COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

GUIDO AGHINA
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

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione . . . . . pag. 7

Atti dell'inaugurazione della mostra e della Tavola Rotonda dedicate alle incisioni di Simone Cantarini (17 marzo e 16 aprile 1980) . . . . . » 9

Rassegna di Studi e Notizie

Clelia Alberici - Notizie inedite su Bernardo Prevedari e aggiunte alla « fortuna » della sua incisione da disegno di Bramante nella pittura rinascimentale . . . . » 37

Clelia Alberici - Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco . . . . . » 45

Paolo Bellini - Contributi per Diana Scultori . . . » 63

Giulio Bora - Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento . . . . . » 99

Fabrizio Ferranti - Le armi della Raccolta Giapponese: Tachi-Katana-Wakizashi . . . . . » 141

Giorgio Lise - Franco Moro - Prima indagine per l'iconografia di « Leda e il Cigno » nelle stampe . . . » 179

Lia Farina Massacesi - Il restauro di un camice plissé secentesco . . . . . » 231

Angelo Mignogna - Le pedine di dama di un artista tedesco del Cinquecento nel Museo del Castello Sforzesco » 239

Donata Minonzio - Novità e apporti per Agostino Veneziano . . . . . » 273

Jacqueline Petruzzellis-Scherer - Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco . . . . . » 321

Aurora Scotti - Appunti sulla chiesa di Santa Maria della Passione: un disegno di Dionigi Campazzo per la facciata . . . . . » 373

Oleg Zastrow - La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco . . . . . » 389

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre . . . . . » 417

Anche quest'anno la presente Rassegna di Studi e Notizie si presenta come un prezioso strumento per far conoscere incisioni e opere d'arte le più eterogenee, data la varietà di spunti offerti dalla Raccolta delle Stampe Bertarelli e dalle Raccolte di Arte Applicata.
Cultori e studiosi troveranno negli articoli che ivi appaiono, notizie assolutamente inedite e argomenti raramente trattati.
La Raccolta Bertarelli è sempre inesauribile e preziosa sia per studi sulle stampe sia come fonte iconografica.
La rassegna di quest'anno in particolare pone l'accento sull'insostituibile importanza che le stampe hanno nello studio comparato con altre manifestazioni artistiche.
Per questo la Raccolta Bertarelli richiama un numero sempre crescente di studiosi che vi attingono, è il caso di dire, « a piene mani ».
E dobbiamo all'intuito che guidò il mecenate e fondatore dell'istituto, dott. Achille Bertarelli, nel collezionare ogni tipo di stampa, se l'istituto offre documentazioni che altrove non si trovano.
Anche dalle sezioni del museo emergono tesori, purtroppo a volte non esposti per mancanza di spazio, ma qui valorizzati.

Guido Aghina
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Atti
dell'inaugurazione della mostra
e della tavola rotonda dedicate alle incisioni
di Simone Cantarini

17 marzo e 16 aprile 1980

(17 marzo - 5 maggio 1980)

Inaugurazione della mostra delle incisioni di Simone Cantarini

Avv. Prof. Francesco Ogliari
Discorso introduttivo dell'Assessore alla Cultura e Spettacolo

Signore e Signori, siamo qui riuniti su invito della Raccolta Stampe Bertarelli e della sua direttrice Prof.ssa Clelia Alberici.
Si stanno effettuando diverse e belle iniziative nella tradizione della Amministrazione con successive inaugurazioni di mostre e rassegne in ogni attività. Questa si presenta come una manifestazione nella serie delle presentazioni di incisori del passato, con cataloghi scientifici ad esse collegate che sono indice della serietà di un lavoro che negli anni produce, con continuità, un serio lavoro di indagine e catalogazione di singoli artisti, con testimonianze precise che costruiscono un discorso di continuità.
Porto in questa circostanza il saluto del Signor Sindaco a tutti loro qui intervenuti, agli artefici di questa iniziativa, alla Direttrice della Raccolta delle Stampe, all'autore del catalogo di questa e altre mostre il Prof. Paolo Bellini, vero esperto in questa materia, che ci introduce con un dotto saggio all'attività di Simone Cantarini nella successione delle sue fasi di produzione e sui vari stati dei diversi fogli presentati per cui si ha una immagine dell'artista come se esso fosse ancora sul punto di incidere, o meglio di mostrare il mutare delle sue idee attraverso successive prove di stampa.
Quanto alle opere, esse risultano realizzate con quella felicità di mano che sono proprie di un artista dal temperamento bizzarro, forte e polemico. Sono due aggettivi binomio, forte e polemico, che si addicono al Cantarini, e quando loro leggeranno le didascalie si renderanno conto dei mutamenti di una vita in cui sono segnati anche diversi passaggi da un amico all'altro, spesso negativamente, spesso positivamente.

Dice giustamente Paolo Bellini che forse questo temperamento segue quello di molti incisori del '600. Le linee del suo lavoro proseguono tuttavia con semplicità e linearità e le sue figure senza problemi né psicologici, né formali, così che le sue figure e le scene che le includono, siano esse di carattere sacro che profano, si fanno subito alla nostra vista per quello che sono, senza avere segreti o ambiguità.

I segni, aggiunge nel suo scritto Clelia Alberici, si stagliano netti ed essenziali come se fossero dettati da immediatezza, solamente però apparente. Invece è il risultato di un tirocinio tecnico, severo e di una esperienza estetica filtrata.

Tirocinio ed esperienza sono alla base della vita, e senza di essi sono delle improvvisazioni che valgono nel tempo di un mattino e che muoiono nel tempo di una serata.

Alle incisioni già appartenenti alle collezioni del Comune prima ad A. Bertarelli, si sono aggiunte le preziose stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove Cantarini trascorse gli anni formativi del suo tirocinio di artista e di incisore presso la scuola di Guido Reni. Un ringraziamento quindi, per Bologna, al Prof. Andrea Emiliani, Direttore della Pinacoteca di Bologna e Soprintendente alle Gallerie per la concessione che ci ha fatto del prestito.

Nelle note che loro Signore e Signori troveranno vi è anche la data di nascita 1612, e quella di morte 1648; quindi 36 anni, pochi, ma resi con efficacia, che le incisioni che insieme valuteranno alcuni da esperti, altri da amatori come il sottoscritto, ci daranno dell'opera incisa di Simone Cantarini.

Clelia Alberici

È questa la III Mostra organizzata dalla Bertarelli, che mette in evidenza l'opera incisoria di artisti italiani del '600.

Infatti vennero presentate nel 1977 le *Incisioni di Pietro Testa*; lo scorso anno le *Incisioni di Carlo Maratti e quelle derivate da' suoi dipinti.*

Simone Cantarini, detto il Pesarese perché a Pesaro nacque nel 1612, morì casualmente a Verona nel 1678. Sia la sua produzione pittorica che quella incisoria, subirono in modo evidente l'influenza del suo Maestro, Guido Reni.



Per poter esporre le incisioni del Pesarese, in taluni casi anche le varianti, sono stati chiesti 21 fogli al Gabinetto delle stampe della Pinacoteca di Bologna e siamo grati al Prof. Andrea Emiliani che ne ha concesso il prestito.
Anche di questa Mostra è il Prof. Paolo Bellini lo studioso che ha steso un testo fondamentale, risultato di lunghe ricerche che hanno consentito di individuare le varianti di ciascun foglio e le copie, di fare nuove attribuzioni, di accertare i falsi, d'indicare i d'après ed inoltre gli Istituti d'appartenenza.
I fogli sicuri sono 41, eseguiti all'acquaforte, di piccole dimensioni quasi tutti di argomento sacro.
Il Riposo in Egitto e la Sacra Famiglia sono i temi dominanti; perciò niente di spettacolare o di clamoroso in queste acqueforti che riescono però ad incantarci per la severità idilliaca che spira da queste scene familiari, ci commuove la tenerezza con cui Maria e Giuseppe contemplano il loro piccolo Gesù, ci colpisce la carica di umanità che anziché sminuire la sacralità del soggetto la fa emergere più autentica, sfrondata da quel misticismo forzato ed artificioso che troppo spesso pervade le composizioni sacre secentesche.
Non nel chiaroscuro violento, ma nell'essenzialità dei segni vanno cercati i pregi tecnici e formali.
Comunque i meriti del Cantarini, saranno tosto illustrati dal Prof. Bellini.
A corredo della Mostra si sono presentate vedute delle città in cui il Cantarini soggiornò ed i ritratti di persone che ebbero una particolare importanza nella sua vita artistica.
In una prossima tavola rotonda, che si terrà il 16 aprile alla Galleria d'Arte Moderna, alle ore 17.30, verrà messa in evidenza la personalità del Cantarini nelle sue attività di pittore, d'incisore e di disegnatore.
Durante la Mostra sono state organizzate visite guidate nei giorni di sabato (mattina e pomeriggio) e domenica (mattina).
Le quattro dottoresse che si sono gentilmente offerte a tale scopo, sono pronte oggi stesso a far da guida alla Mostra (sono rintracciabili dal distintivo che portano).

(16 aprile 1980)

Atti della tavola rotonda su Simone Cantarini

Clelia Alberici

Questa Tavola Rotonda vuol metter in evidenza nella sua completezza l'opera artistica di Simone Cantarini la cui attività incisoria è emersa nella Mostra allestita nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco, mostra che si è potuta realizzare perché 21 fogli appartenenti al Gabinetto delle Stampe della Pinacoteca di Bologna sono stati gentilmente prestati dal Prof. Andrea Emiliani, Direttore della Pinacoteca e Soprintendente alle Gallerie di Bologna e della Romagna. Il Prof. Emiliani si dedica da anni allo studio dell'opera del Cantarini e ci presenterà molte notizie.

Il merito della mostra delle incisioni del Cantarini spetta al Prof. Paolo Bellini, Docente presso l'Università Cattolica, che con la più scrupolosa ricerca capillare ha steso un corpus delle stampe sicuramente attribuibili al Cantarini, ha indicato i falsi, i d'après, le nuove attribuzioni e gli istituti di appartenenza, per cui il Catalogo della Mostra è un testo definitivo della produzione incisoria del Pesarese e pertanto il suo intervento riguarderà le incisioni.

La Mostra ha riscosso successo di pubblico e di critica: lunghi articoli vi hanno dedicato, per citare i più importanti, Gianni Testori: La calma poesia del Cantarini; Marco Valsecchi: Simone Cantarini spirito bizzarro; Giorgio Mascherpa: Simone Cantarini ingegno del '600.

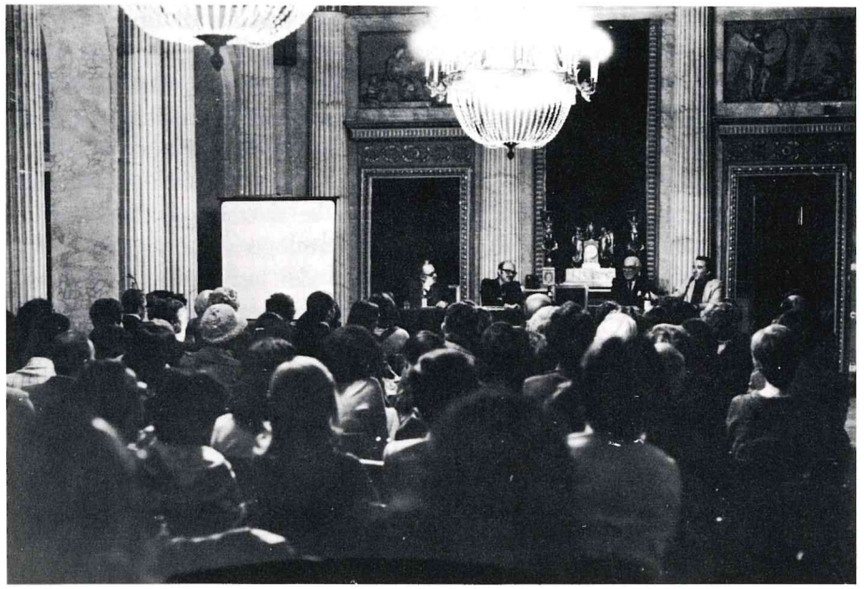
Ho citato i rispettivi titoli perché dimostrano i vari spunti d'interesse che offrono le acqueforti di questo artista di ascendenza reniana anche nell'attività pittorica, ma che si scostò dal classicismo del Maestro.

Il Dott. Mario Mancigotti che si è occupato dell'attività pittorica ed ha scritto un volume recentemente, presenterà alcune opere fin'ora ignorate.

Il Prof. Gian Alberto Dell'Acqua, Docente presso l'Università Cattolica, ha studiato un gruppo di disegni di cui ci illustrerà la raffinata grafia.
La Mostra resterà aperta fino al 4 maggio compreso, con visite guidate nei giorni di sabato (mattina e pomeriggio) e domenica mattina.
Il Catalogo è in vendita al banco d'ingresso del Castello Sforzesco.
Nel mese di agosto a Pesaro verrà allestita questa stessa Mostra con esemplari di altra provenienza.
Sono molto grata ai quattro studiosi che hanno aderito all'invito di partecipare a questa Tavola Rotonda e questo non fa che confermare la validità di questo artista che ebbe successo anche ai tempi suoi.

Paolo Bellini

Affrontando il Cantarini sotto l'aspetto incisorio ritengo che su questo artista, e da questo particolare punto di vista, possano essere avanzate alcune considerazioni. La prima è che il Pesarese è senz'altro un artista ricco di interesse, seducente per talune sue caratteristiche, ricco di contraddizioni con se stesso, con il suo carattere turbolento, con la vita certo non facile che ebbe o volle condurre.
Forse è per questa ragione che da sempre il Cantarini è stato un artista tenuto in considerazione, anche se è esatta la dimensione di *petit maître,* cui si tende a relegarlo, forse per questo ha spesso goduto dell'attenzione degli storici e dei critici. E ciò, io credo, avvenne non già a causa o per merito dell'opera pittorica, che rimase fra l'altro in larga misura poco conosciuta, fin almeno fino alla pubblicazione della recente monografia di Mancigotti, ma fu piuttosto motivato dalla sua opera incisa e dalle caratteristiche peculiari che essa presenta. Un'opera varia, ricca di motivi di interesse, contraddittoria con il tipo di arte che in quegli stessi anni si produceva, in contrasto perfino con la pittura che lo stesso Cantarini si ostinava a dipingere.
Di più si può aggiungere che quasi sembra possibile tracciare un parallelo fra la vita turbolenta e ricca di imprevisti dell'artista e la sua opera incisa e lo studio e il catalogo che da essa si può ricavare. Anzi si può dire con più precisione che la stesura del catalogo delle incisioni cantariniane ha curiosamente rispecchiato i diversi aspetti che si incontrano lungo l'itinerario biografico del Pesarese.
Chiaramente il problema della stesura di un catalogo di incisioni com-





porta in questa sede alcune considerazioni: la stesura di un catalogo, infatti, è in genere un'operazione estremamente pedante, una sorta di guida del telefono in cui vanno segnati tutti i numeri di tutti gli abbonati, nel senso che stendendo un catalogo bisogna descrivere tutte le diverse tirature di una stessa incisione, con le differenze fra l'una e l'altra, per permettere al collezionista di identificare con esattezza il foglio che eventualmente possedesse e fargli così capire se si tratta di un'opera di maggiore o minor valore. Ma stendere un catalogo significa anche descrivere le copie. Ed è qui che si trova uno dei lati curiosi dell'opera incisa del Cantarini, nel senso che a scorrere il suo catalogo ci si accorge che esistono più copie che originali, nel senso che, per ogni opera originale incisa dal Cantarini, vi è un certo numero di copie, tutte diverse fra loro e incise da artisti diversi, a volte con fini meramente imitativi, regolarmente dichiarati, altre volte con intenti sottilmente fraudolenti. Ma tutto ciò testimonia in ogni caso quanto le incisioni del Cantarini fossero apprezzate.

Se poi qualcuno chiedesse perché un catalogo, e non piuttosto uno studio critico di altro tipo, la risposta sarebbe che il catalogo pare essere lo strumento che più concretamente può recare un apporto concreto al fruitore di opere d'arte, avendo nello stesso tempo il vantaggio, mai troppo lodato, di far evitare le parole inutili, le belle frasi, i contorcimenti letterari cari a certa critica.

Questa è la ragione per cui la Raccolta Bertarelli già da tre anni propone mostre di incisioni, regolarmente accompagnate da un catalogo che cerca di essere quanto più completo sull'opera dell'artista di cui si espone l'opera. Cioè, in altre parole, si tenta di proporre al pubblico mostre accompagnate da strumenti di lavoro di reale utilità, disponibili alla maggioranza degli amanti dell'arte, sia per quanto riguarda il contenuto, lo stesso prezzo di vendita e, soprattutto, l'utilità.

Gian Alberto Dell'Acqua

Credo che la mia presenza qui abbia un unico motivo, gentilmente rilevato da Clelia Alberici e da Paolo Bellini: la pubblicazione da me fatta molti anni fa, nel 1937, sulla rivista *L'Arte* a quell'epoca ancora diretta da Adolfo Venturi, di alcuni disegni inediti della Pinacoteca di Brera. Nell'articolo era illustrato tra l'altro un foglio, per la verità bel-

lissimo, di Simone Cantarini, appartenente all'ultima attività dell'artista: una madre col bambino al seno, dal segno tenero e rotto, rapidamente tracciato a sanguigna. Se mi è permesso un ricordo personale, io ero allora da poco entrato in servizio come ispettore aggiunto nella Soprintendenza all'arte medioevale e moderna di Milano; e tra i primi incarichi che mi vennero assegnati vi fu anche quello di inventariare e descrivere sommariamente i quadri di magazzino e il fondo di disegni della Pinacoteca braidense. Questi ultimi erano stati in massima parte raccolti tra la fine del Sette e il principio dell'Ottocento per cura precipua dell'abate Carlo Bianconi e poi di Giuseppe Bossi che gli subentrò nelle funzioni di segretario dell'Accademia di Belle Arti; quell'Accademia di Brera alla quale la Pinacoteca era al momento strettamente incorporata.

Nella raccolta dei disegni, oltre ad alcuni assai considerevoli esemplari di maestri veneti e lombardi mi attrassero particolarmente quelli emiliani del Guercino e di Simone da Pesaro. A capire il primo di questi artisti mi aveva indirizzato il mio maestro dell'Università di Pisa, Matteo Marangoni, con la sua entusiastica lettura del giovane Guercino; il Cantarini fu invece per me una vera scoperta, compiuta scorrendo un gruppo cospicuo di centosessantacinque suoi fogli. In quel mio lontano scritto giovanile e nel passo relativo a Simone osservavo appunto che mentre l'opera incisa del Pesarese aveva ormai da tempo ottenuto il suo giusto riconoscimento, pressoché all'altezza di quella del Reni, non erano forse altrettanto noti — s'intende sempre alla data in cui scrivevo — i suoi meriti *ab antiquo* celebratissimi di disegnatore. Venne poi la bufera della guerra, dalla quale i disegni come del resto tutti i quadri di Brera uscirono per fortuna indenni, e nel 1959, ricostruite ormai da un decennio le sale della Galleria, toccò a me, come Soprintendente succeduto a Fernanda Wittgens, di presentare col compianto Franco Russoli una mostra dei disegni del Seicento emiliano di proprietà della Pinacoteca.

La mostra fu allestita nel salone napoleonico del palazzo di Brera, in coincidenza con la grande rassegna bolognese dei pittori del Seicento locale e in accordo con l'animatore di questa, l'amico Prof. Cesare Gnudi; per la parte scientifica poté valersi della collaborazione di due specialisti rispettivamente del Guercino e del Cantarini, Denis Mahon e Andrea Emiliani. Fu appunto Emiliani, nell'introduzione critica e nelle schede del catalogo pubblicato in quell'occasione, a studiare per la prima volta l'intera raccolta braidense dei disegni di Simone, suddividendoli per gruppi e proponendone un probabile ordinamento cronologico. Da quel-

lo studio informatissimo e acuto veniva riconfermata la particolare importanza del fondo di Brera: il più vasto complesso esistente di fogli del Pesarese, notevolmente più ricco di quelli degli Uffizî e del Museo Horne a Firenze (in totale poco più di cento numeri d'inventario), del Louvre e di Windsor, nonché del gruppo di circa cinquanta disegni finito addirittura in Brasile, nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. Il catalogo che Mario Mancigotti ha più tardi fornito in appendice alla sua monografia sul Cantarini elenca, con un prezioso corredo di riproduzioni, ulteriori gruppi di disegni conservati specialmente a Budapest, Fachsenfeld, Haarlem, Monaco, Napoli, Stoccolma e altri esemplari sparsi in collezioni pubbliche e private di Europa e degli Stati Uniti. Resta però sempre in primissimo piano il complesso di Brera, di certa provenienza bolognese, procurato con molta probabilità da Carlo Bianconi e forse appartenente in origine al materiale di studio che con la scomparsa improvvisa di Simone restò affidato ai suoi discepoli ed eredi, Flaminio Torre e Lorenzo Pasinelli.

