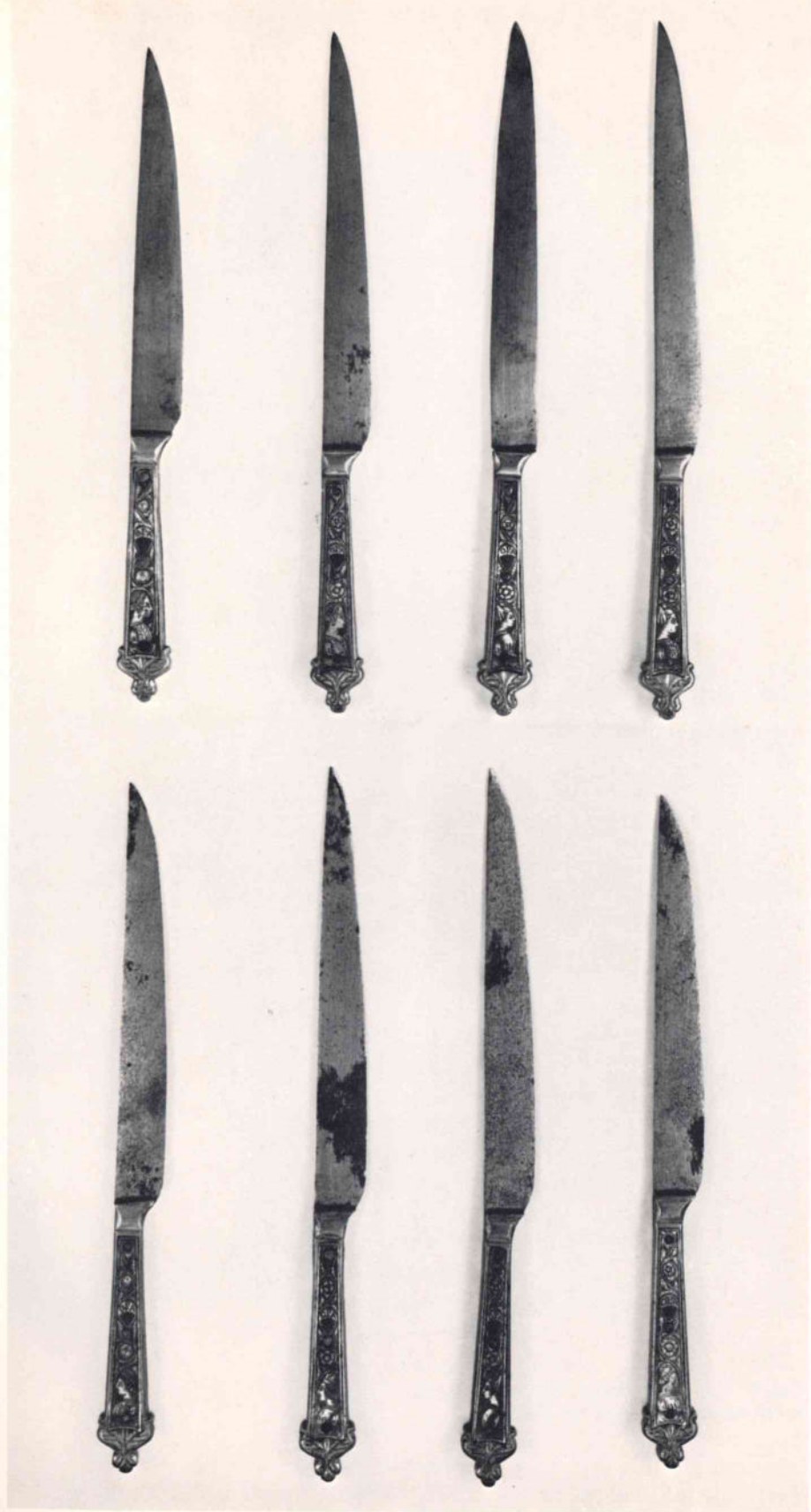
Misure: lunghezza totale dei cinque coltelli con la lama più lunga cm. 22,7; lunghezza della lama cm. 14; lunghezza manico cm. 8,5; parte niellata cm. 6,1. Tre coltelli hanno lama della lunghezza di cm. 12,5.

Coltelliera o astuccio con coperchio (fig. 10). È in « cuir bouilli », sbalzato con decorazioni a foglie e girali su fondo puntinato. Lo stemma dell'Opera è ripetuto due volte inserito nell'ornamentazione a metà di ciascun fianco; la scritta LAUS DEO lungo la lunghezza. Due passanti su





FIGG. 7 e 8 - Coltelli, 1477.  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.





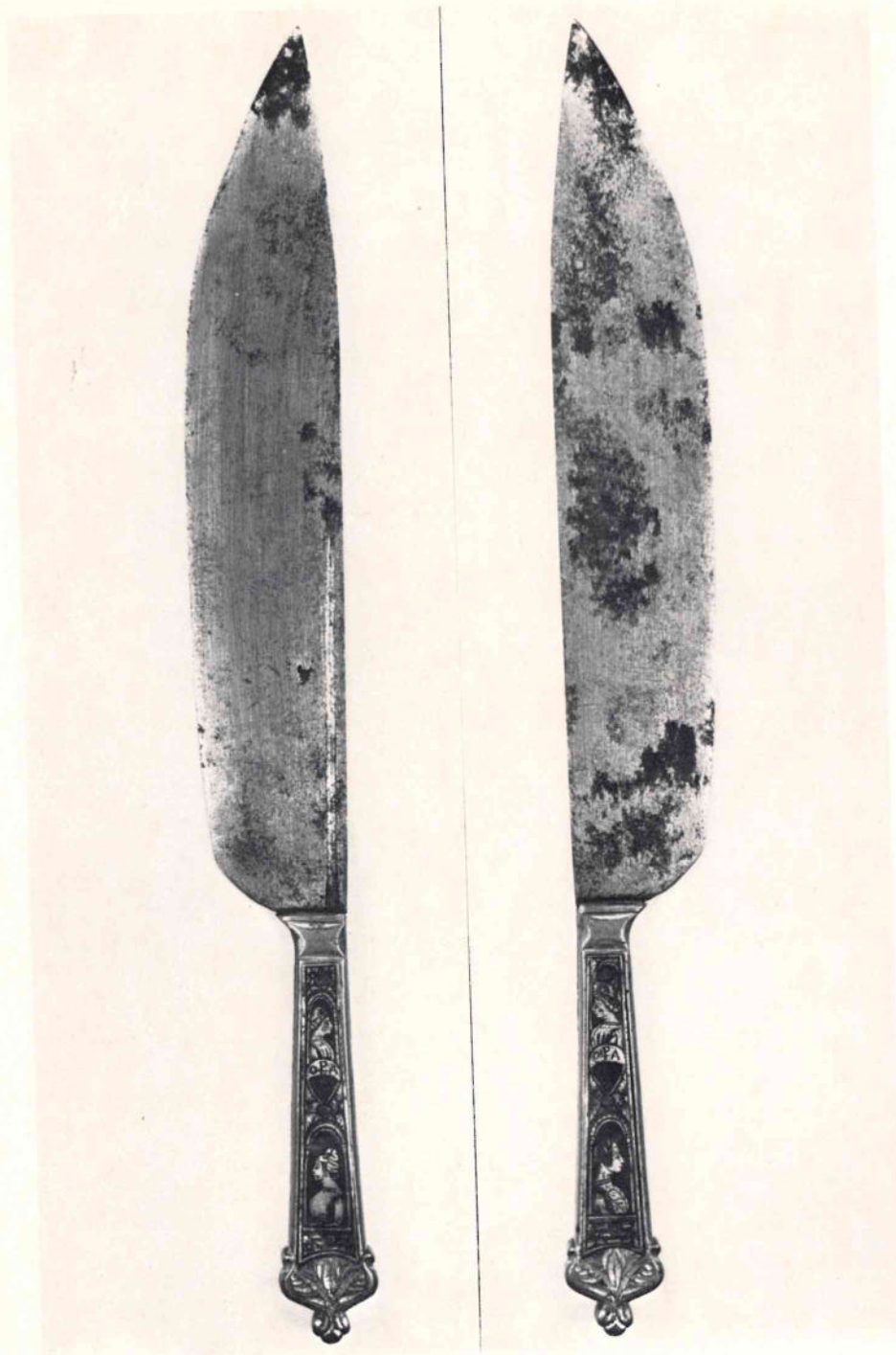


FIG. 9 - Coltello da scalco, 1477.  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

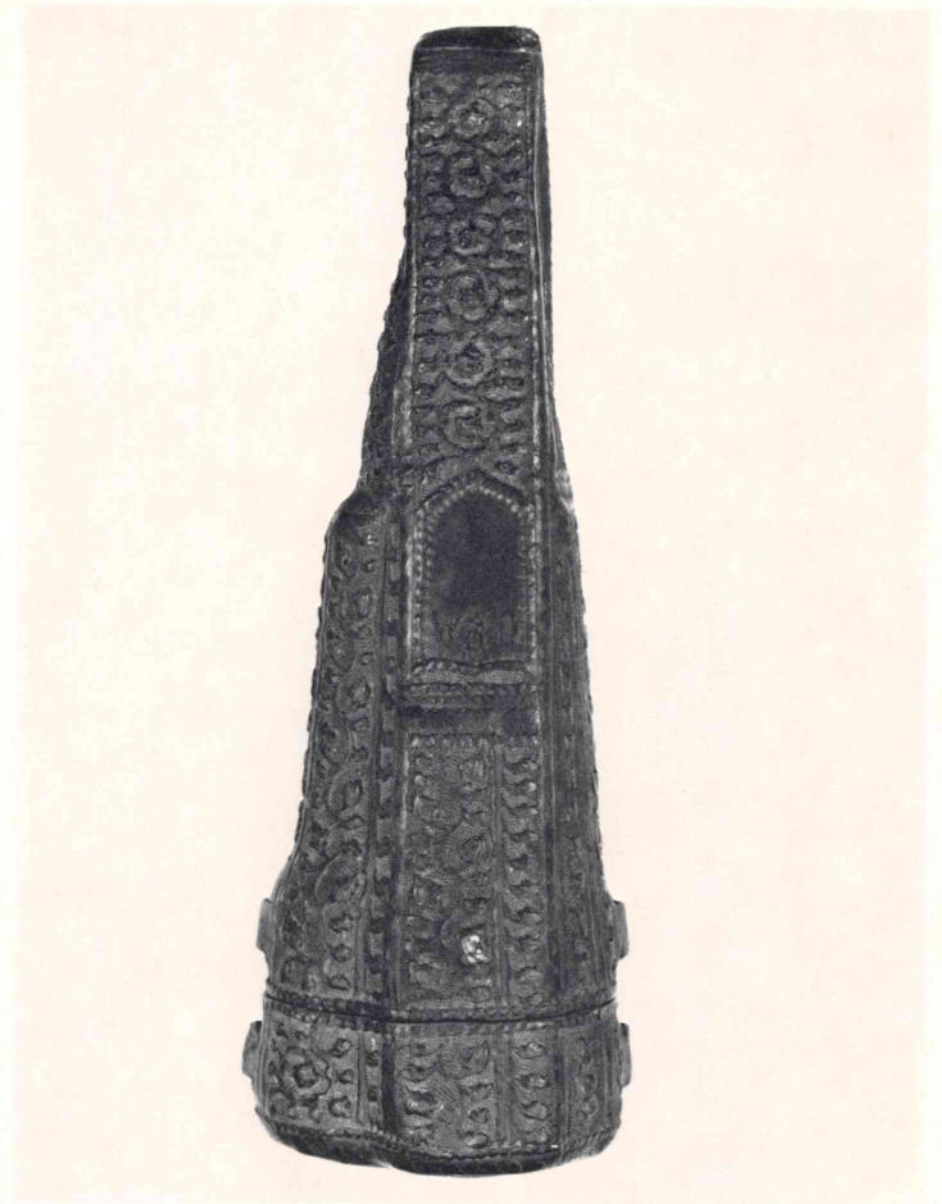


FIG. 10 - Astuccio di cuoio per coltelli, sec. XV.  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



ciascuno dei lati per farvi passare un cordoncino rosa. Nell'interno quattordici scomparti per coltelli piccoli e due ampi scomparti a mezzaluna fanno pensare che l'astuccio non fosse per i coltelli sopradescritti, anche se a loro coevo. Vi è inserito un cartellino manoscritto con didascalia di coltelli che non corrispondono a quelli sopradescritti.

**Londra, British Museum (fig. 11)**

Manici di coltelli con nielli, pubblicati da A.M. HIND in: *Nielli in the British Museum*, London, 1936, tav. XIV, con la dizione « arte italiana », citati nel testo.

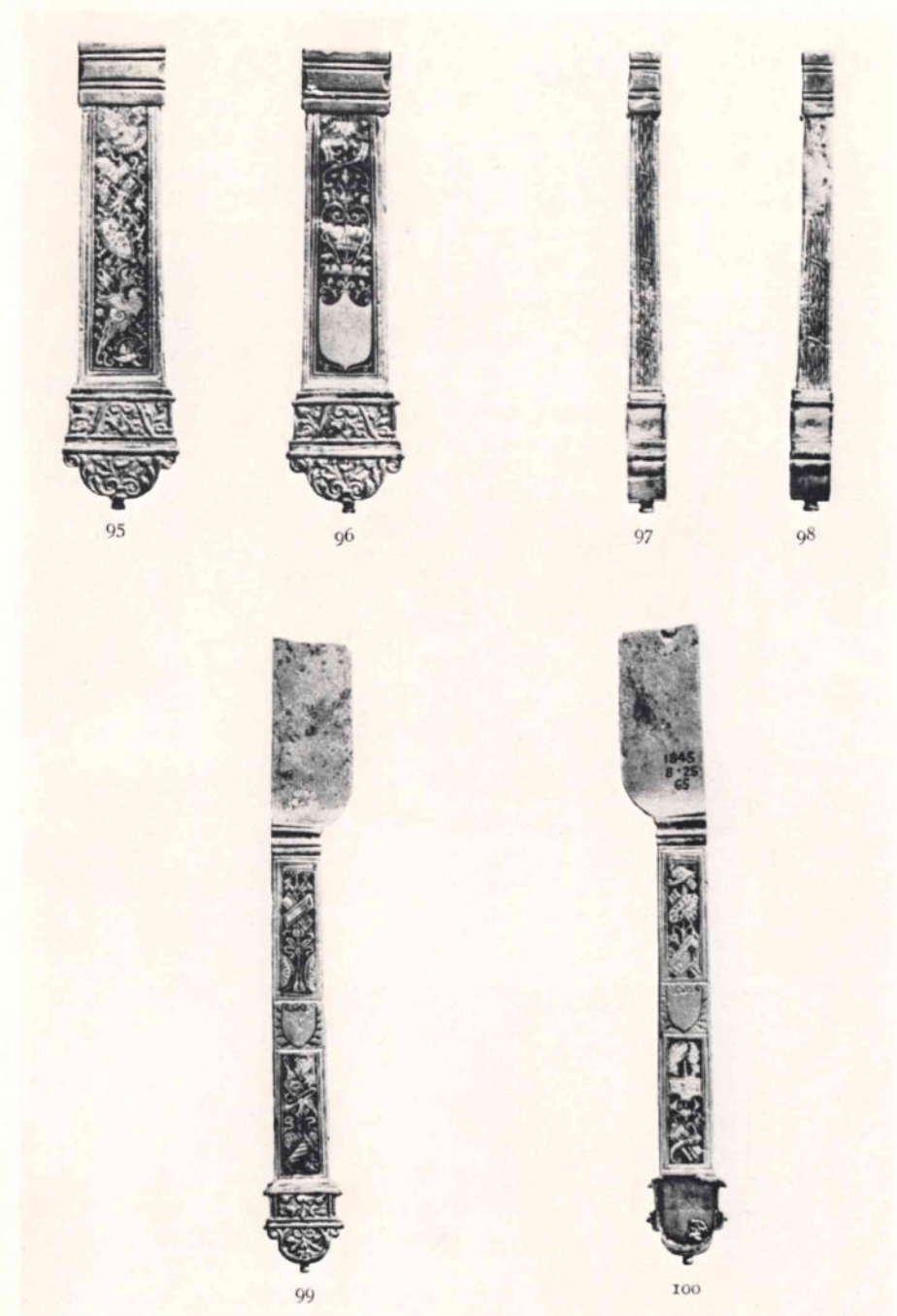


FIG. 11 - Da: A.M. HIND, *Nielli in the British Museum*, London, 1936, tav. XIV. Posate milanesi appartenenti al British Museum di Londra, sec. XV ultimo quarto.



**Milano, Museo Poldi Pezzoli (figg. 12 e 13)**

Coltellino. Il manico è decorato, su ciascuno dei due lati, da due lastrine d'argento niellate ornate con trofei di strumenti musicali inserite in armatura d'argento. Fra le due lastrine, niello con raffigurazione di un tamburo su un lato e di uno scudo vuoto sull'altro. Lungo i fianchi motivo inciso di treccia. Pomolo in bronzo cesellato e dorato terminante con un bottoncino.

Lama. È appuntita ed ha un filo e un terzo. Reca un marchio impresso in agemina d'ottone che nel Catalogo della Wallace Collection è indicato come marchio italiano di un fabbricante di spade intorno al 1460 (vedi: *Wallace Collection Catalogues. European Arms and Armour... by Sir James Mann...* Vol. II Arms, London, 1962, pp. 431 e 432, n. A 888). Sono evidenti le analogie fra il manico del sopradescritto coltellino e quello del coltello grande che fa parte del servito proveniente dalla Collezione Trivulzio appartenente al Museo del Castello Sforzesco. Inoltre le due lame recano il medesimo punzone.

Misure: lunghezza completa cm. 21,5; manico cm. 8,4.

Bibl. GIUSEPPE BERTINI, *Fondazione artistica Poldi Pezzoli. Catalogo generale*, Milano, Tip. A. Lombardi, 1881, p. 89, n. 22. *Mostra della posateria moderna e antica*, Bologna, 1958, n. 142.

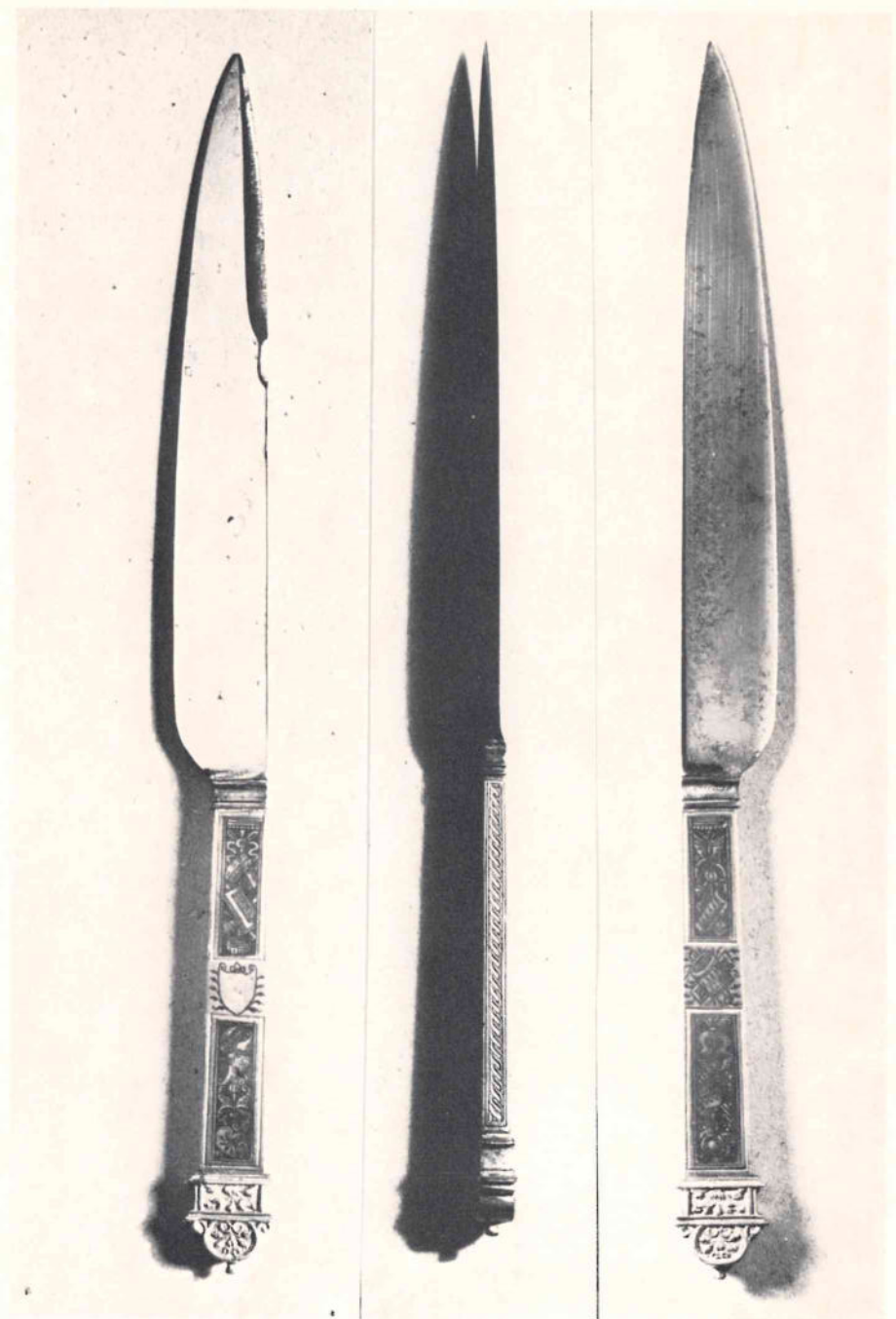


FIG. 12 - Coltello, sec. XV ultimo quarto.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli.



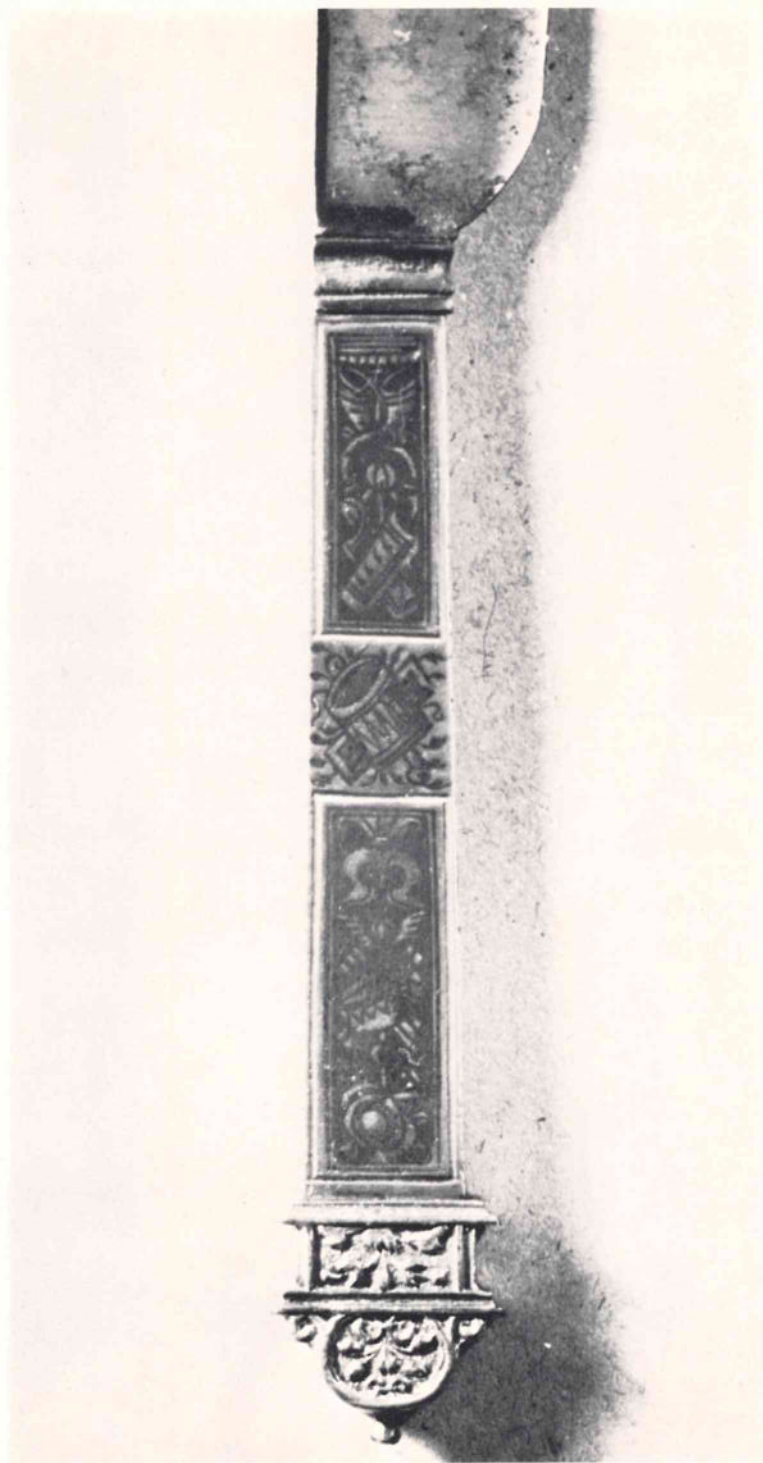


FIG. 13 - Coltello, sec. XV ultimo quarto.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

### Brescia, Museo Cristiano

Coltello e forchettone per trinciante (fig. 14).

Coltello. Il manico è ornato su ciascuno dei due lati da tre lastrine d'argento niellato, di cui due con trofei di strumenti musicali e una al centro, ad arabesco su un lato e da uno scudo vuoto sul lato opposto. Le due piastrine che precedono il pomolo, una per lato, sono in argento sbalzato con raffigurazioni di trofei militari. Lungo i fianchi lastra in niello a rametti con piccolissime foglie. Pomolo in bronzo dorato.

La lama è larga con ornati incisi a bulino sui due lati del tallone, raffiguranti rispettivamente un mascherone entro fogliame e fogliame. Ha taglio diritto e costola sgusciata in punta. Reca il marchio dello scorpione, frequente sulle armi innastate dell'area milanese.

Misura totale cm. 30,5; manico cm. 9,3.

Forchettone. Il manico è decorato analogamente a quello del coltello. È a due rebbi aguzzi.

Misura totale cm. 21,4; manico cm. 8.

È evidente l'analogia fra questi manici con quelli del coltello e del forchettone appartenenti al Museo del Bargello (figg. 15 e 16).

P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Catalogo di maioliche e nielli*, Brescia, Tip. F. Apollonio, 1916, p. 41. *Salone Internazionale dell'Alimentazione... Mostra della posateria moderna e antica*, Bologna, 8-22 maggio 1958, n. 179.



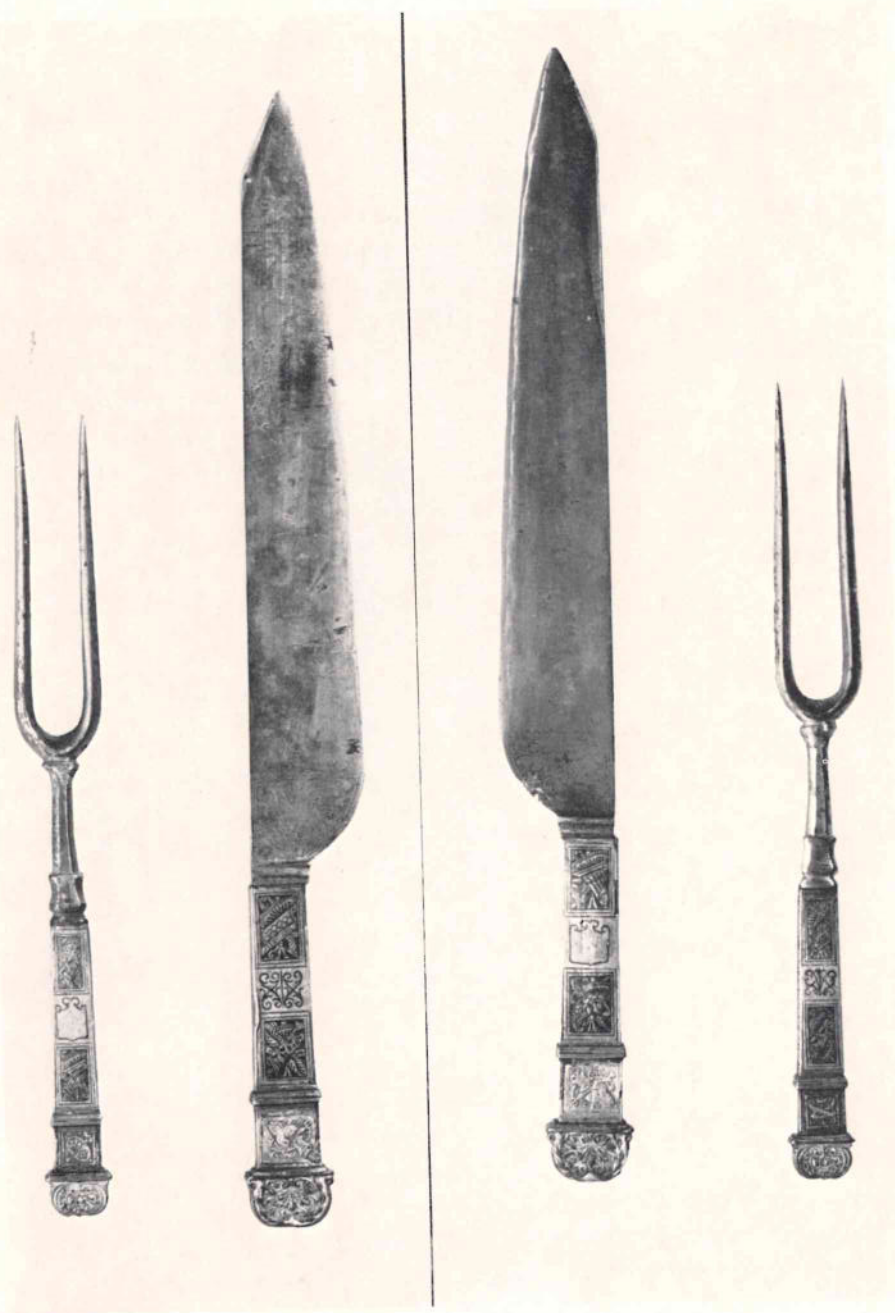


FIG. 14 - Coltello e forchetta (recto e verso).  
Brescia, Museo Cristiano.

#### Firenze, Museo del Bargello

Coltello d'assaggio e forchettone per trinciante (Coll. Carrand, nn. 872 e 873) (figg. 15 e 16).

Coltello. Il manico è ornato su ciascuno dei due lati da tre piastrine d'argento niellato. Su due nielli per lato, raffigurazioni di trofei di musica e d'armi; sulla piastrina centrale arabeschi su un lato e uno scudo vuoto sull'altro. Le due piastrine che precedono il pomolo sono in argento sbalzato con raffigurazioni di trofei militari. Lungo i fianchi piastrina niellata. Il pomolo è in bronzo sbalzato e dorato.

La lama si allarga verso la punta che è arrotondata. Reca il marchio dello scorpione, frequente sulle armi innastate dell'area milanese.