Sicuramente il Pesarese fu disegnatore copioso e, quel che più conta, di grandissimo talento. Lo riconobbe il Malvasia, che pur facendogli carico, in generale, di non aver avuto « retentiva » pari all'« apprensiva » (sicché stentava nel « mettere insieme ») giudicava Simone « il più corretto disegnatore del secolo » e ricordava come egli avesse cominciato ad operare in tale campo fin dall'infanzia « ancorché più volte sgridato e talora battuto dal genitore, che stimava leggerezza di fanciullo que' pochi segni ch'erano gran preludio d'infinita gloria al suo nome ». Il biografo ci informa anche che, passato a Bologna alla scuola del Reni e anzi introdotto « nella stanza di Guido » il Cantarini rifuggiva dall'accademia del nudo, preferendo ritrarre a mente il modello che studiarlo direttamente dal vivo. Sulla mancanza di « retentiva » e anche sull'aspetto volutamente non finito delle opere grafiche (aspetto censurato anch'esso dal Malvasia) non si trovarono però d'accordo sia il Pasinelli sia l'abate Zanotti, come mostrano le sue puntigliose, mordaci postille alla *Felsina Pittrice*. Tuttavia l'accenno dello stesso Malvasia allo « scientifico disprezzo » con cui Simone soleva tornare sull'immagine grafica già condotta a compiutezza, riprendendone più volte i contorni, poteva almeno servire ad introdurre un discorso critico in termini moderni sulla specificità di linguaggio dei disegni del Cantarini; quel materiale sempre vivo, di volante leggerezza, dove, come annotava un anonimo settecentesco nel libro di disegni al Museo Horne, « si conosce abbastanza quale uomo

grandissimo ei fusse senza l'aiuto del colorire che pure egregiamente trattava » (ed è un elogio, sia detto di passaggio, che molto spesso si attaglia anche alle incisioni ora studiate con tanto impegno da Paolo Bellini). Non sarà certo il caso di anteporre in blocco e indiscriminatamente, in nome di una presunta maggior immediatezza espressiva, i disegni e le acquaforti ai dipinti di Simone. Ma sta di fatto che l'attività disegnativa resta pur sempre in lui, come ha scritto Emiliani, « teatro di immagini più volatili e sensibili che non la pittura, aiutando sovente la traccia del divagare quel personalissimo gusto irrequieto e sprezzante che fa del progetto una sorta di traccia cinematica dell'azione, espressa e carpita in tutte le occasioni dell'evento fenomenico ». Si può aggiungere che talora il disegno del Cantarini sembra perfino precorrere certe clausole formali del Settecento francese o, per restare in casa nostra, porsi come equivalente grafico dei più arditi bozzetti di un Piccio, nella loro tessitura spezzata e fragrante (penso specialmente alle versioni di un tema congeniale ad entrambi gli artisti, quello della *Sacra Famiglia*). Naturalmente anche la sola raccolta di Brera (che del resto copre i tre lustri di attività del Pesarese) consente di cogliere un sensibile variare nel tempo dei modi stilistici; dal periodo bolognese, in cui Simone presto passa dal prevalente influsso del Reni a una propria personale caratterizzazione, fino alle ultime prove successive al viaggio romano, dove la forma pare disfarsi nella luce avvolgente che esclude ogni netta definizione di contorni, non consentendo che rapide quanto efficaci abbreviature. Resterebbe da dire dei mezzi tecnici usati dal Cantarini — di preferenza la sanguigna, ma anche la matita nera, i gessi colorati, la penna con tocchi all'acquerello, in seppia o bistro — e inoltre del vario carattere dei disegni; spesso studi preparatori per opere di pittura ma altresì « pensieri » di per sè stanti. Quanto ai temi s'incontrano con frequenza abbozzi di composizioni di soggetto mitologico (*Apollo e Dafne*, il *Ratto di Europa*) o biblico (ad esempio *Loth e le figlie*, la *Sacra Famiglia*, la *Strage degli Innocenti*, il *Cristo flagellato*, la *Deposizione*, la *Resurrezione*); studi per pale d'altare con figure di santi; allegorie; e inoltre paesaggi con alberi e affettuose immagini di semplice vita familiare. Non è il caso di svolgere qui un discorso più ampiamente articolato; ma vorrei ricordare almeno, a prova del singolare estro di Simone, quel gustosissimo foglio di sapore chiaramente autobiografico che fu scelto per far da insegna alla mostra di Brera. In esso l'artista, che ha davanti a sè un quadro raffigurante, a quanto pare, le Tre Grazie siede col pennello

in mano accanto a una modella ignuda: probabile allusione a quelle « Veneri bolognesi » che a detta del Malvasia gareggiavano nel farsi ritrarre da Simone e contribuirono così alla sua brusca rottura con Guido Reni, geloso della fama conquistatasi dallo scomodo allievo.
Resterebbe infine da considerare, come argomento del tutto intonato all'occasione del nostro incontro, il rapporto tra la qualità stilistica dei disegni e quella delle incisioni. In queste ultime, mi sembra — ma lascio ai competenti la verifica dell'impressione — il segno anche nei suoi aspetti di maggior libertà assume una definizione più netta e precisa, quasi per effetto di una scelta sopravvenuta tra le molte possibilità di configurare ulteriormente l'immagine tutte implicite nella formulazione « aperta » dei disegni. Ma mi accorgo di aver discorso anche più a lungo del previsto e cedo la parola a chi, per saperne tanto più di me sulla persona e sull'opera del Cantarini, ha molto più diritto alla cortese attenzione degli ascoltatori.

Mario Mancigotti

L'invito che la direzione della Civica Raccolta di Stampe « Bertarelli » ci ha cortesemente rivolto a partecipare a questa « tavola rotonda » ci offre l'opportunità di rivisitare e rimeditare l'opera pittorica di Simone Cantarini a distanza di un quinquennio dalla pubblicazione di una monografia a lui dedicata, nata — va puntualizzato — come « una raccolta antologica sufficientemente ampia di opere autografe o attribuite, più che una completa ed esauriente catalogazione »[1], la proposta insomma di un catalogo, aperta ad aggiunte o espunzioni, uno stimolo a nuovi apporti critici.
Tale proposta è comprovata dal tentativo di una prima selezione indicativa della produzione ufficialmente considerata al presente ed in passato come cantariniana, operando uno stralcio delle opere da noi ritenute di dubbia o errata attribuzione.
Non va d'altra parte sottaciuta la difficoltà di ricostruire con puntualità cronologica il processo di sviluppo della personalità di Simone che quasi mai ha firmato le proprie tele, tenuto conto di taluni mutamenti di sintassi a volte sorprendenti in un così ristretto arco di tempo, pur se ci si è sforzati di raggruppare le opere secondo un'impostazione critica di massima, anche se opinabile, del linguaggio cantariniano che segua il

suo iter biografico snodantesi attraverso il periodo giovanile a Pesaro ed a Fano, quello di permanenza nell'atelier del Reni e post-reniano in Bologna, la successiva attività nelle Marche, il breve periodo romano ed infine l'ultimo periodo creativo di sei anni ancora nella città felsinea.
Vi è dunque certamente spazio per condurre un'opera oculata, ma non è certo questa la sede idonea, vuoi di integrazione del « corpus » con tele inedite che si vanno riscoprendo vuoi di cauto sfrondamento da copie o da attribuzioni assai controverse, giustificate dagli interrogativi che affiorano dalla vicenda stilistica di Simone.

L'educazione giovanile

Vorremmo qui limitare il nostro intervento a qualche rapida considerazione sull'educazione giovanile di Simone, che meriterebbe un approfondimento conoscitivo: certamente le zone d'ombra si sarebbero dileguate sol che si fosse potuto reperire quel manoscritto del pittore pesarese Giuseppe Montani[2], cui lo stesso Malvasia rinvia il lettore[3] e che troviamo pure citato dall'Orlandi[4], dal Lanzi[5] e dall'Olsen[6].
Circoscritto il ruolo di Gian Giacomo Pandolfi a talent-scout di Simone e suo maestro nella tecnica della pittura ad olio, in quanto il gusto zuccaresco per certo accademismo di tendenza classicheggiante che privilegia la tematica d'ispirazione storico-mitologica non ha lasciato alcuna impronta nell'opera dell'allievo; fatto cenno all'apporto didattico di un altro concittadino, Francesco Minguzzi[7] che inculcò nel giovane i principî basilari di un linguaggio grafico che contribuiranno a forgiare uno dei più eletti disegnatori ed incisori del secolo, occorre ridimensionare la portata del rapporto Cantarini-Ridolfi.
La soluzione di tale problema è stata influenzata finora dalla dubbia data di nascita di Claudio: 1560 per il Dal Pozzo, Carlo Ridolfi e lo Zannandreis[8] ed il 1570, anno ritenuto più attendibile, per Egidio Calzini[9].
Va comunque definitivamente dichiarata priva di fondamento la notizia malvasiana secondo cui Simone, dopo un viaggio a Venezia, sarebbe stato accompagnato a Pesaro dal Ridolfi e che, successivamente, quest'ultimo avrebbe celebrato le nozze, ritirandosi nell'amena Corinaldo.
È ormai accertato che il pittore veronese si è sposato prima della nascita di Simone attorno al 1911 in Urbino[10], ancora vivente il Barocci, essendo documentato che Leonora, la primogenita di sette figli, è nata a Corinaldo nel '13.
Il 1621 è l'anno in cui Ridolfi ritorna in Urbino per dedicarsi agli apparati per le nozze di Federico Ubaldo della Rovere con Claudia de' Me-

dici; Simone era allora un fanciullo di nove anni appena. È da rilevare che nessuna tela del Ridolfi si trovava a Pesaro, le più vicine sono a Fano ed a Colbordolo; fra il '21 ed il '32 Ridolfi dedicava saltuarie visite al suo atelier urbinate in Ca' Condi ma non è documentato e pare quanto mai improbabile che fra i suoi allievi e collaboratori, il Cialdieri, il Marini, il Patanazzi, l'Urbinelli fosse pure attivo il Cantarini, come sostiene lo Zannandreis.
Quando nel '29 circa Simone esegue per il Duomo di Fabriano « Le anime purganti » non era ancora ivi giunta l'opera tarda di Claudio « Madonna in gloria con S. Feliciano e S. Crispino ». Ma poi quando nell'opera cantariniana, soprattutto giovanile, è rilevabile scopertamente la componente veronesiana, specie se riferita al gusto ridolfiano di apparati scenografici di vaste architetture?

Il richiamo del Barocci

Ben più influente ci pare il ruolo indirettamente assunto dal Barocci nella formazione culturale giovanile di Simone il quale, ormai ritiratosi il quasi sessantenne Ridolfi « alle delizie villereccie del bellissimo Corinaldo » preferisce « proseguire l'incamminato studio sull'opre del Barocci, allettato altresì dalle vaghezze di quel fare, a cui dal genio ancora sentivasi oltremodo chiamato » come ci narra il Malvasia.
Infatti il Maestro urbinate aveva offerto a Pesaro, al contrario del Ridolfi, valida testimonianza della sua suggestiva poetica attraverso tre prestigiosi capolavori: « La chiamata di S. Andrea »[11] nell'Oratorio dell'omonima Confraternita, scomparso ma allora prospiciente la casa di Simone, il cui cortiletto interno distava pochi passi dalla chiesetta del Nome di Dio ove sull'altar maggiore era collocata « La circoncisione di Cristo »[12], mentre « L'estasi della Beata Michelina » in S. Francesco era la preferita dal Nostro, come confidato al Malvasia, avendo condotto severo studio sulla tecnica a velature adottata per gli occhi della religiosa[13].
Simone dunque trova il modo — scrive Emiliani — « di collegare a mezzo gli anni trenta l'orma baroccesca con gli ultimi prosciugamente reniani »[14].
Certamente ritroviamo in Simone la poetica della compartecipazione affettiva; quel dialogare trepido che dalla visionarietà mistica si trasferisce in una sfera di intimismo più terreno ed umano; il sentimento romantico della presenza del paesaggio nelle composizioni sacre sia nei dipinti post-reniani che nelle invenzioni incisorie; la visione letificante che



Simone Cantarini, *Madonna con Gesù Bambino,*
(olio su tela).
Pesaro, Banca Popolare Pesarese.



Simone Cantarini, *Allegorie della Musica,*
(olio su tela).
Pesaro, Banca Popolare Pesarese.



Simone Cantarini, *La maga Circe,*
(olio su tela).
Bristol, City Art Gallery.

nel Pesarese si stempera in serenità atarassica ed infine l'innesto di un ritmo musicale nella forma, sia pure più smorzato, meno vitalistico. Ma del Barocci il nostro non recepisce né la fondamentale innovazione della luce che si sprigiona dalle viscere del colore sfaldando i contorni, né la tavolozza cangiante, sensuale, tendente a tinte pastello né il gusto scenografico di certe affollate composizioni proto-barocche.

L'humus culturale in Pesaro

Non è arduo scandagliare in quale humus culturale possa essersi innestata l'attività giovanile di Simone al contatto con le testimonianze artistiche riscontrabili nella sua città natale di scuola lombardo-veneta oltreché emiliana.
Va ricordato che nella chiesa di S. Francesco, già citata, era collocata la celebre « Pala di Pesaro » del Giambellino, capolavoro considerato una pietra miliare della pittura europea, mentre in S. Domenico vi era del Savoldo « La Madonna in gloria e Santi » che Simone non può aver tralasciato di osservare, ove solo si pensi che nella stessa chiesa era pure esposta una sua tela purtroppo dispersa dedicata al S. Patrono[15].
Palma il Giovane, ventenne al servizio di Guidubaldo II Della Rovere, aveva dipinto un'« Annunciazione » per la Chiesa di S. Agostino, per la quale tre lustri dopo Simone dipingerà la « S. Rita ».
È solo qualche esempio. Ma nel domandarci fino a che punto le suggestioni del caldo tonalismo veneto abbiano lasciato una traccia profonda nella sensibilità di Simone, si è orientati a concludere che solo la « Pala Olivieri » del Reni per il Duomo di Pesaro, senza alcun intento di miticizzazione di tale evento, abbia suscitato una risonanza eclatante per le scelte ideologiche del ventenne artista, nel contempo calamitata anche dal fascino baroccesco.
Ma non dimentichiamo che altre presenze di scuola emiliana si registrano nell'ambito pesarese.
Il Guercino lo si incontrava sull'altar maggiore della genghiana chiesa di S. Giovanni, ove in sacrestia era relegata la non più reperita tela di Simone, raffigurante « S. Giovanni della Marca ».
Ed a Fano, ove Simone si porterà dopo l'arrivo a Pesaro della ricordata tela di Guido, contribuiranno a costituire questo momento primario di cambiamento di rotta non soltanto le altre due tele reniane in S. Pietro in Valle, « La consegna delle chiavi » e « L'annunciazione » ma pure in Duomo la lettura della « Madonna in gloria » di Ludovico o gli affreschi

parietali nella Cappella Nolfi del Domenichino o in S. Paterniano le tele del Tiarini e del Bonone.
Ma non osiamo spingerci fino al punto di congetturare, come propone la Colombi Ferretti[16], quando nessuna valida argomentazione né documentazione probatoria ricorrono a sostegno, che il Cantarini possa essersi avventurato in terra umbra, fino a Perugia, per ivi indagare sulle due tele del Gessi nella chiesa di S. Pietro, databili attorno al 1630; quando se mai, per ipotizzare un incontro casuale fra i due, basterebbe fermarsi a metà strada nel Duomo di Fabriano ove fanno corona alle « Anime purganti » del Pesarese due tele gessiane.
Un comune destino, non di più, accomuna i due artisti: il distacco dal verbo del Reni, fin dal '21 a Napoli per il Gessi, di ventiquattro anni più anziano, e poi nel '37 a Bologna per Simone per percorrere strade autonome e assai indipendenti.
Ci par infine di dover respingere un inspiegabile accostamento al Nagli, di cui quasi nulla si sa della produzione pittorica, comunque avulsa dal fervore pittorico secentesco: la sua vena arcaicizzante, il linguaggio scabro, asciutto, rigido nulla ha in comune con lo spiccato senso di modulazione formale innato nel nostro e se mai più pertinente al fossombronese Guerrieri[17].

Il caravaggismo nelle Marche

Il destino ha purtroppo impedito al pisano Orazio Gentileschi di tramandare qualche impronta di sé in Pesaro: non riuscì infatti ad entrare nelle grazie di Francesco Maria II che il 20 febbraio 1619 aveva ricevuto, per il tramite del cardinal Bevilacqua, una sua supplica per ottenere l'incarico di decorare la tribuna della cappella di S. Ubaldo; l'artista rimarrà deluso ed amareggiato per la risposta elusiva del Duca a distanza di una settimana e tale avversa circostanza lo indurrà a breve tempo ad abbandonare la regione; lo troviamo infatti a Genova nel '21[18].
La presenza del Gentileschi nelle Marche la si fa risalire al 1613 (« Circoncisione » in Ancona-Chiesa del Gesù) ma il segno concreto di un sia pur breve soggiorno è costituito dalla testimonianza dei dipinti ma soprattutto degli affreschi che troviamo nel Duomo di Fabriano, ove si registra, come si è accennato, la presenza di un'opera giovanile di Simone, il quale può aver assorbito in misurato dosaggio certa ascendenza caravaggesca nella stesura cromatica e nel gusto della essenzialità compositiva; una decantazione del plasma luce-colore da innestare nella vi-

sione idealizzata bolognese penetra nella poetica del Pesarese, la cui « Crocefissione » di Fermo, potrebbe essere stata influenzata da quella gentileschiana.
Ed in Fabriano troviamo una « Maddalena penitente » nella omonima chiesetta, cui guarderà il Guerrieri (tela di Fossombrone del 1611) e di riflesso forse Simone (tela in Pesaro nella chiesa dei Filippini).
Simone, temperamento non drammatico, perverrà a piegare la vibrazione molecolare della luce, una luce aristocraticamente gradevole, verso accenti di assorta malinconia.
La lezione caravaggesca può essere stata presagita dal Nostro attraverso la mediazione di Giovan Francesco Guerrieri, di ventitre anni più anziano, del quale si intravede un legame a Roma con il Gentileschi dal 1606 (erano ancora operanti il Saraceni, Elsheimer, Borgianni, Teebrugghen), che si rinsalderà in terra picena come fanno intuire certe assonanze interpretative ed il contrappunto luministico, pur nella diversità di raggiungimenti qualitativi.
Attorno agli anni 1618/20 si fa risalire la « Visitazione » della parrocchiale di Serrungarina, a lungo ritenuta di Simone e le opere in S. Pietro in Valle, cui Simone, ormai rapito dal verbo reniano, può aver gettato uno sguardo fugace, tanto quel tono greve e rude di far pittura gli è per nulla congeniale. Ma certo da qui nasce l'intuito di come la luce possa conciliarci con il naturalismo reniano, rilevando le forme in un gioco musicalmente sensuale.
Limiti di tempo non ci consentono di approfondire i rapporti attorno al '40 con il Mola, il Testa ed il Sacchi, ma attraverso il viaggio romano ci è parso di avvertire più che apporti diretti e determinanti del filone classicistico sacchiano, l'effetto ritardato di quel caravaggismo esploso a cavallo dei due secoli e preavvertito ma non chiaramente recepito in gioventù.

* * *

A chiusura di questo intervento si impone tentare di cogliere e delineare, nell'arco della breve, bruciante vicenda artistica del Pesarese, la struttura portante di una personalità che ha captato varie suggestioni, causando alcune modificazioni a fasi alterne del proprio stile.
Durante lo snodarsi inquieto del suo iter espressivo è fuor di dubbio che Cantarini avverte senza sosta lo stimolo ad affrancarsi dalla tendenza della pittura ufficiale accademica per ricercare nuove soluzioni personali: soluzioni che, pur assorbendo gli apporti culturali da lui incrociati

nell'area della tradizione raffaellesca marchigiana e poi nell'alveo caraccesco felsineo e, da ultimo, nella temperie caravaggesca romana, non contraddicessero la sua più genuina essenza fondamentalmente lirica e poetica, che non sa rinunciare, in evidente contrasto con quei tratti così sanguigni e spocchiosi che gli sono stati enfaticamente attribuiti, ad un clima sentimentale di tipo intimista e rasserenante incessantemente perseguito.
Una costante è da rilevare nell'opera pittorica e grafica cantariniana, cui resta sempre fedele: l'inclinazione ad una forma aggraziata ed addolcita, nota peculiare dei classicisti dal Sanzio, al Barocci, al Reni: Simone del resto non aveva bisogno di ricorrere a risorse inventive nel processo di idealizzazione, perché aveva la disponibilità di cogliere dal vero floride forme giovanili nei suoi modelli consueti, come l'allievo Girolamo Rossi, stupendo efebo per i suoi S. Giovanni e S. Sebastiano ed Angelo Custode o quella giovane anonima amante di fiorente, sana bellezza che gli presta il volto per Madonne o sensuali Maddalene e Cleopatre.
Al turbamento ed all'irrequietudine originate dai difficili rapporti sociali Simone, quasi per spirito di rivalsa, crea un suo mondo di lirici abbandoni, di eloquenti incrociarsi di sguardi, di silenzi e di iati, mondo che trova la sua compiuta realizzazione nel secondo periodo marchigiano, quando al cospetto delle trasparenze cromatiche dei cieli e delle colline montefeltresche, egli si lascia trasportare a divagazioni paesaggistiche idilliache da porre a fondale di scene sacre, che sacre restano solo nelle intenzioni letterarie, tanto evidente è il prevalere di un afflato famigliarmente intimo, trepidamente umano.
La tensione verso una modulazione musicale di forme inculcata in terra picena si avverte anche quando si fa più accentuata, nell'ultimo decennio, la linea di compromesso fra il luminismo caravaggesco (che aveva del resto trovato disponibile anche il Reni romano del « Martirio di S. Pietro ») che ingolfa le figure nei fondi oscuri da cui emergono per virtù di luce radente e l'innata inclinazione verso una pittura morbida, idealizzante, venatamente sensuale e soavemente malinconica.
Simone avverte, quasi a livello di intuizione, la funzione stilistica di una nuova incidenza della luce rivelatrice di forme; e qualche lieve ricordo del Gentileschi affiora nella sua vena di naturalismo ingentilito che si afferma a Bologna, ove già il Guercino nel secondo decennio aveva toccato l'acme caravaggesco.
Ma nella sua essenzialità di un armonico ritmo compositivo di origine

raffaellesca, che il Pesarese sente pur sempre pulsare nelle vene, non si avvertono dell'artista pisano certa luminosità in chiaro o preziosi toni serici.
Simone insomma si lascia solo sfiorare dal caravaggismo, non si addentra nel suo mondo drammaticamente realistico che esplode entro arditi ed inusuali schemi compositivi; in lui la luce non sferzante ma carezzevole, serve per far scorrere un flusso melodico, piacevolmente cadenzato, su forme di nobile purezza in cui si articola senza squilli timbrici una sua personale visione romanticamente orchestrata quale antidoto e superamente catartico di ogni opprimente tensione esistenziale nata nel clima della Controriforma.

NOTE

[1] M. Mancigotti, *Simone Cantarini il Pesarese*, Banca Popolare Pesarese, 1975.
[2] Giuseppe Montani, *Vite dei pittori pesaresi e di tutto lo Stato di Urbino*, manoscritto.
[3] Conte G.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Ediz. 1841, vol. II, pag. 374-382.
[4] Pellegrino A. Orlandi, *Abbecedario pittorico*, Bologna, 1704.
[5] Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1704.
[6] Harald Olsen, *Federico Barocci*, Copenaghen, 1962, pag. 259.
[7] Un ritratto del Menguzzi eseguito da Simone è citato nell'elenco dei quadri lasciati in eredità al fratello Vincenzo e poi trasferito il 20.9.1738 alla pronipote Lucia Vignoli in Fabbri.
[8] Per il Dal Pozzo quando morì il padre nel 1594 egli aveva 34 anni, per Carlo Ridolfi morì nel 1644 all'età di anni 84 mentre per lo Zannandreis si trovava a Verona nel 1616 all'età di 56 anni.
[9] Egidio Calzini, *Rassegna bibliografica*, 1911. Nel 1593 Claudio risultava di anni 23 nei registri dell'anagrafe della Contrada del Ponte della Pietra a Verona.
[10] Marisa Baldelli, *Claudio Ridolfi, Veronese, pittore nelle Marche*, Urbania, 1977.
[11] Ora al Museo Reale di Bruxelles, datato 1583.
[12] Dal 1862 al Louvre, tela datata al 1590 cui ha guardato anche il Reni per le sue Natività di Napoli, Certosa di S. Martino e Londra, National Gallery.
[13] Ora a Roma alla Pinacoteca Vaticana, insieme alla « Pala Olivieri ».
[14] Andrea Emiliani, *Federico Barocci,* Catalogo della mostra in Bologna, 1975.
[15] Antonio Becci, *Pitture delle chiese di Pesaro*, 1783.
[16] A. Colombi Ferretti, *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, 1976.
[17] Francesco Arcangeli, *Maestri della pittura del seicento emiliano,* 1959, pag. 271.
[18] Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, 1936.

Andrea Emiliani

(Il testo della relazione del Prof. Emiliani non ci è pervenuto).

Risultati del Questionario distribuito in occasione della mostra di Simone Cantarini

In occasione della mostra dell'opera incisa di Simone Cantarini tenutasi nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco dal 17 marzo al 5 maggio, nel corso di visite guidate sono stati distribuiti dei questionari comprendenti cinque domande, ai visitatori della mostra, i quali hanno accolto molto favorevolmente l'iniziativa.
Scopo dei questionari era di conoscere meglio il tipo di pubblico che visita mostre di questo genere, per cercare in altre occasioni di venire incontro alle sue esigenze.

Le schede compilate hanno dato i seguenti risultati:

Domanda n. 1: Come ha saputo della mostra?

Dai giornali	20%
Dai manifesti	20%
In altri modi	60%

Domanda n. 2: Che cosa l'ha spinto a venire?

Interesse per le incisioni in genere	41%
Interesse specifico per Simone Cantarini	6%
Curiosità	43%
Altro	10%

Dai dati emerge che buona parte dei visitatori sono intervenuti per un preciso interesse verso le stampe o comunque le manifestazioni d'arte, mentre solo una minoranza conosceva l'autore presentato. Da ciò si deduce quanto importante sia informare esaurientemente il visitatore sugli artisti che possono essergli poco noti, affinché li possa apprezzare nel loro giusto valore.

Domanda n. 3: Una visita guidata con spiegazione della mostra Le pare

Necessaria	64%
Chiarificatrice	36%
Superflua	0%

Era necessaria una conferma sulla validità o meno di una visita guidata.

Gli intervenuti hanno mostrato di gradire senz'altro l'iniziativa, tenendo conto che la tecnica stessa dell'incisione suscita non poche curiosità, che hanno potuto essere almeno in parte soddisfatte durante la visita.

Domanda n. 4: Ha letto qualche recensione sulla mostra?

Sì	30%
No	70%

Se sì Le ha trovate utili?

Sì	26%
No	4%

Il tono forzatamente lato della domanda non consente di trarre in questa sede alcuna considerazione di particolare utilità, salvo la conferma di una certa disinformazione e casualità già espressa con la domanda n. 1.

Domanda n. 5: Ha qualche suggerimento o critica da fare a proposito dell'allestimento della mostra?

Sì	22%
No	78%

In genere i suggerimenti erano diretti ad avere più notizie riguardanti la tecnica incisoria, mediante pannelli esplicativi, oppure maggiori delucidazioni circa il periodo storico ed artistico in cui l'artista operò.

[Il questionario e la presente relazione sono stati curati da Giovanna Mori, con la collaborazione di Susanna Bocceda, Marina Santoro ed Elena Villani].

Rassegna di Studi e Notizie

1980

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

Gli intervenuti hanno mostrato di gradire senz'altro l'iniziativa, tenendo conto che la tecnica stessa dell'incisione suscita non poche curiosità, che hanno potuto essere almeno in parte soddisfatte durante la visita.

Domanda n. 4: Ha letto qualche recensione sulla mostra?

Sì	30%
No	70%

Se sì Le ha trovate utili?

Sì	26%
No	4%

Il tono forzatamente lato della domanda non consente di trarre in questa sede alcuna considerazione di particolare utilità, salvo la conferma di una certa disinformazione e casualità già espressa con la domanda n. 1.

Domanda n. 5: Ha qualche suggerimento o critica da fare a proposito dell'allestimento della mostra?

Sì	22%
No	78%

In genere i suggerimenti erano diretti ad avere più notizie riguardanti la tecnica incisoria, mediante pannelli esplicativi, oppure maggiori delucidazioni circa il periodo storico ed artistico in cui l'artista operò.

[Il questionario e la presente relazione sono stati curati da Giovanna Mori, con la collaborazione di Susanna Bocceda, Marina Santoro ed Elena Villani].

Rassegna di Studi e Notizie

1980

CLELIA ALBERICI

Notizie inedite su Bernardo Prevedari e aggiunte alla "fortuna" della sua incisione da disegno del Bramante, nella pittura rinascimentale

In occasione dell'acquisto della celebre incisione di Bernardo Prevedari da disegno del Bramante si tenne una Tavola Rotonda i cui Atti furono pubblicati sulla Rassegna di Studi e Notizie del 1978[1].

Nella relazione che presentai espressi il mio rincrescimento per non aver trovato la benché minima notizia biografica di questo artista che emerge nel panorama di mediocrità dell'incisione lombarda quattrocentesca.

Mi venne persino il dubbio che il nostro « Magister » non fosse milanese, ma forse bergamasco o cremonese.

Delle ricerche presso l'Archivio di Bergamo se ne occupò la Dott.ssa Luisa Tognoli Bardin; presso quello di Cremona, la stessa Direttrice, Dott.ssa Luisa Corsi. Nelle loro scrupolose ricerche di cui sono gratissima, non trovarono assolutamente nulla riguardante il Prevedari, per cui ripiegai sull'Archivio di Stato di Milano, dove Luca Beltrami aveva avuto la fortuna di reperire il documento che indicava nel Prevedari l'incisore dell'*Interno di Tempio*, da disegno del Bramante[2].

Mi rivolsi al Prof. Grazioso Sironi (ben noto per aver recentemente trovato documenti sulla Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci) il quale aveva verificato dall'originale la trascrizione del documento pubblicato dal Beltrami. Con rapidità da record rintracciò alcuni Atti Notarili riportanti notizie di estremo interesse. Al Prof. Sironi esprimo la mia più viva riconoscenza perché è essenzialmente per suo merito se si fa un po' di luce sul misterioso Prevedari.

Un sentito ringraziamento al Direttore dell'Archivio di Stato di Milano, Dott. Carlo Paganini, che mette a disposizione con la massima liberalità i materiali, facilitando in tal modo le ricerche.

Sull'attività svolta dal Prevedari ci viene in aiuto un documento notarile (Archivio di Stato di Milano) con il quale vien stipulato un contratto di lavoro tra Bernardino Prevedari e Antonio da Meda.

È un'imbreviatura del Notaio Bernardino Bossi, datata 1481, Anno XV dell'Indizione, giovedì 15 novembre, che trascrivo quasi integralmente in Nota[3] e che qui riassumo:
giovedì 15 novembre 1481. Antonio Meda, figlio del fu Cristoforo, di porta romana e della parrocchia di San Satiro di Milano, da una parte, e Bernardino Prevedari, figlio del fu Giovanni di porta romana e della parrocchia di S. Maria Beltrade di Milano, dall'altra parte. Volontariamente ecc... stipulano i seguenti patti:

1) Bernardino Prevedari si impegna ad andare nella città di Roma a lavorare nella bottega « de arte fabraria » di proprietà di Antonio Meda che si trova nella città di Roma per i prossimi due anni a partire dal giorno 15 gennaio 1482. Ossia il Prevedari deve prender servizio nei primi 15 giorni del mese per essere a Roma il 15 gennaio.

2) Antonio Meda si impegna a pagare le spese di vitto e alloggio a Bernardino Prevedari.

3) Tutti i guadagni che si ricaveranno dall'attività di Bernardino Prevedari saranno in tutto e per tutto, durante questi due anni, di Antonio Meda.

4) Bernardino Prevedari si obbliga a ben custodire « facta et res » [interesse generico] di Antonio Meda [a custodire non solamente le cose ma anche a fare l'interesse del padrone negli accordi con i committenti e a custodire il segreto dell'arte].

5) Antonio Meda si impegna a versare a Bernardino Prevedari come stipendio del 1° anno la somma di 18 ducati corrispondenti a 72 lire; metà nei primi sei mesi a partire dal 15 gennaio 1482 e l'altra metà alla fine del 1° anno.

6) Antonio Meda si impegna a versare a Bernardino Prevedari come stipendio del 2° anno la somma di 22 ducati corrispondenti a 88 lire, in due rate con le modalità sopradescritte [punto 5].
Contratto stipulato nel Broletto nuovo...

Antonio o Antoniotto da Meda, del fu Cristoforo, era fabbricere della Scuola di Santa Maria presso San Satiro[4]. Nel contratto che stipula con il Prevedari è indicato come « faber », ossia lavorante di metalli. In vari documenti notarili l'artefice « de Arte fabrarie » è spesso in frasi successive del documento, indicato più specificatamente « aurifex ».
Nel Forcellini (Forcellinius Aegidius-Totius latinitatis Lexicon..., Pata-



La « Stampa Prevedari »
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

vii, 1771 (Voll. 4): *Faber è: omnis artifex qui duriore materia facit aliquid*. L'Antonio Meda potrebbe esser della famiglia dei Meda, celebri armaioli, spadai, « magistri morsium et speronorum », operanti a Milano fin dal 1394. Marcolo Meda 1394 spadero. Giacomino Ambrogio e Giovanni Meda 1451 Armaioli. Concessione ducale 16 gennaio 1451 Milano a favore di « Jacominus Ambrosius et Johannes fratres de Medda magistri morsium et speronorum ». Vedi: *Inventario della Corte dell'Archivio Sforzesco contenuto nei Codd. Italiani 1594-1596 della Bibliot. Naz. di Parigi.* F. 72 (Arch. Storico Lomb. 1885, p. 665). E: Emilio Motta, *Armaioli Milanesi nel periodo Visconteo Sforzesco* (Arch. Storico Lomb. 1914, pag. 204). Agostino Zanetti, *Le Signorie di Pandolfo Malatesta in Brescia* (1405-1421) (Arch. Storic. Lomb. 1931, pag. 132-33)... chiamando presso di sé i più noti artisti: pittori come Gentile da Fabriano, il Testorino, e Giacomo da Milano: *orafi come il Meda* e Apollonio da Calino...

Intorno alla Chiesa di San Satiro vi erano le strade con botteghe di armaioli, come Via Armorari, Via Spadari. *Nella Storia di Milano* (Vol. VII, p. 888) fra le famiglie di armaioli milanesi che conquistarono maggior fama, i Meda sono nominati accanto ai Missaglia, i Negroli, i Vimercati ed altri. I Meda hanno lavorato anche a Brescia, provenienti da Milano. Un Antonio da Meda, da Milano fu attivo a Brescia fra il 1420-21 (in: R. Puttelli, *Vita, storia e arte bresciana...*, Breno, 1937, III vol., pp. 125 e agg.). Un Meda, orafo, fu chiamato a Brescia da Pandolfo Malatesta (Agostino Zanetti, *La Signoria di Pandolfo Malatesta in Brescia* (1405-1421). In: Archivio Storico Lombardo, 1931, pp. 132 e 133).

Luca Beltrami in un fascicolo *Documenti per armaioli milanesi* 1509 (?) in aggiunta al Regesto apparso nell'Archivio Storico Lombardo, ha riunito vari appunti desunti da documenti dell'Archivio di Stato di Milano. Fra questi (pag. 26) da un documento del 1486, Notaio Bonino Cairati, appare Bartolomeo da Meda per lavori di coltelli da spada. Purtroppo non sono nominati né il nostro Antonio da Meda e neppure Bernardino Prevedari nel volume di A. Bertolotti, *Artisti Lombardi nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli Archivi Romani,* (Milano, U. Hoepli, 1881, 2 Voll.).

Non compaiono neppure nel volume di Caterina Santoro, *I Registri delle Lettere Ducali del periodo Sforzesco,* (Milano, 1961).

Il Prevedari avrebbe dovuto iniziare a lavorare a Roma dal 15 gennaio dell'anno successivo alla stesura del contratto pattuito con il Meda, per-

ciò il 15 gennaio 1482, ossia 15 giorni dopo la scadenza della consegna dell'incisione dal disegno di Bramante.

Probabilmente il Prevedari aveva il compito di ornare con incisioni all'acquaforte o a niello le armi e le armature che si fabbricavano nella bottega romana del Meda. Forse esercitava già questa attività per cui il Meda certamente lo aveva conosciuto ed apprezzato. Può darsi che all'incisione di stampe si sia dedicato sporadicamente, od anche unicamente quando venne incaricato di incidere: *l'Interno di Tempio con figure.*

L'altro documento di estremo interesse, ci permette di conoscere, almeno approssimativamente la data di morte del Prevedari. È un Atto Notarile del *31 maggio 1493* nel quale si richiede la nomina di un tutore per Giovanni Antonio Prevedari, il piccolo figlio di Bernardo, rimasto orfano, affinché possa entrare in possesso dell'eredità paterna, piuttosto consistente:

PECCHI BERTOLA FILZA 1569
(Arch. di Stato di Milano)

31 MAGGIO 1493

Prudens et egregius vir dominus Galeotus de Suicho consul justitie Mediolani... cui oppositum fuit pro parte infrascripti minoris quod

DOMINUS BERNARDINUS de PREVEDARIIS fuit

in rerum natura et quod decessit relicto Johanne Antonio eius filio legiptimo et herede infante videlicet maiori annis sex et minori annis octo, ut ibidem ex aspectu corporis apparet, carente legiptimo tutore, et quod ipse Johannes Antonius propter carentiam tutoris non potest paternam hereditatem adhire,... idcircho prefatus Dominus consul... laudat etc. Ambrosium de Novaria... ad adeundum hereditatem dicti quondam Domini Bernardini...

Segue l'adhitio hereditatis:
« *credentes dictam hereditatem esse potius lucrosam quam dampnosam.* »

La legislazione di quell'epoca concedeva pochi diritti alla donna per cui alla moglie non spettava l'eredità del marito. Purtroppo dai Registri di Popolazione dell'Archivio di Stato di Milano, del 1492 non risulta la morte di Bernardino e manca il Registro del 1493; non è da escludere che sia deceduto fuori Milano.

Sempre presso l'Archivio di Stato Milanese, vi sono anche parecchi documenti notarili relativi al padre del Prevedari, che si chiamava Giovanni, di professione orafo e che abitava sotto la Parrocchia di Santa Maria Beltrade a Porta Ticinese[5]. È la chiesa che è indicata come parrocchia anche del figlio Bernardo nel documento trovato da L. Beltrami; unica variante vi è scritto « porte romane » invece che ticinese.

La chiesa che si trovava nell'attuale Via Torino sul lato opposto della Chiesa di San Satiro perciò si poteva considerare al confine fra le due porte indicate[6].

L'attività del Prevedari era legata all'oreficeria, e probabilmente suo padre fu anche il suo Maestro. I loro nomi non appaiono però nel volume: *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773, a cura di Daniela Romagnoli.* Pubblicato dall'Associazione Orafa Lombarda di Milano, 1977.

Dell'incisione *Interno di Tempio con figure*, a nostra conoscenza sono superstiti solamente due esemplari, ma ne furono stampate un certo numero, o per lo meno ne vennero eseguite delle copie magari in formato più ridotto, perché enorme fu l'influenza che l'incisione Bramante-Prevedari ebbe sulla pittura rinascimentale anche d'oltralpe.

Non sarebbero diversamente spiegabili le evidenti derivazioni che si ritrovano non solamente in dipinti italiani, ma anche in opere di artisti fiamminghi, tedeschi, spagnoli, francesi od operanti in Francia.