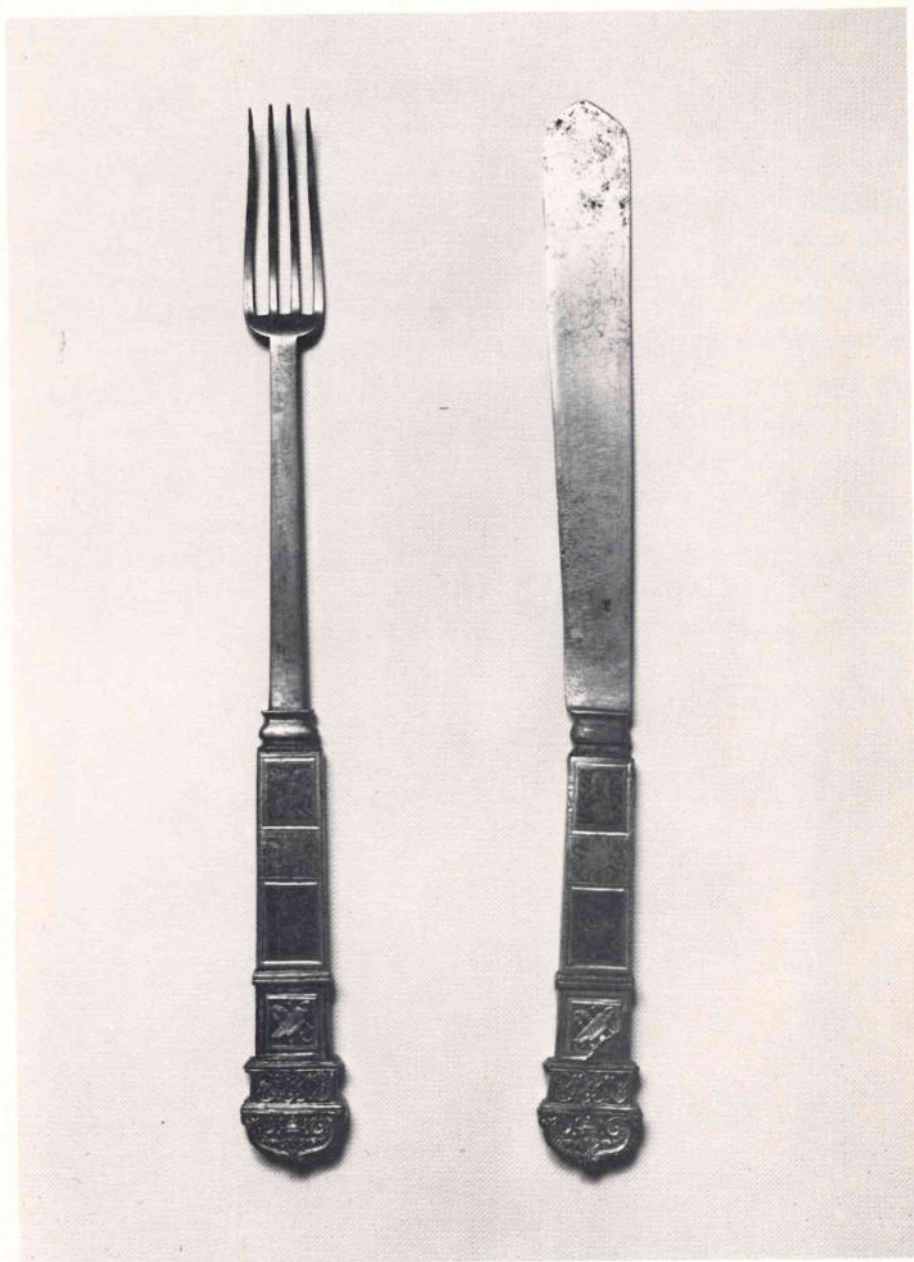
Misure: lunghezza totale cm. 24; manico cm. 9,2.

Forchettone. Il manico è ornato da piastrine in argento e da pomolo, analogamente al manico del coltello. È a quattro rebbi perciò la parte funzionale non è quattrocentesca, ma probabilmente del sec. XVII.

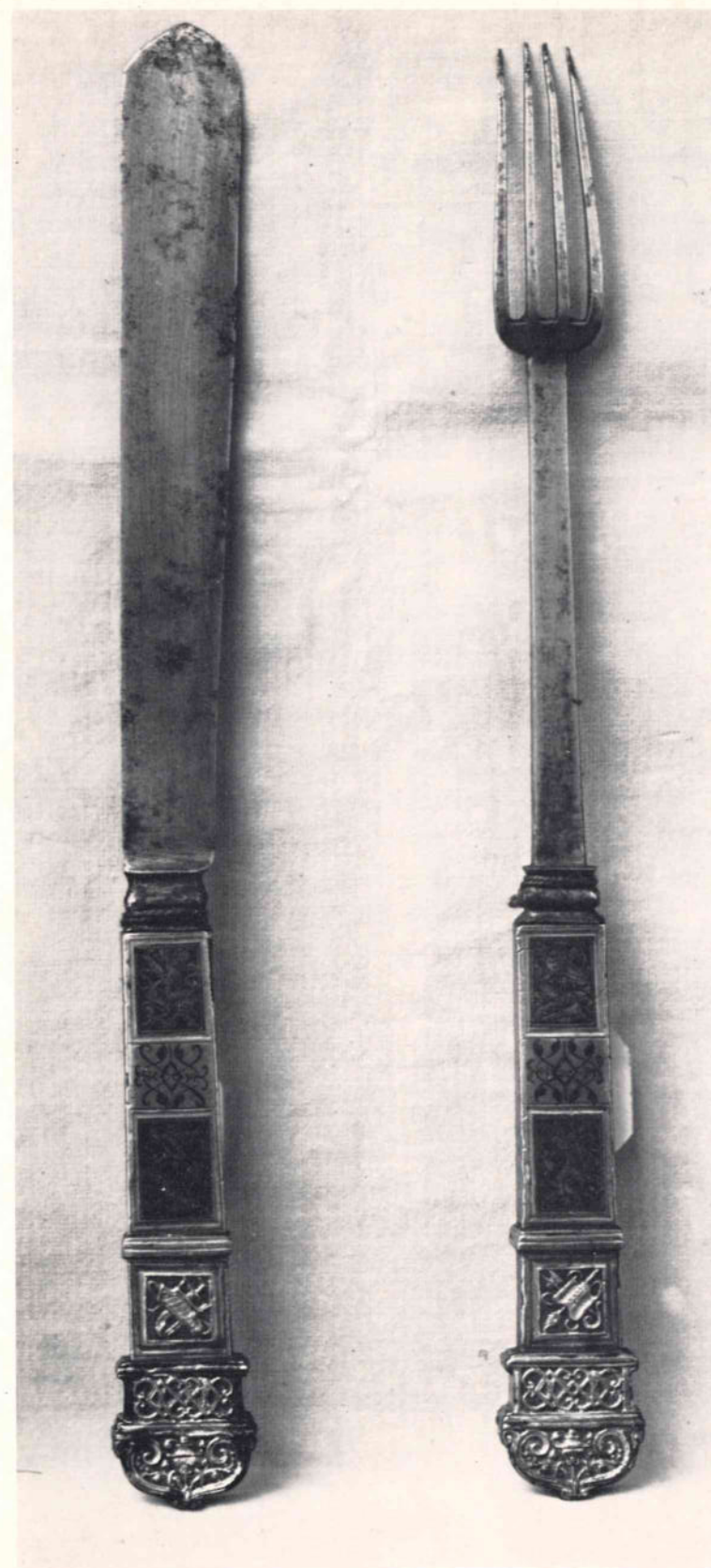
Misure: lunghezza totale cm. 23,5; manico cm. 9,2.

È evidente l'analogia fra questi manici con quelli del coltello e del forchettone appartenenti ai Civici Musei di Brescia (fig. 14).





FIGG. 15 e 16 - Coltello e forchetta.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.





**Leningrado, Museo dell'Ermitage**

Coltello e forchettone da trinciante (Provengono dalla Collezione Basilewsky) (fig. 17).

Coltello. A sezione rettangolare ornato con lastrine d'argento niellate con trofei militari e di musica. Su uno dei lati, un cartiglio con l'iscrizione: MIL/ICIA/1471. Sotto, uno scudo araldico con lo stemma dei Medici con sei palle, modifica che avvenne all'epoca di Lorenzo de' Medici (1448-1494). Ciascun fianco sia della forchetta che del coltello, sono incisi con motivo a treccia. Bottone terminale in rame (?) decorato su ciascun lato da palmette in rilievo su fondo opaco.

Lama terminante a punta, dorata sul dorso, con marchio ad anello in agemina di ottone, simile a quello sulla lama del coltello grande della Collezione Trivulzio (fig. 4) e considerata di armaiolo italiano intorno al 1460 circa. (Vedi: *Wallace Collection Catalogues. European arms and armour*, London, 1962, II vol., fig. A 888).

Misure: lunghezza totale cm. 31.

Forchettone. Il manico è decorato con lamine in argento niellate analogamente a quelle del coltello. Ha due lunghi rebbi in ferro.

Misure: lunghezza totale cm. 26.

*Collection Basilewsky. Catalogue Raisonné...* par DARCEL et A. BASILEWSKY, Paris, A. Morel et C., 1874, p. 117, n. 293. Sono indicati come arte italiana, XVI secolo.

FIG. 17 - Coltello e forchetta.  
Leningrado, Museo dell'Ermitage.





**Venezia, Civico Museo Correr**

(Correr CL.XII, n. 35. Acquisto Grossi (o Grassi) 1915) (fig. 18).

Manico di posata in argento niellato, piuttosto rovinato. Su un lato motivi di putti, sull'altro racemi e strumenti musicali. Il pomolo è in bronzo, sbalzato e dorato.

Arte milanese, sec. XV (?).

Pubblico un coltello veneziano del sec. XV per mostrare un esemplare coevo e avente qualche affinità con quelli dell'area milanese che sono stati oggetto delle nostre ricerche.

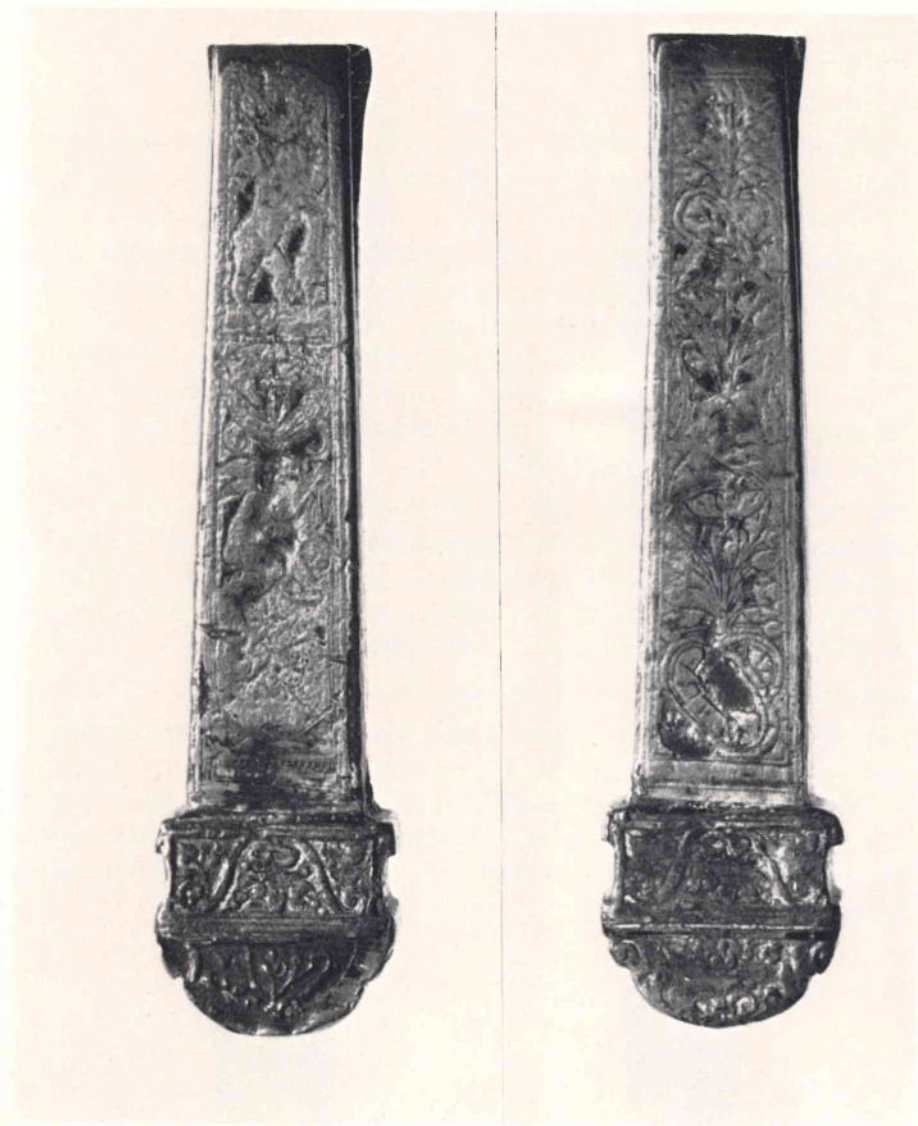


FIG. 18 - Coltello (recto e verso).  
Venezia, Museo Correr.



**Roma, Museo di Palazzo Venezia**  
(Collezione Auriti) (fig. 19).

Coltellino con manico ornato da quattro piastrine in argento niellato inserite fra ornati a sbalzo. Su due di esse sono raffigurati rispettivamente un busto di giovane uomo ed uno di giovane donna, sulle altre due fogliami a girali.

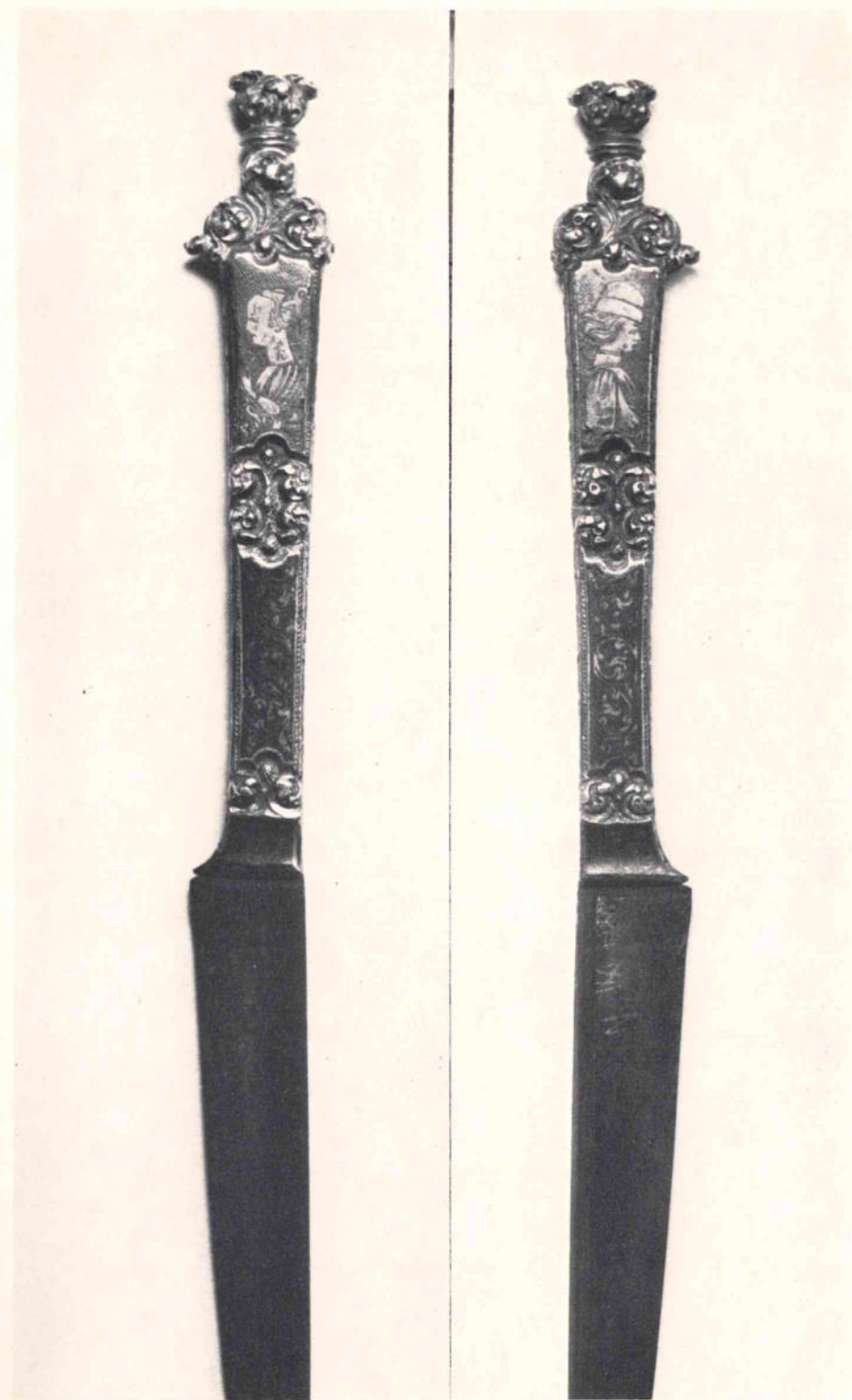
Nel catalogo: *La Collezione Auriti. Piccoli bronzi, placchette, incisioni e oggetti d'uso*, Roma, 1964, p. 47, è attribuito a Venezia, fine sec. XV, e più precisamente dopo il dono dei due candelabri offerti nel 1471 dal Doge Cristoforo Moro alla Basilica di S. Marco a Venezia, ma entro il sec. XV. « I nielli tradiscono netti caratteri ferraresi nei due busti, ma nel motivo a girali corrispondono abbastanza bene alle incisioni veneziane da niello dell'ultimo '400 ».

Precede la lama un incavo niellato con rosoncino. La lama ha uno sguccio lungo il lato non tagliente e termina a punta; è marcata con una A coronata che si può considerare spagnola. Lo schedario della Collezione Auriti è stato redatto da Leone Planiscig che dell'Ambasciatore Giacinto Auriti fu consulente nell'acquisto delle opere.

Lunghezza complessiva cm. 16,8; manico cm. 8.

Sulla didascalia che accompagna il coltellino sono state fatte altre ipotesi sull'area di fattura: « Pisanelliana, Verona, Lombardia (?) affreschi di Palazzo Borromeo »; in realtà le figurine di estrema eleganza richiamano alcuni affreschi del gotico internazionale. Sono nielli eseguiti con estrema maestria e di livello superiore a quelli delle piastrine su manici di fattura milanese.

FIG. 19 - Coltello (recto e verso).  
Roma, Palazzo Venezia.





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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Ulteriori precisazioni  
sul decoro alla rosa ocracea

Nell'articolo comparso precedentemente sul n. 5 di Rassegna del 1977 sotto il titolo « Precisazioni e novità sul decoro alla rosa ocracea » pubblicavamo alcuni esemplari presenti nella Raccolta di maioliche del Castello Sforzesco. Ciò allo scopo di chiarire l'origine di un determinato decoro in una tipologia che spesso viene confusa fra le fornaci di Milano, di Lodi e di Faenza, mentre si tratta di esemplari assegnabili alle fornaci settecentesche pesaresi dei maiolicari Callegari e Casali.

A conferma della nostra tesi, il collezionista e studioso pesarese Piero Bonali, che qui ringrazio, prendendo in esame lo stemma nobiliare che orna il piatto della figura 1, recante la raffigurazione di un bue in campo verde, ci comunica che detto stemma appartenne agli Hondedei, nobile famiglia pesarese ora estinta, ma presente nella città fino alla metà dell'800.

Con molta probabilità detto piatto faceva parte di un servizio da tavola commissionato dalla famiglia Hondedei alla locale fabbrica Callegari e Casali attorno al 1770/75. Pensiamo altresì che presso qualche collezionista o antiquario possano ancora esistere altri esemplari simili a questo, ma non ancora identificati.

Una ulteriore prova della provenienza pesarese degli esemplari precedentemente pubblicati è una piccola zuccheriera firmata che qui presentiamo (fig. 2).

Sul coperchio e lungo i fianchi dell'oggetto brevi tralci di fiori, simili a margherite, sono decorati in oro. Ed è interessante notare che questo motivo decorativo è a perfetta somiglianza di quello che nella sua fornace Felice Clerici usava far dipingere sopra i piatti milanesi.

Sul fondo della zuccheriera, sempre dipinta in oro, la marca *Pesaro 1773 C.C.* (Callegari Casali) (fig. 3), testimonia ancora una volta come



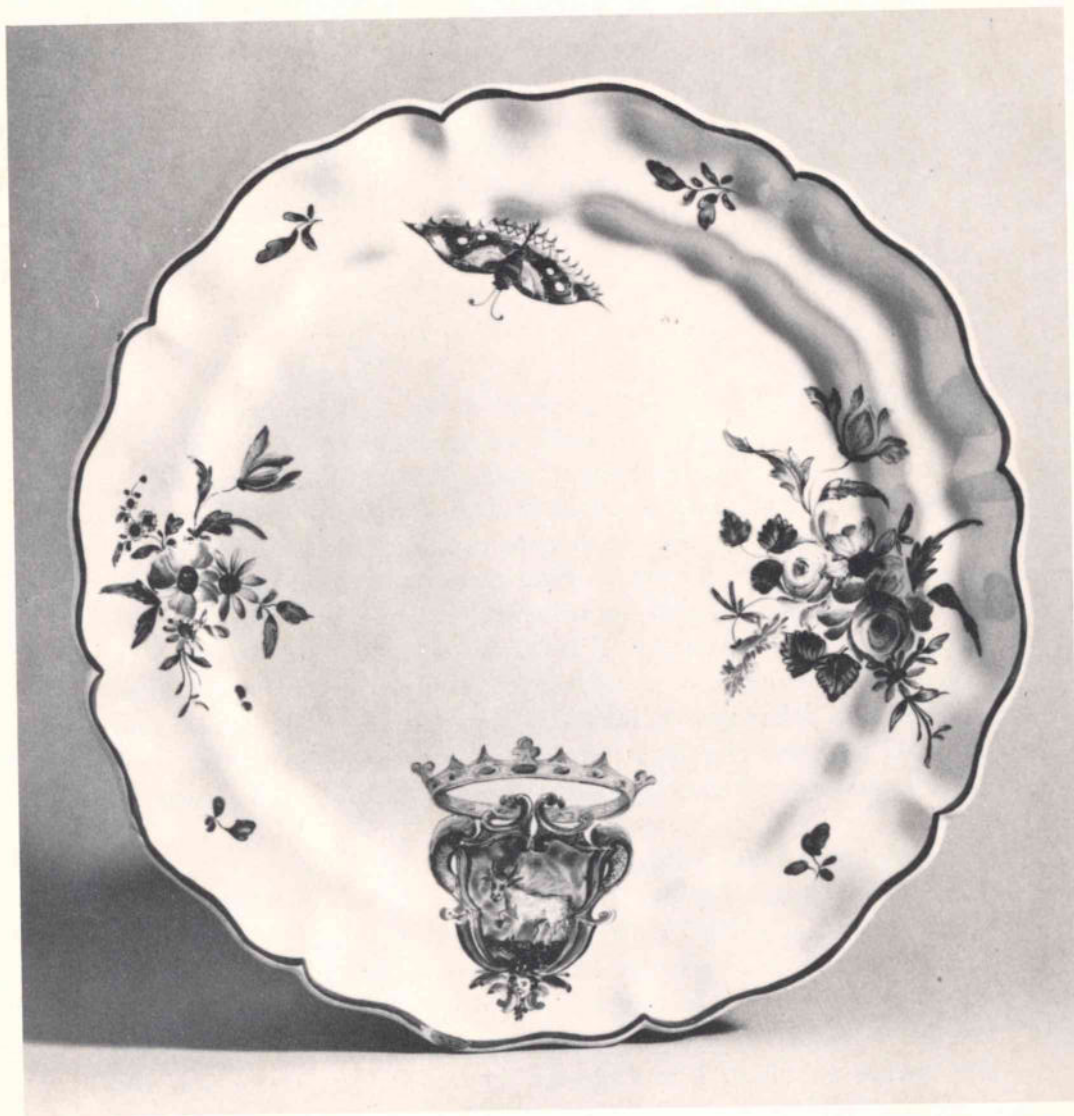


FIG. 1 - Piatto centinato dipinto in policromia a piccolo fuoco con stemma nobiliare della famiglia Hondedei.  
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali 1770/75, diam. cm. 23,5.  
Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 3545)



FIG. 2 - Zuppierina sagomata e biansata, dipinta in policromia a piccolo fuoco. Sul coperchio stemma nobiliare con tre spade in campo violaceo.  
Pesaro, fabbrica Callegari e Casali 1770/75, h. cm. 19 diam. 22 x 45.  
Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 393)



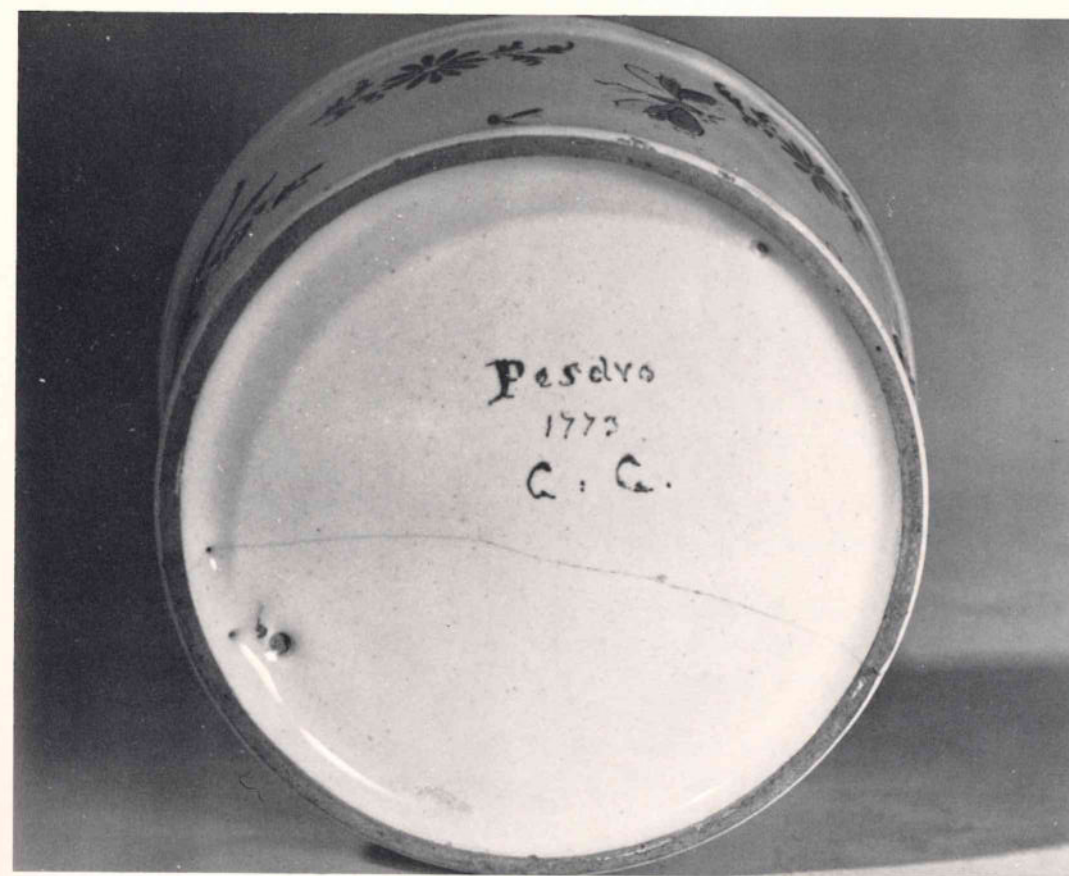


FIG. 3 - Piccola zuccheriera rotonda con coperchio. Decorazione policroma con brevi tralci fioriti in oro.  
Marcata in oro *Pesaro 1773 C.C.* Fabbrica Callegari e Casali.  
Coll. privata.



a dieci anni di distanza dalla sua fondazione, nella fabbrica di Pesaro si usasse già la cottura a piccolo fuoco.

Ci sembra superfluo sottolineare come risulti evidente che le rose che ornano il mazzo centrale, tanto nella zuccheriera come nella zuppiera precedentemente pubblicata (fig. 4), seguano ambedue il medesimo ritmo compositivo. Inoltre l'identica coloritura piena di freschezza e lo smalto bianchissimo del fondo, ci permette di stabilire con maggiore certezza la medesima appartenenza alle fornaci di Pesaro.

GRAZIETTA BUTAZZI

### Alcune note di moda milanese per una donazione alla Raccolta di Costumi

Una donazione giunta al Museo durante l'anno in corso propone alcune considerazioni sulla moda a Milano tra gli ultimi decenni del sec. XIX e gli inizi del nostro.

Gli abiti e gli accessori — dei quali uniamo le schede — sono stati donati dalla Signorina Carola Brioschi e provengono dalla casa del bisnonno sen. Giulio Adamoli.

Figura di rilievo del nostro Risorgimento, legato da amicizia con i Cairoli fin dagli anni dell'Università a Pavia, dove si era iscritto nel 1857, partecipò come volontario alla guerra del '59, a soli 19 anni, e in seguito alle spedizioni garibaldine del '60, del '62 e del '66. Autore di memorie garibaldine, raccolte nel volume « Da San Martino a Mentana », di cui si conoscono due edizioni presso Treves, del 1896 e del 1911, lasciò inedito, alla sua morte avvenuta nel 1926, un altro volume autobiografico che vide la luce nel '29 (« Episodi vissuti », Varese, Ist. Ed. Cisalpino. Comprende in buona parte articoli usciti su « Nuova Antologia » dal 1873 al 1922, raccolti da G.A. Esengrini). Qui condensò molti dei ricordi della sua vita parlamentare come deputato del collegio Gavirate-Luino nella XII e nella XIII legislatura; sottosegretario agli esteri nei ministeri Crispi dal '93 al '96, venne eletto senatore nel 1898<sup>1</sup>.

In « Episodi vissuti », l'Adamoli riferisce, con sveltezza e intuito sicuro nella scelta degli episodi più adatti ad avvincere il lettore, sui numerosi viaggi effettuati: da quello negli Stati Uniti nel 1866, alla fine della campagna garibaldina (tra i vari personaggi di primo piano della vita statunitense, conobbe il generale Grant alla vigilia di una campagna contro gli indiani, e sorprende il suo giudizio nitido a questa data: « il vero motivo del loro sterminio, è bene dirlo chiaramente, dipese dall'aver essi difeso la loro terra contro i pionieri invasori ») a quello compiuto in Turkestan e nell'Asia Centrale dal 1869 al 1870 per stu-



COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



a dieci anni di distanza dalla sua fondazione, nella fabbrica di Pesaro si usasse già la cottura a piccolo fuoco.

Ci sembra superfluo sottolineare come risulti evidente che le rose che ornano il mazzo centrale, tanto nella zuccheriera come nella zuppiera precedentemente pubblicata (fig. 4), seguano ambedue il medesimo ritmo compositivo. Inoltre l'identica coloritura piena di freschezza e lo smalto bianchissimo del fondo, ci permette di stabilire con maggiore certezza la medesima appartenenza alle fornaci di Pesaro.

GRAZIETTA BUTAZZI

### Alcune note di moda milanese per una donazione alla Raccolta di Costumi

Una donazione giunta al Museo durante l'anno in corso propone alcune considerazioni sulla moda a Milano tra gli ultimi decenni del sec. XIX e gli inizi del nostro.

Gli abiti e gli accessori — dei quali uniamo le schede — sono stati donati dalla Signorina Carola Brioschi e provengono dalla casa del bisnonno sen. Giulio Adamoli.

Figura di rilievo del nostro Risorgimento, legato da amicizia con i Cairoli fin dagli anni dell'Università a Pavia, dove si era iscritto nel 1857, partecipò come volontario alla guerra del '59, a soli 19 anni, e in seguito alle spedizioni garibaldine del '60, del '62 e del '66. Autore di memorie garibaldine, raccolte nel volume « Da San Martino a Mentana », di cui si conoscono due edizioni presso Treves, del 1896 e del 1911, lasciò inedito, alla sua morte avvenuta nel 1926, un altro volume autobiografico che vide la luce nel '29 (« Episodi vissuti », Varese, Ist. Ed. Cisalpino. Comprende in buona parte articoli usciti su « Nuova Antologia » dal 1873 al 1922, raccolti da G.A. Esengrini). Qui condensò molti dei ricordi della sua vita parlamentare come deputato del collegio Gavirate-Luino nella XII e nella XIII legislatura; sottosegretario agli esteri nei ministeri Crispi dal '93 al '96, venne eletto senatore nel 1898<sup>1</sup>.

In « Episodi vissuti », l'Adamoli riferisce, con sveltezza e intuito sicuro nella scelta degli episodi più adatti ad avvicinare il lettore, sui numerosi viaggi effettuati: da quello negli Stati Uniti nel 1866, alla fine della campagna garibaldina (tra i vari personaggi di primo piano della vita statunitense, conobbe il generale Grant alla vigilia di una campagna contro gli indiani, e sorprende il suo giudizio nitido a questa data: « il vero motivo del loro sterminio, è bene dirlo chiaramente, dipese dall'avere essi difeso la loro terra contro i pionieri invasori ») a quello compiuto in Turkestan e nell'Asia Centrale dal 1869 al 1870 per stu-



diare i sistemi di bachicoltura locale. L'anno dopo, all'Esposizione di Varese, otteneva particolare successo il padiglione con i costumi e le raccolte etnografiche dell'Asia Centrale che aveva riportato dal suo viaggio<sup>2</sup> (si tratta probabilmente di materiale ancora per gran parte presso la famiglia).

La vocazione alle spedizioni scientifiche non rimase estemporanea: nel 1876 è in Marocco per studiare, per conto della Società geografica italiana, la possibilità di impiantare aziende agricole su quella costa, e dal 1887 al '95 è vice-presidente della stessa società geografica, presso la quale aveva ricoperto la carica di consigliere dal '77 all' '87, adoperandosi per il successo delle spedizioni di Antinori, Gessi e Matteucci nell'interno dell'Africa.

Anche la produzione serica è una tradizione familiare, e nel suo libro ricorda quando, undicenne, fu portato dai genitori alla grande Esposizione internazionale di Londra del 1851. Durante il viaggio, fecero tappa a Lione, dove il direttore della locale Biblioteca Municipale mostrò loro la « sala Adamoli », sorta nel XVIII secolo per il legato di un suo antenato, quando l'azienda aveva una succursale nel centro francese<sup>3</sup>. Della madre, donna Lucia Prinetti, il dono comprende una serie di fatture e note spese, intestate a lei o da lei redatte, relative a negozi di moda e librerie milanesi oltre che a viaggi in Francia<sup>4</sup>.