Alla « fortuna » di questa incisione Peter Murray ha dedicato un importante articolo: « Bramante milanese » the Printings and Engravings[7].

Lo studioso, acutamente, non esclude che questo foglio d'architettura veramente spettacolare, venisse usato dai pittori come repertorio di antichità, anche se dobbiamo dubitare che a tale scopo Bramante l'avesse disegnato. In tal caso è giustificabile la scomparsa degli esemplari che nelle mani degli artisti si sciuparono, e dopo esser serviti da modello furono buttati via.

Alle derivazioni di questa stampa dedicò un articolo anche M.lle Michèle Hébert, letto in una seduta del 2 febbraio del 1963, presso la Société de l'Histoire de l'Art Français[8]. La studiosa si sofferma soprattutto su un dipinto del Maestro di Saint Gilles: La presentazione di Gesù Bambino al Tempio.

Anche nell'Hind sono indicati alcuni pittori che attinsero alla prospettiva Bramante-Prevedari[9].

Il più recente apporto all'elenco dei « d'après » è stato dato dall'Arch. Giorgio Lise[10]. La prospettiva con esedra a volta con forma di conchiglia avente al centro un plinto con candelabro (parte sinistra dell'incisione) appare nell'affresco di Donato Montorfano raffigurante le Storie di S. Caterina d'Alessandria nella Cappella Bolla della Chiesa di S. Maria delle Grazie di Milano.

NOTE

[1] *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.* In: *Rassegna di Studi e Notizie. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata. Museo degli Strumenti Musicali, 1978,* pp. 37-55, con ill.

[2] *Atti della Tavola Rotonda* (Vedi nota 1).

[3] Notaio Bossi Bernardino
Archivio di Stato di Milano. Filza 3139.

MCCCCLXXXJ. Indictione XV die Jovis XV mensis novembris. Antonius De Meda filius quondam domini Christofori porte romane parochie Santi Satiri Mediolani parte una et Bernardinus de Prevedariis filius quondam domini Johannis porte romane parochie Sante Marie Beltradis Mediolani parte altera.

Voluntarie etc. et omnibus modo et fecerunt et faciunt infrascripta pacta et conventiones inviolabiliter attendenda etc...

Primo quod dictus Bernardinus teneatur et debeat ac obligatus sit hinc ad annos duos proxime futuros incepturos ad quindecim dies mensis ianuarii proxime futuros ire ad civitatem Rome ad laborandum in apotecha que de presenti fit seu fiet per dictum Antonium in dicta civitate Rome et ubi placuerit ipsi Antonio de arte fabrarie et prout eidem Antonio videbitur.

Et hoc ad exspensas cibi et potus ac dormitus dicti Antonii.

Et hoc quod omnes guadagnos qui fierent per dictum Bernardinum sint in totum dicti Antonii durante dicto termino.

Et etiam quod dictus Bernardus teneatur bene custodire facta et res dicti Antonii.

Et quod dictus Antonius teneatur et obligatus sit in primo anno dictorum annorum duorum proxime futurorum dare et solvere dicto Bernardino ducatos decem octo valoris ad computum librarum quatuor imperialium pro ducato solvendos videlicet medietatem hinc ad menses sex proxime futuros incepturos in dictis quindecim diebus mensis Januarii proxime futuri et alteram medietatem in fine dicti primi anni.

Et etiam quod dictus Antonius teneatur et obligatus sit in dicto secundo anno proxime futuro incepturo ut supra dare et solvere dicto Bernardino in duobus aliis terminis, prout supra dictum est, ducatos viginti duos valoris librarum quatuor imperialium pro duchato.

Et hoc pro sallario et mercede dicti Bernardini, prout supra dictum est.

Renuntiando etc...

Actum in broleto novo Communis Mediolani...

Testes Daniel de Arrigonibus filius domini Gabrielis porte Ticinensis Parochie Santi Michaelis ad cluxam Mediolani notus, Joh Jacobus de Paganis de Rodello [Rovello] supra scriptus et Otto de Bexutio supra scriptus omnes etc.

Poiché è un'imbreviatura, ossia uno strumento notarile abbreviato che il Notaio passava ad altri Notai, sono abbreviate anche le formule usuali che nei contratti veri e propri sono scritte per intero.

[4] Ciò risulta da vari documenti pubblicati anche da G. Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Banca Agricola Milanese, 1974. Alle pp. 115 e 117, in Contratti dell'11 marzo, del 7 maggio e del 10 novembre 1483 è nominato « Antoniotus de Meda ».

[5] Dei vari Atti relativi al padre del Prevedari cito solamente:
Filza notarile 2354 (Archivio di Stato di Milano). Notaio Barzi Leonardo, 21-8-1456. *Johannes de Prevedariis filius quondam Domini Christofori porte ticinensis parochie Sancte Marie Beltradis Mediolani promisit...*
Altri documenti riguardano « *Johannina* » zia del Prevedari, sorella di suo padre:
Filza Notai n. 1922. Notaio Bombelli Antonio, 10-11-1468. « *...Johannina de Prevedariis...* ».
Filza Notai n. 2387. Notaio Porri Giampietro, 18-6-1476. « *...et domina Johannina de Prevedariis... f.q.d. Christofori et relicta quondam domini Ambrosini de Cre (?) habitans in loco de Intignosio plebis Masolie (?)* ».
Altro zio del Prevedari potrebbe essere il « *Maffeus* » nominato nel seguente documento:
Filza Notai n. 1943. Notaio Capitani Antonio, 15-12-1461. « *Maffeus de Prevedariis f.q.d. Christofori porte ticinensis Parochie Sancte Marie Beltradis...* ».
La chiesa trasformata in Cinematografo (Cinema Regina) fu demolita nel 1929.
In un altro documento presso l'Archivio di Stato è nominato un *Christoforus de Prevedariis filius quondam Johannis...* Poiché si chiamava Giovanni il Padre di Bernardo Prevedari, Cristoforo dovrebbe essere il fratello di Bernardo. È un lungo documento notarile datato 31 agosto 1481 (filza 1946 - Notaio Capitani Antonio) per concordare l'apprendistato presso il pittore « *Magister Ambrosius De Zavattariis, filius quondam Domini Francisci* di Porta Vercellina, *Parochie S. Marie ad Portam...* ».
Il giovane Cristoforo desideroso di lavorare nella bottega del celebre Ambrogio Zavattari non abita però sotto la Parrocchia di S. Maria Beltrade, come il padre ed il fratello: *Christoforus de Prevedariis filius quondam Domini Johannis* è dimorante a *Porte Romane Parochie Sancte Tecle... Maior anni viginti suae aetatis.*

[6] S. Maria Beltrade fu Basilica di antica fondazione, nota fin dal secolo X. Il 2 febbraio, festa della Purificazione detta delle « Candelore » si faceva la processione da questa Chiesa al Duomo. Ne rimane il ricordo in un bassorilievo del sec. XII, detto dell'Idea, già sul fianco della Chiesa e poi trasferito nei Musei d'Arte del Castello Sforzesco. Notizie desunte da: P. Mezzanotte, G.C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, p. 261.

[7] Peter Murray, « *Bramante milanese* »: *The printings and engravings*. In: « Arte Lombarda », Anno VII, 1962, 1° semestre, pp. 25-42, ill.

[8] Michèle Hébert, *L'utilisation d'une gravure attribuée a Bramante dans un tableau du Maitre de Saint-Gilles*. (Séance du 2 février 1963). Extrait da: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1963, pp. 17-24, ill.

[9] Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving...*, Londra, 1938-1948, Parte II, vol. V, Catalogo pp. 101-104; vol. VI Tavole, tav. 1.

[10] Giorgio Lise, *Un ricordo della stampa Prevedari negli affreschi di Donato Montorfano a S. Maria delle Grazie*. In: « Atti della Tavola Rotonda... » (Nota 1), pp. 83-87, ill.

CLELIA ALBERICI

Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco

La Mostra « Aspetti dell'Arte del cuoio dai tempi antichi a oggi, Secoli XIV-XX » è stata allestita dalla Biblioteca Trivulziana e dalle Raccolte d'Arte Applicata in collaborazione con la Tobaco S.p.A., nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco dal 17 al 28 settembre 1980.
La Biblioteca Trivulziana ha esposto volumi rilegati in cuoio, di varie epoche. Determinante è stata la partecipazione del nostro Museo, con il prestito di 42 opere preziose a testimonianza dell'uso del cuoio nei più disparati manufatti.
Sono stati prestati anche alcuni Strumenti Musicali del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco. L'elenco sottoscritto può dare una idea del complesso dei cuoi d'ogni epoca che ho accuratamente scelto, studiato e di cui ho fatto le didascalie.
Vennero molto apprezzati dai visitatori e dagli studiosi poiché i manufatti in cuoio non sono stati fin'ora oggetto di particolari studi in Italia.

Vari cuoi del sec. XVI sono indicati come « cuir bouilli ». Il termine « cuir bouilli », noto almeno fin dal sec. XV, cioè letteralmente « cuoio bollito » viene usato per indicare un particolare trattamento fatto al cuoio che veniva immerso in una soluzione tiepida di resina e di cera in modo da renderlo morbido per poterlo modellare nella forma desiderata su forme di argilla e di legno. Veniva poi decorato a sbalzo o a impressione.
I cofanetti e gli astucci di una certa dimensione sono di legno ricoperto in cuoio.
I tre cuscini e la ricopertura della poltrona veneziana sono in cuoio veneziano dorato e dipinto. L'origine è spagnola; uno dei centri di produzione più importante è la città di Cordova; dalla Spagna si diffusero i maestri e si aprirono fabbriche in varie città d'Europa.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

Testes Daniel de Arrigonibus filius domini Gabrielis porte Ticinensis Parochie Santi Michaelis ad cluxam Mediolani notus, Joh Jacobus de Paganis de Rodello [Rovello] supra scriptus et Otto de Bexutio supra scriptus omnes etc.

Poiché è un'imbreviatura, ossia uno strumento notarile abbreviato che il Notaio passava ad altri Notai, sono abbreviate anche le formule usuali che nei contratti veri e propri sono scritte per intero.

[4] Ciò risulta da vari documenti pubblicati anche da G. Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Banca Agricola Milanese, 1974. Alle pp. 115 e 117, in Contratti dell'11 marzo, del 7 maggio e del 10 novembre 1483 è nominato « Antoniotus de Meda ».

[5] Dei vari Atti relativi al padre del Prevedari cito solamente:
Filza notarile 2354 (Archivio di Stato di Milano). Notaio Barzi Leonardo, 21-8-1456. *Johannes de Prevedariis filius quondam Domini Christofori porte ticinensis parochie Sancte Marie Beltradis Mediolani promisit...*
Altri documenti riguardano « *Johannina* » zia del Prevedari, sorella di suo padre:
Filza Notai n. 1922. Notaio Bombelli Antonio, 10-11-1468. « ...*Johannina de Prevedariis...* ».
Filza Notai n. 2387. Notaio Porri Giampietro, 18-6-1476. « ...*et domina Johannina de Prevedariis... f.q.d. Christofori et relicta quondam domini Ambrosini de Cre (?) habitans in loco de Intignosio plebis Masolie (?)* ».
Altro zio del Prevedari potrebbe essere il « *Maffeus* » nominato nel seguente documento:
Filza Notai n. 1943. Notaio Capitani Antonio, 15-12-1461. « *Maffeus de Prevedariis f.q.d. Christofori porte ticinensis Parochie Sancte Marie Beltradis...* ».
La chiesa trasformata in Cinematografo (Cinema Regina) fu demolita nel 1929.
In un altro documento presso l'Archivio di Stato è nominato un *Christoforus de Prevedariis filius quondam Johannis...* Poiché si chiamava Giovanni il Padre di Bernardo Prevedari, Cristoforo dovrebbe essere il fratello di Bernardo. È un lungo documento notarile datato 31 agosto 1481 (filza 1946 - Notaio Capitani Antonio) per concordare l'apprendistato presso il pittore « *Magister Ambrosius De Zavattariis, filius quondam Domini Francisci* di Porta Vercellina, *Parochie S. Marie ad Portam...* ».
Il giovane Cristoforo desideroso di lavorare nella bottega del celebre Ambrogio Zavattari non abita però sotto la Parrocchia di S. Maria Beltrade, come il padre ed il fratello: *Christoforus de Prevedariis filius quondam Domini Johannis* è dimorante a *Porte Romane Parochie Sancte Tecle... Maior anni viginti suae aetatis.*

[6] S. Maria Beltrade fu Basilica di antica fondazione, nota fin dal secolo X. Il 2 febbraio, festa della Purificazione detta delle « Candelore » si faceva la processione da questa Chiesa al Duomo. Ne rimane il ricordo in un bassorilievo del sec. XII, detto dell'Idea, già sul fianco della Chiesa e poi trasferito nei Musei d'Arte del Castello Sforzesco. Notizie desunte da: P. Mezzanotte, G.C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, p. 261.

[7] Peter Murray, « *Bramante milanese* »: *The printings and engravings*. In: « Arte Lombarda », Anno VII, 1962, 1° semestre, pp. 25-42, ill.

[8] Michèle Hébert, *L'utilisation d'une gravure attribuée a Bramante dans un tableau du Maitre de Saint-Gilles*. (Séance du 2 février 1963). Extrait da: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1963, pp. 17-24, ill.

[9] Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving...*, Londra, 1938-1948, Parte II, vol. V, Catalogo pp. 101-104; vol. VI Tavole, tav. 1.

[10] Giorgio Lise, *Un ricordo della stampa Prevedari negli affreschi di Donato Montorfano a S. Maria delle Grazie*. In: « Atti della Tavola Rotonda... » (Nota 1), pp. 83-87, ill.

CLELIA ALBERICI

Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco

La Mostra « Aspetti dell'Arte del cuoio dai tempi antichi a oggi, Secoli XIV-XX » è stata allestita dalla Biblioteca Trivulziana e dalle Raccolte d'Arte Applicata in collaborazione con la Tobaco S.p.A., nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco dal 17 al 28 settembre 1980.
La Biblioteca Trivulziana ha esposto volumi rilegati in cuoio, di varie epoche. Determinante è stata la partecipazione del nostro Museo, con il prestito di 42 opere preziose a testimonianza dell'uso del cuoio nei più disparati manufatti.
Sono stati prestati anche alcuni Strumenti Musicali del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco. L'elenco sottoscritto può dare una idea del complesso dei cuoi d'ogni epoca che ho accuratamente scelto, studiato e di cui ho fatto le didascalie.
Vennero molto apprezzati dai visitatori e dagli studiosi poiché i manufatti in cuoio non sono stati fin'ora oggetto di particolari studi in Italia.

Vari cuoi del sec. XVI sono indicati come « cuir bouilli ». Il termine « cuir bouilli », noto almeno fin dal sec. XV, cioè letteralmente « cuoio bollito » viene usato per indicare un particolare trattamento fatto al cuoio che veniva immerso in una soluzione tiepida di resina e di cera in modo da renderlo morbido per poterlo modellare nella forma desiderata su forme di argilla e di legno. Veniva poi decorato a sbalzo o a impressione.
I cofanetti e gli astucci di una certa dimensione sono di legno ricoperto in cuoio.
I tre cuscini e la ricopertura della poltrona veneziana sono in cuoio veneziano dorato e dipinto. L'origine è spagnola; uno dei centri di produzione più importante è la città di Cordova; dalla Spagna si diffusero i maestri e si aprirono fabbriche in varie città d'Europa.

Venezia fin dal sec. XVI fu celebre per i « cuori d'oro », dorati, argentati, e dipinti, che erano richiesti ovunque. Tale produzione fu attivissima fino alla fine del sec. XVIII.
A Milano nel sec. XVIII risulta la categoria « Venditori di corame d'oro » (Archivio Storico Civ. Arti e Corpi soppressi negli anni 1773, 1774 e 1778).

Astuccio per contenere probabilmente, un testo religioso. È in « cuir bouilli », nero sbalzato su fondo bulinato.
Sulla parte anteriore è raffigurato un vescovo seduto, con mitra e pastorale, affiancato da girali di fiori e foglie. Sulla parte opposta, un poligono a stella entro cornice circolare, con foglie di quercia in rilievo. Sui fianchi, minuti ornati floreali incisi. Sopra il bordo del coperchio è scritto « AVE MARIA » in caratteri gotici. Ai lati della scatola e del coperchio due passanti per reggerlo con una corda o nastro.
Italia, sec. XV (fig. 1).
Dono Ing. Astorre Majer, 1948. (Cuoi n. 94)

Cofanetto in cuoio nero sbalzato con motivi di ippogrifi, cervi e figure mostruose, con fondo a puntini in rilievo. Spigoli rivestiti in lamina di ferro; pure in ferro sono le cerniere, la serratura con chiave, la maniglia sul coperchio. È foderato in pelle rossa. Presenta restauri.
Arte tedesca, sec. XV. (Cuoi n. 6)

Stipetto rivestito in cuoio impresso con incisioni in oro entro riquadri, intervallati da bordure incise a motivi vari analoghi a quelle che delimitano la parte esterna di ciascun lato. Anta calatoia rivestita in cuoio impresso su entrambi i lati, che cela un frontale formato da cassettini, ciascuno decorato con medaglioni in pastiglia raffiguranti un busto maschile. Su ciascun lato maniglia in ferro.
Italia (probabilmente Venezia), sec. XV fine-XVI inizi. (Inv. Mobili 1050)

Astuccio portatile in « cuir bouilli » per contenere pigmenti per fare l'inchiostro o per un calamaio. Con i pigmenti (nero fumo, noci di galla,



Fig. 1

ecc.) in polvere, mescolati a piccole quantità di liquido lo scrivano preparava la quantità d'inchiostro secondo le esigenze immediate, senza il rischio di versare il contenuto durante il trasporto. Internamente è ripartito in tre settori (ma successivamente?).
Italia, sec. XV-XVI. (Cuoi n. 2)

Astuccio per un bicchiere, in « cuir bouilli » con motivi ornamentali incisi. Passanti per bandelle sull'astuccio e fori sul coperchio culminante con pomolo allungato.
Arte veneziana, sec. XV-XVI. (Cuoi n. 4)

Astuccio per scrittura e forbici le cui punte fuoriuscivano. È in « cuir bouilli », con decorazioni a sbalzo raffiguranti arabeschi; nella parte anteriore sono raffigurati due leoni: passante quello superiore e rampante quello inferiore. Internamente quattro ripartizioni in cuoio. Esternamente passanti per poter tenere appeso alla cintura l'astuccio.
Venezia, sec. XVI, inizi (fig. 2). (Cuoi n. 10)

Astuccio conico, con piede espanso, in « cuir bouilli ». È decorato longitudinalmente da festoni di foglie che si alternano a fiori e a leoni rampanti. Quattro passanti per bandelle. È mancante del coperchio.
Arte italiana, sec. XVI. (Cuoi n. 19)

Cofanetto per gioielli a foggia di baule, in « cuir bouilli ». Tracce di doratura. È foderato di carta rosa. Ai fianchi è mancante di parti di cuoio.
Arte italiana, sec. XVI. (Cuoi n. 12 bis)

Cofanetto per gioielli a foggia di baule, in cuoio impresso in oro. È apribile con un gancio. All'interno è bipartito e foderato di seta rossa.
Arte fiorentina, sec. XVI. (Cuoi n. 12)

Astuccio cilindrico, in « cuir bouilli », con decorazioni varie. Passanti per bandelle.
Lombardia (?), sec. XVI. (Cuoi n. 11)

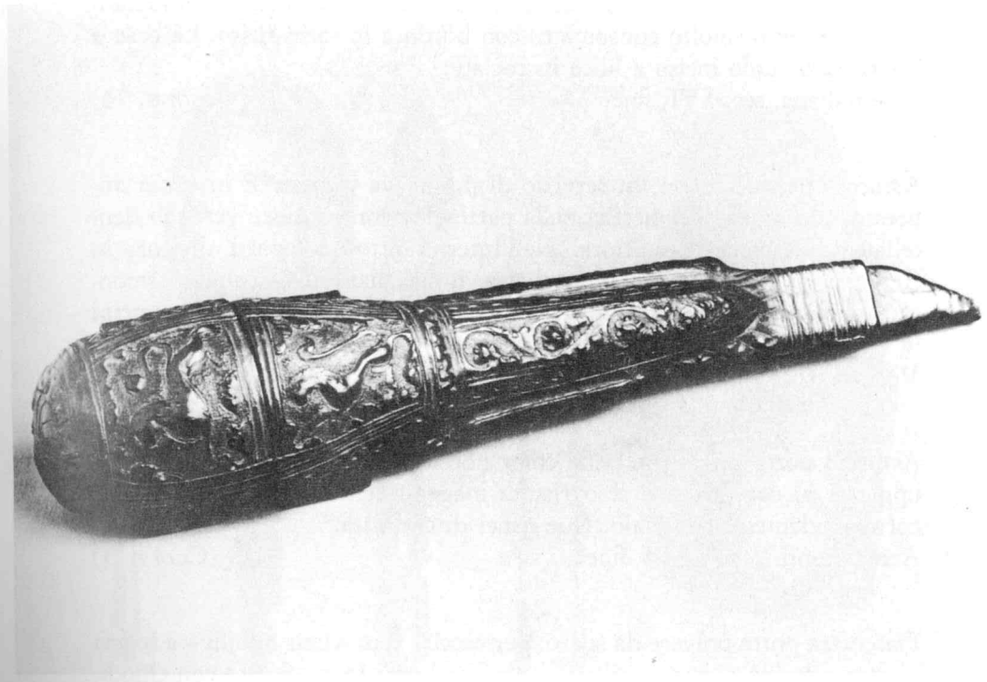


FIG. 2

Astuccio per bottiglia, in pelle nera, con fregi geometrici impressi in oro alla sommità, al centro e alla base. Ha la forma della bottiglia che racchiudeva ed è apribile longitudinalmente con due cerniere. È foderato in velluto nero (molto consumato) con bordura in satin rosso. La base è rivestita di cuoio inciso a linee incrociate.
Arte italiana, sec. XVI, fine. (Cuoi n. 74)

Astuccio per contenere un servizio di posate da viaggio. È in cuoio impresso, con motivi geometrici nella parte anteriore; a linee verticali dentellate nella parte posteriore. Nell'interno otto scomparti divisori in cuoio in cui s'inseriscono la forchetta, il cucchiaio ed il coltello, smontati; al momento dell'uso i manici s'inseriscono a vite; inoltre due uncini in ferro. Manca il manico della forchetta.
Venezia, sec. XVI fine (fig. 3). (Cuoi n. 75)

Astuccio porta posate, in pelle color nocciola, decorato con piccoli gigli impressi in oro. Il coperchio risulta maggiormente concavo sulla parte corrispondente al cucchiaio. Due ganci di chiusura.
Arte fiorentina, sec. XVI, fine. (Cuoi n. 3)

Fiaschetta porta polvere da sparo, per caccia. È in « cuir bouilli » a forma di mezzo bulbo a costole rilevate. Un listello di ferro, fissato con chiodi, è applicato tutto intorno. Mancante del coperchio e del beccuccio metallico per la fuoriuscita della polvere.
Venezia, sec. XVI fine (fig. 4). (Cuoi n. 13)

Cofanetto in cuoio color amaranto ornato con impressioni in oro e in alcune parti, tinteggiato in verde. Serratura, chiave mancante.
Arte francese (?), sec. XVI fine - XVII. (Cuoi n. 7)

Custodia per vaso, di forma ovoidale, in « cuir bouilli » sbalzato, inciso e bulinato a cerchi concentrici. Al centro del coperchio stemma araldico non identificato. Ai lati dell'astuccio e del coperchio passanti per bandelle. Internamente è foderato in tela greggia, e il coperchio in tessuto rosso.
Italia, sec. XVI-XVII. (Cuoi n. 1)



Fig. 3

Cofanetto in cuoio a foggia di baule. Non è più visibile, perché troppo schiacciato, il motivo ornamentale che vi era impresso e che si ripeteva su tutta la superficie. Fasce in ottone inciso lungo gli spigoli, anche del coperchio. Nella parte centrale delle fasce sia del coperchio che della scatola, vi è incisa su due righe la seguente scritta in olandese:

SELDEN SOO GOEDE TYT
DENEENE BEDROVET END ANDER VERRITIT

che tradotta significa: Raramente vi è un'epoca così felice; l'uno è afflitto e l'altro è esultante. Sulla serratura sono incisi un satiro sdraiato ed un altro di cui s'intravvede la testa da un cespuglio. Sul lato destro fuoriesce un cassettino.
Dono dell'Avv.to Achille Liuzzi, 1893. (Cuoi n. 97)

Astuccio porta bottiglie in cuoio impresso in oro e cosparso di bullette in ottone. Ha la forma di due edicolette accoppiate, con cupole esagonali. Maniglie laterali in ottone. Copriserratura in ferro dorato e chiave originale. Foderato in tela azzurra. Internamente bipartito per contenere due bottiglie.
Lombardia (?), sec. XVII inizi. (Cuoi n. 16)

Cofanetto a foggia di baule, in pelle di porco pressata, con rilievo a sbalzo di rami e di fiori. Apribile con cerniera. È foderato in seta cremisi.
Arte tedesca, sec. XVII. (Cuoi n. 18)

Cofanetto a foggia di baule, in pelle nera, ornato con bandelle ed angoli in ferro. Placca in ferro cuoriforme della serratura; maniglia in ferro.
Italia, sec. XVII (fig. 5). (Cuoi n. 95)

Astuccio per un pecchero da birra in avorio, di arte tedesca del sec. XVII. È in pelle marrone biondo, decorato a minuti fregi impressi in oro. Apribile con ganci. Foderato in pelle di camoscio. Germania, sec. XVII. È posseduto anche il pecchero (fig. 6).
Legato N.H. Malachia De Cristoforis, 1876. (Cuoi n. 5)



FIG. 4

Cofanetto a foggia di bauletto, in cuoio marrone decorato con impressioni in oro. Su ciascuno dei lati sono raffigurate scene di caccia, entro motivi ornamentali vari. Foderato in raso rosso. Una maniglia su ciascuno dei fianchi e una sopra il coperchio in ottone. Serratura con chiave. Internamente è ripartito in due scomparti sovrapposti. Sul fondo vi è un cassettino segreto estraibile, che fuoriesce sollevando il fianco destro del cofanetto.
Un cofanetto analogo è assegnato ad Anversa, sec. XVII. (Cuoi n. 15)

Cassettina in cuoio marrone chiaro decorata con impressioni in oro. Coperchio con maniglia in ferro, serratura con chiave e boncinello, ganci a forma di S in ferro dorato.
Arte francese o veneziana, sec. XVII. (Cuoi n. 8)

Cofanetto per contenere flaconcini. È a foggia di bauletto, in pelle rossa, ornato con impressioni in oro a gigli e rosoni ottenuti a piccoli ferri. Chiave (mancante) e serratura. Tre bandelle e maniglia in ferro.
Tracce di foderatura in cuoio impresso con ornati analoghi a quelli del rivestimento esterno. Internamente è ripartito in due scomparti sovrapposti suddivisi in 21 cellette. Lo scomparto del fondo è un cassettino segreto estraibile, che fuoriesce sollevando il fianco destro del cofanetto. I flaconcini sono in vetro soffiato di Murano trasparente, decorato a fili di lattimo; ne sono rimasti solamente cinque.
Arte italiana o francese, sec. XVII, fine (fig. 7). (Cuoi n. 17)

Sella in cuoio con arcione imbottito di paglia e rivestito con pelle di camoscio trapuntata. Decorazione sul pomo e lungo le linee perimetrali con borchie e stella in bronzo. La parte del basto è composta da due cuscini di tela grezza imbottiti di paglia. Groppiera in cuoio con due placchette metalliche decorate a sbalzo all'altezza del posolino.
Europa settentrionale, seconda metà sec. XVII.

Poltrona con gambe intagliate con motivo di foglie lanceolate. Sedile e schienale coperti in cuoio impresso policromo.
Venezia, sec. XVII-XVIII. (Inv. Mobili 652)

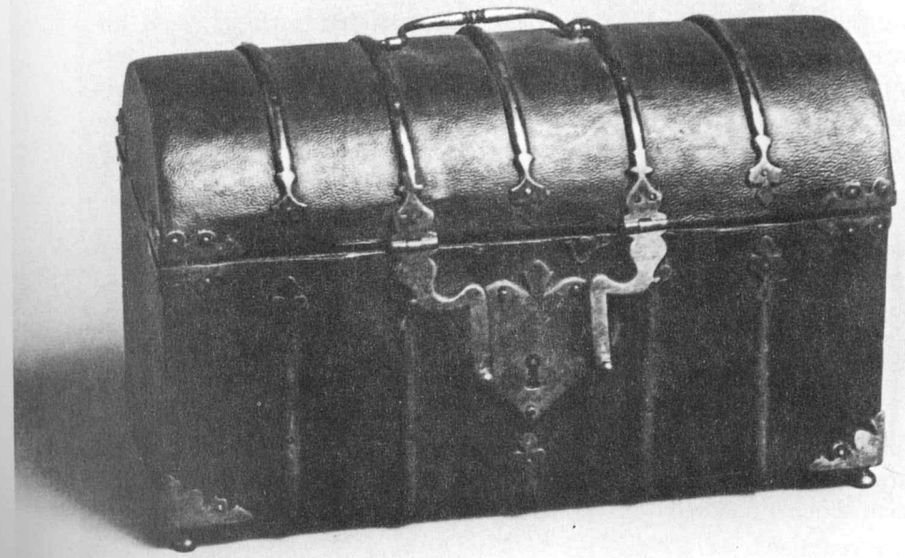


FIG. 5

Sedia intagliata, con parti dorate e dipinte nei colori marrone e verde. Sedile e schienale ricoperti in cuoio impresso tipico della Lombardia. Fa parte di una serie di sei.
Lombardia, sec. XVIII. (Inv. D 228)
Legato Conte Antonio Durini, 1939.

Poltrona intagliata. Sedile, schienale e braccioli ricoperti in cuoio impresso. Il motivo della danzatrice al centro dello schienale è frequente in ricoperture in cuoio anche di sedili lombardi, e probabilmente deriva dai cuoi di Cordova.
Venezia, sec. XVII-XVIII. (Mobili n. 644)

Cuscino di cuoio dorato e dipinto. Striscia di bordura in cuoio con quattro fiocchetti angolari in cuoio. Sul rovescio decorazione a motivi geometrici impressi. È imbottito di paglia.
Arte veneziana, sec. XVIII. (Cuoi n. 24)

Cuscino di cuoio dorato con decorazione floreale dipinta. Striscia di bordatura in cuoio con quattro fiocchetti angolari pure in cuoio. Sul rovescio, decorazione a quadretti e rose incisi. È imbottito di paglia.
Arte veneziana, sec. XVIII. (Cuoi n. 26)

Cuscino in cuoio dorato e dipinto a decorazione floreale policroma su fondo costellato da piccoli ovuli in rilievo. Il retro è in cuoio liscio. Striscia di bordura in cuoio con due fiocchetti angolari di cuoio. È imbottito di paglia.
Arte veneziana, sec. XVIII. (Cuoi n. 23)

Astuccio per due bottiglie, di cuoio naturale. È decorato da bullette a forma di rosette che nella parte anteriore sono disposte a formare una lettera, probabilmente M. Coperchio apribile a cerniera; maniglia in ottone. Chiave e serratura originali. Internamente è ripartito in modo da accogliere due bottiglie quadrangolari di vetro brunito, leggermente



Fig. 6

schiacciate su ciascun lato; tappo di peltro a vite. Internamente il fondo è imbottito in modo da accogliere l'incavo del fondo di ciascuna bottiglia.
Arte veneziana, sec. XVIII. (Cuoi n. 14)

Casacca con falde di pelle di bufalo. Chiusa fino alla vita per mezzo di ganci metallici. Apertura centrale della parte inferiore del dorso e due laterali tra il dorso e le falde anteriori.
Seconda metà del sec. XVII.
Questo tipo di indumento era esclusivamente di uso militare in quanto veniva indossato sotto la corazza. La particolare forma « a falde » influenza, alla fine del sec. XVII, il costume civile dando origine alla marsina settecentesca. (Costumi n. 144)

Un paio di « calcagnetti » femminili con tomaia e tacco in pelle di vitello bianco. La tomaia è decorata a trafori con motivi geometrici; sotto il traforo tracce di tessuto che metteva in risalto la decorazione. Alto tacco pieno, di forma svasata alla base e decorato a piccoli motivi stellari impressi a fuoco. Sono foderati in pelle di vitello color marrone.
Questa particolare lavorazione a traforo d'influenza orientale si diffonde in Europa, provenendo dalla Spagna, nella prima metà del sec. XVI. Questo tipo di zoccoli, detti « calcagnetti », erano usati soprattutto dalle donne veneziane e la suola a volte era tanto alta da esser costrette ad appoggiarsi a due serventi per poter camminare.
Legato Ala Ponzone.
Venezia, sec. XVI, metà circa. (Costumi n. 108)

Un paio di scarpe infantili per bambino a punta accentuata. Tomaia in pelle di capra bianca. Spunterbo separato dalla mascherina, decorato con intagli a traforo che formano motivo a griglia. Mascherina e linguetta con leggeri intagli a linee e rosette disposti a motivi geometrici. Linguetta alta e squadra su cui s'incrociano i cinturini forati per lasciar passare il fiocco. Tacco largo e rotondo formato da strati di cartone tinto di rosso. Sopratacco di cuoio. La suola è costituita da uno strato di cartone tinto di rosso sopra la suola di cuoio.
Veneto o Lombardia, 1670-1680 ca. (fig. 8).
Dono del Conte Carlo Alessandro Arborio Mella, 1978. (Costumi)



FIG. 7

Due antichi strumenti ad ancia.

Antico strumento in legno ricoperto di pelle, a canneggio lievemente conico.
Sono dotati di sei fori anteriori e di uno posteriore, disposti come in un normale flauto a becco. Assai probabilmente le vibrazioni venivano provocate da un'ancia doppia da inserire alla sommità, dove appunto si trova un foro del giusto diametro.
Civ. Museo degli Strumenti Musicali, Coll. Natale Gallini.

Serpentone in legno ricoperto di pelle. Ha un tubo d'insufflazione in ottone con bocchino in corno. Dispone di sei fori. È il basso del cornetto a bocchino, che pure è in legno ricoperto di pelle, di tubo conico. Il serpentone è curvato e ricurvato a somiglianza di un serpente, per aver la possibilità di turare con le dita i buchi collocati a più di un metro di distanza dal bocchino.
I primi esemplari vennero costruiti quasi certamente in Italia, ed usati nelle chiese; in seguito nelle orchestre per alquanto tempo. Oggi è sostituito dal basso tuba.
Italia, sec. XVII.
Civ. Museo degli Strumenti Musicali, Coll. Natale Gallini.

Contenitore da sella per acqua. Su un lato, imboccatura cilindrica per riempirlo d'acqua; sul lato opposto becco per la fuoruscita. Al centro doppia maniglia. Sulla maniglia, vi sono impressi motivi geometrici. Doppio cordone attorcigliato in vimini, lungo i fianchi.
Africa, arte araba, sec. XIX, seconda metà.
Dono Signor M.P. Loria, 1865.

Porta di cuoio sbalzato su cui sono applicati listelli in legni di acero grigio, palissandro e mogano. Eseguita da Maria Marino su disegno dell'Arch. Alfio Fàlica, entrambi di Roma. Le iniziali dei loro nomi appaiono in alto, disposte a stella: F A M M. In basso: ANNO V MCMXXVII. Al centro allegoria dell'Architettura raffigurata in una giovane donna seduta che mostra un modello architettonico. Alla sommità, due cani, due volpi, due uccelli (allusivi alla caccia?).
Era la porta della sala d'ingresso della Sezione Romana della Terza Mo-

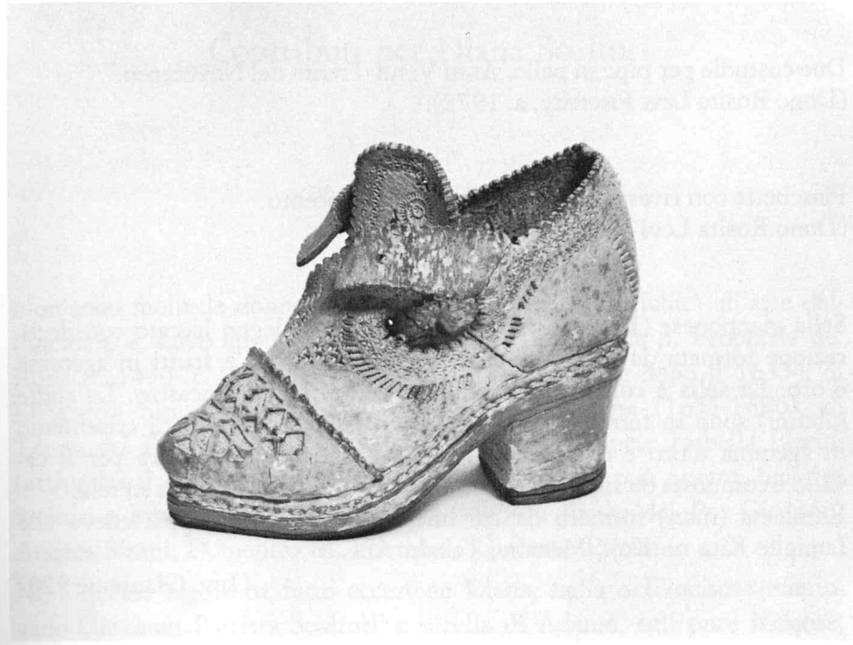


Fig. 8

stra Internazionale delle Arti Decorative presso la Villa Reale di Monza, maggio-ottobre 1927.

Due custodie per pipe in pelle. Anni Venti-Trenta del Novecento.
(Dono Rosita Levi Pisetzky, a. 1972).

Fiaschetta con rivestimento in pelle. Fine Ottocento.
(Dono Rosita Levi Pisetzky, a. 1972).

Sella giapponese (Kura no baju) del sec. XIX in legno laccato con decorazione formata da un albero in lacca oro in rilievo e frutti in agemina d'oro. La sella è composta da quattro pezzi uniti ad incastro. Le staffe (abumi) sono in ferro decorato a leggero rilievo con fiori di crisantemo in agemina d'oro e d'argento, laccate all'interno. L'armatura per il cavallo è composta da riquadri di cuoio dorati, modellati e cuciti su tela. Emblema (mon) formato da tre linee in un cerchio; apparteneva alle famiglie Kita no Koji, Manabe, Takaki Abe.

(Inv. Giappone 920)

Le didascalie delle selle sono di Fabrizio Ferranti. Le didascalie delle scarpe sono di Grazietta Butazzi. Il restauro e l'ammorbidimento di tutti i cuoi è stato fatto dal Civico Laboratorio di Restauro delle Armi e Metalli: signori Antonio Gola e Eugenio Croce.

PAOLO BELLINI

Contributi per Diana Scultori

Non sono molte le donne che si sono dedicate nell'antichità all'arte dell'incidere e, salvo appunto Diana Scultori, ci si ricorda di Properzia de' Rossi (c. 1490 - c. 1530), di Annamaria Vaiani (morta dopo il 1633), di Elisabetta Sirani (1638-1665), di Veronica Fontana (1651-1690), di Teresa del Po (morta nel 1716) e della suora bassanese Isabella Piccini (attiva fra il 1665 e il 1692)[1]: quasi tutte, come si può notare, figlie di incisori a loro volta conosciuti, quali appunto Pietro del Po, Giovanni Andrea Sirani, Domenico M. Fontana e Giacomo Piccini.

Né a questa regola ha fatto eccezione Diana, figlia dell'incisore mantovano Giovanni Battista Scultori[2] e sorella di Adamo, egli pure incisore, tutti operanti nell'ambito del gruppo mantovano, attivo nel secondo Cinquecento, che contava fra le sue file anche Giorgio Ghisi e Andrea Andreani. E fu a causa della statura artistica del Ghisi, senz'altro il più dotato del gruppo, se è avvenuto che il cognome della famiglia Scultori sia stato per diverso tempo erroneamente confuso e dimenticato e solo nel secolo scorso, grazie alle indicazioni fornite da P. Zani, J.-P. Passavant, A. Bertolotti e, in tempi più recenti, da G. Albricci[3] l'equivoco è stato sufficientemente chiarito, sebbene negli schedari della maggior parte dei Gabinetti di stampe europei (spesso compilati nel secolo scorso) e talvolta anche in pubblicazioni recenti, Diana venga ancora tenacemente presentata con il cognome Ghisi, o con l'attributo « Mantovana » usato al posto del cognome.