I primi due abiti femminili del dono (874C e 848C) appartennero, secondo i ricordi della famiglia, alla moglie del senatore, Costanza Gibbs. Purtroppo, di lei manca ogni notizia, se non che è ancora viva nel 1926, alla morte del marito. I curatori del volume « Episodi vissuti » hanno voluto premettere all'opera un breve passo del testamento di Giulio Adamoli, che testimonia stima e affetto profondi verso la moglie: « non dubito che i membri della mia famiglia rimarranno tutti uniti intorno alla mia adorata compagna, che con tanto senno, con così amorosi sensi pervenne a formare delle sue figlie ammirevoli mogli e madri e con illuminati consigli provvede all'educazione dei loro figliuoli ».

L'abito 874C, di velluto cesellato a motivi floreali in due tonalità di violetto e di faille viola, databile tra il 1883 e l'85 (fig. 1), reca all'interno l'etichetta della sarta « Marianna Cantelli, Via Ugo Foscolo 1, Milano », e si colloca in un momento di transizione della moda. Dalla verticalità raggiunta sul finire degli anni '70, caratterizzata dalla linea aderente e allisciata sui fianchi, senza taglio in vita, con spalle spioventi e maniche strette, si recupera in questi anni una linea ampliata nella



Foto ritratto della signora Costanza Adamoli Gibbs con il manicotto della fig. 9.





FIG. 1 - Abito in due pezzi di velluto cesellato e faille viola, 1883-1885.



FIG. 2 - L'abito della fotografia precedente visto di profilo.



gonna e alle spalle, in contrasto con la vita sottile stretta nel busto, che sfocerà, nel decennio seguente, nella donna-farfalla, vicina in qualche misura all'estetica dello stile floreale.

La trasformazione avviene anche con un forte recupero di elementi revivalistici che sembra accompagnare, nella moda, gli anni di grazia dell'imperialismo europeo. Per quanto riguarda l'Italia, si può notare un deciso indirizzo in questo senso, con la tendenza alla super-ornamentazione, come si addice a questi anni in cui si avviano il consolidamento industriale e la politica di prestigio.

L'affermazione economica della media e della grande borghesia è confermata dall'incremento dei giornali di moda, segnalato proprio a Milano. Accanto ai periodici già in vita dagli anni '60, « Il Bazar », « La Novità », « Il Monitore della Moda », e al « Corriere delle Dame » di gloriosa memoria che dopo il 1871 diventa inserto-moda di altre riviste come « La Ricamatrice » o « Il Giornale delle famiglie »<sup>5</sup>, in un solo anno, il 1878, la stessa Casa Editrice, la Treves, dà il via a due riviste femminili di grande prestigio: « Eleganza » e « Margherita ».

L'operazione ebbe la stessa fortuna di altre portate avanti dall'abile Emilio Treves, e « Margherita », in particolare, divenne il giornale della ricca borghesia, in grado di sostituire presso quel pubblico femminile le stesse riviste francesi.

Di grande formato in 4°, con numerose incisioni di moda a colori e una quantità di figurini e modelli in bianco e nero, la rivista offre spazio sia alla cronaca mondana con servizi dalle principali città italiane, sia alla letteratura, pubblicando racconti e romanzi<sup>6</sup>. L'ispirazione ideale alla Regina d'Italia a cui si intitola e il cui profilo appare nella testata, non viene mai meno: le occasioni mondane della Corte sono seguite e riferite puntualmente, con dovizia di particolari e le « toilettes » della sovrana, i suoi gioielli, le sue acconciature sono descritte quasi in ogni numero con lo stesso acritico entusiasmo che fino a qualche anno fa si dedicava alle grandi dive del cinema.

Dirige la rivista Cordelia, pseudonimo della scrittrice e poetessa Virginia Dolci Tedeschi, andata sposa nel settembre 1869 al fratello di Emilio Treves, Giuseppe. È la dote di Virginia che permette di raggiungere la somma necessaria per il trasferimento della casa editrice dai vecchi locali di via Solferino ai più ampi di via Palermo, ed è lei che dirigerà la redazione di moda al completo, con tutte le sue riviste: « Eleganza », appunto, e poi il « Corriere delle Signore », iniziato nel '98, che diverrà in seguito « L'Eco della Moda », « La Moda », « Lavori femminili »,

oltre a « Il giornale dei fanciulli », dato che la sua notorietà è soprattutto legata a opere per ragazzi<sup>7</sup>.

Due nuove riviste di moda degli anni '80, pubblicate da case editrici diverse, sono le milanesi « La Stagione » dal 1882 e « La Moda illustrata » dal 1886<sup>8</sup>.

Come si vede, tutto un fervore d'iniziative editoriali che si collegavano evidentemente al momento di particolare floridezza della società milanese, ansiosa di darsi uno « status symbol » in fatto di eleganza e di mondanità, in una città che, dopo l'esposizione dell'81, teneva già a qualificarsi « capitale morale ».

L'elemento caratterizzante della moda di questi anni, come dell'abito in esame, è dato dall'ampio drappeggio sulla gonna che raccoglie la sua ricchezza soprattutto sul dietro, con effetto asimmetrico (fig. 2). Le indicazioni delle riviste di moda non lasciano dubbi sullo spunto revivalistico, quando definiscono questo drappeggio « panier » (fig. 3) o addirittura « polonese » se esso è collegato al corpetto configurandosi come una sopravveste. Il richiamo più prossimo è la « polonese » montata su « tournure » che s'impone agli inizi degli anni '70 (fig. 5 con figurino del 10 settembre 1873 dal « Magasin des Demoiselles ») e che aveva poi teso, se non a scomparire, a divenire elemento decorativo nella parte posteriore della gonna, con la funzione di dare risalto alla struttura verticale dell'abito.

Verso la fine dell'81, la « tournure » comincia ad accentuarsi di nuovo e ad alzarsi subito sotto la vita, tanto che dalle riviste femminili s'implora la discrezione, temendo addirittura un ritorno alle temute crinoline. In particolare, ci interessa per il nostro abito un commento della rivista « Margherita » in data 11 Marzo 1883: « I rigonfi tanto esagerati l'anno scorso da farci temere di nuovo la comparsa della crinolina, ora si sono molto moderati e si riducono ad un semplice sostegno della tecnica e danno grazia ed eleganza alla persona. Se vuole avere una tournure molto semplice e comoda, la formi con una specie di cuscino di tela riempito di crine », come è appunto il caso del vestito in questione. Chi lo ha indossato, aveva evidentemente quel senso della misura di cui non tutte le signore potevano andare fiere, se due anni dopo la stessa rivista nota: « Ormai senza quella prominente dietro non ci si può abituare; ma se un po' di rialzo sta bene, ci sono delle signore che l'hanno tanto esagerato da rendersi ridicole »<sup>9</sup>.

Altri elementi determinanti sia per la datazione dell'abito che per la





48. Gonna d'abito con panier. Servibile per l'abito alla fig. 33. Vedi il piccolo modello alla fig. 40.

FIG. 3 - Modello di gonna con « panier ». Da « La Stagione », 1 marzo 1883, p. 87. (Civica Raccolta di stampe Bertarelli).



49. Abito con falde rilevate.

FIG. 4 - Modello di giacchino con falde rialzate. Da « La Stagione », 1 marzo 1883. (Civica Raccolta di stampe Bertarelli).





MAGASIN DES DEMOISELLES 51, RUE LAFFITTE, PARIS

*Créations de Madame Tievre*

*Accessoires et Rubans des Galeries de Choiseul, 11, rue de la Harpe, Paris*

*Manufacture de Bonnafant, C. D'Orléans, M. de la Harpe*

FIG. 5 - Modello di sopravveste « polonese ». Da « Magasin des Demoiselles », 10 settembre 1873. (Civica Raccolta di stampe Bertarelli).

trasformazione della linea femminile verificatasi in questi anni, sono riscontrabili nella gonna e nelle maniche. La gonna è già allargata verso il basso, a forma di campana, in contrasto con la verticalità degli anni precedenti l' '83<sup>10</sup>, e le misure del vestito già mostrano l'audacia, che comincia a far capolino nell' '83, della gonna leggermente più corta sul davanti in modo da lasciar vedere gli scarpini<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda le spalle, l' '83 è un anno chiave perché si abbandona completamente la fattura aderente che ne metteva in risalto la linea leggermente spiovente; i primi sintomi del cambiamento si erano notati l'anno precedente<sup>12</sup>.

Il richiamo storico, che sembrava attenuato dalla metà degli anni '70, diventa particolarmente vivo dopo l' '82: le maniche arricciate alla spalla si chiamano « alla Valois »<sup>13</sup>.

È evidente che l'Italia non elabora mode proprie, e, anzi, il centro d'ispirazione rimane Parigi; ma non è da sottovalutare l'influenza della Regina Margherita, regista attenta per un salto di qualità della dinastia su modelli imperiali, e comunque portatrice di un gusto tedesco, pesante e carico di storiche nostalgie.

E forse non è un caso che, proprio in questi anni e fino all' '85, i figurini a colori di « Margherita » rechino la firma « Fr. Ebhardt », e rappresentino un momento quasi insopportabile di moda revivalistica, mentre con l' '86 le incisioni sono firmate esclusivamente da artisti francesi, con risultati di gusto più apprezzabile.

Comunque, e l'abito preso in esame lo conferma, contemporaneamente a questa tendenza ad enfatizzare nella moda tutti gli elementi che per vistosità e ricchezza immediatamente qualificano una classe sociale, si fa strada un'attitudine opposta: di semplicità e di comodità che si realizzano attraverso l'appropriazione di caratteristiche e di motivi tipici della moda maschile e dell'abbigliamento popolare.

Dall' '82 iniziano i corpini chiusi, completamente abbottonati, con il colletto a cinturino detto « alla militare » e le piccole falde rialzate sul dietro (fig. 4) che vengono chiamate « alla postiglione », come nell'abito illustrato. Se il corpino è aperto, mostra spesso un gilet tagliato su modello maschile di cui il bustino a due punte della foto 1 costituisce senz'altro un modello sostitutivo. Dall' '82 compaiono i primi soprabiti attillati di foggia maschile, si comincia a notare un gusto sempre più frequente per i « brandebourgs » o i ricami di spighetta « all'ussara », che riportano nella moda femminile un tono militaresco, come negli anni in cui l'Europa era percorsa dagli eserciti napoleonici e alleati.



Cappelli all'amazzone, inclinati sulla fronte e piumati, oppure le forme grandi « alla tirolese », « alla contadina », « alla calabrese », piumati dietro « alla bretonne », oppure « alla cacciatrice ...guarniti con penne simili a quelle dei nostri allegri bersaglieri »<sup>14</sup> accompagnano la proposta di « soprabiti a due bottoniere », cravatte maschili<sup>15</sup> e accessori in cuoio: dal colletto alla cintura, dalla châtelaine alla catena per tenere appeso il ventaglio<sup>16</sup>.

Un'ultima indicazione, che conferma la collocazione dell'abito dall' '83 a non oltre l' '85 riguarda il tessuto: proprio nell' '83 le riviste di moda annunciano come novità il ritorno dei velluti operati e l'impiego della « faglia » abbinata a tessuti operati per ottenere risultati particolarmente eleganti<sup>17</sup>.

Gli effetti di contrasto tra due tessuti diversi, non più in favore dopo l' '88, hanno la diffusione maggiore durante il 1885 con l'impiego frequente del velluto cesellato.

Un modello di abito come quello illustrato poteva essere usato tanto come abito elegante da casa che come abito da passeggio, occasione per la quale la semplicità diventava testimonianza di « stile » sociale<sup>18</sup>.

L'altro abito (848C) (figg. 6 e 7) presenta maggiori difficoltà per una datazione corretta perché ha avuto interventi successivi allo scopo di rinnovarlo per un'ulteriore utilizzazione. Diversi elementi lo indicano, comunque, di alcuni anni precedente all'altro, come la linea piuttosto dritta della gonna, allargata solo dall'ultimo galone che è stato aggiunto successivamente alterandone la struttura. Il pouff a strascico della gonna è stato ritoccato e probabilmente iniziava più in basso dei fianchi, mentre sotto il pannello « tablier » compare un pannello con pieghe « a cannoni », tipiche di un momento di maggiore verticalità di linea. Anche la guarnizione di trina allo scollo del giacchino e in fondo alla gonna (con la stessa trina è composta la parte superiore delle maniche e la gala) riguarda l'intervento successivo, non molto felice, per altro, né per la qualità del materiale impiegato né per le modalità dell'impiego. Può ritenersi invece coeva all'abito la frangia di perline di vetro iridescente, purtroppo molto deteriorata, di cui compare traccia anche sotto la trina che guarnisce la scollatura quadrata del giacchino.

L'abito, contrassegnato all'interno dalla stessa etichetta del precedente « Marianna Cantelli sarta - Via Ugo Foscolo 1, Milano » appare fondamentalmente nella linea della moda tra il '79 e l' '81, mentre gli interventi successivi non dovrebbero essere posteriori all' '86-'87 perché, pur nell'estrema modestia di tali interventi, che meravigliano in un completo

importante e di qualità, sembra che si sia voluti rimanere aderenti alla linea della moda di quegli anni.

Quindi, o l'« ammodernamento » troppo svelto e non curato ha servito magari a riutilizzare l'abito per una sola occasione in cui forse troppi particolari non sarebbero stati notati, oppure, se è dovuto a un intervento assai più tardo (i materiali impiegati, trina e raso, possono riferirsi anche alla fine del sec. XIX o agli inizi del nostro) l'intento era di recuperare il vestito alla moda diffusa solo fino alla fine degli anni '80 del XIX secolo, per una festa mascherata o un avvenimento del genere.

Completa la documentazione della moda di questo periodo la mantella « visite » (844C) (fig. 8) di tessuto di lana, con ampi profili di peluche, e applicazioni di passamaneria sopra un galone di raso pieghettato. Questo tipo di mantello è in voga soprattutto fino all' '86, quando si trasforma o nel modello lungo, oppure in quello molto corto sul dietro per lasciar vedere il pouff della gonna, e due lunghe code sul davanti<sup>19</sup>. Degli stessi anni il piccolo manicotto di lontra. Di questo accessorio si comincia ad annunciare un aumento nella misura fin dalla fine dell' '85<sup>20</sup> anche se i figurini continuano a mostrarlo minuscolo ancora nell'anno seguente (fig. 9).

Con un gruppo di tre abiti (847C, 845C, 878C), di fresca e pratica semplicità adatti a un'elegante vita di campagna (la famiglia Adamoli viveva nel castello di Besozzo, vicino a Varese, con le tre figlie nate dal matrimonio del senatore Giulio con Costanza Gibbs), ci troviamo in un altro momento assai significativo della moda femminile.

La loro datazione, dal 1906 al 1910, si riferisce agli anni di un acceso dibattito che coinvolge correnti della vita artistica europea nella definizione delle linee d'ispirazione e di realizzazione della moda. Alla radice, l'equivoca combinazione di elementi, solo formalmente contrastanti, che finivano per opporre e insieme legare le due correnti inglesi che dagli ultimi decenni dell'800 accentravano sulla moda un interesse culturale e ideologico, contrapponendo « moda estetica » a « moda razionale » o « riformata ». La prima si collegava alle preferenze pre-raffaellite per i costumi ispirati all'arte medievale e rinascimentale confluite nel « gusto Liberty », per quanto riguarda direttamente la moda, anche per opera di E. W. Godwin, ritenuto uno dei padri dell'« Aesthetic Movement », che nel 1884 divenne direttore del reparto « abiti » nei grandi magazzini Liberty<sup>21</sup>. L'abbigliamento di modello sciolto e fluente, che rispettasce senza comprimerle le forme del corpo, già vagheggiato dai pre-raffaelliti, rappresenta anche l'obiettivo dell'altro movimento, per una mo-





FIG. 6 - Abito da ballo di raso color crema. 1878-1881.



FIG. 7 - Lo stesso abito della fotografia precedente con il giacchino.



da igienica e « razionale », a cui non sono naturalmente estranee le prime lotte per l'emancipazione femminile.

Le carte tendono a confondersi. Nel 1884, la National Health Exhibition, il cui catalogo era presentato dallo stesso Godwin, esponeva abiti ispirati a principi igienici e razionali, che praticamente poco differivano dai modelli « estetici »<sup>23</sup>.

Essenzialmente, i due sforzi combinati contribuirono a creare, dall'ultimo decennio del sec. XIX, una moda inglese pratica e razionale in alternativa a quella parigina, facendo contemporaneamente appello a sollecitazioni diverse che riunivano in uno stesso « status symbol » gli ambienti artistici e bohémien tradizionalmente emarginati dall'ideologia borghese e la borghesia più aperta alle istanze del Modernismo.

La stessa ambivalenza caratterizza il diffondersi dei due movimenti in Europa e si manifesta nelle contraddizioni che emergono, sia nell'impegno stesso di Van de Velde, una tra le più prestigiose proposte di « design » totale, dall'arredo agli abiti, che, teorizzando l'abbigliamento « artistico » finisce con il respingere l'intercambiabilità degli indumenti proprio quando la mutata condizione femminile porta le prime schiere di donne nei posti di lavoro<sup>24</sup>, sia nella confusione tra motivi igienici e nazionalistici dei « Werkstätten » tedeschi che, mentre perorano uno « stile » tedesco nella moda, accolgono la linea serpentina, l'andamento sinusoidale che aveva avuto la sua esaltazione all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 con il padiglione dedicato alla danzatrice Loie Fuller e al suo lunghissimo velo fluttuante<sup>25</sup>.

Lo stesso incrociarsi di motivi contrastanti gioca attorno a una ripresa dello stile Impero che appare nella moda femminile nei primi anni del nostro secolo, presente nei due abiti illustrati alle figg. 10 e 11, con connotati profondamente diversi dall'eclettismo revivalistico ottocentesco.

Lo stile Impero era stato lanciato nel 1892 da Liberty<sup>26</sup> e ripreso e portato al successo dai sarti francesi: da Paquin che nel 1901 aveva realizzato un abito in quello stile impiegando tessuto Liberty<sup>26</sup>, a Poiret che al Salon des Artistes Décorateurs Modernes di Parigi del 1907 aveva presentato un'intera collezione ispirata al Direttorio e all'Impero<sup>27</sup>. Contemporaneamente, la Secessione viennese « rinuncia alle curve fluenti, all'opulenza »<sup>28</sup> e fa quasi combaciare la sua silhouette geometrica con la linea piatta, asciutta, a vita alta, dei sarti parigini.

Nel 1908, G.A. Borgese, per l'inaugurazione della XV Secessione berlinese, scriveva « Ci sono le toilettes Secessione — un costume Reform, con innesto Liberty ellenizzato »<sup>29</sup>. Siamo al proustiano commento degli



Fig. 8 - Mantello « visite » di lana con bordature di peluche. 1885 c.



abiti di Mariano Fortuny « fedelmente antichi ma potentemente originali ».

Con un certo ritardo rispetto al quadro europeo, la polemica per « una moda italiana », gioca le sue carte più importanti attorno all'Esposizione milanese del 1906, quella del Sempione. Una polemica atipica per questi anni, perché la posizione « riformista » è legata al tema dell'« italianità », di grande attualità sul piano economico in relazione a una situazione industriale di decollo, che andava cercando nuovi sbocchi. In margine alla mostra d'abiti e indumenti per Signora, allestita nell'ambito della Mostra della Decorativa Italiana, e quasi totalmente distrutta dall'incendio del 3 agosto, il catalogo dell'esposizione affermava che « l'industria nazionale ha fatto enormi progressi in questo ramo nel quale si era abituati a riconoscere la supremazia delle importazioni dall'estero... e dimostra che le nostre signore potranno essere elegantissime anche se le loro toilettes non usciranno più dai grandi ateliers di Londra o Parigi »<sup>30</sup>.

Paladina della moda italiana è Rosa Genoni, giornalista battagliera e stilista creativa, direttrice della Casa di Mode Haardt in corso Vittorio Emanuele, dove opera un'altra famosa sartoria milanese intestata a Domenico Ventura, anche se oramai passata alla dinastia dei generi del fondatore. Non a caso la casa Ventura, che s'inserisce su una linea più europea, asciutta e « reform » (un gruppo di abiti della casa Ventura, databili attorno al 1910, notevoli per la brillante sicurezza e la qualità della realizzazione, è conservato in una raccolta privata milanese) non figura tra le sartorie menzionate nel grande catalogo Treves dell'Esposizione, dove ha invece un ruolo di primo piano il padiglione della Genoni, ispirato ai « modelli che l'eleganza medievale italiana ha lasciato nei modi dei nostri sommi artisti ».

In nome di una moda « italiana », la Genoni si allinea agli indirizzi della « moda estetica » nelle sue soluzioni in chiave medioevale e rinascimentale che più le permettevano di rifarsi alle fonti italiane, tenendo sempre presente le cadenze di un Liberty « declamatorio »<sup>31</sup> di cui proprio la Milano della grande Esposizione 1906 si stava facendo portavoce, come nel mantello da corte ispirato al Pisanello o in alcuni modelli che chiama « Libellula » e « Foglie d'edera » pubblicati in questi anni<sup>32</sup>.

La moda si inserisce con pieno diritto, tramite la Genoni, sull'ampio fronte dello « stile nazionale »<sup>33</sup>, e il dibattito specifico trova sedi qua-



Fig. 9 - Manicotto di lontra con la scatola-astuccio originale. 1883-1885 c.



lificate. « Vita d'arte », che inizia le pubblicazioni nel 1908 e che subito dal primo anno avvia il discorso dell'utilizzazione delle migliori fonti pittoriche e anche archivistiche « italiane » per la moda femminile<sup>34</sup>, l'anno seguente pubblicherà ben cinque contributi della Genoni.

Ad essi offre spazio in questi anni anche « Vita femminile italiana », diretta da Sofia Bisi Albini, che cerca d'inserirsi con le dovute cautele sullo scottante terreno delle rivendicazioni femminili, con il merito se non altro di un'ampia informazione sia per quanto riguarda il quadro internazionale del dibattito sia per la vasta articolazione dei problemi, non trascurando completamente la condizione della donna proletaria.

Il discorso della Genoni si mostra comunque attento a una dimensione del fenomeno « moda » e dei suoi contenuti che suonava nuovo per la cultura italiana, come la sua battaglia per un Museo del Costume in Italia, o il suo riferirsi agli studi sulla psicologia del vestire del Simmel e dello Squillace<sup>35</sup>.

Quello che la stilista assolutamente non accetta — più vicina, semmai, all'eclettismo decadente del Fortuny che proprio dal 1907 dà inizio, a Palazzo Pesaro Orfei, alle sue fortunate operazioni in questo settore e in quello del tessuto — è l'ispirazione verticale di gusto Impero preferita dai sarti parigini. Preferisce la linea « princesse » senza tagli in vita, che fascia e modella la bellezza « italiana » dotata di curve, esaltata dai drappaggi di mantelli-stole che permettono soluzioni alternative allacciandosi in modi diversi.

Ma la risposta della clientela italiana non deve essere stata delle più soddisfacenti. La stessa rivista « Margherita », negli anni in cui s'impone la nuova linea, dopo il 1906, fa continuo riferimento alla moda francese, tanto nei figurini che nel completo « tour » delle sartorie parigine a ogni cambiamento di stagione, e, mentre documenta una forte diffusione dello stile « Impero »<sup>36</sup>, nota solo marginalmente l'esistenza di quella linea per cui la Genoni si stava tenacemente battendo<sup>37</sup>. Se, nel momento del suo maggiore impegno per la moda all'italiana, la rivista dà ampio risalto a un modello della Genoni che appare, offerto dalla ditta Haardt, all'esposizione di beneficenza tenuta a Milano nel 1909 a favore dei terremotati di quell'anno, nella fotografia dello stand dove espongono le principali case di moda milanese, il modello « princesse », in merletto color avorio e raso paglierino, spicca solitario tra una sequenza di abiti a vita alta e tunica verticale<sup>38</sup>.

L'anno prima, « Margherita » pubblicava un abito della Genoni, molto

simile a questo, ispirato alla Venere Anadiòmene dei Musei Vaticani, eseguito dalla ditta Haardt per la Borelli che debuttava all'Olimpia di Milano nel « Matrimonio di Giacomina »<sup>39</sup>, e che, secondo la stilista, era stato abusivamente rielaborato dalla casa parigina Zimmerman<sup>40</sup>. Ambedue gli abiti presentano una caratteristica che nel 1908 costituiva una novità: la manica lunga e aderente al braccio emersa nell'inverno tra il 1907 e il 1908, dopo alcuni anni di revival della manica « gigot », quale appare in due degli abiti illustrati (figg. 10 e 11). Una tendenza che si avverte dagli inizi del 1902 e che si manifesta con il massimo volume dopo il 1905, tanto da rendere necessario l'impiego di stecche brevettate, leggere e flessibili, da inserire tra il tessuto e la fodera, per sorreggere il volume della manica<sup>41</sup>.

L'ampiezza della gonna « rotonda », come viene definito nei figurini il modello a campana, è un'esigenza avvertita dall'industria tessile che introduce sul mercato le « altezze doppie »<sup>42</sup>. La forma svasata è precisata da inserimenti di falsature di trina per i quali, tra il 1907 e il 1908, si sottolinea spesso la preferenza accordata al filet ricamato, come nei due abiti illustrati. In ambedue è evidente la tendenza a spostare verso l'alto il punto di vita, secondo i riferimenti allo stile Impero che giungono da Parigi e che si fanno particolarmente frequenti tra il 1906 e il 1908, tramite anche ambasciatrici di eccezione come la bella marchesa Rudinì fotografata dall'elegante rivista « L'Art et la Mode » del novembre 1906 in abito a tunica « Empire » di trina.

Lo spunto revivalistico è animato da contenuti nuovi perché è proprio attraverso questa linea che passeranno le soluzioni per un costume femminile rispondente al nuovo ruolo della donna nella vita sociale, evidenti dopo il primo decennio del secolo. Non a caso, a parte gli abiti da sera che rappresentano spesso soluzioni anomale ed eccezionali, la linea Impero si impone prima sui soprabiti e sulle giacche, cioè su indumenti più adatti a una vita pratica e di movimento.

Un elemento attraverso cui si realizza il passaggio dalla vita modellata a quella alta è dato dalla cintura-bustino di cui si orna l'abito della fig. 10, che tende a scomparire dopo il 1906<sup>43</sup>, mentre la voga del corpino con grande collo a scialle incrociato è particolarmente viva nell'estate 1907 e in quella dell'anno seguente.

Tipico del gusto inglese è l'abito a giacca della fig. 12, che le riviste italiane propongono spesso come modello « all'inglese » con giacca « a sacco », verso la fine del primo decennio del secolo.





FIG. 10 - Abito di organza bianca con falsature di filet ricamato. 1906-1908.



FIG. 11 - Abito di seta a righe minute azzurre su fondo grigio perla. 1908-1909.





FIG. 12 - Abito in due pezzi di grossa tela bianca « all'inglese ». 1906-1910.

## NOTE

- <sup>1</sup> *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1906.  
T. SARTI, *I rappresentanti del Piemonte e d'Italia nella tredicesima legislatura del Regno*, Roma, Tip. ed. A. Paolini, 1880, p. 97.  
C. SPALLANZON, *Mondo politico di un tempo che fu*, in « Rivista d'Italia », 15 dic. 1927, pp. 434-437.
- <sup>2</sup> G. ADAMOLI, *Episodi Vissuti*. Raccolti da G.A. Esengrini, prefazione di P. Boselli, Ist. Edit. Cisalpino, p. 113 e p. 178.
- <sup>3</sup> Raccolta Bertarelli. Pubblicità, vol. V, p. 145.
- <sup>4</sup> G. ADAMOLI, *op. cit.*, pp. 9-10.
- <sup>5</sup> R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Ist. Ed. Italiano, 1969, vol. V, p. 37.
- <sup>6</sup> M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Torino, U.T.E.T., 1977, p. 354.
- <sup>7</sup> *ivi*, p. 290 e p. 496.
- <sup>8</sup> R. LEVI PISETZKY, *op. cit.*, p. 37.
- <sup>9</sup> « Margherita », 6 settembre 1885, p. 313.
- <sup>10</sup> « Quest'anno le sottane non sono tanto strette come l'anno scorso; il nostro passo non è più impacciato ». « Margherita », 20 maggio 1883.
- <sup>11</sup> « le sottane sono più corte sul davanti tanto che i cronisti di moda si vedono costretti all'indiscrezione di dare il colore delle calze e scarpe ». « Margherita », 27 maggio 1883.
- <sup>12</sup> « si può dire che in poco tempo un grande cambiamento sia avvenuto nelle forme delle maniche dei nostri vestiti. Son sempre molto strette al basso e relativamente corte... in alto invece si allargano e sono un po' increspate nel punto dove si adattano al corpo tanto che formano spalliera ». « Margherita », 16 luglio 1882.  
« riguardo al corpo e alla tunica c'è una tendenza verso l'alto: le maniche si fanno aricciate e rialzate sulle spalle, i corpi a punta, più corti dell'anno passato e i fianchi si rialzano col mezzo di tuniche e di panieri sboffanti ». « Margherita », 20 maggio 1883.
- <sup>13</sup> « si parla molto nei magazzini e nei salotti delle signore eleganti di vestiti di stile; il che viene a dire che ogni signora dovrà scegliere fra le forme antiche un genere di vestito e modernizzandolo un poco adattarlo alla sua figura. Le bionde si rivolgeranno ai costumi del Trianon, le brune cercheranno l'ispirazione nei costumi alla Medici. Ognuno sceglierà un abbigliamento confacente al suo tipo e per le scelte d'un vestito bisognerà tanto studio come per quelle d'un costume da maschera ». « Margherita », 26 novembre 1882.
- <sup>14</sup> « Margherita », 25 marzo 1883.
- <sup>15</sup> *ivi*, 24 settembre 1882.
- <sup>16</sup> *ivi*, 25 marzo 1883.
- <sup>17</sup> « Verranno rimessi in onore per quest'inverno ogni sorte di velluti: dal velluto in cotone, a quello in seta unito, frappé, damascato, cisellato ». « La Stagione », 16 settembre 1883.  
« quest'anno in materia di stoffe quella che ha la palma è l'ottomana... che non è altro che una faglia un po' sostenuta. Naturalmente si associa con stoffe a disegno per formare degli abbigliamenti eleganti ». « Margherita », 22 aprile 1883.
- <sup>18</sup> « da passeggio le signore della buona società usano vesti molto semplici e in modo da non dar troppo nell'occhio ». « Margherita », 28 ottobre 1883.
- <sup>19</sup> « Margherita », 10 gennaio 1886.
- <sup>20</sup> *ivi*, 27 dicembre 1885.



- <sup>21</sup> G. e R. FANELLI, *Il tessuto moderno: disegno-moda-architettura 1890/1940*, Firenze, 1976, p. 81.
- <sup>22</sup> *ivi*, p. 80.
- <sup>23</sup> *ivi*, p. 93.
- <sup>24</sup> G. MASSOBRIO e P. PORTOGHESI, *Album del Liberty*, ed. Laterza, 1975, pp. 48-49.
- <sup>25</sup> G. e R. FANELLI, *op. cit.*, p. 82.
- <sup>26</sup> *ivi*, ...
- <sup>27</sup> *ivi*, p. 140.
- <sup>28</sup> G. MASSOBRIO e P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 331.
- <sup>29</sup> G.A. BORGESE, *Corrispondenza estera*, in « Vita d'arte », febbraio 1908, pp. 291-293.
- <sup>30</sup> *Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione*, 1906. *Cronaca illustrata dell'Esposizione*, compilata a cura di E.A. Marescotti e Ed. Ximenes. Milano, Treves, 1906, p. 544.
- <sup>31</sup> R. BOSSAGLIA, *Liberty italiano e modernismo internazionale*, in « L'Italia Liberty - Arredamento e Arti decorative », Milano, 1973, p. 18.
- <sup>32</sup> R. GENONI, *Per una moda italiana*. Saggi. Schizzi di abbigliamento femminile 1906-1909. Relazione al I Congresso Internazionale delle Donne Italiane (s.i.p.), tavv. 8 e 9.
- <sup>33</sup> R. BOSSAGLIA, *op. cit.*, p. 16.
- <sup>34</sup> A. BENEDETTI, *Per l'abbigliamento muliebre*, in « Vita d'arte », febbraio 1908, pp. 282-290.
- <sup>35</sup> R. GENONI, *Cent'anni di Moda*, in « Il Marzocco », 11 luglio 1908. Si tratta della recensione alla traduzione italiana di « La Moda del XIX secolo » di M. Von Boehn, pubblicata su « Vita femminile italiana », agosto 1908.
- <sup>36</sup> « Margherita », 1 giugno 1906; *idem*, 15 luglio 1906; *idem*, 1 gennaio 1909; *idem*, 1 febbraio 1909.
- <sup>37</sup> « Una via di mezzo tra i tentativi Impero e i vestiti da sera degli ultimi anni è dato dall'abito Principessa. Alcuni esemplari arieggiano il rinascimento e ci sembrano trasmessi da qualche bella fiorentina del XVI sec. », in « Margherita », 15 febbraio 1906.
- <sup>38</sup> « Margherita », 15 febbraio 1909, p. 58.
- <sup>39</sup> « Margherita », 15 luglio 1908 e pubblicato dalla Genoni in *La moda femminile dalle commemorazioni del '59 all'Esposizione d'Arte di Venezia*, in « Vita d'arte », agosto 1909, pp. 380-386.
- <sup>40</sup> R. GENONI, *Moda italiana in Francia*, in « Vita femminile italiana », novembre 1908, pp. 1272-1274.
- <sup>41</sup> Pubblicità di « Sleeve » della ditta C.B. Weeks di Parigi in « L'Art et la Mode, journal de la vie mondaine », marzo 1905.
- <sup>42</sup> « Le stoffe, così di lana come di seta, si faranno larghe da m. 1,20 a 1,40 e perfino a 1,50 apposta per dare al basso della gonna la massima circonferenza, che toccherà, magari, i 6 o 7 metri », in « Margherita », 15 marzo 1906.
- <sup>43</sup> « Margherita », 1 marzo 1906.

## 874C (figg. 1 e 2)

ABITO in due pezzi composto da corpino staccato di velluto cesellato completamente abbottonato sul davanti da una fila di piccoli bottoni rotondi rivestiti di seta, con punte divaricate in basso. L'aderenza della linea è ottenuta sul davanti da due profonde *pinces* sotto il seno, e, sul dietro, da un pannello tagliato a V inserito nel mezzo del dorso, terminante in due piccole falde rialzate.

Le maniche, arricciate alle spalle, si concludono con polsino di faille su cui è applicato un gallone di passamaneria ricamata con perline di vetro a riflessi metallici, come quella applicata al bordo del collo.

La gonna, dello stesso velluto del corpino, è composta da una sopra-gonna più corta, bordata di faille all'orlo, che si sovrappone ad un'altra gonna di seta terminante in basso con due alte balze bordate di faille. Sotto l'ultima balza, una gala di raso pieghettata a cui è attaccata una doppia gala di tela pieghettata con bordo di trina.

« Paniere » di faille sollevato ai lati, terminante con puff sul dietro, sostenuto all'interno da un cuscinetto ripieno di crine. La zona della gonna coperta dal « panier » è di seta.

Etichetta impressa sul gros-grain che ferma, all'interno, il corpetto alla vita « Marianna Cantelli sarta - Via Ugo Foscolo 1 - Milano ».

Epoca: 1883-1885.

Stato di conservazione: buono. Un po' scolorito il velluto.

Tessuto: velluto cesellato a fondo raso viola chiaro con mazzi di tulipani viola scuro disposti su fasce orizzontali alternate e in senso opposto.

Faille viola.

Fodere di taffetà viola e taffetà bianco (nel corpino).

Bordature di raso viola.

## Corpino

Lunghezza massima davanti: cm. 52

Lunghezza dietro (dal collo alla vita): cm. 43

Lunghezza massima dietro: cm. 83 (dal collo all'orlo delle falde)

Spalle: cm. 31

Lunghezza maniche: cm. 47

Vita: cm. 66.



### Gonna

Lunghezza della sopragonna davanti: cm. 85

Lunghezza della sopragonna dietro: cm. 92

Due balze sottostanti: cm. 11 e cm. 14

Ampiezza massima: m. 2,08.

### 848C (figg. 6 e 7)

ABITO in tre pezzi di raso color crema.

La gonna presenta sul davanti un pannello « a grembiule » ornato da duplice balza di passamaneria a frangia in perle di vetro iridato. Sotto al pannello, alto galone di raso pieghettato terminante con duplice *ruche* di trina di seta eseguita a macchina.

Sul dietro, puff con effetto asimmetrico, spostato verso sinistra, terminante con lungo strascico. Lo strascico è completato da una gala di raso bordata da *ruche*, sopraffissa ad un'altra gala di tulle bordata da trina.

Il corpino da ballo, nello stesso raso operato della gonna, presenta una ampia scollatura da spalla a spalla profilata dalla stessa passamaneria a frangia della gonna, lungo la quale si vedono i resti di una guarnizione di tulle. Il corpino termina a punta sul davanti e sul dietro, dove l'allacciatura avviene per mezzo di una stringa.

Giacchino dello stesso raso operato con ampia scollatura quadrangolare ornata da duplice *ruche* di trina. Terminante a punta sul davanti, dove si allaccia per una serie di piccoli bottoni rotondi fasciati di raso, presenta sul dietro un piccolo « puff » che si sovrappone a quello della gonna.

Le maniche sono formate da raso analogo a quello del vestito nella parte inferiore, e da strisce della stessa trina delle *ruches* in quella superiore (assieme all'abito sono giunte in dono le parti delle maniche successivamente sostituite dalla trina). Gala di trina sormontata da fiocco di raso solo nella manica destra.

Etichetta « Marianna Cantelli - sarta - Via Ugo Foscolo 1 - Milano ».

Epoca: 1878-1881 con molti interventi posteriori, relativi al grande galone in fondo alla gonna di raso avana, diverso dal resto dell'abito, al rimaneggiamento del puff posteriore, e agli inserimenti di trina in fondo alla gonna, alla scollatura e alle maniche del giacchino.

Stato di conservazione: buono.

Tessuto: raso color crema con effetti di rigatura ottenuti per slegatura di trama, tono su tono.

Raso color crema della stessa tonalità del raso operato.

Raso color avana relativo a un intervento posteriore.

Fodere di taffetà bianco.

### Gonna

Lunghezza davanti: cm. 95 di cui cm. 44 del galone

Lunghezza massima dietro: m. 1,54 di cui cm. 20 di gala

Larghezza massima: m. 4,32.

### Corpino da ballo

Lunghezza massima davanti: cm. 38

Lunghezza massima dietro: cm. 34

Larghezza vita: cm. 64.

### Giacchino

Lunghezza massima davanti: cm. 29 (lunghezza dell'apertura anteriore)

Lunghezza massima dietro: cm. 75

Spalle: cm. 30

Manica: cm. 36 (senza la gala).

### 844C (fig. 8)

MANTELLO « visite » di lana color crema orlato ai bordi da una balza di peluche della stessa tinta, con cui è eseguito il colletto, legato da lungo nastro di raso.

All'estremità delle aperture laterali che fungono da manica, e per tutta l'ampiezza dell'indumento, alto galone di raso pieghettato « a cannoni », decorato, per ogni « cannone », da inserimenti verticali di passamaneria con perline di vetro color bruno-rossastro. Dalla parte destra, all'inizio del galone, un largo fiocco di raso dello stesso colore.

Fodera trapunta con imbottitura interna.

Epoca: 1885 c.

Stato di conservazione: buono.

Lunghezza massima: m. 1,31

Larghezza massima: m. 1,74.



**876C (fig. 9)**

MANICOTTO di lontra foderato di raso nero. Scatola ricoperta di carta lucida nera con etichetta « D.co Bernacchi - Corso Vittorio Emanuele 1 - Milano ).

Epoca: 1883-1885 c.

Stato di conservazione: buono.

Altezza: cm. 20.

**847C (fig. 10)**

ABITO di organza bianca con corpino morbido sopra alta cintura a fascia di raso rosa con applicazioni di spighetta dello stesso colore. Grande collo a scialle incrociato, davanti e dietro, bordato, verso l'interno, da una balza di filet ricamato, eseguito a macchina, e all'esterno da una fascia di raso rosa ornato di spighetta, analogo alla cintura.

Allo scollo, davanti e dietro, pettorina di organza bianca pieghettata. Manica molto ampia con falsatura di filet ricamato, chiusa da polsino di tulle ricamato terminante a *ruche*.

La gonna svasata, terminante in basso con tre balze cucite, reca al centro la stessa falsatura di filet ricamato che orna le maniche e il corpino.

Al corpino, foderà di tela bianca. Duplice sottogonna, una di organza e l'altra di tela.

Etichetta: « Maria Ghiringhelli - Moda e confezioni - Masnago ».

Epoca: 1906-1909.

Stato di conservazione: completamente danneggiata la pettorina. Grande strappo in fondo alla gonna.

Tessuto: organza di seta con effetti di disegno per trame broccate e tagliate in rosa. Disegno con corolle di fiori poste su file alternate, fortemente distanziate tra loro.

Fodere di organza e tela di cotone.

Lunghezza corpino davanti: cm. 37

Lunghezza corpino dietro: cm. 35

Lunghezza gonna davanti: cm. 97

Lunghezza gonna dietro: m. 1,20

Larghezza massima gonna: m. 5,30.

**845C (fig. 11)**

ABITO di seta a minute righe. Il corpino, molto morbido, presenta il taglio di vita subito sotto il seno, sottolineato da una cintura incassata di raso. Gonna svasata con 4 ampi teli uniti tra loro da falsature di tulle ricamato a bolli, eseguito a macchina. Le falsature, che si allargano a triangolo, sono unite da una serie di passanti in raso. Maniche molto ampie chiuse da polsino di tulle ricamato con bordo e fiocco di raso.

Epoca: 1908-1909.

Stato di conservazione: manca la guarnizione dello scollo, che probabilmente si adeguava a quella dei polsi.

Tessuto: tessuto con armatura taffetà, ordito di seta e trama di cotone. Fondo grigio perla, con effetto di rigatura ottenuto per slegature di ordito supplementare di seta azzurra.

Raso grigio.

Lunghezza corpino davanti: cm. 20

Lunghezza corpino dietro: cm. 15

Lunghezza maniche: cm. 49

Ampiezza maniche: cm. 54

Lunghezza gonna davanti: m. 1,05

Lunghezza gonna dietro: m. 1,15

Larghezza massima gonna: m. 3,50.

**878C (fig. 12)**

ABITO in due pezzi di grossa tela di cotone bianco.

La giacca è chiusa davanti da 4 bottoni di madreperla e presenta una breve scollatura orlata di raso nero. La stessa profilatura in fondo alle maniche.

Gonna formata da 4 teli, con tasca interna su un fianco.

Motivi decorativi per applicazione di spighetta di seta bianca.

Epoca: 1906-1910.

Stato di conservazione: buono.

Lunghezza giacca davanti: cm. 70

Lunghezza giacca dietro: cm. 62

Larghezza spalle: cm. 34

Lunghezza maniche: cm. 50

Lunghezza gonna davanti: cm. 98

Lunghezza gonna dietro: cm. 97

Larghezza massima gonna: m. 1,98.



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



FABRIZIO FERRANTI

Le armature della Raccolta Confalonieri  
al Castello Sforzesco

Quando il Barone Mario Confalonieri morì nel 1965, per oscuri motivi non venne data esecuzione ai legati testamentari ed è per questo motivo che, solamente dodici anni dopo il Comune di Milano poté entrare in possesso delle armature appartenute al Barone e che egli aveva destinato, nel suo testamento, al Museo del Castello di Milano<sup>1</sup>.

Grazie alla sollecitudine ed all'interessamento del Dr. Gian Paolo Bini, del Tribunale di Milano e del Dott. Arturo Aroldi, Notaio, e nuovo esecutore testamentario, in brevissimo tempo vennero espletate tutte le pratiche relative al lascito e le armature divennero proprietà della Civica Amministrazione.

Complessivamente il legato riguardava 6 armature di vario tipo, 4 elmi, 4 scudi, alcune armi abbinata alle armature ed un cavallo a grandezza naturale rivestito da una bardatura in stoffa e metallo, completa di finimenti.

Ad un esame superficiale i vari pezzi, tutti con la tipologia delle armi della II metà del 1500, apparivano in condizioni disastrose. Anni di incuria avevano lasciato tracce evidenti; ruggine diffusa sulle parti metalliche, cinghie ed applicazioni di cuoio completamente marcite, fibbie sostituite con filo di ferro e su tutto uno strato di polvere densa che aveva fatto corpo con l'olio od il grasso usato come protettivo.

Di questa collezione, che quasi nessuno fino ad allora, aveva visto, si sapeva soltanto che, nel 1951, una armatura completa, attribuita al Missaglia, era stata esposta alla mostra « Costume nel Tempo » organizzata dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume a Palazzo Grassi in Venezia<sup>2</sup>.

Purtroppo, già la tipologia stessa delle armature della collezione Confalonieri escludeva la presenza di un'opera attribuibile, anche lontanamente alla bottega del Missaglia. Infatti, esaminando poi la documen-



tazione relativa alla mostra, corredata di fotografie (foto 1), risulta evidente che si è trattato di un errore in quanto l'armatura che venne esposta nel 1951 era un insieme da piede della II metà del 1500, oltre a tutto con la maggioranza di parti costruite in epoca recente<sup>3</sup>.

Viste le premesse e le aspettative, la delusione è stata grande anche perché nel testamento il Barone Mario Confalonieri cita nel lascito, solo il termine « armature », e non fa alcuna menzione della sua collezione di armi bianche, spade, pugnali, lance, ecc. che è stata così smembrata e venduta all'asta; oltre a ciò, dopo un primo esame, quattro armature risultavano copie ottocentesche di armature del 1500. I due esemplari ritenuti autentici venivano sottoposti ad un lungo e difficile restauro ed a un esame più approfondito.

La prima presa in considerazione è un'armatura « alla tedesca » (foto 2), la corazza è liscia con nervatura a V mediana, pronunciata; panziera ad una sola falda e senza alcuna decorazione. La cordonatura sul petto è molto pronunciata. La schiena ha una leggera cordonatura superiore e sul guardareni sporgente. I fiancali sono a 8 falde snodate, sagomate a V nella parte centrale e cordonati lungo il perimetro. Gli spallacci sono asimmetrici con ali molto pronunciate, a 6 falde ed anch'essi cordonati lungo il perimetro con rotella a protezione dell'ascella destra, bracciali e cubitiere chiuse. Mancano le manopole sostituite con due spaiate d'epoca e modello diversi. La goletta è ampia, a due falde, delle quali la prima cordonata e la seconda sagomata con intagli a V. I cosciali hanno tre falde snodate e sagomate che sono, su ambedue, risultato di opere di restauro.

La parte superiore dei cosciali è cordonata mentre i ginocchielli snodati hanno alette cordonate e schinieri aperti. Mancano le scarpe.

L'armatura, anche se richiama modelli simili di manifattura tedesca, sia per la forma del petto che per le cordonature ampie e la forma ad ala degli spallacci (foto 5), è certamente italiana, con tutta probabilità milanese o bresciana, databile intorno al 1570. Non reca alcun marchio né punzone.

L'elmo da incastro non le appartiene anche se coevo (foto 6), ha il coppo emisferico in un sol pezzo, crestato e cordonato, i fori per la ventilazione sulla ventaglia, sono a forma di croce e disposti asimmetricamente. Gronda e guardacollo a 3 falde cordonate. Le rosette di fissaggio della ventaglia e della visiera sono state applicate in epoca recente; la tipologia dell'elmo lo fa collocare nell'area lombarda.

La seconda armatura è quella erroneamente attribuita alla bottega del



FIG. 1 - Armatura Confalonieri alla Mostra « Costume nel tempo », Venezia 1951:



Missaglia (foto 7). Tipologicamente ha molte caratteristiche delle armature milanesi del 1570-80 ma esaminata più attentamente ha riservato non poche sorprese. Già nel complesso, montata sul vecchio manichino di legno e paglia che l'aveva sorretta per chissà quanti anni, presentava alcune anomalie evidenti.

Prima di tutto nell'elmo chiuso, di forma elegante ma insolitamente piccolo (foto 8). Infatti il solo coppo crestato è autentico e reca grossolane evidenti tracce di riparazioni nella parte posteriore; ventaglia e visiera sono state aggiunte in epoca recente ed oltre ad essere di metallo debole sono anche imperfette nel disegno.

La corazza, che è liscia e senza alcuna decorazione, è molto sottile e leggera rispetto ai modelli contemporanei, presenta una bombatura eccessiva nella parte superiore ed è cordonata sugli orli con due tipi diversi di incisioni ed anche la linea centrale del petto non è molto ben definita.

Medesime caratteristiche ha anche la schiena provvista di guardareni. La gorgiera, che nelle fotografie fatte a suo tempo, è stranamente portata all'esterno, poggiante sul petto, è evidentemente falsa, composta da due falde fisse e cordonate e realizzata con metallo di debole consistenza. Col medesimo tipo di metallo sono realizzati gli spallacci simmetrici, cordonati e decorati con linea curva a sbalzo. Anche i fiancali semiavvolgenti, fissati alla panziera sono molto deboli; composti da 9 falde mobili sagomate a V nella parte centrale e leggermente cordonati. Anche i cosciali sono realizzati con una certa approssimazione, leggermente cordonati nella parte superiore e con linea mediana non ben definita.

Bracciali, gomitiere, schinieri chiusi e guanti sono invece di buona fattura, solidi e ben snodati come pure i ginocchietti e gli schinieri chiusi che scendono a formare il calcagno e la scarpa a 7 falde mobili. Ginocchietti e gomitiere hanno ali cordonate, sagomate e decorate a rilievo. Le manopole con due dita separate hanno le caratteristiche dei modelli di epoca successiva e sono stati ricomposti su una nuova base di cuoio nel nostro laboratorio di restauro.

La terza opera di un certo interesse è una copia di armatura milanese del 1570 ca. (foto 3) costruita con tutta probabilità da un ottimo artigiano del 1800 ed è per questo motivo che è stata presa in considerazione.

Si tratta di un fornimento completo (manca solamente la gorgiera), che all'aspetto ha una notevole efficacia.

Si compone di un elmo chiuso con visiera e ventaglia in un sol pezzo.



FIG. 2 - Armatura « alla tedesca » 1570 ca. - Inv. Armi Bianche n. 615.





FIG. 3 - Particolare dell'armatura « alla tedesca » n. 615.



FIG. 4 - Elmo chiuso fine sec. XVI abbinato all'armatura n. 615.



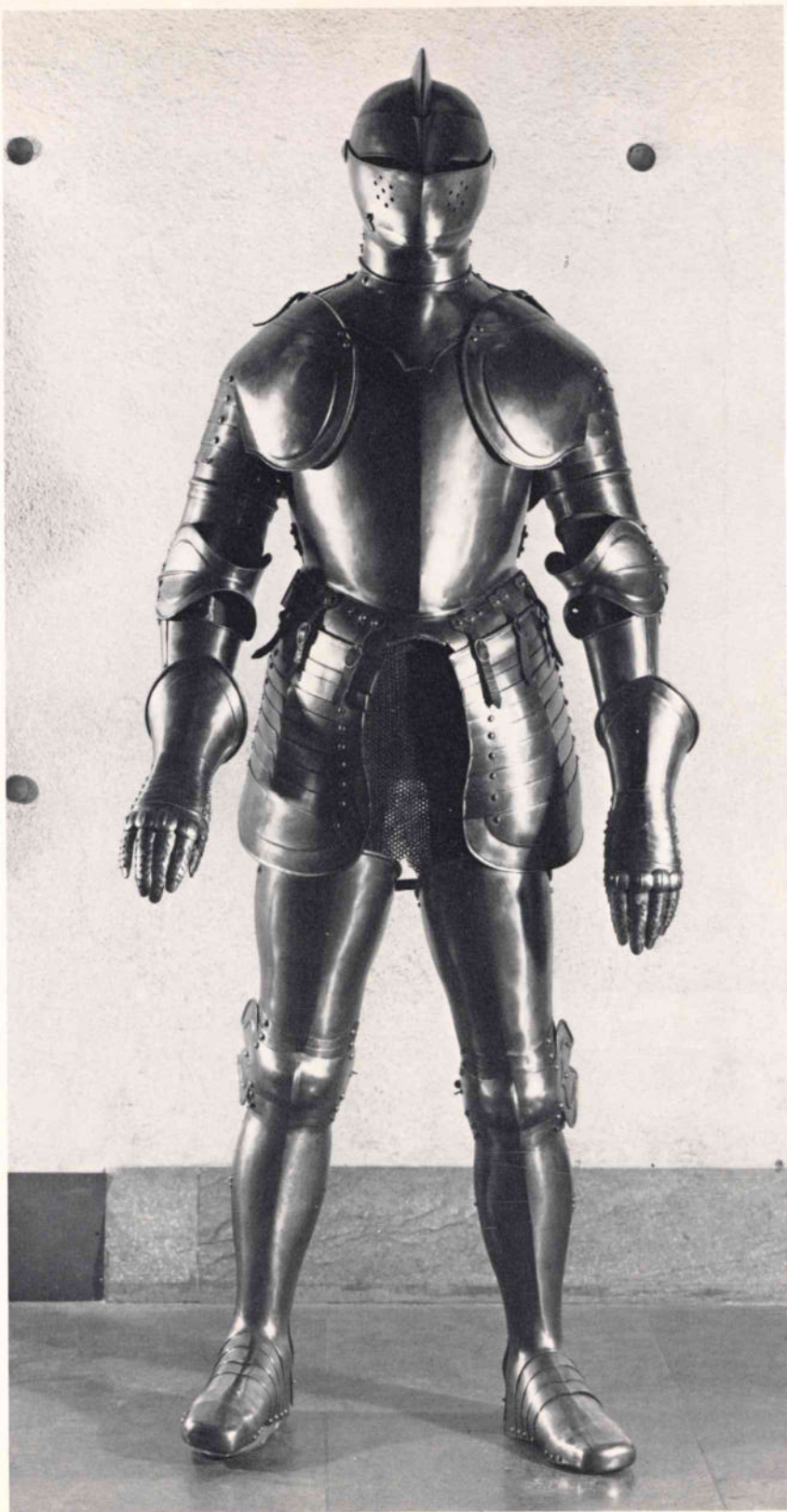


FIG. 5 - Copia di armatura nello stile del sec. XVI - Inv. Armi Bianche n. 612.



FIG. 6 - Particolare dell'elmo dell'armatura n. 612.



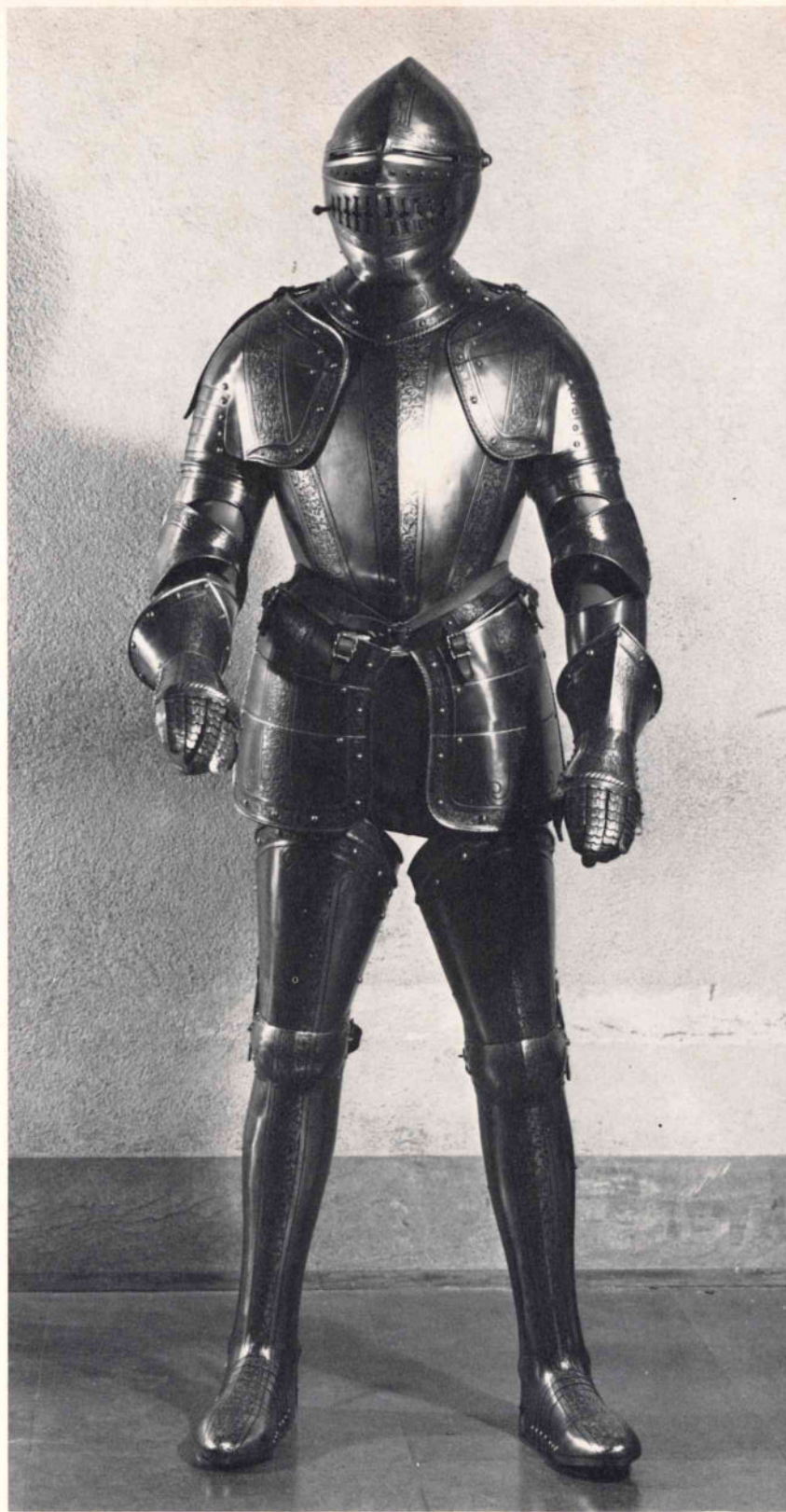


FIG. 7 - Copia di armatura nello stile della fine del sec. XVI - Inv. Armi Bianche n. 614



FIG. 8 - Particolare della decorazione dell'armatura n. 614.



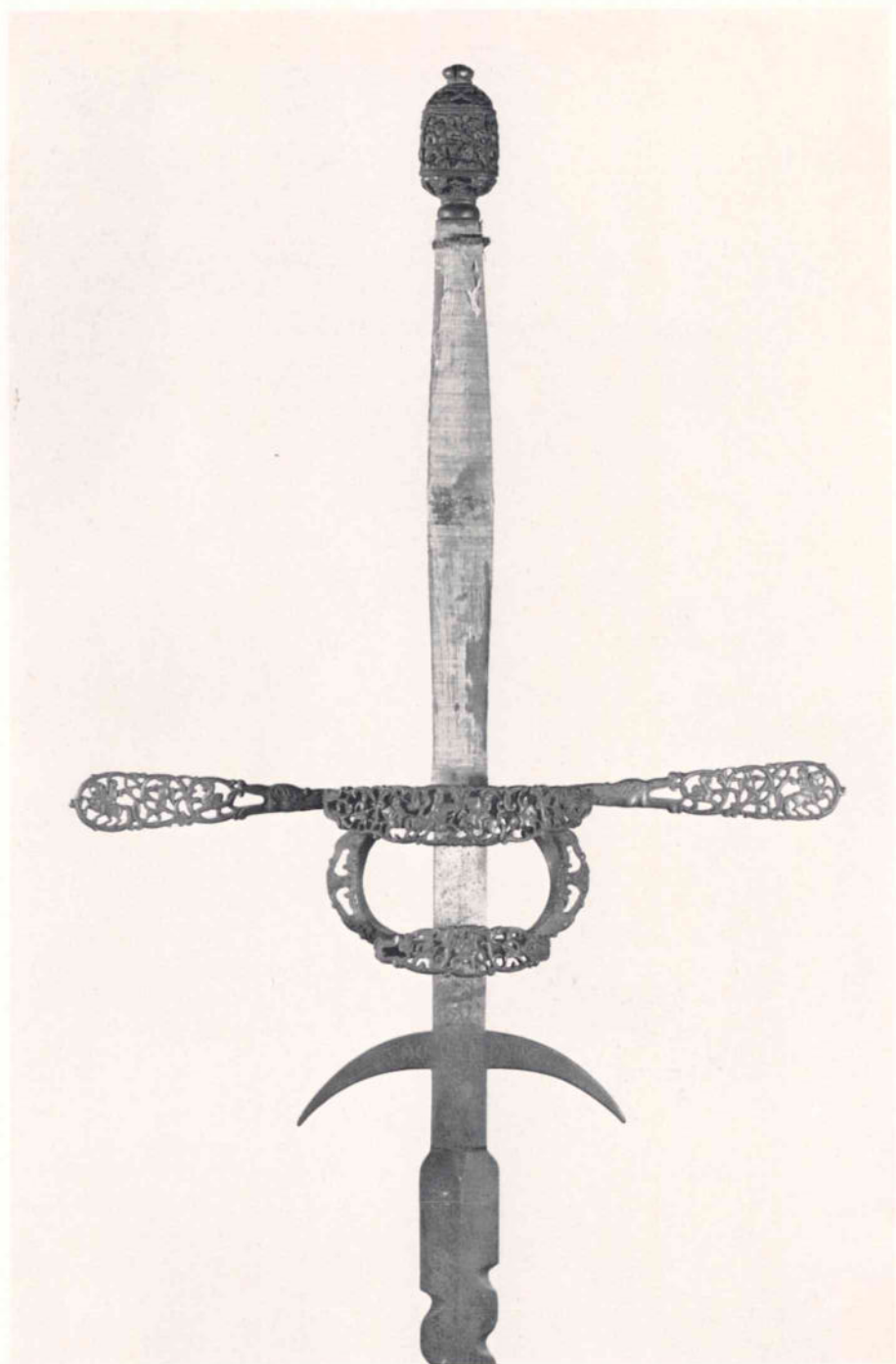


FIG. 9 - Spada a due mani fine sec. XVI inizi XVII - Inv. Armi Bianche n. 631.

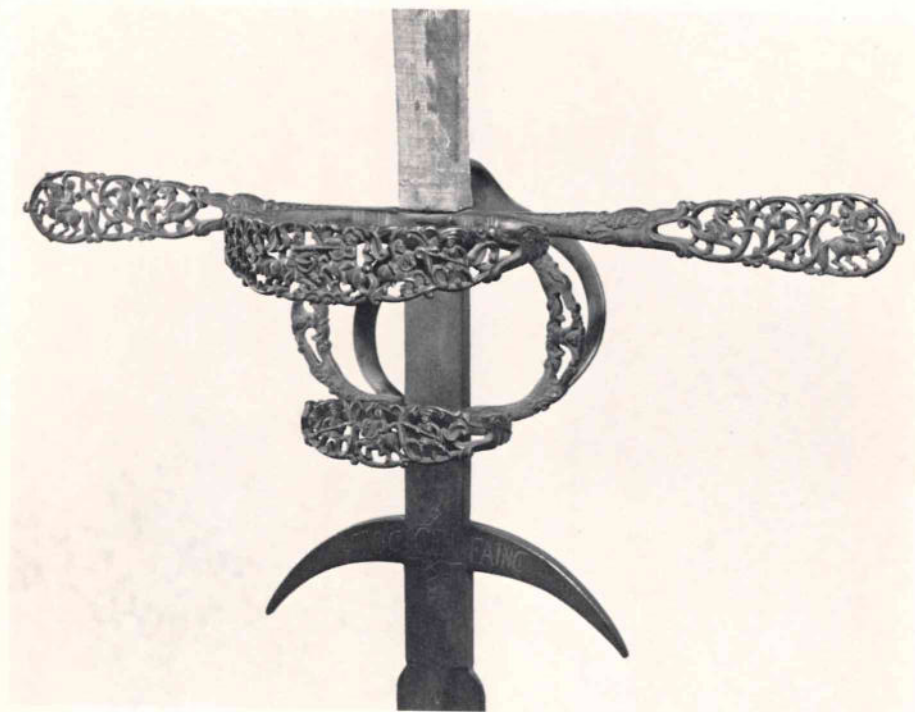


FIG. 10 - Particolare della decorazione dell'elsa della spada n. 631.