Questo accenno al cognome, lungi dall'essere inteso alla stregua di una doverosa ma pedante precisazione storica, dà ragione invece delle difficoltà che si incontrano nel reperimento delle opere di Diana, nascoste

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

stra Internazionale delle Arti Decorative presso la Villa Reale di Monza, maggio-ottobre 1927.

Due custodie per pipe in pelle. Anni Venti-Trenta del Novecento.
(Dono Rosita Levi Pisetzky, a. 1972).

Fiaschetta con rivestimento in pelle. Fine Ottocento.
(Dono Rosita Levi Pisetzky, a. 1972).

Sella giapponese (Kura no baju) del sec. XIX in legno laccato con decorazione formata da un albero in lacca oro in rilievo e frutti in agemina d'oro. La sella è composta da quattro pezzi uniti ad incastro. Le staffe (abumi) sono in ferro decorato a leggero rilievo con fiori di crisantemo in agemina d'oro e d'argento, laccate all'interno. L'armatura per il cavallo è composta da riquadri di cuoio dorati, modellati e cuciti su tela. Emblema (mon) formato da tre linee in un cerchio; apparteneva alle famiglie Kita no Koji, Manabe, Takaki Abe.
(Inv. Giappone 920)

Le didascalie delle selle sono di Fabrizio Ferranti. Le didascalie delle scarpe sono di Grazietta Butazzi. Il restauro e l'ammorbidimento di tutti i cuoi è stato fatto dal Civico Laboratorio di Restauro delle Armi e Metalli: signori Antonio Gola e Eugenio Croce.

PAOLO BELLINI

Contributi per Diana Scultori

Non sono molte le donne che si sono dedicate nell'antichità all'arte dell'incidere e, salvo appunto Diana Scultori, ci si ricorda di Properzia de' Rossi (c. 1490 - c. 1530), di Annamaria Vaiani (morta dopo il 1633), di Elisabetta Sirani (1638-1665), di Veronica Fontana (1651-1690), di Teresa del Po (morta nel 1716) e della suora bassanese Isabella Piccini (attiva fra il 1665 e il 1692)[1]: quasi tutte, come si può notare, figlie di incisori a loro volta conosciuti, quali appunto Pietro del Po, Giovanni Andrea Sirani, Domenico M. Fontana e Giacomo Piccini.

Né a questa regola ha fatto eccezione Diana, figlia dell'incisore mantovano Giovanni Battista Scultori[2] e sorella di Adamo, egli pure incisore, tutti operanti nell'ambito del gruppo mantovano, attivo nel secondo Cinquecento, che contava fra le sue file anche Giorgio Ghisi e Andrea Andreani. E fu a causa della statura artistica del Ghisi, senz'altro il più dotato del gruppo, se è avvenuto che il cognome della famiglia Scultori sia stato per diverso tempo erroneamente confuso e dimenticato e solo nel secolo scorso, grazie alle indicazioni fornite da P. Zani, J.-P. Passavant, A. Bertolotti e, in tempi più recenti, da G. Albricci[3] l'equivoco è stato sufficientemente chiarito, sebbene negli schedari della maggior parte dei Gabinetti di stampe europei (spesso compilati nel secolo scorso) e talvolta anche in pubblicazioni recenti, Diana venga ancora tenacemente presentata con il cognome Ghisi, o con l'attributo « Mantovana » usato al posto del cognome.

Questo accenno al cognome, lungi dall'essere inteso alla stregua di una doverosa ma pedante precisazione storica, dà ragione invece delle difficoltà che si incontrano nel reperimento delle opere di Diana, nascoste

negli schedari talvolta sotto « Diana », oppure sotto « Scultori », o « Brizziana », o « Mantovana », o sotto l'impossibile « Ghisi Diana ».

La sua opera incisa, di cui più diffusamente ci occuperemo in seguito, è quasi tutta concepita come incisione di riproduzione, avendo Diana scelto come modelli: Federico Zuccari, Francesco Salviati, Durante dal Borgo, Luca da Cortona, Giorgio Vasari, Giulio Campi, Raffaello, Ippolito Costa, Raffaellino da Reggio, il Parmigianino, Michelangelo, Giulio Clovio, Paolo Rosetta, il Primaticcio, il Correggio, Nicola Martinelli, il Ghirlandaio, Baccio Bandinelli, il padre G.B. Scultori, il marito Francesco da Volterra, nonché statue antiche, fregi e bassorilievi. Ma, come avviene per tutta l'incisione di riproduzione del XVI sec., il modo di concepire l'opera è tutt'altro che freddamente imitativo, non tanto nell'interpretazione dei soggetti, che quasi sempre sono ripresi nella loro globalità e senza cambiamenti, bensì nel modo di renderli: tanto che, per Diana, si può parlare di un suo modo personale di incidere e di un suo tratto caratteristico, in grado di rendere riconoscibili i suoi intagli al di là delle indicazioni di paternità offerti dalle scritte, sebbene sia francamente da aggiungere che non sempre gli esiti estetici della sua opera raggiungano tutti il medesimo risultato.

Nel contesto della scuola mantovana, ove essa è inserita, Diana non ricopre un ruolo particolare. Escludendo per un attimo l'Andreani, dedito più alla silografia e al chiaroscuro, degli altri certamente Giorgio Ghisi si presenta subito come il più dotato e il più ricco di talento, in grado di fondere mirabilmente i doveri della riproduzione con un gusto personale spiccato e con certe tendenze fiamminghe a lui care dopo un soggiorno nei Paesi Bassi. Capace in più, però, anche di creare incisioni con soggetti di sua invenzione[4] o di ottenere mirabili risultati, mescolando insieme elementi desunti da autori diversi, come accade ad esempio in quell'opera misteriosa e celebre, conosciuta come *Il sogno di Raffaello*[5].

Meno ricco, ma forse più eclettico, fu Giovanni Battista Scultori, padre di Diana, che si dedicò all'incisione per un periodo di soli cinque anni (1536-1540) e che fu probabilmente il primo ad avviare alla pratica del bulino i figli Diana e Adamo. Di tutti quest'ultimo è il più povero, indotto a incidere forse più dal clima che regnava in famiglia, che non da una reale e istintiva vocazione. Di fatto il tratto nei suoi bulini è

secco, le figure sono impacciate, l'imitazione dei modelli è fredda e quasi sempre priva di fantasia.

Questo gruppo di mantovani è stato in tempi recenti oggetto di studio e di rianalisi, soprattutto per merito di G. Albricci che, con ricorrenti pubblicazioni, ha riportato curiosità e interesse su questi artisti, definendone e meglio delineandone le caratteristiche e la personalità[6] e dandone, nel caso di G. Battista Scultori, una nuova, completa ed esaustiva catalogazione dell'opera incisa. E ci piace qui ricordare, per doverosa gratitudine, che è per merito di questa studiosa, che ci ha ampiamente consigliati, se noi stessi abbiamo intrapreso a suo tempo una ricerca su Diana Scultori, che ha per scopo di giungere in futuro alla definizione di un catalogo completo dei suoi bulini.

Anche in passato tuttavia le incisioni di Diana sono state oggetto di studio e di tentativi di catalogazione. I primi che in ordine di tempo cercarono di dare una descrizione di alcune incisioni dell'artista furono Mariette e Basan[7]. Il primo stilò un disordinato, ma abbastanza ricco elenco di incisioni di quella che egli riteneva la famiglia Ghisi, e cioè Giorgio e i tre Scultori, vittima di quella confusione di nomi di cui si è parlato. Basan invece nel suo *Dictionnaire* si limitò alla descrizione di alcuni fogli.

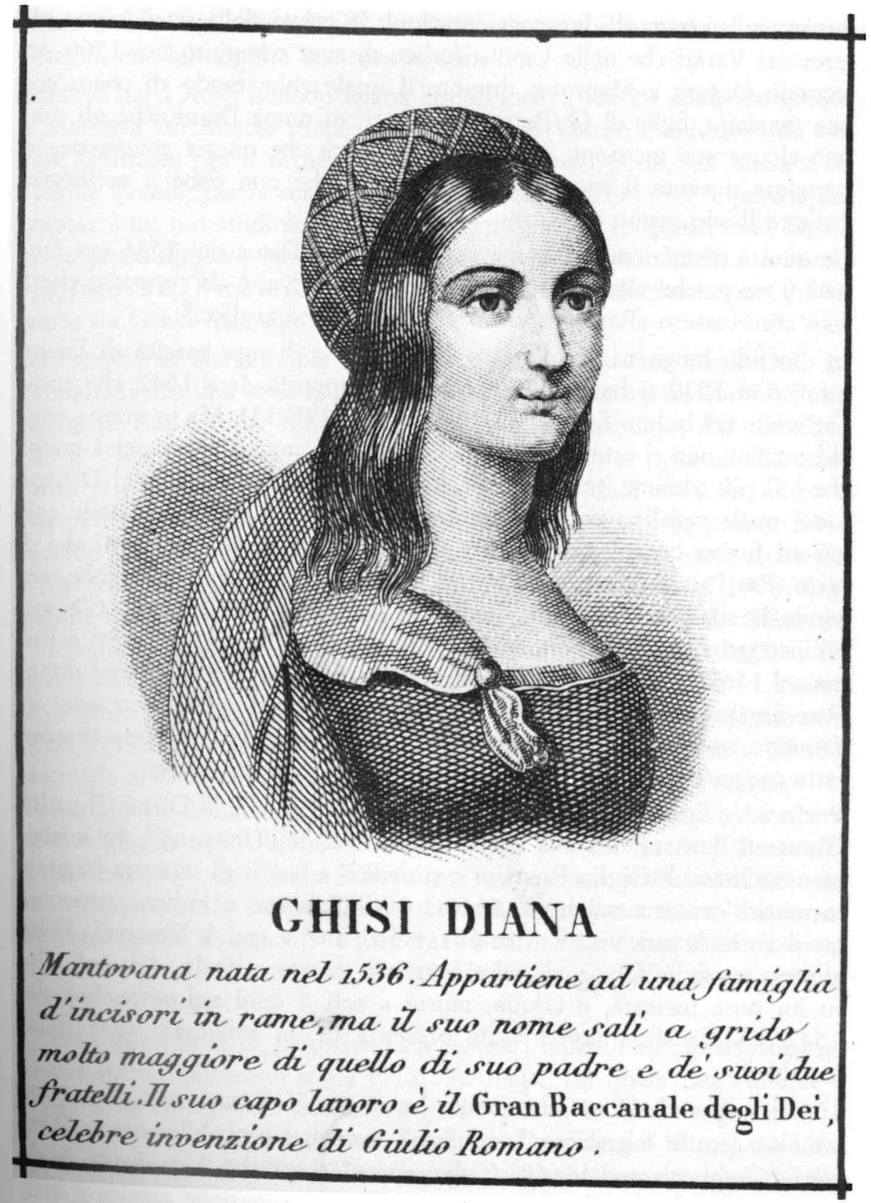
Giovanni Gori Gandellini nel suo *Notizie istoriche degli intagliatori* dedicò due pagine a Diana, enumerando senza pretese di catalogazione un certo gruppo di incisioni dell'artista, attento, come sua abitudine, ad indicare la provenienza dei soggetti. Questa descrizione fu ripresa circa quarant'anni più tardi dal De Angelis, che la propose tuttavia sotto forma di elenco, numerando un totale di 12 incisioni.

Si deve in ogni caso al Bartsch il primo catalogo ragionato vero e proprio. Egli infatti nel 1813, nel vol. XV del suo *Le Peintre-Graveur,* inserì anche il catalogo dell'opera di Diana, che anche qui però compare, come del resto nel De Angelis, con l'errato cognome di Ghisi. A Diana il Bartsch assegnò 47 intagli[8] e, sebbene questo numero sia, come vedremo, assai lontano dalla totalità delle lastre incise dall'artista, tuttavia costituì la prima base sicura e una certa vastità di appoggio su cui operare in seguito. Tra l'altro lo studioso viennese indicò per primo, in vari casi, talune differenze di stato.

Dei lavori che seguirono due vanno sottolineati, quelli del Nagler e del D'Arco. Lo studioso tedesco, che nel suo classico *Künstler-Lexikon* si

era limitato a proporre con poche novità l'elenco del Bartsch, fornì invece elementi per nuove scoperte nel *Die Monogrammisten*, dando la descrizione di dieci nuove opere assegnabili con certezza all'artista mantovana. Diversa e di altra natura è invece la posizione di Carlo D'Arco che nel 1840, nell'ambito dei suoi vasti studi sugli artisti mantovani, pubblicava un volume interamente dedicato ai cinque incisori attivi a Mantova nel Cinquecento, e cioè G. Ghisi, A. Andreani e i tre Scultori, fra cui appunto Diana. Il suo catalogo, assai pregevole per le notizie che fornisce su alcuni fogli e per le loro descrizioni, contiene anche la segnalazione di tre nuove opere non ancora inserite nel *corpus* di Diana.
Un altro apporto per la costituzione di tale *corpus* fu operato nel 1864 dal Passavant che nel suo *Le Peintre-Graveur,* oltre a riprendere con cura e chiarezza le fondamentali scoperte del Nagler, apportò lui stesso tre nuove aggiunte, sicché a questo punto l'opera di Diana giungeva a un totale di 63 fogli.
Passarono da questo momento parecchi anni in cui non intervennero sostanziali novità, fino a che nel 1975 G. Albricci assegnò un altro nuovo bulino all'artista, una *Figura di fanciulla*, ripresa da Agostino Veneziano. In tempi più recenti è stato poi pubblicato anche un volume dedicato alle incisioni di artisti lombardi conservate nella Pinacoteca di Bologna: tuttavia, a parte un materiale illustrativo abbondante ma di mediocre qualità, questo volume non ha apportato sostanziali novità per la definizione dell'opera incisa di Diana.

Sulle vicende relative alla vita di quest'artista, poco finora si è potuto scoprire a causa della scarsità delle fonti a disposizione, parecchie delle quali del resto si limitano a ripetere solo quanto altri avevano precedentemente già riportato. Molte pertanto restano le zone d'ombra e i vuoti di notizie anche nella ricostruzione che si è tentata di compiere in queste pagine, sebbene a qualche piccolo risultato nuovo si sia comunque potuti giungere, specie per la determinazione della data di nascita, per l'individuazione dell'origine di alcune opere e per la loro datazione. Più sfumata al contrario e, in definitiva, tutta da scoprire rimane la personalità di Diana[9].
La data di nascita dell'artista viene generalmente collocata nel 1530[10], basandosi su una incisione di Diana datata 1542 e ritenuta la sua prima opera (B.33). In realtà questa datazione non è probabile e la nascita, a nostro giudizio, deve essere spostata intorno al 1545-1550. Ciò affer-



Santamaria, *Ritratto di Diana Scultori,* acquaforte, 1872.

miamo sulla scorta di due considerazioni, la prima delle quali viene offerta dal Vasari che nelle *Vite*[11] riferisce di aver compiuto nel 1566 un secondo viaggio a Mantova, durante il quale ebbe modo di conoscere una *fanciulla*, figlia di G. Battista Scultori, di nome Diana, che gli mostrò alcune sue incisioni. E il Vasari specifica che questa conoscenza è avvenuta durante il suo secondo viaggio, e che non ebbe a verificarsi durante il suo primo soggiorno.

Da questa descrizione vasariana si arguisce che Diana nel 1566 era *fanciulla*, ma poiché viene specificato che già incideva, è da supporre che i suoi anni fossero allora più vicini ai quindici che ai dieci[12].

In secondo luogo va sottolineato che l'ipotesi di una nascita di Diana intorno al 1530 si basa unicamente sulla supposta data 1542 che comparirebbe nel bulino *La continenza di Scipione* (B.33). Ma in questa considerazione non si è tenuto conto che tale data non si trova nel I stato, che è il più comune, ma in un II stato di cui dà notizia solo il D'Arco e del quale peraltro non abbiamo rinvenuto alcun esemplare nelle collezioni finora consultate, mentre abbondanti sono gli esemplari del I stato. Fra l'altro questo II stato di cui parla il D'Arco recherebbe, secondo la sua testimonianza, l'indirizzo di Antonio Salamanca. C'è qui un'incongruenza difficile da spiegare, in quanto il Salamanca morì a Roma nel 1562, ove era attivo, mentre Diana vi giunse solo vari anni dopo. Pare dunque probabile ritenere che questo II stato della *Continenza di Scipione,* se esiste, sia comunque uno stato posteriore alla prima tiratura fatta eseguire da Diana e porti una data probabilmente falsa.

Poche sono fino ad oggi le notizie relative alla famiglia di Diana. Il padre Giovanni Battista[13] abitava con i suoi in Via dell'Unicorno[14]; fu inizialmente allievo di Giulio Romano e si dedicò a lavori di scultura (soprattutto nell'ornamentazione a stucco) e all'incisione a bulino; trascorse quasi tutta la sua vita a Mantova, salvo due viaggi a Verona[15]. Ebbe almeno tre figli: Diana, di cui si tratta in questo articolo, Adamo[16], che fu lui pure incisore, e Giulia, morta a soli 5 anni nel settembre del 1542[17]. Nulla si sa invece sulla presenza di un eventuale altro figlio maschio[18].

L'adolescenza di Diana che, come ha scritto il Vasari, era allora una « molto gentile e graziosa fanciulla »[19] trascorse probabilmente a Mantova e, sebbene non vi siano affermazioni specifiche a conforto, è da ritenere che essa abbia ricevuto la sua prima formazione tecnica e artistica dal padre, mentre in seguito guardò con interesse al gusto raimondesco e si accostò allo stile di Giulio Romano, che le passava numerosi disegni, che lei talvolta tradusse in incisione.

Intanto nel 1565[20], quando Diana era all'incirca sui 20 anni, era giunto a Mantova l'architetto Francesco Capriani da Volterra, chiamato da Cesare Gonzaga, per il proseguimento del Palazzo Ducale, già iniziato da Achille Torelli, per la costruzione della chiesa di S. Pietro[21] e perché decorasse « un suo studiolo fatto per le medaglie »[22]. In questi anni Diana stava probabilmente incidendo *La deposizione di Cristo* (B.7) e *Lorenzo spogliato* (B.23), tratte da soggetti di suo padre e *La Resurrezione* (B.10), tratta da Giulio Romano.

La conoscenza dei due, nel non vasto ambiente artistico mantovano, fu probabilmente una cosa inevitabile e poco dopo si innamorarono l'uno dell'altro. Ma il loro idillio non fu comunque immediato, dal momento che il Vasari, nel 1566, parla di loro, a pochissime righe di distanza, senza assolutamente collegarli insieme[23]. In una data e in un luogo a noi non noti i due comunque si sposarono[24] e a un certo punto, forse quando Francesco da Volterra terminò i lavori per cui era stato chiamato a Mantova, si trasferirono a Roma, ove Diana è presente nel 1573. Con questo anno infatti è siglata una *Vergine con Bambino e S. Giuseppe* (non nota ad alcuna delle precedenti catalogazioni), tratta da Andrea del Sarto. Più intensa fu l'attività nel 1575 quando l'artista incise i tre rami delle *Nozze di Psiche* (B.40) da Giulio Romano, *Il sacrificio di Abramo* (Pass.47) da Giulio Clovio, una *S. Famiglia con S. Giovannino* (B.18), tratta da Raffaellino da Reggio, che era intimo amico di Francesco da Volterra[25], *La Maddalena ai piedi di Cristo* (B.3) da Giulio Campi e probabilmente un *S. Gerolamo*[26] da Daniele da Volterra e forse anche *L'adultera* (B.4) da Giulio Romano, a meno che questa lastra non sia stata incisa quando ancora l'artista era a Mantova, e a Roma solamente rieditata con la data 1575. Un'opera che fu invece certamente rieditata in questo anno fu *La marcia dei cavalieri romani* (B.45), tratta sempre da Giulio Romano.

Dopo i primi anni di permanenza a Roma i modelli di ispirazione per Diana si moltiplicarono e già nel 1576 incise tre opere derivandone i soggetti da fonti per lei nuove: da F. Salviati incise una *Vergine seduta a terra che accarezza il Bambino* (B.18), da Durante dal Borgo una *Vergine seduta con il Bambino benedicente* (B.12) e dal marito un *Capitello in stile ionico* (Pass.57).

Più intensa fu l'attività nel 1577 con almeno sette incisioni datate: una

Vergine con il Bambino sulle ginocchia (B.19) dal Correggio, *I Gemelli* (B.41) da Raffaellino da Reggio, un *Ornamento di foglie* (Pass.58) tratto probabilmente da un bassorilievo antico, il *Martirio di S. Agata* (Pass.53), *Il piccolo Salvatore in gloria* (B.29), una *S. Maria Maddalena* e un altro *Ornamento di foglie,* quest'ultime due opere non conosciute dalle precedenti catalogazioni[27].

Dalle poche testimonianze rimaste è possibile dire che Diana godeva in questi anni di grande ammirazione[28]. La sua attività continuò instancabile anche l'anno seguente, quando incise da F. Zuccari *S. Eustachio che si fa battezzare con la moglie e i figli* (B.24) e *Lo Spirito Santo* (B.30) da Raffaellino da Reggio. Nello stesso anno 1578 il marito Francesco da Volterra veniva nominato dal comune di Guastalla suo procuratore a Roma[29].

Una sola opera è invece datata nel 1579: si tratta di *S. Giovanni e S. Paolo* (Pass.51) da Nicola Martinelli. Da questo anno in poi Diana cominciò a firmarsi per qualche tempo con l'appellativo di « civis volaterana », in omaggio alla città di nascita del marito.

Tale dicitura si trova anche in una delle incisioni eseguite nel 1580: *S. Eustachio incontra il cervo con la croce* (B.22). L'altra è un *Fregio,* non noto alle precedenti catalogazioni, tratto dall'antico[30].

Questo interesse per i reperti dell'antica Roma ebbe a manifestarsi con più evidenza nel 1581, quando Diana trasse i soggetti di ben tre incisioni da statue greco-romane. Si tratta di *Anfione e Zeto attaccano Dirce al toro infuriato* (B.37)[31], di *Ercole con le mele d'oro* (B.38)[32] e di *Uno schiavo che si toglie una spina* (B.42), ricavata da una copia di una scultura ellenistica del I secolo a.C.[33]. Dello stesso anno è anche *L'Ascensione* (B.11), derivata da Raffaellino da Reggio, e un *Lunario con figure,* probabilmente ricavato da un disegno del marito[34].

Una sola opera è datata nel 1582: il *Martirio di S. Lorenzo* (B.28), ricavato da Baccio Bandinelli o dall'identica stampa che ne trasse Marcantonio Raimondi (B.104)[35], mentre quattro sono i bulini intagliati nel 1583: il *Redentore in gloria con quattro santi* (B.25) dal Ghirlandaio, un'*Adorazione dei Pastori* (Pass.48) da Paolo Rosetta, una *S. Famiglia* (Pass.50) dal Salviati e una *Madonna con S. Bartolomeo e S. Chiara* (D'Arco 22) da Raffaellino da Reggio.

Nessuna incisione risulta datata nel 1584, mentre del 1585 è una nuova *Annunciazione* (B.1), derivata da un dipinto di Luca Signorelli, conservato a Volterra: questo lascia forse intendere un viaggio dell'artista



Anonimo, *Ritratto di Diana Scultori,* acquaforte.

nella città natale del marito, sebbene l'incisione risulti eseguita certamente a Roma.

A questo punto l'attività di Diana volge al termine: nel 1586 esegue tre opere, e cioè *Pilato mostra Cristo al popolo* (B.6) da Raffaellino da Reggio, una *Vergine con Bambino che abbraccia il Battista* (B.17) da Giulio Romano e una *Vergine sul trono* (B.20) da Nicola Martinelli. Due sole opere sono invece datate nel 1588, una *Visitazione* (B.2) da Giorgio Vasari e *Cristo deposto nel sepolcro* (B.9) da Paris Nogari. Diana in questo anno si trova con certezza ancora a Roma, come attestano le iscrizioni di questi bulini. In questo stesso anno le muore il marito Francesco da Volterra ed è a questo punto che generalmente gli studiosi ritengono termini sia l'attività che la vita di Diana.

Caratteristiche dell'opera

Alla luce degli ultimi ritrovamenti si può affermare che le incisioni assegnabili a Diana Scultori siano almeno una ottantina, parecchie di più quindi di quante erano state elencate con il Bartsch, il Nagler, il Passavant e il D'Arco. Ciò si spiega con l'esistenza di opere che vennero tirate probabilmente in pochi esemplari, la cui conseguente rarità è stata tale da impedire ai catalogatori precedenti di venire a conoscenza della loro esistenza. Del resto analogo fenomeno avvenne nei confronti del Bartsch, quando il Nagler prima e il Passavant poi stilarono i loro cataloghi, e nei confronti dei precedenti quando il D'Arco redasse il suo. Né è fuori dal vero ritenere possibile e anche probabile che altre nuove opere vengano scoperte in futuro.

Certo è che le opere descritte dal Bartsch, salvo qualche eccezione, sono da considerarsi abbastanza comuni, mentre più rare sono le opere citate dagli altri sopraddetti catalogatori e quelle poi scoperte in seguito. La maggioranza di queste ultime opere non porta alcun nome di stampatore, a conferma di mancanza di una tiratura regolare e abbondante.

Proporzionale alla maggiore o minore rarità è il numero dei differenti stati per ogni opera, spesso coincidente con il numero delle tirature. Generalmente le opere più comuni hanno due, tre, o anche quattro stati: solitamente nel primo vi sono alcuni versi latini, il nome dell'artista con la data e il nome dell'inventore, mentre negli stati successivi compaiono gli indirizzi dei diversi stampatori. Fra essi il più intraprendente a tirare fogli di Diana fu Orazio Pacifico, attivo a Roma intorno al 1580, che,

apponendovi il proprio nome, curò la stampa di almeno 16 bulini di Diana. Dei quali, fra l'altro, è plausibile ritenere che quasi tutti fossero di proprietà dello stesso Pacifico dal momento che passarono, attraverso successive vendite o eredità, quasi due secoli dopo, e sempre a Roma, nelle mani di Carlo Losi[36]. Altri stampatori che curarono le tirature di Diana furono Antonio Carenzano (almeno 5 incisioni), Claudio Duchet, Callisto Ferrante, Giovanni Orlandi, Antonio Lafrery, Hendrich Van Schoel, G. Giacomo e G. Battista De Rossi.

Tutti costoro però, nell'eseguire le diverse tirature, si limitarono unicamente ad apporre in più sulla lastra il loro indirizzo, in qualche raro caso abradendo il nome dello stampatore precedente, ma quasi mai intervenendo nell'inciso con modifiche, correzioni o rinforzi. Fa in parte eccezione a tutto questo il foglio dell'*Adultera* (B.4), di cui si possono contare almeno otto differenti stati con modifiche e abrasioni, riguardanti non solo il nome degli stampatori, ma le dediche e gli stemmi.

Praticamente inesistenti nell'opera di Diana sono invece le copie eseguite da altri incisori riprendendo i suoi bulini[37]. In parte ciò si spiega con il fatto che non aveva alcun senso per un copista riprendere un'incisione di Diana, che a sua volta riproduceva un originale. Tanto più che le incisioni di altri artisti, con soggetti uguali a quelle di Diana, non possono considerarsi copie da Diana, bensì copie da un unico originale[38].

Giunti a questo punto, esaminiamo due diverse serie di opere di Diana: dapprima i fogli conservati nella Raccolta Bertarelli, che proponiamo in queste pagine sotto forma di schede, e quindi un accenno a un secondo gruppo di opere, quasi tutte non note alle precedenti catalogazioni e che, con sufficiente probabilità, possono essere assegnate all'artista.

Incisioni conservate alla Raccolta Bertarelli

Le schede presentate in queste pagine non seguono il tradizionale ordine numerico del Bartsch e del Passavant, ma un criterio cronologico. Ciascuna scheda è suddivisa in tre settori: dapprima sono indicati il titolo e i riferimenti alle precedenti catalogazioni (per le abbreviazioni delle quali si veda a p. 77); in un secondo settore sono riportate tutte le caratteristiche inerenti al foglio preso in esame (tecnica, misure dell'inciso,

misure della lastra, indicazione dello stato, scritte, danni, filigrana, numero di inventario); infine in un terzo settore vengono proposte alcune annotazioni in ordine all'opera, e cioè: spiegazione del soggetto, sua derivazione, datazione dell'opera, descrizione generale dei differenti stati.

NOTE

[1] Sull'argomento si veda G. Albricci, *Donne incisori nei secoli XVI e XVII*, in: « I quaderni del conoscitore di stampe », 1973, 19, pp. 20-25.

[2] Per quest'artista si veda G. Albricci, *Le incisioni di G. Battista Scultori*, in: « Print Collector - Il conoscitore di stampe », 1976, 33-34, pp. 10-63.

[3] Sulla questione del cognome si veda G. Albricci, *Le incisioni di G. Battista Scultori*, cit., pp. 11-12.

[4] Ad esempio: *Adorazione dei Pastori* (B.2); *Cristo in croce* (B.7); *Cristo con Angeli* (B.8); *La Resurrezione* (B.9); *Il Padre glorifica il Figlio* (B.14) e *Ercole disteso a terra* (B.56).

[5] Sull'argomento si veda: G. Albricci, *Il « Sogno di Raffaello » di G. Ghisi*, in: « L'arte a stampa », Milano 1980, 12-13.

[6] Oltre agli studi già citati si vedano anche, di questa studiosa, i seguenti lavori: *Le incisioni di Adamo Scultori*, in: « I quaderni del conoscitore di stampe », 1974, 22, pp. 36-45; *Su un'incisione di G. Ghisi*, in: « I quaderni del conoscitore di stampe », 1975, pp. 16-17 e 28; *Sei lettere di G. Battista Scultori*, in: « L'arte a stampa », Milano 1978, 2, pp. 9-12.

[7] Per tutti i testi e cataloghi citati in questo paragrafo si rimanda alla bibliografia generale.

[8] In realtà la numerazione del Bartsch giunge al 46, ma il numero 12 comprende due opere.

[9] Di Diana eseguì un ritratto all'incisione Cherubino Alberti (B.121), mentre altri due di fattura ottocentesca vengono illustrati in queste pagine, opera uno di anonimo, l'altro di Santamaria. Esemplari di essi si trovano nella Raccolta Bertarelli (rispettivamente: RI 79-18 e RI 6-26).

[10] Di questo avviso sono ad esempio il De Angelis, il Ferrario (*Le classiche stampe*, Milano 1836, p. 156), il D'Arco, C. Perina e G. Albricci.

[11] *Le vite*, Firenze 1568 (ediz. cons. Milano 1928-1930, vol. III, pp. 110-112).

[12] E ciò nonostante che il fratello Adamo pare abbia intagliato il suo primo rame a 11 anni (B.5).

[13] Nato nel 1503 e morto a Mantova nel 1575. Cfr. C. D'Arco, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI*, Mantova 1840, p. 13.

[14] In via dell'Unicorno abitavano anche il pittore ferrarese Lorenzo Costa (morto a Mantova il 5 marzo 1535) e Ippolito Costa (morto a Mantova il 5 novembre 1561). Da quest'ultimo Diana trasse i soggetti per due sue incisioni (cfr. I. Affò, *Registri artistici necrologici di Mantova*, estratto da *Memorie originali italiane di Belle Arti*, Bologna 1842, serie III).

[15] Uno nel 1544, l'altro nel 1573. Cfr. A. Bertolotti, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova*, Milano 1890, p. 75.

[16] Ebbe a sua volta due figli, Cesare e Felice. Praticò anche l'attività di stampatore; la sua morte è da collocare prima del 1593. Cfr. A. Bertolotti, *Figuli, fonditori...* cit., pp. 75-76.

[17] La notizia è contenuta in un necrologio mantovano. Cfr. A. Bertolotti, *Figuli, fonditori...* cit., p. 75 e C. D'Arco, *Di cinque valenti incisori...* cit., p. 13. Il documento dice: « Al 5 Settembre 1542 Julia figliola de Jo. Bapta Scultor in C.ta Unicorno morta di febre et mal di corpo, infirma giorni 8, di età an. 5 ».

[18] L'equivoco nasce da una frase del Vasari che dice: « di Giovanbattista mantovano sono nati due figliuoli che intagliano stampe di rame divinamente: e, che è cosa più maravigliosa, una figliuola chiamata Diana » (*Le vite* cit., p. 112). Non del tutto priva di fondamento risulta a questo riguardo l'ipotesi avanzata dal Petrucci, secondo cui il Vasari avrebbe scambiato Giorgio Ghisi, allora spesso chiamato Giorgio Mantovano, come figlio di G. Battista Scultori (Cfr. A. Petrucci, *Il Cinquecento*, Roma 1964, p. 52).

[19] *Le vite* cit., p. 112.

[20] La decorazione dello « studiolo » di Cesare Gonzaga (vedi nota 22) è descritta dal Vasari come già avvenuta nel 1566: questo fa presumere che l'arrivo di Francesco da Volterra sia avvenuto almeno l'anno precedente.

[21] Cfr. G. Campori, *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855, p. 119.

[22] Cfr. G. Vasari, *Le vite* cit., ediz. Milanesi, Firenze 1906, VI, p. 489. Francesco da Volterra in precedenza era stato chiamato da Roma a Guastalla e preso in servizio come architetto per 181 scudi (cfr. G. Campori, *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi* cit., p. 119).

[23] Si tenga presente che la visita del Vasari avvenne nel 1566, ma l'edizione delle *Vite* comparve nel 1568.

[24] Cfr. G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649, pp. 48-49. Il D'Arco, a proposito della data del matrimonio, afferma che esso avvenne nel 1567, ma non adduce alcuna prova al riguardo (cfr. C. D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1838, p. 80).

[25] Cfr. G. Baglione, *Le vite de' pittori...* cit., p. 49. Circa l'amicizia fra i due artisti il Campori informa che Raffaellino da Reggio « dovette al Volterra gran parte della riputazione ch'egli si acquistò tra gli artisti. Imperocché andato con esso lui [Francesco da Volterra] a Roma, e colà aiutato dal patrocinio del Volterra, si fece strada a conseguire lavori e plauso » (*Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi* cit., p. 120). Raffaellino Motta, detto comunemente Raffaellino da Reggio, morì giovanissimo, a soli 28 anni, nel 1578.

[26] Non noto alle precedenti catalogazioni. L'opera, sebbene non datata, porta il privilegio di Papa Gregorio XIII, che nelle stampe di Diana è sempre legato all'anno 1575.

[27] Vedi a p. ..., nn. 2 e 6.

[28] Lo conferma una lettera non datata, inviata a Francesco da Volterra (Cfr. M.G. Bottari - S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1832, vol. IV, p. 87).

[29] Cfr. G. Campori, *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, cit., p. 120.

[30] Vedi a p. ..., n. 5.

[31] La statua, detta del *Toro Farnese*, si trova oggi a Napoli, al Museo di Capodimonte.

[32] Tratta dalla statua *Ercole con la clava e i pomi delle Esperidi*, conservata a Roma, al Museo Capitolino.

[33] Nota come lo *Spinario capitolino*, oggi al Museo dei Conservatori di Roma.

[34] Cfr. G. Baglione, *Le vite de' pittori...* cit., p. 48.

[35] È tuttavia possibile che Diana abbia inciso questo bulino precedentemente, poiché la data 1582 compare solo nel II stato. In questo stesso anno Diana curò anche la ristampa del *Martirio di S. Caterina* (B.27), inciso anni prima.

[36] Carlo Losi fu stampatore attivo a Roma intorno al 1773-1774.

[37] Si conoscono pochi casi: una copia nello stesso verso per l'*Attilio Regolo chiuso nella botte* (B.36), nota in due varianti, la prima delle quali stampata da Francesco Camocio a Venezia nel 1570. Una seconda copia è forse ravvisabile per un *Ornamento di foglie* (Pass. 58), stampata a Roma da Aliterio Gatti.

[38] Valga il caso di *Anfione e Zeto attaccano Dirce al toro infuriato*: dalla statua trassero copie in incisione, oltre a Diana (B.37), anche M. Bonarolo, Giuseppe Vasi, P. Duflos e L. Ciamberlano.

BIBLIOGRAFIA

1568 G. Vasari, *Le vite* (ediz. cons.: Milano 1928-1930), vol. VI, pp. 110-112.

? P.-J. Mariette, Catalogo delle stampe di G. Ghisi, G. Battista, Diana e Adamo Scultori, in *Notes*, t. V, pp. 11-19, pubblicato in « Nouvelles de l'estampes », 9, 1968.

1767 F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, vol. II, p. 297.

1771 G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, vol. II, pp. 196-197.

1798 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (ediz. cons. Bassano 1809), vol. III, pp. 334-335.

1803 M. Huber, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Winkler*, Leipzig, vol. I, p. 410.

1812 G. Gori Gandellini - L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena, vol. X, pp. 151-153.

1813 A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, Vienna, vol. XV, pp. 432 ss.

1820 P. Zani, *Enciclopedia metodico critica ragionata delle Belle Arti*, Parma 1819-1824, parte II, vol. VII, pp. 52, 162 e 298.

1832 M.G. Bottari - S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, vol. IV, pp. 86-89.

1835 G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig (ediz. cons. Linz 1904, vol. V, pp. 418-422).

1837 P. e L. Coddè, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, Mantova, pp. 31-33.

1838 C. D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, pp. 79-81.

1839 G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, Leipzig, vol. II, 1161; vol. II, 1352.

1840 C. D'Arco, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI*, Mantova, pp. 27-39.

1854 Ch.le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1888, vol. II, pp. 291-293.

1855 G. Campori, *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, pp. 119-120.

1857 C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, vol. II, p. 173.

1864 J.D. Passavant, *Le Peintre-Graveur*, Leipzig, vol. VI, pp. 141-146.

1875 L. Passerini, *La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere*, Firenze, p. 237.

1890 A. Bertolotti, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova*, Milano, p. 75.

1932 W. Körte, *Verlorene Frühwerke des Federico Zuccari in Rom*, in « Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz », Gennaio, pp. 518-529.

1936 L. Servolini, *Scultori Diana*, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XXX, pp. 412-413.

1965 C. Perina, in AA.VV., *Mantova. Le Arti*, Mantova, 1958-1965, vol. III, pp. 672-673.

1973 G. Albricci, *Donne incisori nei secoli XVI e XVII*, in « I quaderni del conoscitore di stampe », 19, pp. 20-25.

1975 G. Albricci, *Le incisioni di Diana Scultori*, in « I quaderni del conoscitore di stampe », 25, pp. 17-23 e 51-57.

1977 R. D'Amico - S. Ferrara - P. Bellini, *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna, nn. 245-262.

1979 Catalogo di vendita « Kennedy Galleries », New York, 7, nn. 70-78.

ABBREVIAZIONI:

Albricci	=	G. Albricci, *Le incisioni di Diana Scultori.*
B.	=	A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur.*
Basan	=	F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes.*
D'Amico	=	R. D'Amico - S. Ferrara - P. Bellini, *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo.*
D'Arco	=	C. D'Arco, *Di cinque valenti incisori mantovani...*
GG.	=	G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori.*
GGDA.	=	G. Gori Gandellini - L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche.*
Huber	=	M. Huber, *Catalogue raisonné du Cabinet... Winkler.*
LB.	=	Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes.*
Mariette	=	P.-J. Mariette, in « Nouvelles de l'estampes », 9, 1968.
Nagler *K-L*	=	G.K. Nagler, *Künstler-Lexikon.*
Nagler *Mon.*	=	G.K. Nagler, *Die Monogrammisten.*
Pass.	=	J.D. Passavant, *Le Peintre-Graveur.*

CRISTO E L'ADULTERA

Mariette 60; Basan II, p. 297; GG. II, p. 196; Huber 4151; GGDA. X, VIII; B. 4; Nagler *K-L* V, p. 419; Nagler *Mon.* II, 1161, 7; D'Arco 2; LB. 14; Albricci 14.

Bulino, mm. 421×580 (inciso); mm. 425×584 (lastra).