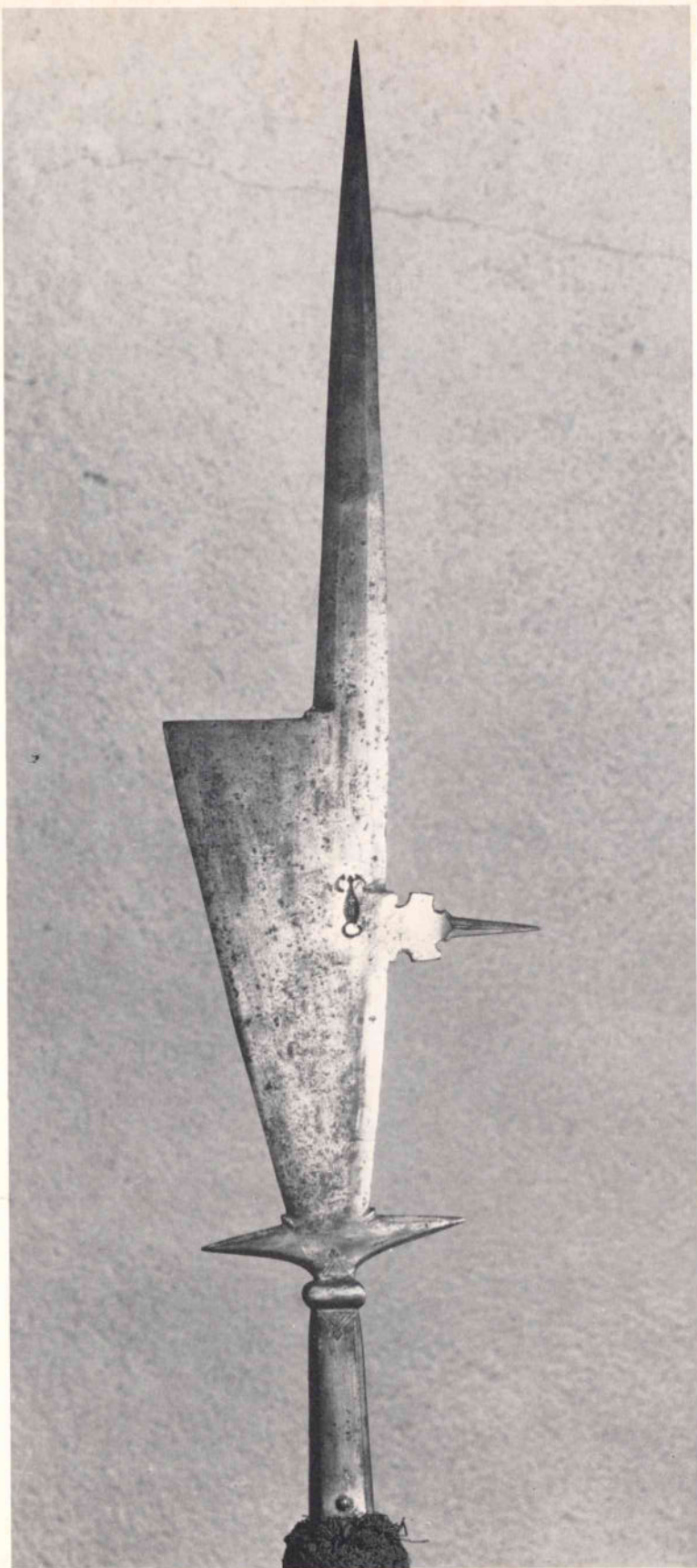


FIG. 11 - Alabarda milanese del sec. XVI - Inv. Armi Bianche n. 632.



FIG. 12 - Copia di martello d'armi - Inv. Armi Bianche n. 629.



La decorazione dell'elmo è eseguita a mordente e raffigura sul coppo, alcuni personaggi mitologici e guerrieri fra volute e mascheroni terminanti alla pennacchiera con due leoni alati rampanti; le strisce di bordura invece, recano un disegno di motivi floreali e racemi (foto 4) ripetuto poi sulle altre parti del fornimento. L'orlo del collarino è cordonato.

Il petto ha una decorazione perimetrale (ascelle, bordura del collo e falda inferiore) e tre strisce di cui una larga mediana riproducenti i motivi floreali ed a racemi, il perimetro è cordonato. Non ha panziera ed i fiancali sono a tre falde fisse cordonati e decorati lungo il perimetro e nella parte centrale.

Schiena liscia decorata lungo il collo e le ascelle dove manca la cordonatura e con guardareni inciso a mordente e cordonato come il petto. Gli spallacci a 7 falde (delle quali le prime tre sono fisse) sono simmetrici, cordonati e decorati lungo il perimetro, hanno poi una striscia anteriore obliqua, decorata ad una mediana lungo tutto il braccio fino al polso. Le gomitiere hanno alette aperte e decorate e le cubitiere eseguite in due parti saldate e rivettate fra loro.

I cosciali sono cordonati e presentano una falda fissa cordonata e liscia, probabilmente aggiunta per aumentarne la lunghezza; la decorazione segue tutta la linea mediana dei gambali fino alla punta delle scarpe, intervallata dalla decorazione dell'orlo dei cosciali e degli schinieri; ginocchietti con alette decorate; dai calcagni spuntano due speroni con rotelle a stella. Le scarpe sono a falde mobili.

Le manopole a 7 falde hanno le dita separate formate da lamelle decorate a linee perimetrali e riproducenti, in punta, le unghie. Tutte le borchie sono in ottone.

Nel complesso è un bellissimo esempio di lavoro artigianale, probabilmente eseguito su commissione e a giudicare dalla forma e dalle soluzioni, copiato da un'armatura originale.

Nell'abitazione del Barone Confalonieri, le varie armature erano state montate ed atteggiate, per cui a ciascuna erano state abbinate delle armi bianche (come si può vedere nella già citata fotografia della Mostra di Venezia del 1951). In fase di consegna si è pensato di lasciare integre le composizioni dove figurano alcune armi particolarmente interessanti. Più precisamente si tratta di una spada a due mani, di una alabarda e di un martello d'armi.

La spada a due mani (foto 9) è indubbiamente un pezzo di notevole bellezza. La lama è a fiamma con due denti d'arresto triangolari e reca

incise, su un lato la data « 1609 », e sull'altro la scritta « TOD DEN FAIND » (morte ai nemici). Se la tipologia della lama è quella comune delle spade a due mani tedesche della fine del 1500, il fornimento invece è veramente insolito per questo tipo di arma. È in ferro brunito e si compone di pomo, elsa a grandi rami diritti, guardia a doppio anello con branche ed archetti di controguardia. La decorazione è composta da un motivo ripetuto di teste di drago dalle cui fauci aperte prendono inizio le parti messe a giorno con motivi a racemi in cui sono inserite figure di fanti e cavalieri in combattimento. Anche sul grande pomo, nella fascia centrale, è intagliato un combattimento di fanti, mentre le due fasce superiori ed inferiori, sono a giorno e ripropongono il motivo a teste di drago<sup>4</sup> (foto 10). L'arma misura in totale cm. 173.

L'alabarda (foto 11) ha una lama larga, trapezoidale con una cuspid e a due tagli a sezione esagonale molto schiacciata, ha un arresto mediano sulla costa poggiante su una base quadrangolare e due arresti triangolari alla base della lama che poggia su un pilastrino cubico; la gorbia è ottagonale e si prolunga in due bandelle. Asta e bullette sono moderne. Gorbia, bandelle, arresti e dorso della lama sino all'arresto mediano, sono dorati<sup>5</sup>. La lama è marcata con uno scorpione nel cui interno vi sono una croce e la lettera B<sup>6</sup>.

Attaccato alla gorbia è stato trovato un involucro di metallo che conteneva un foglietto di pergamena con alcune informazioni circa la funzione dell'arma, scritte a penna<sup>7</sup>.

Il martello d'arme (foto 12), ha la testa in ferro brunito, la bocca è foggata a martello piatto coi lati concavi, la penna è ottagonale terminante con punte a sezione quadrangolare, l'arma è anche provvista di un puntale a forma di piramide a base quadrata poggiante su un supporto sferico.

La testa è inserita ad incastro nel manico ottagonale in legno chiaro ed è tenuta in posizione da due bandelle metalliche sagomate, fissate al manico con sei viti; pure il salvamanico terminale è fissato al legno con due viti.

Si tratta, anche in questo caso, di una copia, la testa è eseguita in fusione mentre il puntale che si inserisce ad incastro nel manico è stato eseguito al tornio.

Non deve sembrar strano che si siano prese in considerazione copie ottocentesche di armi antiche. A parte l'interesse che ugualmente possono suscitare, non bisogna dimenticare che nella maggior parte dei casi si tratta di lavori artigianali di buon livello, eseguiti non con lo scopo



di frodare un incauto acquirente, ma risultato di richiesta precisa di mercato che ha portato alla nascita di botteghe specializzate sia in Italia che all'estero<sup>8</sup>.

Un discorso a parte meritano i lavori di restauro che sono stati effettuati dal Sig. Antonio Gola, coadiuvato dal Sig. Eugenio Croce, nel laboratorio del Castello Sforzesco.

Tutte le armature sono state completamente smontate e ripulite totalmente. Si è poi asportata la ruggine con spazzole di tela e pasta abrasiva a cui è seguita la pulitura a mano con olio e polvere spuntiglio. Sono state rifatte tutte le cinghie in cuoio, usando materiale di identico spessore. Nel laboratorio stesso sono state costruite tutte le borchie e le rosette mancanti. In alcuni casi, soprattutto per quanto riguarda le manopole, si è dovuto provvedere al rifacimento completo di alcune falde mancanti. Le armature non autentiche sono state ugualmente pulite asportando lo strato di polvere e grasso da cui erano ricoperte, esaminate, schedate e collocate in magazzino.

Per tutte è stato usato, come protettivo, l'olio di vaselina fluida, che si è dimostrato l'unico in grado di assicurare un'adeguata protezione dall'umidità ed asportabile senza danno per le parti metalliche in caso di pulitura o nuovo restauro.

Al momento attuale, sia il cavallo che la sua bardatura in stoffa sono al restauro e quando verranno restituiti si pensa di esporli, insieme ad altre opere del legato Confalonieri, nell'armeria del Castello Sforzesco, come era senza dubbio implicito nell'intenzione del Barone Mario Confalonieri quando questi ha legato parte della sua collezione al Museo.

## NOTE

<sup>1</sup> Dal testamento olografo pubblicato dal Notaio Dr. Cesare Gallavresi con atto n. 42830/16259 di Rep. del 24-2-1965: «L'Ente da me creato dovrà provvedere, salvo che io non l'abbia già fatto in vita, a donare al Museo del Castello di Milano gli oggetti, le armature... che attualmente sono sia nella villa di Merate sia nel mio appartamento in Milano, Via V. Monti, 25».

Da ciò risulta che condizione dell'esecuzione del legato doveva essere la costituzione dell'Ente succitato che doveva prendere il nome di: «Fondazione Fratelli G. Vitaliano, Tullio e Mario Confalonieri» avente per scopo di aiutare e promuovere, mediante premi e borse di studio, la cultura tecnico-scientifica universitaria dei giovani meritevoli residenti a Milano.

<sup>2</sup> Cfr.

Dalla corrispondenza intercorsa fra il Sig. M. Simonetto, Direttore del «Centro Internazionale delle Arti e del Costume» ed il Barone Tullio Confalonieri in data 24 luglio 1951 Prot. 563 Lu/cr:

«siamo lieti di apprendere che potremo disporre per la nostra mostra del Costume nel «Tempo della completa armatura del Missaglia della raccolta Confalonieri e la preghiamo di gradire per Lei e per Suo fratello i nostri più vivi e sentiti ringraziamenti per questo prezioso contributo al successo della nostra manifestazione.

«Le saremo molto grati se vorrà gentilmente darci le precisazioni schedografiche da «servire per il catalogo con la precisa indicazione di provenienza, se Armeria Confalonieri, Raccolta Confalonieri, con o senza indicazioni di titoli nobiliari.

«Secondo il Suo desiderio, provvederemo a far imballare e ritirare l'armatura entro il «corrente mese; siamo pure d'accordo per l'assicurazione sulla base di un milione e «le faremo pervenire la polizza relativa.

«Le rinnoviamo i sensi della nostra viva gratitudine e le porgiamo i nostri migliori «saluti».

La risposta del Barone Tullio Confalonieri al Signor Simonetto in data 26 luglio 1951: «rispondo subito alla cortese di lei lettera del 24 u.s. ed allego la descrizione delle «armi. La terminologia è tecnica ma definisce esattamente i pezzi che sono tutti interessanti e non comuni anche perché completi in ogni parte. Provenienza: Armeria «Confalonieri - Merate. Mi pare superfluo aggiungere titoli nobiliari posto che non ne «esistono altre col medesimo nome.

«Mentre rinnovo gli auguri migliori per il successo della Mostra e di quanto, attraverso «essa, il Centro si propone di conseguire, mi è grata l'occasione per porgere i sensi «della mia più viva considerazione».

Lettera del Sig. Simonetto del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Venezia al Barone Confalonieri in data 1-8-1951.

«La ringrazio sentitamente di quanto ci ha precisato con la sua lettera del 26 luglio e «cogliamo l'occasione per allegarLe il certificato di assicurazione per l'armatura e gli «altri oggetti gentilmente prestatici per la Mostra del Costume.

«Sarà nostra cura farLe avere a suo tempo la tessera d'invito alla Mostra e quanto di «illustrativo si farà intorno a questa manifestazione. Le rinnoviamo i nostri più sentiti «ringraziamenti e Le porgiamo cordiali saluti».

Lettera del Presidente Vitaliano Borromeo del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Venezia al Barone Confalonieri in data 5 dicembre 1951.

«Mi sia consentito d'inviarLe una serie di fotografie, rappresentanti la sua armatura che «benevolmente ha voluto permettere che fosse esposta a Palazzo Grassi.

«In tale occasione desidero soprattutto rinnovarLe i sensi della mia personale gratitudine e ringraziarLa per la Sua personale cooperazione alla Mostra del Centro.

«Colgo l'occasione, Ill.mo Barone, per porgerLe i miei migliori saluti».



<sup>3</sup> In allegato alla corrispondenza per il prestito dell'armatura alla Mostra di Venezia del 1951 si trova una descrizione completa dell'armatura e degli accessori:

«Descrizione delle armi dell'Armeria Confalonieri di Merate che si danno in prestito «alla Mostra del Costume nel Tempo, 1951 di Venezia:

– ARMATURA BIANCA - compiuta da uomo d'arme della seconda metà del XV secolo, di fattura milanese, attribuita al Missaglia.

Celata a becco di Passero ad incastro, gorgerino articolato, corazza e schienale lisci, fiancali a otto lame, cosciali di piastra ad un sol pezzo, ginocchietti con piccole ale; gambiere sane e scarpe articolate con punta ad arco di cerchio; bracciali di lame nel braccio e di piastra nell'avambraccio, manopole con guanti a dita articolate a scaglie. Priva di marca di fabbrica come, del resto, costumavano spesso gli armaioli milanesi prima della fine del XV sec. È di finissimo lavoro, attillata alla persona, senza ornamentazione alcuna, in perfetto stato di conservazione.

– SPADONA - (attribuita alla precedente) del sec. XV. Lama a due fili, lunghezza cm. 106, elso dritto a croce di cm. 31 con due ganci sviluppati a palle terminali ed anello grande con formella liscia. Sulla lama marca d'armaiolo milanese.

– ROTELLINO DA PUGNO - di acciaio forbito e lavorato a raggiera. È provvisto di due cerchi di ottone fissati sul piano con perni rilevati da esso ed un gancio d'ottone posto nel centro. Marca sotto il gancio. Sec. XV.

– MARTELLO D'ARME - penna a becco di falco, spuntone a piramide con bandelle che legano la scure con gioco per il contraccolpo al manico di legno. Bocca larga quadrangolare ad angoli smussati. Lunghezza totale cm. 76. Sec. XV.

<sup>4</sup> Nel catalogo della Collezione Spitzer è illustrata una spada (pag. 48, n. 205, tav. XVIII) con fornimento analogo ed è indicata come opera tedesca dell'inizio del 1600 mentre un'altra del medesimo periodo con fornimento analogo (pag. 33, n. 143, tav. XXVIII) è indicata come spagnola.

<sup>5</sup> Alabarda di forma non comune; in alcuni testi è indicata col termine di roncone (cfr. Collezione Kretschmar von Kienbusch, pag. 231, n. 530) in altri col termine alabarda (cfr. Armi bianche italiane, Bramante Editrice, n. 447). Ne esistono comunque pochissimi esemplari uno dei quali, identico, è illustrato nel catalogo Von Kienbusch (tav. CXX, n. 530) e l'altro, illustrato nel suddetto Armi bianche italiane.

<sup>6</sup> Il marchio è una delle varianti della marca milanese dello Scorpione riscontrabile su armi inastate soprattutto falcioni e ronconi del 1500 (cfr. Armi Antiche del Museo Civico, L. Marzoli, pag. 81 e seg.).

<sup>7</sup> Cfr. «Grande alabarda, spuntone marca Scorpione, cioè di armiere milanese, usata dagli alabardieri pontifici quando erano di scorta alla sacra persona del Papa nel XVI secolo, in occasione di cortei, di funzioni religiose avanti le folle nelle chiese o in altre solenni circostanze ecc. È un'arma che rivestiva carattere storico».

<sup>8</sup> Una delle più importanti operava a Parigi verso il 1860: «E. Granger - Armes Armures Objects d'Art - Fournisseur B.té de S.M. l'Empereur pour la reproduction des Armes et Armures Anciennes - Fournisseur de l'Opera». Cfr. Il Museo Stibbert a Firenze, vol. IV - L'Archivio Stibbert, documenti sulle armerie - Lionello Boccia Giorgio, Electa Editrice, 1976.

## BIBLIOGRAFIA

ALDO MARIO AROLDI, *Armi e armature italiane fino al sec. XVIII*. Bramante Editrice, Milano, 1961.

L.G. BOCCIA, C.T. COELHO, *L'arte dell'armatura in Italia*. Bramante Editrice, Milano, 1967.

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, GIUSEPPE CANTELLI, FOSCO MARAINI, *Il Museo Stibbert a Firenze. Volume quarto: I depositi e l'Archivio*. Electa Editrice, Milano, 1976.

NOLFO DI CARPEGNA, *Le armi Odescalchi, catalogo*. De Luca Editore, Roma, 1969.

J.B. GIRAUD, EMILE MOLINIER, *La Collection Spitzer. Antiquité Moyen Age Renaissance. Tome Sixieme*. Edit. Maison Quantin, Paris, MDCCCXCII.

C. OTTO, V. KIENBUSCH, *The Kretschmar von Kienbusch Collection of armor and arms*. Printed Art Princeton, New Jersey, 1963.

SIR JAMES MANN, *Wallace Collection Catalogues, European Arms and Armour. Vol. 1 e 2*. Printed for the Trustees By William Clowes and Son Ltd. London, 1962.

FRANCESCO ROSSI, NOLFO DI CARPEGNA, *Armi antiche dal Museo Civico L. Marzoli, catalogo*. Bramante Editrice, Milano, 1969.

GEORGE CAMERON STONE, *A glossary of the construction, decoration and use of arms and armor in all countries and in all times*. Jack Brussel publisher, New York, NY 1961.



GIORGIO LISE

Alcuni campanelli in bronzo di Jan Van Den Eynde  
(Johannes a Fine)

Il campanello, con il calamaio e con la lampada, fu uno degli accessori da tavolo più diffusi del Rinascimento, come appare anche nel raffaellesco ritratto di Leone X de' Medici, parallelamente all'uso dei campanelli nelle chiese per le funzioni sacre della liturgia cristiana.

Sembra che Gregorio IX avesse prescritto, nel lontano 1238, l'uso del campanello all'Elevazione, ma quest'uso è documentato anche prima, nel 1215, negli statuti dell'ordine di Citeaux in cui si dice: « *Allorché la campana suonerà all'elevazione dell'Ostia Santa, nelle messe conventuali, tutti i religiosi che l'udranno si inginocchieranno...* ».

In questo caso la campana è di dimensioni tradizionali, ma l'uso è più consuetudinario. L'uso laico ha invece classico significato di richiamo e avvertimento pratico di persone assenti, in genere la servitù o i collaboratori, come il campanello alla porta annuncia il visitatore. Il campanello conobbe nel tempo l'uso di materiali diversi per la fabbricazione, da quelli preziosi, come l'oro e l'argento, a quelli comuni come ferro e rame, a quelli curiosi come il vetro, la porcellana e persino la comune terracotta.

Ma il metallo principe resta il bronzo, arricchito di stagno per ottenere un suono migliore, più squillante.

Come per il caso parallelo dei mortai, anche per i campanelli le iscrizioni sul manto dell'oggetto sono spesso una preziosa traccia per risalire ad autori di fama nel loro tempo, anche se oggi del tutto obliati, come spesso accade per gli oggetti detti di « arte minore ».

La conoscenza di un nome fonditore di mortai spesso può essere utile per risalire a prodotti diversi, come i campanelli e viceversa.

Un *Crescimbene* da Perugia, autore di uno splendido mortaio datato



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



GIORGIO LISE

Alcuni campanelli in bronzo di Jan Van Den Eynde  
(Johannes a Fine)

Il campanello, con il calamaio e con la lampada, fu uno degli accessori da tavolo più diffusi del Rinascimento, come appare anche nel raffaellesco ritratto di Leone X de' Medici, parallelamente all'uso dei campanelli nelle chiese per le funzioni sacre della liturgia cristiana.

Sembra che Gregorio IX avesse prescritto, nel lontano 1238, l'uso del campanello all'Elevazione, ma quest'uso è documentato anche prima, nel 1215, negli statuti dell'ordine di Citeaux in cui si dice: « *Allorché la campana suonerà all'elevazione dell'Ostia Santa, nelle messe conventuali, tutti i religiosi che l'udranno si inginocchieranno...* ».

In questo caso la campana è di dimensioni tradizionali, ma l'uso è più consuetudinario. L'uso laico ha invece classico significato di richiamo e avvertimento pratico di persone assenti, in genere la servitù o i collaboratori, come il campanello alla porta annuncia il visitatore. Il campanello conobbe nel tempo l'uso di materiali diversi per la fabbricazione, da quelli preziosi, come l'oro e l'argento, a quelli comuni come ferro e rame, a quelli curiosi come il vetro, la porcellana e persino la comune terracotta.

Ma il metallo principe resta il bronzo, arricchito di stagno per ottenere un suono migliore, più squillante.

Come per il caso parallelo dei mortai, anche per i campanelli le iscrizioni sul manto dell'oggetto sono spesso una preziosa traccia per risalire ad autori di fama nel loro tempo, anche se oggi del tutto obliati, come spesso accade per gli oggetti detti di « arte minore ».

La conoscenza di un nome fonditore di mortai spesso può essere utile per risalire a prodotti diversi, come i campanelli e viceversa.

Un *Crescimbene* da Perugia, autore di uno splendido mortaio datato



1440 già nella Collezione Castiglioni (n. 98), era apparso come fonditore di una piccola campana nel 1407, per l'Ospedale di Cortona.

Campanelli vennero fusi da *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi*<sup>1</sup>, attivi in ambiente trentino nel sec. XVI, di cui si contano esemplari al Museo Nazionale nel Duomo di Trento.

Quello del Cardinale Roccabruna porta la data 1554. Un altro con lo stemma della famiglia Lazzarin di Trento è al Museo Cristiano di Brescia.

Specificatamente per i campanelli il nome più interessante risulta essere quello di *Giuseppe De Levi*<sup>2</sup> da Verona, con opere datate negli anni intorno al 1588/1589 e fino al 1600 in un busto d'uomo della Walker Art Gallery di Liverpool. Suoi campanelli si trovano al Bargello di Firenze, al Castello Sforzesco di Milano, in collezioni private e altri sono apparsi in aste pubbliche.

Iscrizioni di invocazione si accompagnano, sui manti dei campanelli, a quelle di firma e datazione.

Gli esemplari di *Iohannes a Fine* recano solitamente:

LOF GOD VAN AL

(lode a Dio di tutto) presente anche in molti campanelli di Peeter Van den Ghein, ma anche

AVE GRACIA PLENA

(Racc. Schubert - Milano).

Questa invocazione ha riscontro anche su un campanello già nella collezione Figdor (373, Italia, XV sec.) con:

AVE.MARIA.GRACIA.PLENA.DOMIN.

Altre frasi:

COMODITATI DOMESTICE

NE.DIV.FRUSTRA.CLAMET.HERUS.DESIDIOSA

OMNIA VICIT AMOR ET NOS

VOX TOTUM TUA PERSONAT ORBEM

SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM

Un campanello del Museo Civico di Padova (n. 265) è segnato:

VIVA SAN MARCO - OPUS PETRI

e ancora

O MATER DEI MEMENTO MEI

(inc. di G. Vertue, 1756, per la Società Antiquaria di Londra, il campanello firmato da Petrus Cheyneus, 1366 (? per 1556), e:

PULSU MEO SERVOS VOCHO

(Coll. P. Garnier, Vendita Hotel Drouot, 1916, N. 346, sc. padovana).

Jean van den Eynde, italianizzato in *Giovanni da Fine* o *Johannes a Fine*, rientra nel numero di quei fonditori che produssero bronzetti, in particolare campanelli da tavola, calamai, candelabri e statuette.

Figlio di Jan il Vecchio, morto nel 1531 e nipote di Gillis (1509-1546), Jan van den Eynde nacque a Malines nel 1515 e morì ad Anversa nel 1556 circa, secondo la corrente bibliografia di repertorio, essendo questa l'ultima data conosciuta rilevabile su una sua opera. La data sicura più alta della sua produzione è il 1545.

Ci sembra utile segnalare sette pezzi; dei quali alcuni inediti, con date diverse: 1547, 1548, 1551, 1552, 1553 (due esemplari), 1555.

Altre sue opere, campanelli, si trovano nei musei di Amsterdam, Anversa, Bruges, Londra (British), Montauban, Orleans, Tolosa, Berlino, Leningrado e in collezioni private.

Di questi sette campanelli cinque sono noti, due documentati attraverso stampe d'epoca.

Le tipologie di decorazione dei manti dei campanelli di Giovanni da Fine non sono molto varie e, ad onta del lasso di tempo abbastanza lungo che separa i citati esemplari nell'arco di una decina d'anni, i motivi proposti si ripetono monotoni. Le iscrizioni in alto sono alternate da teste d'ariete e festoncini floreali, con la variante di teste demoniache nell'esemplare del Bargello. La fascia centrale contiene puttini volanti, alternati a candelabre, e a medaglioni ritratto (1547, 1548, 1551), maschili i primi due, femminile il terzo. Qualche animale fantastico completa il repertorio.



1547 (fig. 1)

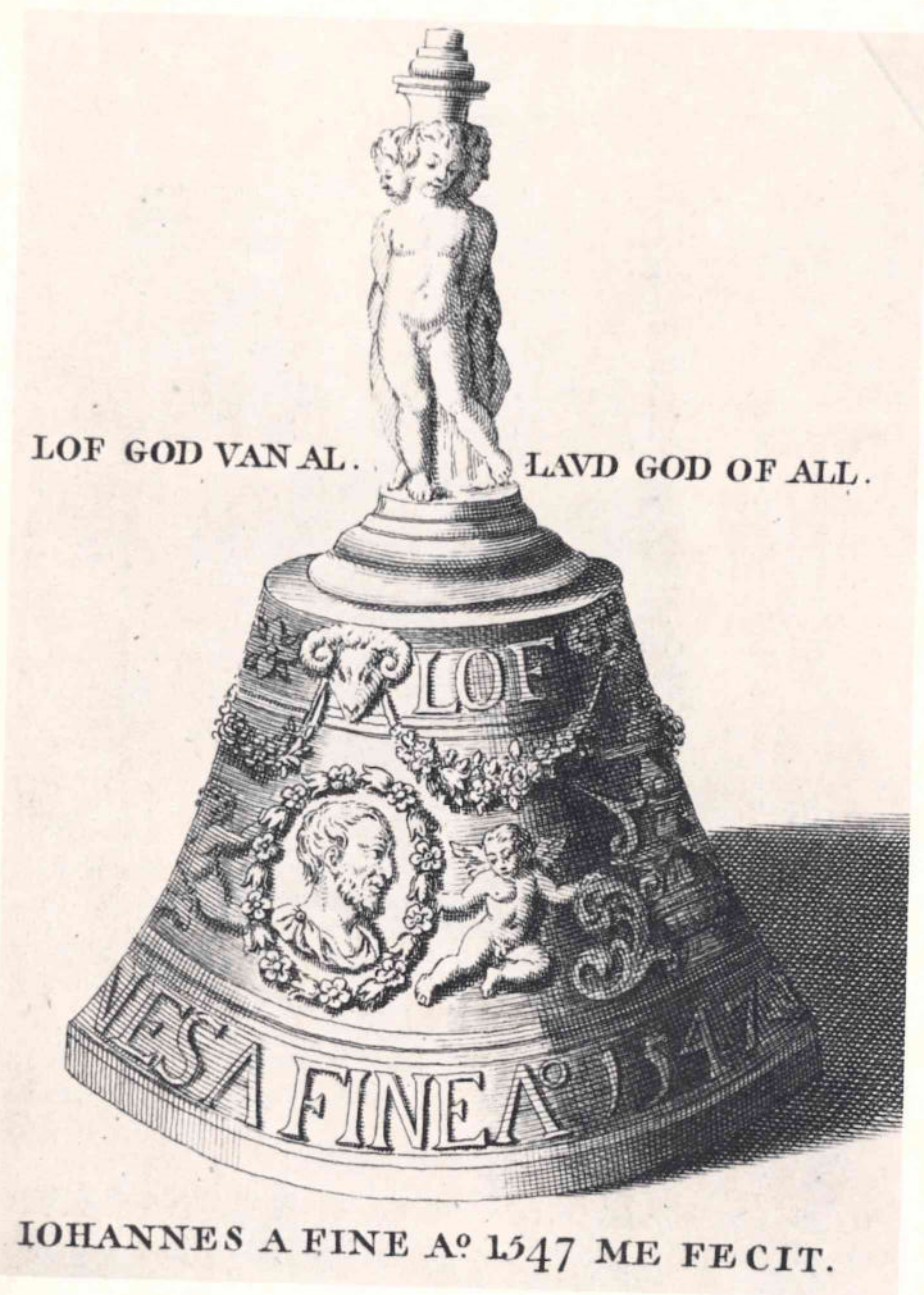
Stampa inglese del 1756: « *G. Vertue delin. et sculp.-Published, according to Act of Parliament 25 feb. 1756 - Sumptibus Societ. Ant. Lond. 1756* »<sup>3</sup>. Il manico, rappresentato da tre putti uniti per la schiena e addossati a una colonnina, domina il manto decorato da due fasce con iscrizione, fregio a putti volanti, medaglioni con ritratti e candelabre. L'iscrizione superiore è intervallata da teste di ariete e festoncini:

LOF GOD VAN AL LAVD GOD OF ALL

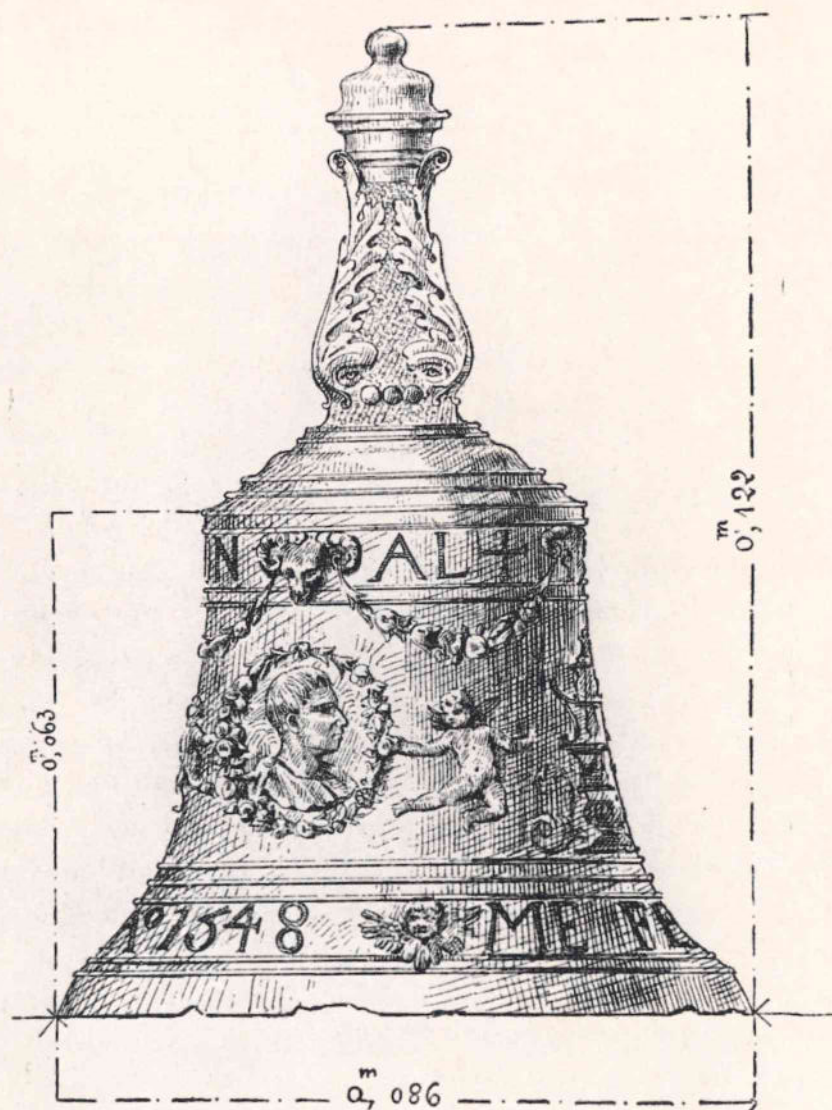
in basso:

IOHANNES A FINE A° 1548 ME FECIT

Il campanello, all'epoca, apparteneva alla società antiquaria di Londra.







VAN AL + LOF GODT

ME FECIT IOHANNES

A FINE A° 1548

A. ROSA

### 1548 (figg. 2-3)

Compare come illustrazione nel volume dedicato dal Forcella<sup>4</sup> alle Campani nell'opera sulle iscrizioni milanesi.

Il campanello apparteneva alla chiesa di San Vittore al Corpo, come corredo della cappella gentilizia della famiglia Arese.

Il manico era contornato da foglie d'acanto, il manto portava due iscrizioni, un fregio a putti, medaglioni con ritratto e candelabre. L'incisione mostra chiaramente la tipologia della scritta, in alto:

LOF GOD VAN AL

in basso:

IOHANNES A FINE A° 1548 ME FECIT

Il manto segue lo schema decorativo del precedente campanello e degli altri (altezza cm. 12,2, diametro cm. 8,6).



1551 (fig. 4)

Appartiene al Museo Nazionale del Bargello di Firenze (Inv. Coll. Carrand, n. 238). Il manico riprende lo schema a tre putti addossati, simile a quello del 1547, e così il manto<sup>5</sup>.

Scritta superiore:

LOF GOD VAN AL

scritta inferiore:

IOHANNES A FINE A° 1551 ME FECIT

(Altezza cm. 12,5, diametro cm. 8,4).





**1552 (fig. 5)**

Appartiene alla collezione di Renato e Gualtiero Schubert, antiquari in Milano. Manico rifatto e manto con rottura. Decorazione abituale, con putti e figura della Vergine al centro.

Iscrizione superiore:

AVE GRACIA PLENA

iscrizione inferiore:

IOHANNES A FINE A° 1552 ME FECIT

(Altezza cm. 13,5, diametro cm. 7,8).





1553 (fig. 6)

Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano (cat. Bronzi n. 3).

Manico rifatto e manto tradizionale con l'aggiunta di basilischi e fenici<sup>6</sup>.  
Iscrizione:

IOHANNES A FINE A° 1553 ME FECIT

(Altezza cm. 13).





1553 (fig. 7)

In collezione privata milanese. Manico rifatto in legno d'ebano tornito.  
Manto tradizionale<sup>7</sup>.

Iscrizione superiore:

LOF GOD VAN AL

iscrizione inferiore:

IOHANNES A FINE A° 1553 ME FECIT

(Altezza cm. 6,5 solo il manto, diametro cm. 7,8).





**1555 (fig. 8)**

Campanello appartenuto alla collezione Figdor. Manico del tipo a foglie d'acanto a manto più snello dei soliti con decoro tradizionale e figure di basilischi e di fenici<sup>8</sup>.

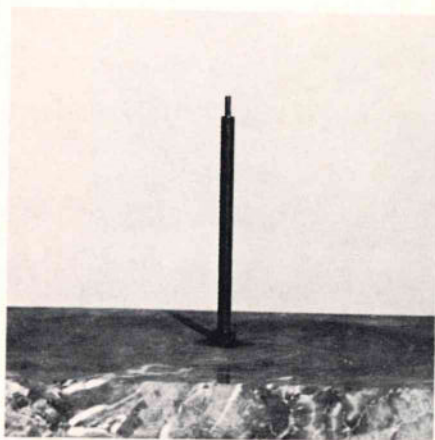
Iscrizione in basso:

IOHANNES A FINE A° 1555 ME FECIT

(Altezza cm. 10,8, diametro cm. 6,5).









I manici risentono anch'essi di una mancanza di fantasia formale accentuata. Il campanello ricordato dalla incisione di Londra (1547) ha il manico uguale a quello di Firenze (1551), il campanello tratto dal Forcella (1548) ritorna nella coll. Figdor (1555).

Questo fatto non stupisce se si tiene conto che una volta formato il manto nel modello di fusione le decorazioni venivano applicate in forma di placchette spesso ricavate da stampini atti a pressare la cera. Lo stesso valeva per il manico. Non di rado le stesse figure ricorrono su campanelli e su mortai. Sembra opportuno in questa sede riportare le illustrazioni (figg. 9-10) illustranti la formatura e decorazione del manto d'un mortaio. Per il campanello il procedimento è analogo<sup>9</sup>.

## NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. F. CESSI, *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi*, Trento, 1967.
- <sup>2</sup> Cfr. C.H.F. AVERY, *Giuseppe de Levis of Verona*, in: *The Connoisseur*, 1972/73.
- <sup>3</sup> Stampa appartenente alla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano, serie Ornato.
- <sup>4</sup> Cfr. V. FORCELLA, *Le iscrizioni di Milano, Campane*, Milano, 1892, XI, pp. LIV-LVI.
- <sup>5</sup> Cfr. Collezione Carrand al Bargello, Roma, 1895, tav. 46.
- <sup>6</sup> Proviene dall'acquisto fatto per la Scuola d'Arti Applicate del Castello Sforzesco presso A. Cantoni, 1890, pagato lire 55.
- <sup>7</sup> Gentile segnalazione dei signori Renato e Gualtiero Schubert, cui appartiene l'esemplare del 1552.
- <sup>8</sup> L. PLANISCIG, *Catalogo della vendita all'asta della coll. Figdor*, Vienna, 1930, V, n. 380, tav. CXLVII.
- <sup>9</sup> Cfr. G. LISE - B. BEARZI, *Antichi Mortai da Farmacia*, Milano, 1975, pp. 76-77.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Si ritiene utile dare un consuntivo bibliografico delle opere che trattano di bronzetti d'arte complessivamente o parzialmente, per servire agli studiosi interessati.

- ALBERICI C., BRONZETTI, in: *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, BPM, 1976, pp. 13-31.
- Annales Archéologiques, *Clochettes et sonnettes*, Tomo XVIII, 1858, pp. 288-300; Tomo XIX, 1859, pp. 96-101 (Didron Ainé).
- AVERY C.H.F., *Giuseppe de Levis of Verona, a bronze founder and sculptor of the late sixteenth century*, *Bells and mortars*, in: *The Connoisseur*, nov. 1972; *Figure style*, ivi, febb. 1973.
- BANGE E.F., *Die Italienischen bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlino, 1922.
- BODE W., *Die Italienischen bronzestatuetten der Renaissance*, Berlino, 1922.
- BODE W., *Die Italienischen bronzen*, *Koenigliche Museen zu Berlin*, Berlino, 1904.
- CABROL F., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, 1914, III/2.
- CESSI F., *Vincenzo e Gian Gerolamo Grandi, scultori*, Trento, 1967.
- DAVISON D., *Bell-metal Mortars*, in: *The Connoisseur*, agosto 1906, pp. 229 e segg.
- FALKE O., *Bronzemoerser*, in: *Pantheon*, ottobre 1940, pp. 243, 247.
- FORCELLA V., *Le iscrizioni di Milano, Campane*, 1892, XI.
- FORTNUM A., *A descriptive catalogue of the bronzes of european origin in the South Kensington Museum*, Londra, 1870.
- HACKENBROCH Y., *Bronzes other metalwork and sculpture in the Irwin Untermyer Collection*, Londra, 1962.
- HAVARD H., *Les bronzes d'art et d'ameublement*, Parigi, s.d., pp. 99-114.
- KONING A.W., *Il Museo storico Medico-Farmacologico di Amsterdam*, in: *Endeavour*, luglio 1954, p. 128 e segg.
- LANDAIS H., *Les Bronzes italiens de la Renaissance*, Parigi, 1958.
- LEHNERT G., *Illustrierte geschichte des Kunstgewerbes*, Berlino, s.a.



- LISE G. - BEARZI B., *Antichi mortai da farmacia*, Milano, 1975.  
 MAGNE L., *Décor du Métal, le cuivre et le bronze*, Parigi, 1917.  
 MALLET J., *Cours élémentaire d'archéologie religieuse*, Parigi, 1887.  
 METMAN L., *Musée des arts décoratifs, le bronze*, Parigi, s.a.  
 MIRRI D., *Elenco di tutte le campane che si trovano nella diocesi di Cortona*, Cortona, 1913.  
 MONTAGU J., *Les bronzes*, Parigi, 1963.  
 NICODEMI G., *Bronzi minori del Rinascimento*, Milano, 1953.  
 PEDRAZZINI G., *La farmacia storica ed artistica italiana*, Milano, 1934.  
 PERATE A. - BRIÈRE G., *Collection Hoentschel, Metropolitan Museum di New York, Bronzi*, Parigi, 1908.  
 PETTORELLI A., *Il bronzo e il rame nell'arte decorativa italiana*, Milano, 1926.  
 PLANISCIG L., *La collezione Castiglioni*, Vienna, 1923.  
 PLANISCIG L., *Kunsthistorisches Museum in Wien, die bronzplastiken*, Vienna, 1924.  
 PLANISCIG L., *Catalogo della vendita all'asta della collezione A. Figdor, i bronzi*, Vienna, 1930, V.  
 PLANISCIG L., *Gasparo fonditore veneziano*, in: Bollettino d'arte, febbraio, 1932.  
 PLANISCIG L., *Catalogo manoscritto della collezione dei bronzetti già Luigi Grassi a Firenze, ora a Milano*, giugno 1933, inedito, cc. 138.  
 POLLAK L., *Raccolta Alfredo Barsanti, Bronzi italiani*, Bergamo, 1922.  
 POPE-HENNESSY J., *Renaissance bronzes, from the Samuel H. Kress Collection*, Londra, 1965.  
 PUTELLI R., *Vita, Storia ed arte bresciana nei secoli*, Brescia, 1938, fonditori di campane.  
 SEYMUR DE RICCI, *The Gustave Dreyfus Collection catalogue*, Oxford, 1931.  
 TANI A.D., *Campane di Roma e d'Italia*, Roma, s.d.  
 TERGOLINA-GHISLANZONI-BRASCO, *La farmacia del Museo Storico Nazionale dell'arte sanitaria*, in: Galeno, luglio-dic. 1960.

ALESSANDRO SANVITO

## Due giochi di scacchi nelle Raccolte del Castello Sforzesco

Recentemente sono stati esposti al pubblico due giochi di scacchi di grande interesse, appartenenti alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Il primo gioco, d'arte italiana della seconda metà del secolo XVIII, pervenne alle Civiche Raccolte dal Legato N.H. Malachia De Cristoforis del 1876 (Inventario avori 126), il secondo, d'arte indiana di Delhy, venne donato nel 1914 dalla signora Anna Fumagalli vedova Sessa (Inventario avori 160).

### Un gioco europeo del 700

Dal tempo della sua apparizione, nella valle del Gange, molti millenni di anni fa, il gioco degli scacchi si è sviluppato rapidamente in tutto il mondo, tanto che non vi è oggi parte della terra ove il gioco non sia conosciuto.

Il fascino del gioco, la sua origine, e la sua evoluzione attraverso i secoli hanno alimentato ed eccitato la fantasia dei giocatori e degli storici. Da quando Caxton pubblicò il suo immortale « The game and playe of chesse » tradotto dal francese nel 1474, innumerevoli libri sono stati scritti a tale riguardo tanto che non vi è da meravigliarsi se gli scacchi sono stati definiti « Il regal gioco ».

Per adattarsi a tale gioco gli artisti di molti paesi disegnarono e produssero, attraverso i tempi, squisiti pezzi di scacchi traendoli dai più disparati materiali come: legno, osso, avorio, ambra, pietre dure, oro, argento, ottone, rame, ferro, peltro, ecc.

Tuttavia, solo rarissimi pezzi isolati, precedenti il 1700 sono sopravvissuti sino ai nostri tempi ed hanno trovato il loro giusto posto nei musei o nelle collezioni di stato.



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



- LISE G. - BEARZI B., *Antichi mortai da farmacia*, Milano, 1975.  
 MAGNE L., *Décor du Métal, le cuivre et le bronze*, Parigi, 1917.  
 MALLET J., *Cours élémentaire d'archéologie religieuse*, Parigi, 1887.  
 METMAN L., *Musée des arts décoratifs, le bronze*, Parigi, s.a.  
 MIRRI D., *Elenco di tutte le campane che si trovano nella diocesi di Cortona*, Cortona, 1913.  
 MONTAGU J., *Les bronzes*, Parigi, 1963.  
 NICODEMI G., *Bronzi minori del Rinascimento*, Milano, 1953.  
 PEDRAZZINI G., *La farmacia storica ed artistica italiana*, Milano, 1934.  
 PERATE A. - BRIÈRE G., *Collection Hoentschel, Metropolitan Museum di New York, Bronzi*, Parigi, 1908.  
 PETTORELLI A., *Il bronzo e il rame nell'arte decorativa italiana*, Milano, 1926.  
 PLANISCIG L., *La collezione Castiglioni*, Vienna, 1923.  
 PLANISCIG L., *Kunsthistorisches Museum in Wien, die bronzplastiken*, Vienna, 1924.  
 PLANISCIG L., *Catalogo della vendita all'asta della collezione A. Figdor, i bronzi*, Vienna, 1930, V.  
 PLANISCIG L., *Gasparo fonditore veneziano*, in: *Bollettino d'arte*, febbraio, 1932.  
 PLANISCIG L., *Catalogo manoscritto della collezione dei bronzetti già Luigi Grassi a Firenze, ora a Milano*, giugno 1933, inedito, cc. 138.  
 POLLAK L., *Raccolta Alfredo Barsanti, Bronzi italiani*, Bergamo, 1922.  
 POPE-HENNESSY J., *Renaissance bronzes, from the Samuel H. Kress Collection*, Londra, 1965.  
 PUTELLI R., *Vita, Storia ed arte bresciana nei secoli*, Brescia, 1938, fonditori di campane.  
 SEYMUR DE RICCI, *The Gustave Dreyfus Collection catalogue*, Oxford, 1931.  
 TANI A.D., *Campane di Roma e d'Italia*, Roma, s.d.  
 TERGOLINA-GHISLANZONI-BRASCO, *La farmacia del Museo Storico Nazionale dell'arte sanitaria*, in: *Galeno*, luglio-dic. 1960.

ALESSANDRO SANVITO

## Due giochi di scacchi nelle Raccolte del Castello Sforzesco

Recentemente sono stati esposti al pubblico due giochi di scacchi di grande interesse, appartenenti alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Il primo gioco, d'arte italiana della seconda metà del secolo XVIII, pervenne alle Civiche Raccolte dal Legato N.H. Malachia De Cristoforis del 1876 (Inventario avori 126), il secondo, d'arte indiana di Delhy, venne donato nel 1914 dalla signora Anna Fumagalli vedova Sessa (Inventario avori 160).

### Un gioco europeo del 700

Dal tempo della sua apparizione, nella valle del Gange, molti millenni di anni fa, il gioco degli scacchi si è sviluppato rapidamente in tutto il mondo, tanto che non vi è oggi parte della terra ove il gioco non sia conosciuto.

Il fascino del gioco, la sua origine, e la sua evoluzione attraverso i secoli hanno alimentato ed eccitato la fantasia dei giocatori e degli storici. Da quando Caxton pubblicò il suo immortale « The game and playe of chesse » tradotto dal francese nel 1474, innumerevoli libri sono stati scritti a tale riguardo tanto che non vi è da meravigliarsi se gli scacchi sono stati definiti « Il regal gioco ».

Per adattarsi a tale gioco gli artisti di molti paesi disegnarono e produssero, attraverso i tempi, squisiti pezzi di scacchi traendoli dai più disparati materiali come: legno, osso, avorio, ambra, pietre dure, oro, argento, ottone, rame, ferro, peltro, ecc.

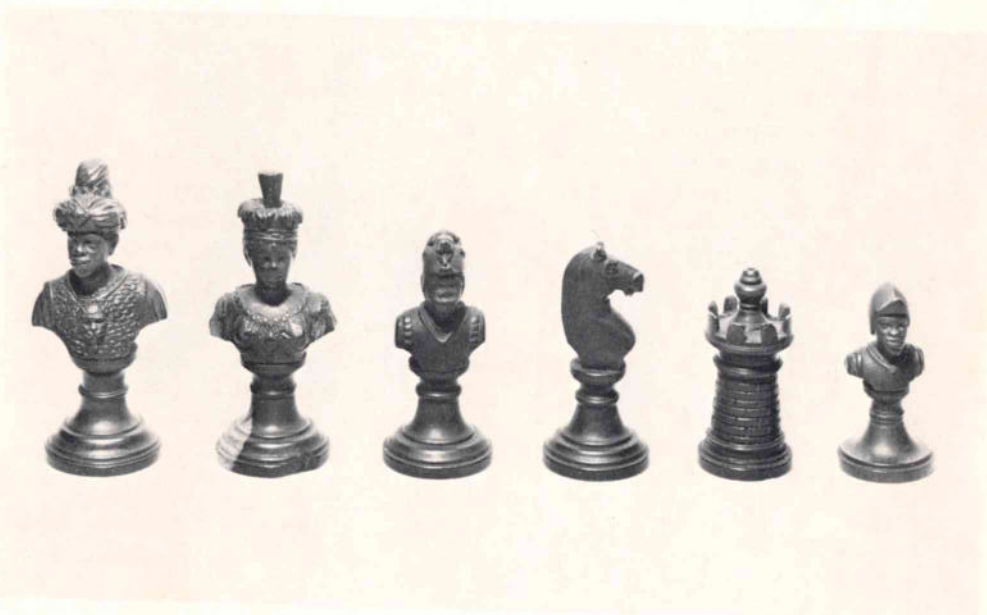
Tuttavia, solo rarissimi pezzi isolati, precedenti il 1700 sono sopravvissuti sino ai nostri tempi ed hanno trovato il loro giusto posto nei musei o nelle collezioni di stato.



La grande maggioranza di serie di scacchi da noi conosciute, sono state prodotte dopo l'inizio del 1700 e serie del tipo comunemente conosciute come « tradizionale » o « convenzionale » sono generalmente del secolo successivo.

Con la produzione del secolo XVIII nacque il commercio dei pezzi di scacchi, la bellezza dei pezzi stessi alimentò la raccolta per collezionismo; apparve così lo studioso. La ricostruzione storica di una serie di scacchi è per lo studioso possibile solo attraverso la consultazione di pochissimi e rari libri o la possibilità di vedere qualche raccolta privata, oppure la visita nei musei ove sono esposti pezzi antichissimi o serie più recenti. Sotto questo profilo Milano è sempre stata per lo studioso terra arida. Inutilmente si percorrevano le sale dei musei cittadini nella vana speranza di trovare serie di scacchi. Improvvisamente la bella notizia. Il prof. Oleg Zastrow che cataloga le raccolte degli avori del museo del Castello su invito della dottoressa Clelia Alberici, scopre due serie complete di scacchi. Una indiana, molto bella, altamente decorativa, di Delhi del 1800 (di cui si parla in altra parte) non presenta difficoltà di identificazione. L'altra europea di eccezionale bellezza della fine del '700 attira subito l'attenzione degli scopritori: si ha la sensazione di aver trovato qualche cosa di raro e di grande valore. Viene subito interpellato il dr. Adriano Chicco, esperto di scacchi di fama internazionale; si chiede collaborazione al tedesco dr. Lothar Schmidt, famoso collezionista, si cerca l'opinione dello scozzese A.E.J. Mackett-Beeson senza dubbio il più grande esperto di scacchi viventi; fotografie dei pezzi varcano l'oceano, raggiungono i grandi collezionisti americani nella speranza di trovare tracce, somiglianze con le serie in loro possesso. I pezzi vengono esaminati sul posto, soprattutto per stabilirne il materiale. Si ottengono i primi risultati: per costruire la serie vennero impiegati due materiali: l'ebano per il Nero e ottimo avorio africano per il Bianco. L'attento esame dell'avorio aiuta pure ad individuare, sia pure con approssimazione, il periodo che va situato nella seconda metà del '700.

L'avorio africano si differenzia da quello indiano per alcune caratteristiche: l'avorio africano è più duro e meno bianco di quello indiano che viceversa più morbido è più resistente ai cambiamenti di temperatura, e poi è più bianco, quasi gessato. Osservando l'avorio in sezione trasversale si notano strisce formanti archi di cerchio intersecantesi a zone di ombre a losanga. Sono queste le linee di Ritzius (anatomista svedese del secolo scorso) così chiamate quale tipica struttura dell'avorio di elefante.







218



219



In armonioso movimento con l'incidenza della luce queste linee di Ritzius nell'avorio africano sono evidenti a occhio nudo, mentre in quello indiano, perché più bianco, dette linee lo sono meno. Spesso bisogna ricorrere alla lente.

Alcune « spaccature », ora nerastre, più evidenti nel re, nell'alfiere, nel cavallo, oltre che in alcuni pedoni, denotano una certa età che, come detto approssimativamente, è di circa duecento anni.

Queste spaccature, quasi sempre, avvengono per mancanza di umidità, e tendono a scurirsi con il passare degli anni.

Si raggiunse poi un altro risultato: la serie è stata scolpita in Italia. Gli Inglesi produssero legioni di scacchi comunemente chiamati « Old English » ma in epoca lievemente più tarda: primi Ottocento e comunque con linee assolutamente lontane da quelle della serie del Castello.

Gli spagnoli, molto bravi, produssero poche serie di scacchi di eccezionale bellezza, ispirantesi ad un unico modello base chiamato « Pulpit » e pure queste di disegno nettamente differente.

Gli Austriaci, e più precisamente i Viennesi ed anche i Tedeschi, produssero scacchi con vari disegni ed alcuni avevano come tema lo stesso proposto dalla serie del museo, ovvero Europei contrapposti ad Africani, ma le figure erano solitamente intere e non a mezzo busto.

Infine i Francesi produssero molte serie tradizionalmente chiamate di « Dieppe »; infatti artigiani, che per l'abilità dimostrata possono essere giustamente chiamati « Maestri », si stabilirono con i loro piccoli laboratori a conduzione individuale a Dieppe e dintorni. Qui produssero a partire dalla metà del '700 delle serie di scacchi di straordinaria bellezza. Esse erano completamente individuali, ben bilanciate, perfettamente scolpite o tornite e ogni pezzo era in perfetta relazione con gli altri pezzi della serie stessa, sia nelle dimensioni come nel carattere del soggetto.

In molte serie antiche c'era una originalità completamente inesistente in serie fatte altrove. Anche in queste serie capita talvolta di vedere il soggetto della serie del Museo ma esse furono prodotte quasi sempre in osso, raramente in avorio, e quasi mai in doppio materiale. Inoltre le basi di sostegno dei busti sono di linea sottile e slanciata, molto lontana dalla linea tozza delle basi della serie del Museo. La torre ne è poi priva, e poggia direttamente sul piano, ciò che assai raramente accadeva nelle serie di Dieppe.

La serie del Museo del Castello è molto simile nelle sue linee generali ad altre italiane prodotte nello stesso periodo e in possesso ora di pri-

vati collezionisti. Un grande collezionista americano David Hafler, di Philadelphia, possiede una serie italiana in cui si nota sul petto dell'alfiere un medaglione assai simile al medaglione che appare sul petto del re bianco della serie « milanese ». L'eccezionale bravura dello scultore della serie indurrebbe a pensare che essa sia il prodotto di una « scuola ». Prescindendo dagli artigiani veneziani abilissimi nella lavorazione del vetro, le due uniche scuole italiane di intagliatori di avorio del '700 furono quelle di Milano e di Firenze.

Stabilito il materiale, il periodo, e la scuola che la produsse, occorrerebbe ora riconoscere i personaggi o stabilire che significato dare alla serie. Ciò è estremamente difficile; parlando di scacchi scolpiti, non va mai dimenticato che il maestro che li lavorò, può aver dato ai pezzi la sua personalissima interpretazione che ovviamente sfugge ad ogni seria valutazione.

Si possono solo tentare delle ipotesi: nel '700 furono scolpite molte serie raffiguranti Cristiani contro Saraceni con specifico riferimento alle Crociate. Una molto bella è rappresentata nel libro « The book of Chessmen » (London 1950 tav. XXXIX), di Alex Hammond. Alcune aventi lo stesso soggetto sono esposte al Metropolitan Museum di New York. Altre serie contrapposero Cristiani a Mori, e per Mori si deve intendere un termine assai ampio, comprendente: Turchi, Arabi, ed in generale i popoli dell'Africa. Notevole l'esempio della serie alla tav. LIII del libro di Alex Hammond, raffigurante Filippo II re di Spagna contro i Turchi nella battaglia di Lepanto. Altre serie, soprattutto quelle di Dieppe contrapposero Europei ad Africani, e famosa è quella appartenuta a Thomas Jefferson, da lui acquistata quando era Ministro in Francia. Si potrebbe dire che furono scolpite per ricordare le colonizzazioni primarie, anche se A.E.J. Mackett-Beeson nel suo libro « Chessmen » (London 1968), ipotizza che alcune serie di questo tipo riflettano una satira sia politica che religiosa.

Tuttavia nei tipi di scacchi citati spesso si nota un atteggiamento se non bellico, almeno ostile fra i due schieramenti contrapposti. Viceversa nella serie del Museo del Castello tutto ciò è assente, anzi si notano volti sereni e benevoli.

L'attento esame dei singoli pezzi suggerisce un'ultima ipotesi, forse la più suggestiva, cioè che l'artigiano abbia voluto semplicemente opporre due schieramenti, l'uno europeo, l'altro africano senza alcun riferimento a fatti storici. La parrucca del re, l'acconciatura dei capelli della regina bianca, e soprattutto il taglio della bocca e più in generale l'espressione



dei visi sia dei pezzi bianchi che neri possono far pensare ad una imitazione di modelli neoclassici. I volti infatti sembra che volutamente non esprimano particolari passioni. Sembra che l'artigiano rifacendosi a sue personali conoscenze neoclassiche, rifugga da ogni introspezione psicologica, tenda invece a realizzare il luogo comune del regnante europeo della fine del XVIII secolo che nelle sue imprese incontra il « Moro ». Anche i pezzi neri sembrano rispettare questa mentalità neoclassica che generalizza i luoghi comuni del selvaggio: negro con i suoi tipici caratteri somatici, nasi schiacciati, labbra tumide, capelli crespi. Anche questi personaggi di razza negra, come i loro antagonisti bianchi, hanno visi da cui traspare una serenità olimpica priva di espressione. Al di là di queste considerazioni che non riescono a fare completa luce su ciò che lo scultore volle rappresentare con questa serie, rimane il fatto che grazie a questo « anonimo » il Museo del Castello Sforzesco di Milano ha colmato una lacuna, arricchendo con questa splendida serie di scacchi la sua già notevole collezione.

#### Scacchi indiani di Delhy

Studiosi della storia del gioco degli scacchi hanno sempre prestato grande attenzione all'India. Poiché la tradizione vuole che esso sia nato nella vallata del Gange, per diffondersi poi, attraverso modifiche, in tutto il mondo.

Anche per chi, come noi, presta grande interesse ai pezzi di scacchi, l'India offre notevoli possibilità di studio.

La stravagante mitologia indiana, con le sue innumerevoli leggende, la lunga lotta tra la vecchia Compagnia Orientale delle Indie ed i Governanti indigeni ed infine l'influenza occidentale hanno offerto i più vari e disparati temi che produzione di scacchi abbia mai conosciuto.

Come detto, l'influenza europea in India, ai primi del secolo scorso, generò la produzione di un grande numero di serie di scacchi per soddisfare il mercato occidentale.

Prive di figure umane, che viceversa sono spesso presenti nelle serie indiane, esse si ispirarono a pezzi europei, affinché i pezzi stessi potessero essere usati anche per il gioco.

Preparati al tornio e poi abilmente incisi a mano, parecchi tipi base furono prodotti a partire dal 1800 presso Delhy.





La qualità del materiale e la mano d'opera degli incisori era proporzionale al numero e tipo di serie fabbricate.

Serie importanti furono finemente tornite e splendidamente incise in ottimo avorio indiano o birmano.

Serie più piccole non vennero così ben curate e spesso il materiale era scadente. Per molte serie si usò sempre l'avorio anche per la parte colorata, mentre in altre, lo schieramento contrapposto al bianco era tratto dal legno di sandalo o dal corno. Il verde, il nero, il rosso, il rosso scuro ed il bruno furono i colori usati per i pezzi contrapposti al bianco naturale dell'avorio.

La serie qui riprodotta abbina felicemente l'eleganza orientale della lavorazione, alla linea occidentale della serie.

Si tratta di un'ottima serie altamente decorativa e pur tuttavia usabile per il gioco attuale.

#### NOTA

Riportiamo la lettera inviata dall'Avvocato Adriano Chicco di Genova, esperto di scacchi, relativamente alla serie di scacchi europea.

Genova, 12 novembre 1978

Gentilissima dott. Alberici

Il « grande maestro » Lothar Schmid, al quale avevo inviato le fotografie della serie del Museo del Castello, mi ha cortesemente risposto in data 6 novembre u.s. Trascrivo le sue parole: « Gli altri pezzi di scacchi (i pezzi del Castello) sono magnificamente lavorati, e forse sono stati fatti in epoca un poco più recente (rispetto ad un'altra serie di epoca Napoleonica) nel Nord Italia o anche in Francia. Ma questa è soltanto una mia impressione: disgraziatamente io non possiedo una serie simile da poter paragonare ».

Sempre sul tema Europei contro Africani, e più precisamente « Francesi contro Africani », ho trovato alcune riproduzioni in *Chess: East and West, Past and present* New York 1968 N.ri 62, 63, 64. Come Lei ben sa, in questo libro sono riprodotte alcune delle più importanti serie del Metropolitan Museum of Art (Collection of Gustavus A. Pfeiffer). La serie del Castello si distacca nettamente da queste serie, il che ne accresce l'interesse. (Il libro ora citato è in possesso anche del sig. Sanvito).

Mi spiace non poter dare notizie più esaurienti: ma, sotto un certo aspetto, la difficoltà di poter trovare serie simili nei testi più accreditati, o nelle maggiori collezioni europee (al riguardo, la collezione del GM Lothar Schmid è particolarmente indicativa), finisce per accrescere il pregio della serie del Castello. Se si avesse maggior tempo, si potrebbero interpellare anche mr. Hafler e mr. Harbeson, entrambi americani, che possiedono le più ricche collezioni di pezzi di scacchi. Il sig. Sanvito possiede l'indirizzo di mr. Hafler, e attraverso mr. Hafler si potrebbe risalire a mr. Harbeson. Entrambi, peraltro, sono puri collezionisti, e non studiosi di storia degli scacchi, il che li rende piuttosto restii a rispondere su un argomento che richiederebbe qualche ricerca.

In definitiva, debbo confermare quanto Le scrissi nell'appunto inviatoLe tramite l'egregio sig. Sanvito, scusandomi di non essere stato un po' più esauriente.

Distinti saluti.

Adriano Chicco

OLEG ZASTROW

### Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni crocefissi metallici tardomedioevali in Lombardia

Lo spunto per queste note è stato suggerito da un consistente e in pratica inedito gruppetto di croci astili metalliche tardomedioevali, conservate a Milano nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Per la nota ragione della carenza di spazi espositivi sono conservate nei depositi del Museo, anche se alcuni soggetti sono stati riproposti in talune occasioni, come nella quattordicesima settimana dei musei del 1971<sup>1</sup>. Del sopracitato gruppo se ne sono prese in considerazione, in questo caso, solo quattro, riservando l'attenzione nei riguardi di altri esemplari, pure altrettanto inediti, ad una prossima opportunità<sup>2</sup>.

Non è qui il caso di riaprire, generalizzandolo, il noto capitolo sulla diffusione, in particolare a partire dal XIV e XV secolo, delle croci astili « minori », eseguite in lamine di metallo non nobile, in genere dorato, e per lo più tramite l'impressione a freddo a mezzo di matrici precostituite; il tutto veniva poi applicato per mezzo di chiodini ad un supporto ligneo. Tale fenomeno non è circoscrivibile né al ristretto territorio lombardo, né alla sola Italia settentrionale. Giova piuttosto richiamare l'attenzione su un'altra circostanza di più pungente interesse, che ha concorso nel proporre il presente intervento. Infatti, solo per apparente paradosso, alla sopracitata discreta molteplicità di tali tipi di elaborati non pare faccia uguale riscontro una appropriata conoscenza delle diverse stilistiche regionali<sup>3</sup>. A tale circostanza di scarsa documentazione sembra aver contribuito primariamente proprio la minore « importanza » di quelle croci astili, sì che nei principali trattati sull'argomento dell'oreficeria, in Lombardia e non, si tende preferenzialmente a trascurare tale espressione figurativa, a favore degli esemplari maggiori (o anche semplicemente più noti), con la conseguenza che la letteratura sui pochi pezzi meglio conosciuti tende vieppiù a crescere, mentre la maggioranza degli altri oggetti resta praticamente ignorata. Proprio per concorrere ad interrompere tale



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. VI - Anno V

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO  
MILANO 1978



La qualità del materiale e la mano d'opera degli incisori era proporzionale al numero e tipo di serie fabbricate.

Serie importanti furono finemente tornite e splendidamente incise in ottimo avorio indiano o birmano.

Serie più piccole non vennero così ben curate e spesso il materiale era scadente. Per molte serie si usò sempre l'avorio anche per la parte colorata, mentre in altre, lo schieramento contrapposto al bianco era tratto dal legno di sandalo o dal corno. Il verde, il nero, il rosso, il rosso scuro ed il bruno furono i colori usati per i pezzi contrapposti al bianco naturale dell'avorio.

La serie qui riprodotta abbina felicemente l'eleganza orientale della lavorazione, alla linea occidentale della serie.

Si tratta di un'ottima serie altamente decorativa e pur tuttavia usabile per il gioco attuale.

#### NOTA

Riportiamo la lettera inviata dall'Avvocato Adriano Chicco di Genova, esperto di scacchi, relativamente alla serie di scacchi europea.

Genova, 12 novembre 1978

Gentilissima dott. Alberici

Il « grande maestro » Lothar Schmid, al quale avevo inviato le fotografie della serie del Museo del Castello, mi ha cortesemente risposto in data 6 novembre u.s. Trascrivo le sue parole: « Gli altri pezzi di scacchi (i pezzi del Castello) sono magnificamente lavorati, e forse sono stati fatti in epoca un poco più recente (rispetto ad un'altra serie di epoca Napoleonica) nel Nord Italia o anche in Francia. Ma questa è soltanto una mia impressione: disgraziatamente io non possiedo una serie simile da poter paragonare ».

Sempre sul tema Europei contro Africani, e più precisamente « Francesi contro Africani », ho trovato alcune riproduzioni in *Chess: East and West, Past and present* New York 1968 N.ri 62, 63, 64. Come Lei ben sa, in questo libro sono riprodotte alcune delle più importanti serie del Metropolitan Museum of Art (Collection of Gustavus A. Pfeiffer). La serie del Castello si distacca nettamente da queste serie, il che ne accresce l'interesse. (Il libro ora citato è in possesso anche del sig. Sanvito).

Mi spiace non poter dare notizie più esaurienti: ma, sotto un certo aspetto, la difficoltà di poter trovare serie simili nei testi più accreditati, o nelle maggiori collezioni europee (al riguardo, la collezione del GM Lothar Schmid è particolarmente indicativa), finisce per accrescere il pregio della serie del Castello. Se si avesse maggior tempo, si potrebbero interpellare anche mr. Hafler e mr. Harbeson, entrambi americani, che possiedono le più ricche collezioni di pezzi di scacchi. Il sig. Sanvito possiede l'indirizzo di mr. Hafler, e attraverso mr. Hafler si potrebbe risalire a mr. Harbeson. Entrambi, peraltro, sono puri collezionisti, e non studiosi di storia degli scacchi, il che li rende piuttosto restii a rispondere su un argomento che richiederebbe qualche ricerca.

In definitiva, debbo confermare quanto Le scrissi nell'appunto inviatoLe tramite l'egregio sig. Sanvito, scusandomi di non essere stato un po' più esauriente.

Distinti saluti.

Adriano Chicco

OLEG ZASTROW

### Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni crocefissi metallici tardomedioevali in Lombardia

Lo spunto per queste note è stato suggerito da un consistente e in pratica inedito gruppetto di croci astili metalliche tardomedioevali, conservate a Milano nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Per la nota ragione della carenza di spazi espositivi sono conservate nei depositi del Museo, anche se alcuni soggetti sono stati riproposti in talune occasioni, come nella quattordicesima settimana dei musei del 1971<sup>1</sup>. Del sopracitato gruppo se ne sono prese in considerazione, in questo caso, solo quattro, riservando l'attenzione nei riguardi di altri esemplari, pure altrettanto inediti, ad una prossima opportunità<sup>2</sup>.

Non è qui il caso di riaprire, generalizzandolo, il noto capitolo sulla diffusione, in particolare a partire dal XIV e XV secolo, delle croci astili « minori », eseguite in lamine di metallo non nobile, in genere dorato, e per lo più tramite l'impressione a freddo a mezzo di matrici precostituite; il tutto veniva poi applicato per mezzo di chiodini ad un supporto ligneo. Tale fenomeno non è circoscrivibile né al ristretto territorio lombardo, né alla sola Italia settentrionale. Giova piuttosto richiamare l'attenzione su un'altra circostanza di più pungente interesse, che ha concorso nel proporre il presente intervento. Infatti, solo per apparente paradosso, alla sopracitata discreta molteplicità di tali tipi di elaborati non pare faccia uguale riscontro una appropriata conoscenza delle diverse stilistiche regionali<sup>3</sup>. A tale circostanza di scarsa documentazione sembra aver contribuito primariamente proprio la minore « importanza » di quelle croci astili, sì che nei principali trattati sull'argomento dell'oreficeria, in Lombardia e non, si tende preferenzialmente a trascurare tale espressione figurativa, a favore degli esemplari maggiori (o anche semplicemente più noti), con la conseguenza che la letteratura sui pochi pezzi meglio conosciuti tende vieppiù a crescere, mentre la maggioranza degli altri oggetti resta praticamente ignorata. Proprio per concorrere ad interrompere tale



circolo vizioso, come contributo da affiancare ad altri studi usciti sull'argomento, nonché ai cataloghi sistematici dei Musei italiani (opera quest'ultima ancora troppo lontana dall'essere considerata a buon punto di approntamento), si è pensato di sottoporre all'attenzione questo primo gruppetto di croci astili metalliche del Museo milanese.

Vi è ancora una osservazione da proporre con particolare sollecitudine, nel considerare la tecnica di riprodurre per multipli, metodologia che entrò in particolare vigore nell'epoca tardomedioevale. Non è questa, ovviamente, un'« invenzione » di tale periodo, ma sotto tali dimensioni massive trova qui forse il momento della sua massima diffusione<sup>4</sup>. Si può piuttosto rilevare la circostanza secondo cui, nel tardomedioevo, con un certo contrasto rispetto ad opere seriori, si usufruì metodicamente di matrici per stampare a freddo le lamine di metallo, determinando figurazioni di livello qualitativo spesso affatto rilevante, contro la minore cura abbinata ad alcuni dei più antichi elaborati. Peraltro, esaminando i risultati delle successive fasi di « assemblaggio », si può notare una non infrequente caduta nella banalità, tramite l'aggiunta di fronzoli più o meno discutibili, con l'evidente intento di un malinteso senso di arricchimento, frequentemente di scarsa sostanza. Si diffuse spesso a dismisura l'uso delle note sferule cave inchiodate lungo i bordi, o quello dei finti smalti o pseudo incastonature ecc., elementi tutti che in genere nulla aggiungono alla validità dell'oggetto, appannandone talvolta la sua arcaizzante bellezza. Infine, a titolo di connessione non stilistica ma primariamente iconografica, non si può non rilevare una forse non lata discendenza da più antichi prototipi perlomeno duecenteschi centro-italici, in special modo umbri e abruzzesi; il richiamo va esteso inoltre alla identica tecnica d'impressione a freddo tramite matrici precostituite, così come all'ornamentazione.

Si può premettere, a questo punto, che ci si trova alla presenza di quattro esemplari verosimilmente usciti dalla stessa bottega la quale, con buona probabilità, è da ritenersi, anche per taluni motivi di ordine stilistico che si vedranno più innanzi, possa essere localizzata in Lombardia, con taluni ipotetici agganci alla sua zona orientale. Proprio alcune caratteristiche esecutive, oltre che autorizzare l'ipotesi favorevole ad una bottega unitaria, sono quelle che conferiscono un ulteriore interesse d'ordine tecnico. Tre delle croci astili sono pervenute nei Musei nell'anno 1863, a seguito del legato del dottor Antonio Guasconi<sup>5</sup>, come parte di un complesso di opere varie raccolte da tale donatore (fra cui spiccano dei pregevoli pezzi eburnei): ulteriore testimonianza del fenomeno di mecenati-

simo privato milanese, su cui si fondò il nucleo principale di tanti degli attuali settori d'arte nei Musei civici. Della quarta opera qui trattata non è stato possibile stabilire né l'origine né l'anno di entrata, anche se qualche congettura non sarebbe del tutto da scartare, in merito ad una provenienza unitaria<sup>6</sup>.

Per praticità chiameremo i quattro esemplari considerati, rispettivamente, con le lettere A, B, C, D, corrispondenti agli oggetti recanti i numeri di inventario Oreficerie 35, 41, 44, 42. La prima croce, per il gusto compositivo delle formelle di rame sbalzate e dorate e per quello dei sobri ed abbastanza raffinati ornati, può considerarsi piuttosto pregevole, per lo meno se vista di primo acchito; così come per la D, essa è quella in cui le figure a rilievo sembrano eseguite con maggiore cura. L'altezza complessiva, nodo e tubo reggi asta compresi, è di centimetri 59,5 mentre l'estensione massima del braccio orizzontale misura centimetri 34,5. Sul recto (fig. 1) al centro è il Cristo crocifisso; alla sua destra la Vergine con le mani giunte; alla sinistra Giovanni col libro nella mano manca e reggentesi mestamente il volto reclinato con la dritta; in alto è un angelo a mezza figura che tiene un turibolo penzolante da catenelle; in basso un altro angelo, sempre a mezzo busto, reggente con ambe le mani una sfera. Sul verso (fig. 2) al centro è il Dio Padre (forse più che non il Cristo, date le sembianze non giovanili) in atteggiamento di Giudice: posto in piedi a tutta figura, leva la destra semiaperta e regge con la sinistra un volume. Attorno a lui, alle estremità dei bracci, sono i Tetramorfi, in dislocazione strettamente canonica: in alto l'Aquila-Giovanni, in basso l'Angelo-Matteo, alla destra del Pantocratore il Leone-Marco, alla sinistra il Toro-Luca.

Tutte le superfici libere, sul recto e sul verso, sono delicatamente ornate da una fine sequenza ininterrotta di archetti lavorati a bulino e di gusto ogivale, i cui peducci si raccordano con semplici corolle floreali. Il nodo globulare, molto semplice, è composto dall'accostamento di due semisfere ornate da sobrie baccellature spiraliformi. Lungo tutto il dorso della croce corre una fine decorazione (fig. 9), sempre in lamina di rame dorato, su cui è sbalzato un tralcio sinusoidale di sapore allusivamente fitomorfo entro una incorniciatura a sferule, il tutto eseguito a leggero rilievo tramite impressione a matrice.

Va ancora osservato che le figure su entrambi i lati della croce non sono applicate, come in altri casi, sulle lamine ma vi sono sbalzate in un tutt'unico, tecnica prevalentemente seriore a quella che usava riportare i soli personaggi in applicazione, su una sottostante lamina me-





FIG. 1 - Croce A; recto.



FIG. 2 - Croce A; verso.



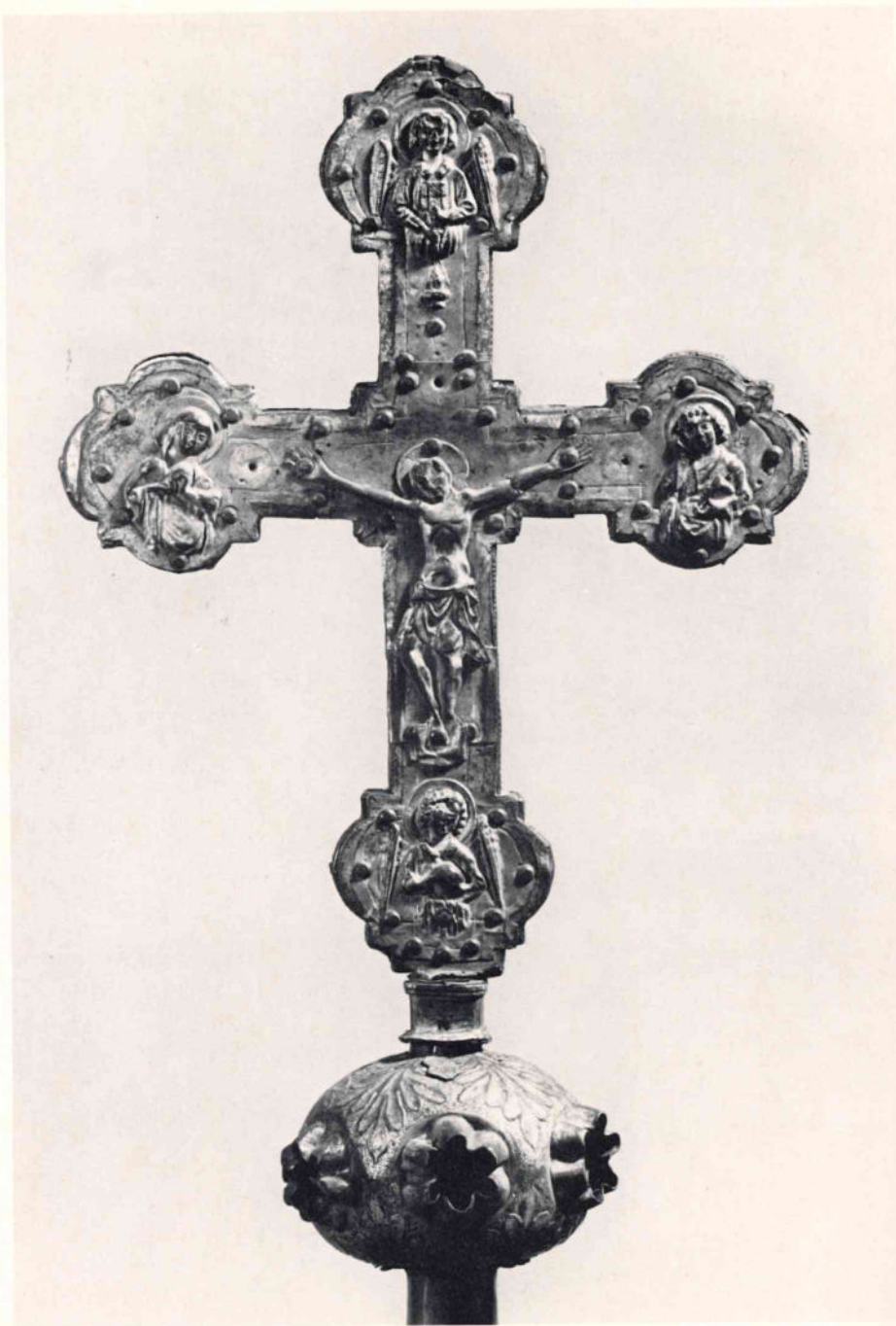


FIG. 3 - Croce B; recto.



FIG. 4 - Croce B; verso.



tallica liscia; in tale senso, i grossi chiodi che trapassano le mani del Cristo hanno un valore prevalentemente drammatico ed ornamentale e sono uguali agli altri, pure dalla vistosa capocchia, che fissano tutte le lamine (ad eccezione che lungo lo spessore) al nucleo ligneo che sostiene le parti metalliche.

La croce B misura in altezza complessivamente centimetri 44,5, mentre il braccio orizzontale è di centimetri 33; strutturalmente è quindi quasi identica alla precedente, salvo una minore lunghezza dell'asta. L'iconografia è del tutto coincidente con quella della croce A, sia nel tipo dei personaggi che nella loro dislocazione. Per le varianti esecutive delle singole formelle si dirà più avanti. Va piuttosto subito annotato il « riporto » della figura del Cristo crocifisso (fig. 3), letteralmente ritagliato da una formella simile a quella della croce precedente, ma in questo caso applicata sullo sfondo piano tramite quattro chiodi: uno per l'aureola, uno per ciascuna mano e l'ultimo per i piedi sul suppedaneo. Tutte le altre figure sono ancora sbalzate direttamente sulla lamina che funge anche da sfondo e da supporto, compreso il Dio Giudice, sul verso, che è in questo caso raffigurato seduto (fig. 4). Si può ancora rilevare l'assenza delle piastrine circolari che decoravano in origine gli spazi liberi delle lamine e degli alveoli nelle incastonature a corolla esalobata, oggi vuoti, che in numero di sei, ornano a forte rilievo il nodo di raccordo fra il tubo per l'asta e la croce. Una decorazione a foglie palmate abbellisce inoltre il nodo, mentre dei sottili viticci vagamente vitinei corrono lungo le lamine che coprono lo spessore del supporto ligneo (fig. 10).

Lo stesso tipo di nodo, sovrastantene però un altro più piccolo, è posto ai piedi della croce C. Questa è alta complessivamente ben 71,5 centimetri, ma si rivela tuttavia larga solo 36,5, risultando quindi ancora strettamente apparentata con le due precedenti, rispetto alle quali non presenta inoltre sostanziali varianti d'ordine iconografico; l'angelo sopra il Cristo crocifisso ha però perso il turibolo (fig. 5) a causa della sommaria ritagliatura della lamina, mentre ai piedi del Crocifisso l'angelo che reggeva la sfera è finito sul verso, sostituito (forse in un malaccorto restauro, ma non è da escludersi che ciò possa essere già stato fatto anche in origine) dall'Angelo-Matteo che, coerentemente, regge ed indica il proprio volume. Sul verso (fig. 6), il Dio Padre benedicente, circondato dagli Evangelisti nella solita simbolizzazione apocalittica, è assiso e risulta sbalzato con un più pronunciato plasticismo; poggia i piedi su un suppedaneo piuttosto sporgente ed è sovrastato da un pic-

colo ma pregevole baldacchino, applicato separatamente così come il suppedaneo, di gusto gotico fiorito.

Si può inoltre fare presente l'esistenza di sferule perimetrali, alternate a dei dischi polilobati e traforati di tipo fiorito, decorati da semplici dischetti metallici del medesimo tipo di quelli che si ritrovano disseminati lungo gli spazi liberi nei bracci della croce ed all'interno dei « castoni » che ornano i due sottostanti nodi globulari. L'ulteriore decorazione consiste in una rude puntinatura incisa che corre presso il perimetro delle lamine. Contrasta con questo tipo di semplificazione sia la bella ornamentazione a carattere vegetale che decora i due nodi sferici, sia quella che corre elegantemente lungo le lamine che coprono lo spessore laterale dell'anima lignea della croce (fig. 11).

Il quarto soggetto, quello che abbiamo denominato con la lettera D, pur non differenziandosi in modo sostanziale nelle dimensioni (è lungo complessivamente 66 centimetri ed ha un'apertura di 37,5), presenta innanzi tutto un dettaglio tecnico piuttosto spiccato, rispetto alle precedenti croci. In questo caso infatti tutte le formelle figurate sono riprodotte sempre tramite matrici, ma risultano tutte distinte dallo sfondo piano pure di rame dorato a cui furono applicate in fase di approntamento definitivo. Un ulteriore elemento che sottolinea e caratterizza questa tipologia tecnica è dato dalla interposizione, fra la formella figurata e il fondo liscio, di una sorta di stella, solo lievemente bulinata, ritagliata da una sottile lamina di ferro: elemento che vorrebbe probabilmente conferire ai personaggi un aspetto di maggiore « santificazione », ma che in realtà determina un risultato finale non estremamente felice.

Sul recto (fig. 7) al centro è un modulo di Cristo crocifisso che, fra tutti i tipi presentati, manifesta gli elementi di maggiore interesse. Eseguito con sicuro e drammatico plasticismo, non può essere visto nella sua ideazione primaria, riferendosi cioè all'elaborazione della matrice, come opera di un artefice di modeste capacità. Va annotato fra l'altro: la drammatica delineazione degli elementi anatomici del torace e del ventre; l'amara espressività del volto del defunto, segnato da rughe taglienti; l'elaborato disegno del perizoma e degli arti (con le braccia dal tipico gomito a sguscio). Ai suoi lati sono ancora la Vergine e Giovanni; in alto vi è l'angelo turiferario (ma anche qui il turibolo manca poiché è stato ritagliato) privo di una delle ali; in basso la formella erronea con l'Evangelista Matteo nella sua personificazione angelica (sul verso lo si ritrova preciso e identico: là tuttavia è senza le ali mentre qui ne ha persa una!). Sul retro della croce (fig. 8) vi è ancora il Pantocratore



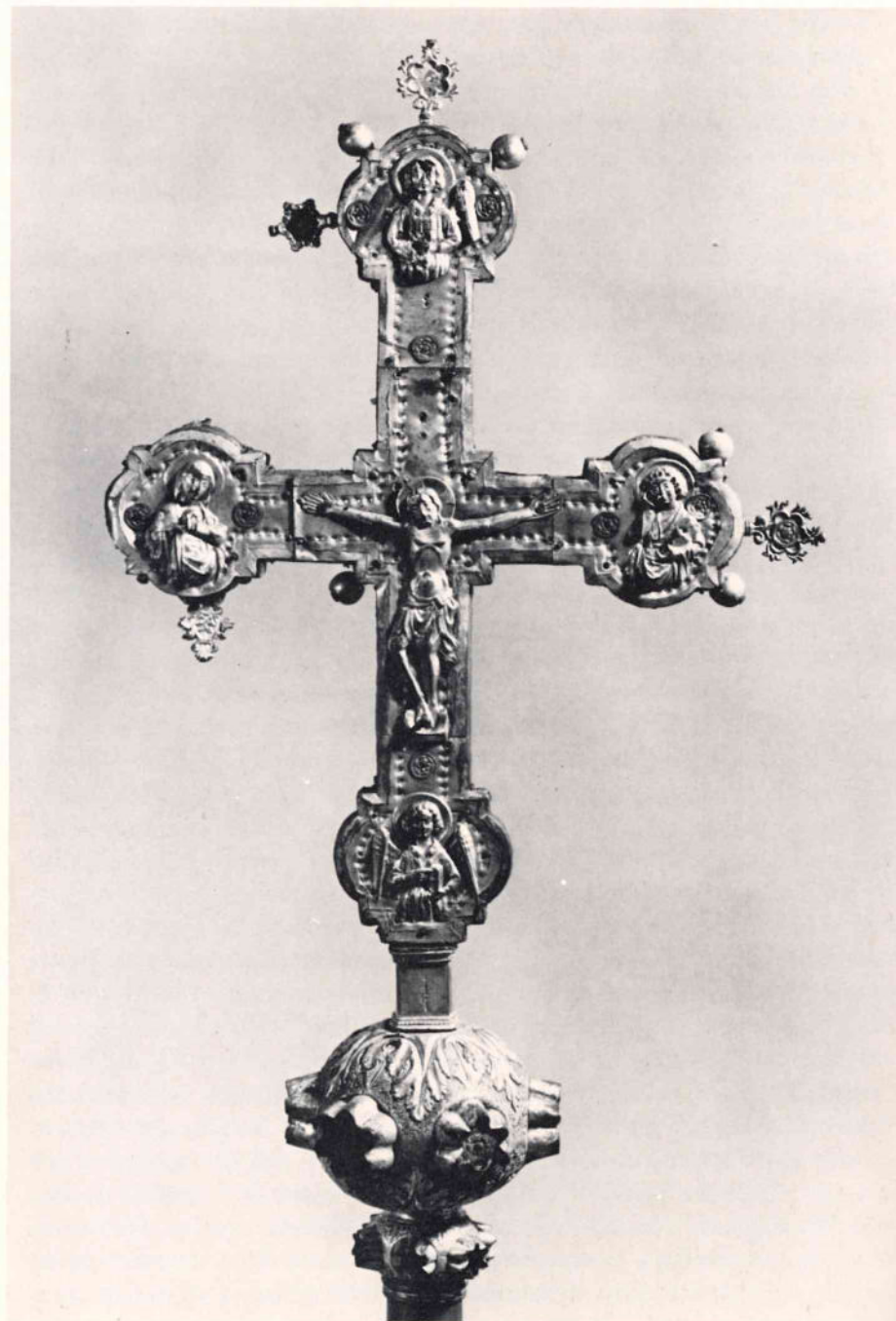


FIG. 5 - Croce C; recto.



FIG. 6 - Croce C; verso.



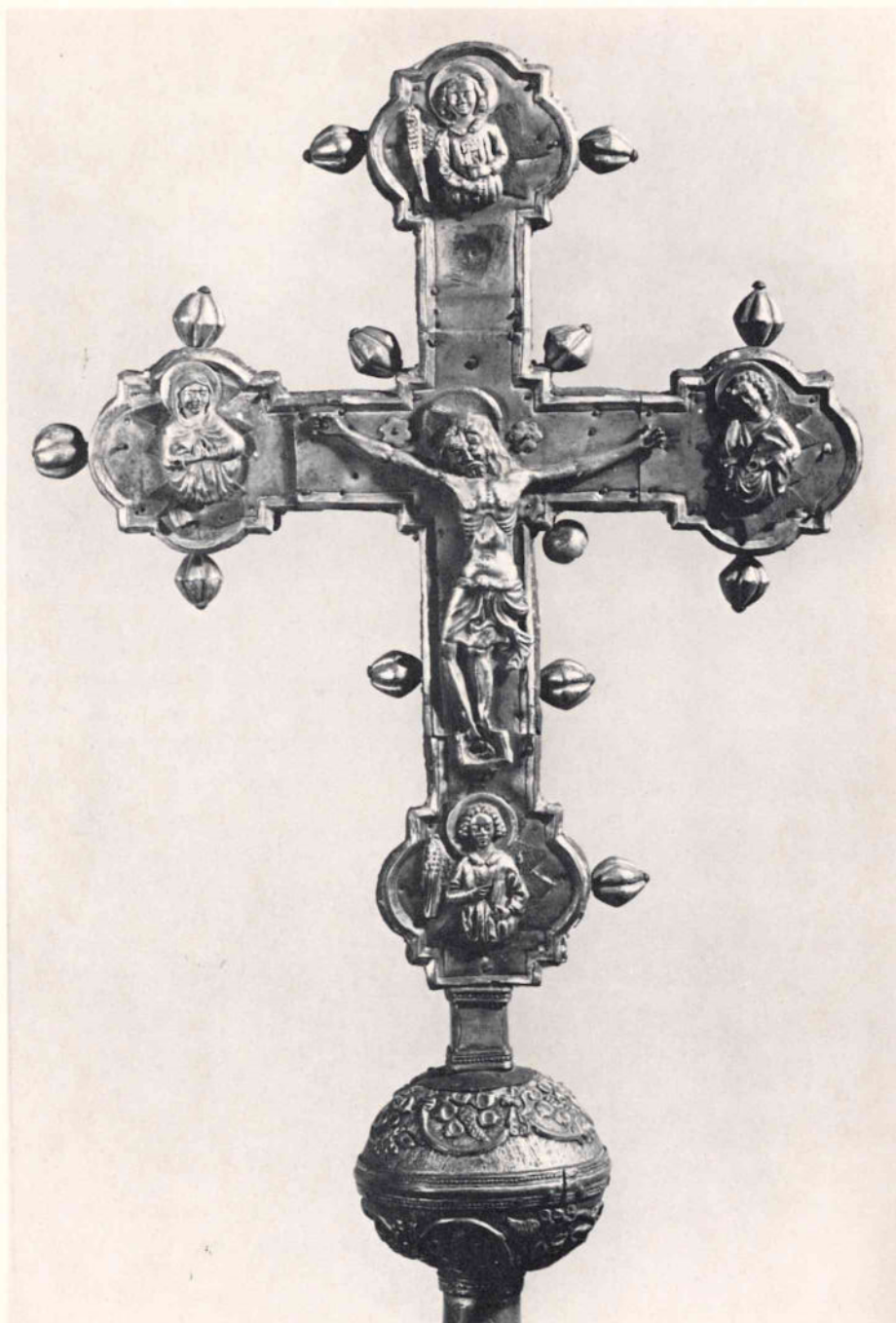


FIG. 7 - Croce D; recto.

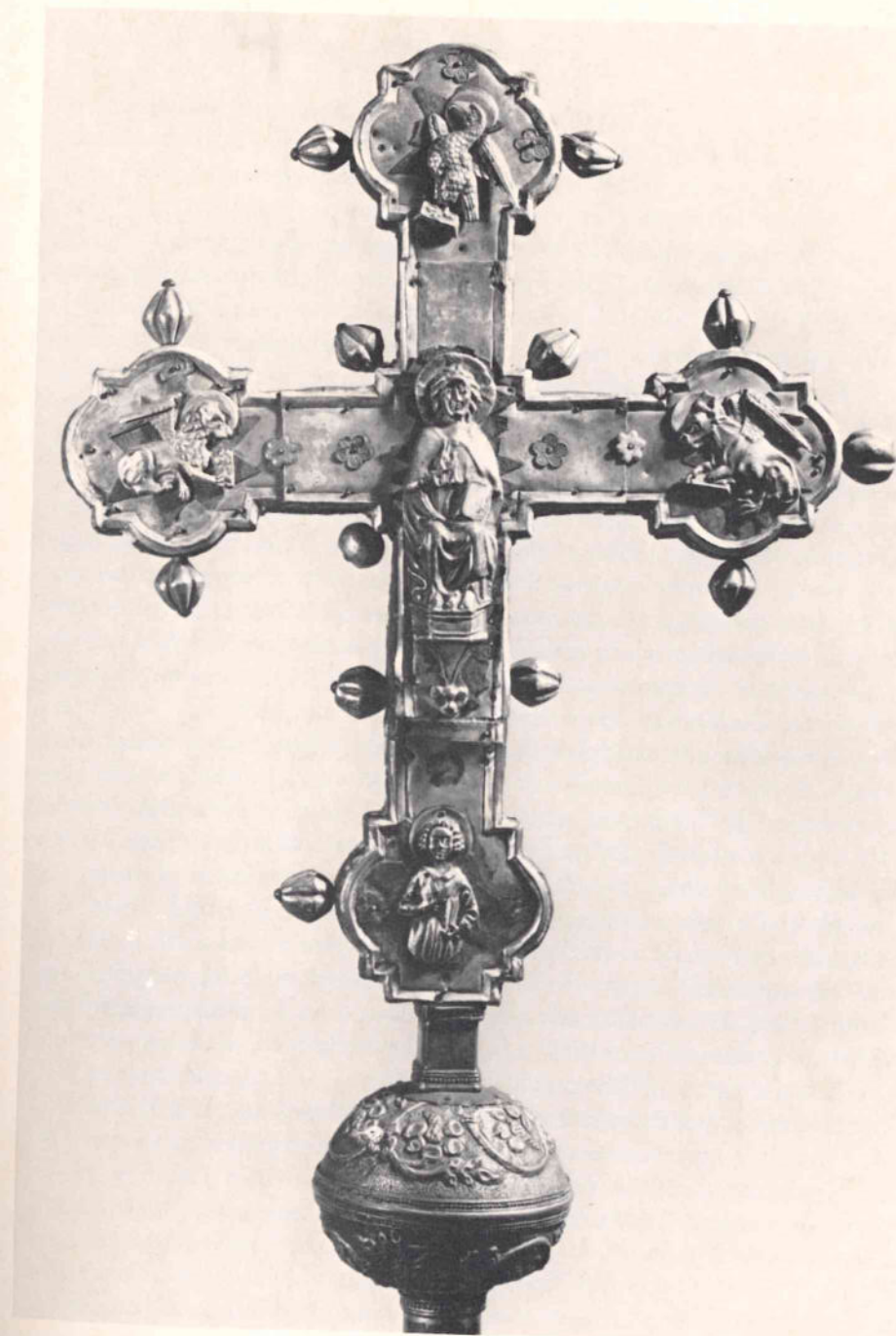


FIG. 8 - Croce D; verso.



assiso, circondato dalle consuete simbolizzazioni apocalittiche degli Evangelisti.

La superficie libera delle lamine metalliche reca ancora saltuariamente inchiodate delle semplici rosette metalliche, mentre per il resto risulta priva di decorazioni incise o sbalzate. Le lamine che coprono i bordi laterali hanno un ornato identico a quello della croce C (fig. 12) ma, essendo in questo caso di ferro, risultano gravemente corrose. Ancora, lungo i bordi sono inchiodate delle pigne metalliche (presso l'incrocio dei bracci ve ne è rimasta una sferica, forse elemento di recupero). Il nodo è particolarmente inconsueto, adorno come è da ornati a rilievo non chiaramente definibili, apparentemente a prevalente carattere fitomorfo.

A questo punto è opportuno riassumere alcuni degli elementi, morfologici ed iconografici, che accomunano i quattro esemplari proposti. Si è visto come le dimensioni siano quasi identiche, salvo un più o meno accentuato sviluppo della parte inferiore recante il nodo e il tubo reggi asta. Anche la conformazione è pressoché sempre la stessa: una croce astile dalle estremità terminanti a trilobi semicircolari e con l'incrocio dei bracci che si interseca con una tabella quadrata; una simile intersezione, sempre di forma quadrilatera, la si ritrova ancora negli stessi trilobi, col risultato di un perimetro mistilineo.

Se l'impostazione iconografica può considerarsi affatto omogenea, è pure il caso di rimarcare che anche la varietà delle matrici utilizzate è piuttosto ristretta. Il Cristo crocifisso A, B e C è lo stesso. La Vergine dolente A è identica a quella D, così come la Madonna B e la C sono uguali fra loro. Un totalmente pari tipo di accostamento vale per il Giovanni dolente che affianca il Crocifisso. Prescindendo da alcuni elementi puramente occasionali, come l'assenza del turibolo o quella di un'ala, si può rilevare che l'angelo turiferaro è ricavato sempre da un'unica matrice. Infine, la formella sul recto, in basso, ha lo stesso angelo che regge un globo nelle croci A e B, mentre nelle altre vi è un recupero spurio della figura dell'Evangelista Matteo.

Per il verso si può osservare quanto segue. Il Pantocratore A e quello D non hanno doppioni, mentre il B e il C sono uguali. Salvo varianti marginali, dovute sia a delle ammaccature che a delle rifiniture più o meno accentuate effettuate correntemente in un secondo tempo, il Leone-Marco è sempre lo stesso, considerazione che vale anche per l'Aquila-Giovanni e per il Toro-Luca. L'Angelo-Matteo è lo stesso sulle croci A, B, D, mentre si è visto che è stato sostituito sulla croce C

dall'angelo che regge la sfera. I fregi laterali lungo lo spessore, infine, sono di tre tipi diversi, così come tre sono le versioni dei nodi grossomodo sferici posti sotto le croci.

In conclusione, si può notare una varietà da un minimo di una sola matrice, ad un massimo di tre. Inoltre, in merito all'uso di uno stesso tipo di formella, sia pure frammischiata, si evidenzia non solo una diversificata cura nel rifinire l'oggetto in tutte le sue parti, ma anche un evolversi dal gusto più propriamente « gotico » della croce A (dalle superfici recanti decorazioni ad archetti ogivali e dalle figure a rilievo non disgiunte dagli sfondi) fino a quella D, con la preziosa immagine del Cristo crocifisso, stilisticamente segnata da un gusto più progredito cronologicamente. Secondo questi presupposti di sviluppo si deve comunque annotare la presenza di alcune formelle identiche su tutte e quattro le croci, secondo un concetto di riutilizzo effettuato entro un discretamente lungo lasso di tempo della stessa matrice, fenomeno già ben individuato perfino nel XIII secolo, ad esempio nella oreficeria sulmonese<sup>7</sup>. Come conseguente corollario alle sopra citate considerazioni, si pongono due principali quesiti, in merito al gruppetto di oggetti proposti: l'uno è quello di individuare il probabile periodo di tempo durante il quale furono elaborati, l'altro è il tentativo di accertare una ambientazione regionale, in merito alla bottega che possa averli prodotti. Relativamente all'unicità di tale centro di produzione non pare che debbano esistere dei dubbi molto consistenti: la presenza di identiche formelle, provenienti sicuramente da un'unica matrice, escluderebbe la possibilità che possa essersi effettuato un qualche interscambio, data la nota gelosia e l'esclusivismo delle botteghe artigiane d'orafi nell'epoca tardomedioevale. Il gusto stilistico degli elaborati s'inquadra comunque, al di là delle citate riutilizzazioni anche tardive degli stessi prototipi, in un mondo tipicamente gotico e tardogotico. Una riconferma, fra l'altro, ci proviene dall'iconografia del Cristo crocifisso; più precisamente esso, nei suoi elementi essenziali, risulterebbe legato ai tradizionali canoni trecenteschi: dalla particolareggiata e contorta dislocazione delle gambe, con i piedi trafitti da un solo chiodo, alle elaborate e tormentate pieghettature del perizoma, tipicamente piuttosto lungo e svolazzante sul fianco sinistro del suppliziato (nel XV secolo, ad esempio, si assiste in genere ad una sostanziale semplificazione, con un vistoso raccorciamento e restringimento del panno che fascia i fianchi del Cristo<sup>8</sup>). Non ultimo elemento caratterizzante l'evoluzione iconografica non solo del Crocifisso nel Quattrocento, è la tendenza, già accennata, a staccare del tutto dagli sfondi





FIG. 9 - Fregio laterale della croce A.



FIG. 10 - Fregio laterale della croce B.



FIG. 11 - Fregio laterale della croce C.



FIG. 12 - Fregio laterale della croce D.



su cui giacciono le figure rappresentate, metodologia che è stata effettuata in alcuni dei casi qui considerati a costo di ritagliare dei dettagli non marginali, come il turibolo dell'angelo posto sopra il Cristo.

In tale modo, nell'ambito della stessa morfologia, nonché di alcune identiche formelle, si assiste ad una precisa intenzione di riadattare « in economia » le lamine sbalzate ai successivi gusti delle diverse tappe cronologiche dell'epoca tardogotica in cui le opere vennero commissionate. Oltre che variare solo pochi personaggi, come avviene nel caso del Cristo della croce D, si rileva un diverso uso delle ornamentazioni marginali, fra cui si può citare sia quella dei nodi a globo posti alla base delle croci, che le diversificate incisioni eseguite sulle porzioni libere delle lamine. In tale senso, pare di particolare significato la pregevole ornamentazione ad archetti ogivali che, nel suo insieme, riconfermerebbe per la croce A un'epoca non molto posteriore alla metà del XIV secolo. Se per le due croci successive, la B e la C, resta aperta una incertezza, data la elaborazione non eccessivamente curata, con tutte le considerazioni cronologiche che vi si possono collegare, per la croce D potrebbe proporsi un'epoca oscillante nei primi decenni del XV secolo, dato il probabile ritardo di una bottega che certamente non può non essere considerata come provinciale e comunque « minore ».

In termini di correlazione, si potrebbe ad esempio convenire con la datazione proposta, pochi anni addietro, per una croce, piuttosto analoga al nostro esemplare A, conservata a Trieste nei Civici Musei di Storia ed Arte, pure plausibilmente datata al XIV secolo<sup>9</sup>. Si possono notare, episodicamente, piene identità sia nella figura dell'angelo turiferaro che in quella dell'altro, sempre sul recto, reggente il globo; ancora, nelle misure (l'apertura è di centimetri 34 e quindi praticamente coincidente) e nella morfologia dell'oggetto e nella stessa composizione iconografica. Si può invece esporre qualche dubbio in merito all'attribuzione stilistico-regionale, che viene riferita *all'ambiente veneto del XIV secolo, come anche i caratteri paleografici delle epigrafi...* (poste accanto ai Tetramorfi)... *sembrano confermare*<sup>10</sup>.

Può sembrare un elemento, se non trascurabile, perlomeno non decisivo il proporre una possibile ambientazione produttiva prevalentemente su una base paleografica, ponendo in sott'ordine sia l'accertabile esistenza di un affatto consistente interscambio culturale, in generale nell'epoca detta gotica, che, più particolarmente, la provincialità del laboratorio in oggetto, con tutte le infiltrazioni d'ordine culturale più vario che tale definizione comporta. Vi è comunque da convenire circa la verosimile

settlement del luogo ove poté essere concepita la serie di formelle di cui qui si tratta, o meglio delle loro matrici. Resta piuttosto aperto il dilemma se possa privilegiarsi un'ipotesi lombarda, sia pure in senso discretamente estensivo.

In merito ancora alla citata croce di Trieste si può riportare la considerazione secondo cui *le suggestioni bizantine, sempre dure a morire a Venezia, perché secolare eredità di virtuosistica eleganza, connaturata alla società di quel mondo lagunare e tenuta desta dalla finezza degli avori oltreché dallo splendore dei mosaici e dell'oreficeria, sono timidamente presenti...*<sup>11</sup>. Vi è da ritenere che tali suggestioni siano quantitativamente piuttosto carenti, al fine di riuscire ad avallare una sicura proposta circa un ambiente veneto; nel caso qui trattato non pare che vi sia molto più di quel vago e costante « bizantinismo » che si ritrova più o meno accentuatamente in una certa percentuale anche delle arti suntuarie minori e pure in buona parte dell'Italia settentrionale. Quel corposo realismo, di retaggio ancora latamente romanico, qui presente potrebbe ipoteticamente alludere ad un ambito meglio lombardo-padano che non ad uno prettamente veneto. È comunque auspicabile una maggiore diffusione della conoscenza di tali tipi di oggetti culturali tardo-medioevali, ancora reperibili non del tutto sporadicamente in alcune delle originarie sedi parrocchiali, sì da contribuire a chiarire il dubbio che resta ancora per certi versi oggi aperto, circa l'ubicazione del loro centro di produzione.



# NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. C. ALBERICI, *14<sup>a</sup> Settimana dei Musei. Guida alle opere esposte e a nuovi allestimenti definitivi e provvisori*, Milano, 1971; in particolare p. 15, n. inv. Oref. 44.
- <sup>2</sup> Si può rammentare, fra l'altro, la compilazione del catalogo sistematico delle oreficerie conservate nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, già giunto a buon punto di esecuzione, e che verrà pubblicato in un prossimo futuro.
- <sup>3</sup> Per confronto, si può citare un'analoga operazione, già da tempo iniziata per le croci abruzzesi « arcaiche », ma a cui non sembra ancora fare consistente seguito un'estensione ai soggetti più tardi, tre-quattrocenteschi.
- <sup>4</sup> La tecnica di lavorazione a stampo delle lamine metalliche, più o meno preziose dal punto di vista materico, è certamente molto antica. Per restare nel solo ambito lombardo, si può ad esempio citare il cospicuo repertorio di crocette auree bratteate di epoca longobarda, tipica espressione del VI-VII secolo, il quale non ebbe tuttavia che scarsi e non immediati seguiti, come nelle lamine cruciformi del reliquiario di Sant'Agostino nella basilica di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, datate all'epoca liutprandea.
- <sup>5</sup> Fanno parte del legato Guasconi le croci registrate con i nn. d'inventario oreficerie 35, 41, 44.
- <sup>6</sup> La quarta croce porta il numero d'inventario oreficerie 42.
- <sup>7</sup> Si può citare, per la recente indagine critica, tendente ad una prima catalogazione sistematica delle diverse tipologie di formelle riutilizzate, oltre che ad una esplicazione delle tecniche adottate: O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Un nuovo gruppo di croci sulmonesi « arcaiche »*. Ulteriori apporti conoscitivi sull'esegetica della più antica oreficeria sulmonese, in: « Quaderni del Museo Civico di Sulmona », VI, 1976.
- <sup>8</sup> Cfr. P. THOBY, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique*, Nantes, 1959; più recentemente sullo stesso tema: O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo. Croci e Crocifissi*, Como, 1975.
- <sup>9</sup> Cfr. G. CUSCITO, *Due croci astili dei Civici Musei di Storia ed Arte*, in: « Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte », n. 6, a. 1969-70, Trieste, 1970.
- <sup>10</sup> Cfr. Id., p. 172.
- <sup>11</sup> Cfr. Id., p. 173.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

## Raccolta delle stampe A. Bertarelli

### DONI

Famiglia Albanesi, Milano. – Luigi Gabba. *L'industria della seta*. Milano, 1886. Luigi Romani. *Teatro alla Scala, Cronologia di tutti gli spettacoli...* Milano, 1862. *Le vie d'Italia, 1934-1937*. Storia Illustrata, 1959-1970.

Geom. Piero Albizzati, Milano. – Una litografia da lui stesso eseguita, 1978. Albizzati, *Opere Grafiche dal 1958 al 1968*.

Sig.na Angela Maria Alfieri, Milano. – Jack La Bolina, *Esempi di virtù navale italiana*. Torino, 1926.  
4 volumi dell'Enciclopedia dei ragazzi, Milano, 1909.

Conte Franco Arese, Milano. – Annate complete de « Les Arts » 1902-1914, 1916-1920.

Sig. Vito Arienti, Lissone. – Mazzi di carte: « Jeanne d'Arc la pucelle d'Orleans ». Mercante in fiera, Bologna, Italcards. « Lo stampatore ». « Il tarocchino » di Osvaldo Menegazzi, 1978. Vito Arienti. *Il Solleone*. Dieci anni di azioni promozionali, editoriali... 1969-78.

Dott. Paolo Arrigoni, Milano. – N. 4 pubblicazioni edite a Milano, 1827-1922.



Associazione ex-allievi del Setificio di Como. – Disegno su tela del monumento a Volta a Como, 1977.

Banca Credito Agrario Bresciano. – Tebaldo Sinistri. Brescia nelle stampe. Brescia, 1977.

Banca Popolare di Verona. – Una città e il suo fiume, Verona e l'Adige. Verona, 1977.

Banca Sannitica, Napoli. – Annamaria Negro Spina, L'incisione napoletana dell'ottocento. Napoli, 1976.

Sig. Giacomo Bargellesi, Milano. – N. 3 fotografie con vedute di Milano. N. 5 incisioni di S. Pianazzi riproducenti i dipinti di Gaudenzio Ferrari.

Prof. Giacomo Bascapè, Milano. – N. 10 disegni a matita e a penna di insegne di osterie.

Prof. Paolo Bellini, Milano. – N. 10 etichette di vini italiani e stranieri, 1962-1973.

Biblioteca Popolare Piadena (Cremona). – Le donne nella filanda, Piadena, 1977.

Sig.na Miriam Bondioli, Tradate. – N. 22 cartoline con vedute di città svizzere. N. 47 fotografie di avvenimenti e vedute di città svizzere.

Comm. Riccardo Borgato, Milano. – N. 9 etichette vini. Fascicoli da l'Emporio Pittresco, Illustrazione Universale, Il Fotografo.

Sig. Valentino Burli, Milano. – F. Bonavita, Mussolini svelato. Milano, 1933.

Centro Internazionale della Grafica, Venezia. – E. Carapezza. Musica e Segno. Cinque acqueforti di Alba Rizzo, 1977.

Sig.ra Pinuccia Cislighi, Milano. – Riproduzioni di 4 manifesti della Coca Cola. Tessera Servizio Elettorale, 1978. N. 13 etichette vini tipici Isola d'Elba, 1978. Biglietti ingresso Musei, prenotazione via mare per viaggio auto e roulotte, 1978.

Dott.ssa Teresa Clerici, Milano. – Immagini sacre. Cartoline del 1925. Etichette di vini, 1977. Orario e libretto della Navigazione sul Reno, 1937.

Sig. Giuseppe Comoletti, Milano. – G. Comoletti, Il tornitore in lastra, Il lattoniere, Le opere da lattoniere nell'edilizia comune e monumentale, L'orafo.

Sig.ra Daniela Crugnola, Milano. – N. 34 etichette di vini per lo più italiani, 1951-1975. Vari menù, 1977.

Sig.ra Carla Cossa, Milano. – Diplomi, campionari e cataloghi di posate e oggetti fabbricati dalla Ditta Giacchè di Milano, sec. XIX, fine.

Dott. Salvatore Costanza, Trapani. – Storia e Paese. La Società Trapanese per la Storia Patria, 1965-1977.

Prof. Dott. Vittorio Dal Borgo, Milano. – N. 40 cartoline di argomenti vari.

Dott. Zeno Davoli, Reggio Emilia. – Zeno Davoli, Reggio nell'incisione. Modena, 1970. Un ricordo della vita e delle opere di Angelo Davoli 1976-77. La Madonna della Ghiara, 1977. Angelo Davoli, Stampe e Incisioni su seta sconosciute impresse a Reggio nei secc. XVII e XVIII, 1931.

Sig. Patrick Van Dieren, Milano. – Vogue Paris, fascicolo n. 572 genn. 1977. Vogue-Hommes, 7 numeri 1977-78.

Dott.ssa Vera Durbe, Livorno. – Comune di Livorno, Marinetti e i Futuristi. Collezione Timpanaro del Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa... [Cataloghi di mostre].

Editrice Allegretti e Campi, Milano. – Varon Milanese. De la Lengua de Milan. Ristampa edizione milanese del 1606. Milano, 1977.

Ente Provinciale per il Turismo di Milano. – N. 145 manifesti turistici con vedute di città europee ed italiane, 1975-77.



Arch. Beppe Ermentini, Crema. – Cascine del Comune di Milano. Proposte per un piano di ricupero e valorizzazione. Milano 1977. N. 62 etichette di vini italiani per lo più del 1976.

Sig. Carlo Galimberti, Milano. – Aldo di Ricaldone, Documenti inediti per la storia dei Faussone e dell'ordine Mauriziano.

Sig.ra Federica Galli, Milano. – Alberico Sala, Federica Galli, Milano, 1977.

Sig.na Domitilla Gerli, Milano. – Cataloghi di vendita di libri e incisioni della Sothebys di Londra.

Dott. Giuseppe Gerosa Brichetto, Peschiera Borromeo. – G. Gerosa Brichetto, Ricordo del Generale Utili (?) a 25 anni dalla morte. G. Gerosa Brichetto, Peschiera Borromeo, 1977.

Dott.ssa Erminia Giacomini Miari, Milano. – Mostra delle Stampe popolari illustrate della Civica Biblioteca di Bergamo. Catalogo, 1978.

Sig. Paolo Falzone, Milano. – Domenica del Corriere, annate 1964, 1965 e 1966.

Sig. Mario Fara Puggioni, Milano. – N. 4 fatture commerciali, 1952-55. N. 2 calendari, 1961, 1976. N. 3 fotografie inizi sec. XX.

Sig. Alice Ferrari, Milano. – Menù e cartoline illustrate, 1975.

Industria Stoffe Lana Cumberland, Milano. – « Stile Uomo n. 15 ». Collezione autunno-inverno 1977-78 [Catalogo]. N. 17 Collezione autunno-inverno 1978-79.

Sig. Gianni Lambrugo, Como. – G. Lambrugo, Cinquant'anni di tessitura comasca negli scritti di Pietro Pinchetti 1971. Pitti Uomo, Collezioni Autunno-Inverno 1978-79. Pitti Donna, Collezioni Autunno-Inverno 1978-79.

Sig. Giuseppe Riccardo Lanza, Torino. – G.R. Lanza, Multipli in serigrafia, 1972.

Sig. Eugenio Lanzone, Milano. – Menù, carte di arance, dépliants pubblicitari, cartoline di ristoranti, bustine di zucchero, 1977-78.

Dott. Leone Lega, Milano. – Raffaele De Grada. Achille Lega 1899-1934. Faenza, 1977.

Arch. Giorgio Lise, Milano. – Pianta di Foggia, 1978. Napoleone Pietrucci. Biografia degli artisti padovani, 1858. Ritratto della Madonna della Fontana, inizio sec. XVIII. N. 2 Cataloghi Mostre « Art Gallery of Ontario » di Toronto 1972-75. Scatola delle caramelle Baratti, 1858. « L'Uomo Vogue ». Milano, 1974-1978.

Dott. Guido Lopez, Milano. – Calendario, 1935. Opuscoli pubblicitari, diplomi, inviti, menù, 1967-1976.

Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna. – Ferruccio Farina. Saluti da Riccione. Santarcangelo, 1978.

Sig. Tiziano Mainieri, Milano. – N. 84 canzonette, per lo più lombarde, fine sec. XIX.

Prof. Gabriele Mandel, Milano. – N. 1 xilografia e 1 litografia originale, 1977, raffiguranti la facciata del Duomo di Milano.

Sig.ra Enrica Marchini, Milano. – N. 6 manifesti pubblicati a Mosca nel 1977 per le Olimpiadi del 1980.

Dott.ssa Maria Mariani, Milano. – Biglietti e francobolli emessi in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1906. Etichette vini, 1974. Fotografie di casa Savoia. N. 14 programmi di concerti 1968-1976. Calendari e calendarietto 1976-77. N. 37 cartoline e biglietti augurali per lo più dell'estero, 1965.

Sig. Sergio Marinelli. – N. 5 ex-libris di Guido Marinelli (non è indicata la data).

Ing. Riccardo Maroni, Trento. – Stanislaw, Szymanski. Elvino Michele Andriolli. Trento, 1978.



Dott.ssa Carla Martini, Milano. – N. 8 veline di arance. N. 2 etichette di vini, 1977. N. 2 volantini di propaganda politica, 1977.

Dott.ssa Lina Massini, Milano. – Agenda Alinari 1978. Centoquattro ritratti femminili degli Archivi Alinari.

Prof.ssa Marianna Moro, Milano. – Etichette di vini e acqua minerale 1975-1977. Menù, 1977. Involucro saponetta cinese, 1977. N. 3 biglietti d'ingresso a Musei turchi. N. 2 bustine zucchero e pubblicità varia della Cina.

Opera Bevilacqua La Masa, Venezia. – Grafica contemporanea americana. Tendenze e ricerche tecniche. Venezia, 1977. [Catalogo].

Sig.ra Lina Palladini, Milano. – Immagini sacre con contorno traforato o ricamato su carta, fine sec. XVIII.

Prof. Paolo Panbianco, Milano. – « I monumenti di Milano ». Riproduzione di una litografia dell'800.

Sig. Amedeo Pieragostini, Bergamo. – « 40 Incisioni di Mirando Haz ». Catalogo di Mostra, 1978.

Sig.ra Bianca Pizzocaro, Milano. – N. 65 fatture di sartorie e mercanti di stoffe di Milano e Varese, 1833-1861.

Sig. Vincenzo Pone, Milano. – Fotografia di Garibaldi ferito con accanto il medico.

Sig. Enzo Preda, Milano. – Albums di figurine di « calciatori » « Campioni dello Sport », « Personaggi famosi della storia » per lo più Serie Panini, 1968-1976.

Sig. Alberto Procovio, Milano. – N. 21 biglietti-augurali, Natale-Capodanno 1978.

Dott.ssa Rosa Rossi, Milano. – La Sig.ra Rossi ha donato in memoria del fratello Cav. Avv. Carlo Rossi il seguente materiale: n. 1454 cartoline illustrate raffiguranti vedute di città estere e italiane. N. 75 cartoline illustrate con immagini sacre, mezzi di trasporto, costumi, ritratti,

fiori, animali e bambini. N. 188 cartoline illustrate raffiguranti dipinti, stampe e altre opere d'arte. N. 447 fotografie di città italiane e straniere. N. 18 menù, 1959-60. Calendario, 1891. N. 5 stampe di soggetto sacro.

Sig.ra Luisa Rossi, Milano. – Fattura ditta « Attilio Saresella - Monza », 1909. N. 10 bustine zucchero. N. 17 etichette vini italiani e stranieri. N. 6 biglietti augurali. N. 10 cartoline di vedute italiane e straniere.

Sig.ra Edoarda Sanna, Milano. – Cataloghi delle aste di vendita di costumi ed uniformi della Christiès, 1977-78.

Sig. Giorgio Sigurtà, Milano. – Menù di Nozze, programma Teatro del Buratto, calendari, 1975-76. Una collezione di biglietti d'ingresso a teatri, cinematografi, Fiere Campionarie, per lo più di Milano e biglietti per mezzi di trasporto: funivie, tramvie, corriere ecc., 1946-1956. Quattro biglietti di augurio in cromolitografia, 1890-91.

Sindaco del Comune di Rovigo. – Comune di Rovigo, Amministrazione Provinciale. Incisori veneti, 1977.

Avv.to Carlo Taccani, Milano. – N. 12 biglietti di varie lotterie, 1933-1962.

Sig. Guido Tasso, Milano. – Manuali di arti e mestieri editi a Milano, 1930-1944.

Sig. Giorgio Upiglio, Milano. – Giorgio Upiglio Stampatore in Milano. L'opera grafica, 1975.

Sig. Lamberto Vitali, Milano. – N. 22 frammenti di carte colorate stampate dai Remondini di Bassano nel sec. XVIII.

Sig.na Maria Zavattoni, Milano. – N. 17 bustine di zucchero. N. 17 etichette vini italiani ed esteri, 1974. N. 39 cartoline raffiguranti favole, 1962. Menù, 1976. Carta giapponese per sigarette.



## *Raccolte di arte applicata*

### DONI PERVENUTI

Dott.ssa Clelia Alberici, Milano. Un paio di calze femminili, in cotone rosa, circa 1910.

Conte Carlo Alessandro Arborio Mella, Milano. Una collezione di copricapi femminili, 11 paia di scarpe femminili in tessuto, 1 paio di guanti femminili tutti del sec. XVIII. Con questo recente dono di scarpe che si aggiungono a quelle donate lo scorso anno, il Museo del Castello può vantare di possedere una collezione di scarpe eccezionale che sarà argomento di un articolo sulla Rassegna di studi del prossimo anno.

Conte Franco Arese Lucini e gentile Contessa, Osnago. Soprabiti e gilet per servitù, appartenenti alla Famiglia del Conte Corti; stemma della famiglia impresso sui bottoni. Alcuni abiti sono completi anche di pantaloni. Nel complesso diciannove capi, alcuni eseguiti presso Sartorie di Londra, fine sec. XIX ed inizi XX.

Abito femminile in seta stampata, eseguito dalla Sartoria Gandini di Milano, circa 1950; un abito firmato « Christian Dior-printemps, 1959 » e « Gandini ».

Un abito di crepella di lana nera e pizzo 1950-55 ca.

Sig.ra Grazia Biscontini Ugolini, Pesaro. Frammento di tovaglietta tessuta su telaio a mano con motivi zoomorfi su tre fasce. Sec. XV fine.

Signora Carla Balladore Hrabak, Milano. Velo eseguito a tombolo, Francia, circa 1860.

Banca Credito Commerciale, Milano. Camicia da notte in seta japan rosa, con ricami a punto sfilato, circa 1930. Abito in crespo di seta avana, con piccole pieghe cucite in vita e giacchino, circa 1930. Abito da sera, tubolare, in seta ricamato con cannuccie di vetro secondo un motivo di gusto Art Deco, 1925-30. Sono stati acquistati presso la Fiera della San Vincenzo.

Signora Fiorella Caminada Bellotti, Milano. Abito da sera di Christian Dior, in chiffon e seta nera, da ricomporre secondo il figurino allegato. Ca. 1955.

Sartoria Ennio Bolognesi, Milano. Cappotto maschile, doppiopetto per sera. Eseguito dal sarto Cesare Tosi nel 1938.

Sartoria Domenico Caraceni, Milano. Marsina da frak in panno di lana nera, eseguita dal Maestro Sarto Domenico Caraceni nel 1935.

Sartoria Mario Caraceni, Milano. Lunga giacca in lana rossa, per caccia alla volpe, con bottoni dorati della Federazione Caccia a Cavallo, eseguita da Agostino Caraceni, 1955.

Signora Carla Cossa, Milano. N. 52 Punzoni dell'argenteria Antonio Giacchè di Milano con stemmi di famiglie nobiliari da imprimere sui servizi di posate eseguite su commissione per le famiglie stesse. Fregi metallici vari.

Modisteria Argia de Pietri, Milano. Nel cessare l'attività del proprio laboratorio, le sorelle De Pietri hanno donato tredici splendidi cappelli da loro eseguiti negli anni 1950/1955.

Dott.ssa Lietta Stella Ettari, Milano. Una cuffietta di cotone bianco eseguita ad uncinetto 1911 ca.

Ing. Bruno Falck, Milano. Tsuba quadrilobato con superficie decorata in agemina d'oro ad altorilievi con motivi di piante, sec. XVIII.

Signora Bianca Maria Ferrero, Milano. Cinque capi di biancheria, con ricami e pizzi. Tre grembiuli con bordi in trina. Sono stati confezionati dalla mamma della donatrice, per il proprio corredo, fra il 1905-1910. Un paio di scarpe di raso indossato dalla Signora Enrica Selmi (madre della donatrice) il giorno delle sue nozze, 1910.

Fiorucci, Milano. N. 2 paia di pantaloni jeans, due magliette bianche su cui sono impresse figure a colori. Circa 1978. Una minigonna in lana, circa 1966.



« Jesurum » Venezia. Accappatoio maxi da spiaggia, in spugna, con borsa analoga, su cui è stampato il motivo dell'ippocampo. Telo per mare, in spugna, stampato con motivi del delfino. Due abiti in mussola, stampati rispettivamente con motivi del cigno e del delfino. Capi confezionati in piccola serie negli ultimi cinque anni.

Signor Giovanni Lambrugo, Como. Soprabito maschile in lana marrone eseguito dalla Sartoria Vincenzo Tornato di Roma, 1934. Soprabito maschile eseguito dalla Sartoria Stagi e Velleprini di Firenze, 1932.

Ing. Riccardo Lampugnani, Milano. Velo in tulle, ricamato in paillettes, parte di abito. Circa 1920.

Signora Natalia Montalbano, vedova Palladini, Milano. Mantiglia in pizzo di lana che veniva indossata dalle Signore per presentarsi alla Corte dei Borboni, Regno di Napoli e Sicilia, 1850 circa. Tre fazzoletti ricamati con bordi di pizzo, sec. XIX fine. Stola ricamata, « blonde », dono della Regina Margherita di Savoia ad un'antenata della donatrice, Signora Giulia Ferrari in Palladini, soprano Concertista, circa 1880. Fibbie, borse, collane, pettini, bottoni, orecchini e spille di arte siciliana, del 1850 circa.

Dott.ssa Maria Mariani, Milano. Un paio di federe bianche per letto matrimoniale. Al centro di ciascuna è ricamato a punti vari un vaso di fiori con pavoni su due rami. Circa 1880-1890.

Dott.ssa Elena Osimo Castiglioni, Milano. Targa Commemorativa in argento dedicata ad Augusto Osimo, 1920.

## ELENCO DELLE MOSTRE ALLESTITE DA VARI ENTI AI QUALI LA RACCOLTA BERTARELLI HA PRESTATO MATERIALE DA ESPOSIZIONE

Gennaio - Mostra « Farmaci e Comunicazione ».  
Milano, Fondazione Lorenzini.

Gennaio - Mostra dedicata alla Grafica di Giovanni Migliara.  
Biblioteca Civica di Alessandria.

Gennaio/Febbraio - Mostra del Bicentenario della Scala.  
Milano, Palazzo Reale.

Gennaio/Febbraio - Mostra « Torino tra le due guerre ».  
Museo Civico di Torino.

Marzo/Aprile - Mostra « Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra ».  
Modena, Biblioteca Civica.

Maggio/Giugno/Luglio - Mostra « Omaggio a Tiziano ».  
Milano, Palazzo Reale.

Luglio/Agosto - Mostra « La Bicicletta ».  
Mostra itinerante: Rotterdam, Olanda - Knokke, Belgio.

Settembre/Ottobre - Mostra « Per una grande Milano ».  
Milano, Rotonda di Via Besana.

Ottobre/Novembre/Dicembre - Mostra del Miniaturista G.B. Gigola.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Novembre/Dicembre - Mostra dei disegni di Mazzucotelli.  
Comune di Monza.

## MUSEO D'ARTE APPLICATA

Novembre 77 / Febbraio 78 - Mostra dell'Arte della tarda antichità classica e di quella paleocristiana.  
New York, Metropolitan Museum.

Settembre/Ottobre - Omaggio a Giorgione.  
Castelfranco Veneto.

Settembre/Dicembre - I Longobardi e la Lombardia.  
Milano, Palazzo Reale.



## GLI AMICI SCOMPARI

### **Ing. Giancarlo Cordani**

Era impensabile che l'Ing. Giancarlo Cordani ci lasciasse nel fiore degli anni (era nato nel 1924) e in piena attività; questo accadde improvvisamente il 25 aprile dello scorso anno ed ancora non sembra vero.

Lo conobbi nel 1970 poiché la sua Tipografia doveva stampare la Strenna dell'Istituto Gaetano Pini che avevo avuto l'incarico di scrivere. Mi colpirono subito i suoi modi garbati e signorili, innati in lui, perciò spontanei.

Quando ebbi modo di conoscerlo più profondamente, perché nel 1973 diedi inizio al Bollettino dei Civici Musei, apprezzai anche il suo temperamento sereno, bonario e conciliante per cui era sempre un piacere trattare con Lui.

La felicità del suo carattere era tale da far apparire che il suo lavoro procedesse con la massima facilità anche se erano la sua capacità e la sua intelligenza che mandavano avanti l'intensa attività della sua Tipografia. Nonostante il poco tempo che gli davamo per stamparla, la nostra Rassegna di Studi e Notizie è sempre uscita puntuale perché l'Ing. Cordani riusciva a fare le acrobazie adeguate.

Fu Cordani a stampare vari Cataloghi di mostre, di cui venne molto apprezzata anche la veste tipografica: « Milano nelle stampe dell'800 », « Settant'anni di manifesti italiani », « Costumi dei secoli XVIII e XIX » ed anche il « Catalogo del Museo Egizio ».

Abbiamo perso un Amico, perché è amico chi collabora con noi nel migliore dei modi.

### **Avv. Giuliano Locatelli**

L'Avv. Giuliano Locatelli è una persona che ho rimpianto di non vedere



fra la folla presente alla inaugurazione della rinnovata Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Ci aveva lasciati pochi mesi prima, improvvisamente il 21 maggio 1978 mentre si trovava in viaggio a Vienna.

Fu per parecchi anni Vice-Segretario Generale del Comune di Milano, ma l'occasione di avvicinare i nostri istituti si determinò nel 1971 e 1972 quando fece le veci di Capo Ripartizione alla Cultura.

La sua passione per l'arte nelle sue varie manifestazioni lo spinsero ad occuparsi e preoccuparsi soprattutto della Raccolta Bertarelli che allora era costretta a funzionare in una situazione quanto mai precaria poiché la sede era crollante. Il suo intervento in favore del ripristino fu determinante.

Fece in tempo a vedere, ma non ancora funzionante, la nuova sede di cui aveva seguito con ansia il progredire dei lavori.

Era felice che finalmente tanto materiale prezioso potesse esser collocato in un ambiente adeguato.

Grazie, Avv. Locatelli, per tutto quello che ha fatto per noi.

C.A.