Esemplare di VI stato su otto, recante in basso a sinistra la scritta: « IVLIVS R. / INVENTOR / DIANA F. »; in basso al centro verso sinistra: « Si stampano da Gio. Iacomo de' Rossi in Roma alla Pace »; in basso al centro: « CON PRIVILEGIO DI PAPA... / ...X »; in basso al centro verso destra: « Diana Scultora Mantoana fece » e « A ... Roma lanno [*sic*] 1633 »; in basso a destra lo stemma della famiglia Colonna e una dedica a Pompeo Colonna. Foglio con la filigrana « FABRIANO » sormontata da uno stemma in un tondo. Sul retro due timbri, non identificabili, di un venditore di stampe. Il timbro della Raccolta Bertarelli si trova nell'angolo inferiore sinistro.

Collocazione: Art. G. 6-39.

L'episodio raffigurato è descritto nel Vangelo di Giovanni, al cap. 8. A destra e sinistra si scorgono i gruppi di Scribi e Farisei che si allontanano, mentre sui gradini del tempio vi sono infermi e mendicanti in atto di chiedere l'elemosina. La scena raffigura il momento finale dell'episodio, quando il Cristo dice alla donna: « Nessuno ti ha condannata? [...] Neppure io ti condanno: va' in pace e non peccare più » (Gv. 8, 10-11).

Nella stampa l'invenzione del soggetto è assegnata a Giulio Romano. In realtà il motivo delle colonne tortili derivano da un cartone per arazzo di Raffaello, raffigurante *La guarigione dello storpio* (Londra, Victoria and Albert Museum). Potrebbe tuttavia essere che il resto del soggetto derivi da G. Romano, tanto da giustificare la scritta in basso a sinistra. G. Albricci sostiene inoltre che due delle figure sdraiate a terra derivano pure da Raffaello (cfr. *Le incisioni di Diana Scultori* cit., n. 14).

L'opera fu eseguita da Diana prima o durante il 1575: il secondo stato porta infatti la data: 1 sett. 1575. Il III fu stampato nel 1613; il V nel 1633; il VI fra il 1649 e il 1691; il VII fra il 1691 e il 1739; l'ultimo dopo il 1739, anno in cui la Calcografia Camerale acquistò i rami di proprietà della famiglia De Rossi. Il rame dell'incisione è oggi conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 642).

Gli otto stati sono così suddivisi: il I è anteriore a ogni scritta; il II porta il nome di G. Romano e di Diana, una dedica a Lionora duchessa di Mantova e il privilegio di Papa Gregorio XIII; nel III è ripetuto il nome di Diana e vi è l'indirizzo di A. Carenzano; nel IV la dedica a Lionora è sostituita da un'altra a Pompeo Colonna e compare lo stemma dei Colonna; nel V sono malamente abrasi l'indirizzo del Carenzano e il privilegio; nel VI compare l'indirizzo di G.G. De Rossi; nel VII sono abrasi l'indirizzo del De Rossi, lo stemma dei Colonna e la dedica, nell'ultimo è aggiunto il nome della Calcografia Camerale. È questa una delle più note e citate incisioni di Diana e secondo alcuni autori, ad esempio il Nagler, essa è anche una delle più riuscite.



Diana Scultori, *Cristo e l'adultera,* bulino.

LA VERGINE CON IL BAMBINO SULLE GINOCCHIA

Mariette 65; GG. II, p. 197; GGDA. X, p. 152, III; B. 19; Nagler *K-L,* V, p. 420; D'Arco 33; LB. 7; Albricci 42.

Bulino, mm. 345×276 (inciso, margine escluso), mm. 372×280 (lastra).

Esemplare di II stato su due, recante in basso a sinistra la scritta: « ANT. DE CORRIGIO INVENT / DIANA MANTVANA INCIDEBAT ROMAE / 1577 », in basso al centro: « GREGORII XIII P.M. PRIVILEGIO » e nel margine inferiore un verso latino che inizia con le parole: « MI FABER EST... ». Nel margine inoltre compaiono in basso a destra l'indirizzo di Orazio Pacifico e in basso al centro quello di Carlo Losi con la data 1774. Foglio senza filigrana, recante in basso a sinistra il timbro della Raccolta Bertarelli.

Inv.: Art. M. 12-13.

Il soggetto deriva in controparte da un dipinto del Correggio, noto con il titolo *Madonna della cesta,* conservato a Londra, alla National Gallery (Inv. F. 88818). Rispetto ad esso Diana ha aumentato lo sfondo di cielo alle spalle della Vergine, che nel dipinto è invece occupato da una folta vegetazione.

L'incisione fu eseguita da Diana a Roma nel 1577. Al momento attuale delle nostre ricerche non sapremmo dire se la tiratura eseguita da Orazio Pacifico sia stata effettuata in questa data, come solitamente si crede, o se sia di qualche anno posteriore. È nostra opinione che esista una tiratura anteriore, senza l'indirizzo di Orazio Pacifico, ma non possiamo affermarlo con certezza, non avendo avuto modo fino ad oggi di vedere un tale tipo di esemplare. Tuttavia l'esistenza di una tiratura anteriore all'apposizione del nome del Pacifico è arguibile da taluni esemplari stampati appunto da O. Pacifico, in cui il suo nome risulta stampato con un nero più forte e marcato rispetto al resto dell'inciso, come se appunto si trattasse di un'aggiunta seguente.

Accettando la ripartizione degli stati fino ad oggi conosciuti, si ha un I stato anteriore all'indirizzo di Carlo Losi e un II stato con tale indirizzo.

Mariette informa che questo soggetto è stato inciso anche da P. Aquila. Nella Raccolta Bertarelli esiste un secondo esemplare di questa incisione, anch'esso di II stato, recante alcune macchie nella parte alta (Inv.: Art. M. 17-29).



Diana Scultori, *La Vergine con il Bambino sulle ginocchia,* bulino.

UN TORO OFFERTO A GIOVE

Mariette 73/a; Huber 4207; B. 46; Nagler *K-L* V, p. 422; D'Arco 14; LB. 37; D'Amico 261; Albricci 8.

Bulino, mm. 218×390 (inciso), mm. 227×399 (lastra).

Esemplare di V stato su cinque, recante in basso a sinistra l'indirizzo: « In Roma presso Carlo Losi l'anno 1773 ». Foglio senza filigrana, con alcune piccole macchie gialle e con un'abrasione al centro, visibile sul retro. In basso a sinistra il timbro della Raccolta Bertarelli.

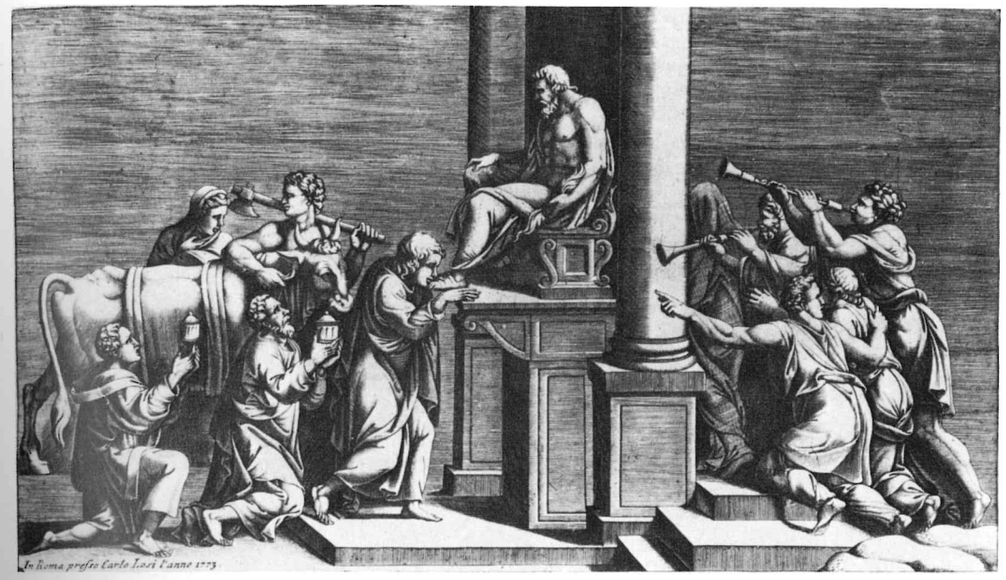
Collocazione: Art. M. 12-26.

È raffigurato in questo foglio, e in un modo alquanto schematico, un sacrificio. La statua di Giove, riconoscibile per il fulmine che tiene nella mano sinistra, è al centro. Davanti ad essa una donna e tre uomini conducono l'animale che uno degli uomini, con un'ascia sulla spalla, si appresta a sacrificare. Sulla destra, alle spalle della statua, vi è un gruppo di musici: fra questi è da notare che il secondo in piedi, cominciando da destra, manca completamente della parte inferiore. Errata risulta anche la prospettiva delle basi su cui poggia la statua.

Il soggetto deriva da un affresco della loggia della Grotta a Palazzo Te, eseguito forse da Girolamo da Pontremoli, oppure dal corrispondente disegno preparatorio di Giulio Romano, conservato al Louvre (3528). Rispetto al disegno e al dipinto l'incisione risulta in controparte.

L'incisione non è datata. Considerando la provenienza del soggetto, è presumibile tuttavia che essa sia stata incisa a Mantova, antecedentemente allo spostamento di Diana a Roma.

Cinque parrebbero gli stati fino ad oggi documentabili di questo bulino: il primo antecedente ad ogni scritta; il II con l'indirizzo di O. Pacifico; il III con quello di G.B. De Rossi; il IV con l'abrasione di tale indirizzo; il V con il nome del Losi.



Diana Scultori, *Un toro offerto a Giove*, bulino.

MARTIRIO DI S. AGATA

Nagler *Mon.* II, 1161, 13; Pass. 53; Albricci 20.

Bulino, mm. 241×186 (inciso, margine escluso), mm. 262×187 (lastra).

Unico stato, recante in basso a destra, nell'inciso, la scritta: « DIANA IN CIDEBAT ROMAE 1577 »; più sotto al centro, nel margine: « .S.AGATHA » e ancora più sotto quattro versi latini che iniziano con le parole: « VERBERIBVS FRVSTRA... ». Foglio con filigrana del giglio in un doppio tondo, leggermente macchiato e con un'abrasione sul retro. In basso a sinistra il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 12-27.

S. Agata fu una vergine e martire siciliana, nativa probabilmente di Catania, straziata con vari tormenti fra cui il taglio delle mammelle nel 251, sotto l'imperatore Decio. Gli attributi iconografici di questa santa sono generalmente le tenaglie e i seni posti in una coppa. Diana ha derivato il soggetto di questa incisione da un dipinto di Ippolito Costa, sistemato nel Duomo di Mantova, nel corridoio che collega la Cappella dell'Incoronata con la chiesa. L'incisione è in controparte rispetto al dipinto.

Diana eseguì questo bulino a Roma nel 1577, come è indicato nella stessa incisione.

L'opera è conosciuta in un unico stato, privo di qualunque indirizzo, come regolarmente accade per tutte le opere di Diana meno note e meno diffuse, che non conobbero una regolare tiratura.

Gli esemplari di questa incisione sono da considerarsi rari. Diana trasse da Ippolito Costa anche il soggetto per un'altra incisione, *Lo svenimento della Vergine* (B.8).



Diana Scultori, *Martirio di S. Agata,* bulino.

MARTIRIO DI S. CATERINA

Mariette 67/e; B. 27; Nagler *K-L* V, p. 420; LB. 29; Albricci 10.

Bulino, mm. 560×420 (inciso).

Esemplare di II stato su tre, recante in basso a sinistra l'indirizzo: « Romae Antonij Lafreri Formis ». Inoltre a penna, in basso a sinistra, è scritto: « Iulius Roman. Inventor » e in basso a destra: « Diana Mantuana Scul. ». L'incisione è rifilata oltre l'impronta e il foglio è incollato su un supporto. In basso a sinistra vi è il timbro della Raccolta Bertarelli e tutt'intorno all'inciso è stata posta a mano una cornice nera.

Collocazione: Art. G. 6-40.

Nell'incisione sono raffigurati come contemporanei due diversi avvenimenti del martirio di S. Caterina di Alessandria. Essa venne imprigionata sotto l'imperatore Massenzio (o Massimino) e fu sottoposta alla tortura della ruota dentata, dalla quale uscì salva per intercessione di un angelo, mentre al contrario le ruote stritolarono molti soldati dell'imperatore. Caterina fu allora condotta fuori città per essere decapitata e qui essa alzò una preghiera a Dio, che le rispose da una nube. Nell'incisione sono raffigurati come contemporanei il momento della ruota e quello della nube.

Sia il Bartsch che il Nagler affermano che il soggetto deriva da un soggetto di Giulio Romano e, benché non si conosca con esattezza da quale (apparentemente non si trovano indicazioni neppure nella monografia-catalogo dello Hartt), la derivazione proposta appare, da un punto di vista stilistico, convincente. Si può anche notare una certa analogia nel modo di trattare il soggetto fra questa incisione e un disegno di Lelio Orsi, raffigurante *Il martirio di S. Caterina.* Il disegno è conservato al British Museum (inv. 5210-43). Un dipinto con il medesimo soggetto si trova a Modena, Galleria Estense.

L'opera non è datata, ma è tuttavia probabile che essa sia stata incisa intorno al 1577, poiché è questo l'anno della morte del Lafrery. L'esecuzione è comunque anteriore al 1582, data che compare sul III stato.

Di questa incisione sono documentati tre stati: il I antecedente ad ogni scritta; il II con l'indirizzo di Lafrery; il III con la data 1582 e il nome di Paolo Graziano.

Bartsch, Nagler e Le Blanc, pur introducendo quest'opera fra quelle di Diana per le evidenti affinità stilistiche con le incisioni certe dell'artista, specificano tuttavia che non vi sono prove certe sicure per attribuirla a lei con sicurezza.



Diana Scultori, *Martirio di S. Caterina,* bulino.

S. EUSTACHIO SI FA BATTEZZARE CON LA MOGLIE E I FIGLI

Mariette 22/b; B. 24; Nagler *K-L* V, p. 420; LB. 22; Albricci 56.

Bulino, mm. 256×193 (inciso, margine escluso), mm. 278×197 (lastra).

Esemplare di III stato su tre, recante in basso a destra, nell'inciso, l'indirizzo: « Horatius Pacificus Formis » e nel margine, in basso a sinistra: « FEDERIGO ZVCCHARO INVEN. », in basso al centro: « .S.EVSTACHIVS » e in basso a destra: « DIANA INCIDEBAT ROMAE 1578 ». Più sotto, in una cornice, vi sono due versi che iniziano con le parole: « ABLVIT VNA DVOS NATOS... ». Foglio senza filigrana. Nell'angolo inferiore sinistro si trova il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. P. 13-23.

La composizione raffigura il vescovo nell'atto di battezzare S. Eustachio, sua moglie Teopista e i due figli Teopisto e Agapio, mentre a destra e a sinistra stanno due accoliti. La scena avviene all'ingresso di una chiesa nella quale, con il Battesimo, simbolicamente entrano i quattro battezzati. Eustachio era un generale romano di Traiano, convertitosi dopo aver incontrato in un bosco un cervo che egli stava cacciando, recante sul capo un crocefisso che miracolosamente gli avrebbe parlato. S. Eustachio venne martirizzato, con la famiglia, sotto l'imperatore Adriano.

Il soggetto deriva da un affresco di Federico Zuccari o dal corrispondente disegno preparatorio. Tale disegno è conservato a Firenze (Uffizi, 12178 F), è nello stesso verso dell'incisione la quale mostra, rispetto ad esso, alcune varianti soprattutto nella parte inferiore. L'affresco, fu invece eseguito da Federico Zuccari per la facciata laterale del Palazzo di Tizio da Spoleto, vicino a Piazza S. Eustachio a Roma. L'affresco è oggi molto rovinato, tanto da non permettere di indicare con esattezza se il bulino di Diana derivi dal disegno o dall'affresco.

Diana incise quest'opera nel 1578, come è indicato nella stesso bulino.

Tre sono le tirature con gli stati conosciuti: il I, parzialmente non terminato e con il nome di Taddeo Zuccari; il II antecedente all'apposizione dell'indirizzo di O. Pacifico; il III con tale indirizzo.

Diana trattò il soggetto di S. Eustachio anche in un'altra incisione (B.22), eseguita nel 1580, ed essa pure derivata da un affresco di F. Zuccari nel Palazzo di Tizio da Spoleto.



Diana Scultori, *S. Eustachio si fa battezzare con la moglie e i figli,* bulino.

LATONA PARTORISCE APOLLO E DIANA

Mariette 73/b; GG. II, p. 197; Huber 4189; B. 39; D'Arco 10; Nagler *K-L* V, p. 421; LB. 34; Albricci 5.

Bulino, mm. 256×383 (inciso), mm. 256×385 (lastra).

Esemplare di IV stato su quattro, recante in basso a sinistra il nome « DIANA », in basso a destra l'indirizzo « Horatius Pacificus Formis » e, a sinistra del precedente indirizzo, la scritta: « In Roma presso Carlo Losi l'anno 1773 ». Carta a vergelle, foglio senza filigrana, alcune macchie sul retro e numerose macchioline sui margini. In basso a sinistra il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 12-25.

Secondo l'interpretazione più diffusa in questa composizione è raffigurato il momento finale della storia di Latona che, per la sua bellezza, era divenuta amante di Giove, rimanendone incinta. Ma ciò aveva provocato la gelosia di Giunone, per sfuggire alla quale Latona, scacciata dall'Olimpo, sarebbe stata costretta a partorire nell'isola di Delo. Sarebbe stato Nettuno a far sorgere per lei quest'isola, poiché Giunone aveva costretto la Terra a giurare che non avrebbe ospitato Latona durante il parto. Latona mise al mondo due gemelli: Apollo e Diana. Non tutti gli autori concordano tuttavia in questa interpretazione iconografica: Mariette sostiene trattarsi della nascita di Giove e Giunone, mentre il D'Arco intitola il foglio *Nascita di Castore e Polluce*, ma senza alcun fondamento perché uno dei piccoli raffigurati è una bambina.

Il soggetto deriva da un disegno di Giulio Romano, in controparte rispetto all'incisione, conservato a Parigi (Louvre), o dal corrispondente dipinto, anch'esso in controparte, che si trova oggi a Hampton Court Palace (vedi ill.) e che era un tempo collocato a Mantova, a Palazzo Te, nella Sala del Lozone (cfr. A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano 1913, p. 152).

I primi stati di questo bulino non sono datati; i II stati sono da ascrivere intorno al 1580; i III fra il 1640 e il 1672; mentre del 1773 sono quelli del Losi.

Gli stati noti di questa incisione sono quattro: il I con il nome dell'artista; il II con l'indirizzo di O. Pacifico; il III con quello di G.B. De Rossi; il IV con il nome del Losi e la data. Abbiamo tuttavia motivo di ritenere, anche se al momento non ci è possibile affermarlo con certezza, che esista un'altra tiratura anteriore a quelle conosciute, recante in basso al centro un monogramma composto dalle lettere M e F, simile ma non uguale a quello di Marcantonio Raimondi. Tale monogramma sarebbe stato abraso negli stati successivi.

È da osservare, nella stampa, l'errata delineazione del mare. Se si prolunga infatti la linea dell'orizzonte dalla parte sinistra, essa non trova alcuna corrispondenza nella parte destra.



Diana Scultori, *Latona partorisce Apollo e Diana*, bulino.



Giulio Romano, *Nascita di Apollo e Diana*, Hampton Court Palace.

ERCOLE CON LE MELE D'ORO

Mariette 74; B. 38; Nagler *K-L* V, p. 421; LB. 35; Albricci 48.

Bulino, mm. 352 x 236 (inc.).

Esemplare di II stato su quattro, recante in basso a destra la scritta: « DIANA IN CIDEBAT 1581 » e in basso al centro l'indirizzo dello stampatore Claudio Duchet. Foglio con vari strappi ai lati, privo di filigrana. Nell'angolo inferiore sinistro dell'inciso si trova il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Album H 65-2, n. 77.

Il soggetto si riferisce all'undicesima fatica di Ercole, consistente nel portare ad Euristeo alcune delle mele d'oro delle Esperidi, che erano custodite da Atlante e dal drago Ladone. Tali mele, secondo la mitologia, crescevano in un giardino sito all'estremità occidentale del mondo, affidate alle Esperidi, figlie della Notte. Il soggetto raffigura Ercole che tiene nella mano destra la clava, suo attributo iconografico più comune, e nella sinistra appunto le mele d'oro delle Esperidi. Nel basamento è ripetuto il motivo della clava e sulla sinistra si scorgono due teste dell'Idra di Lerna, da Ercole uccisa durante la sua seconda fatica.

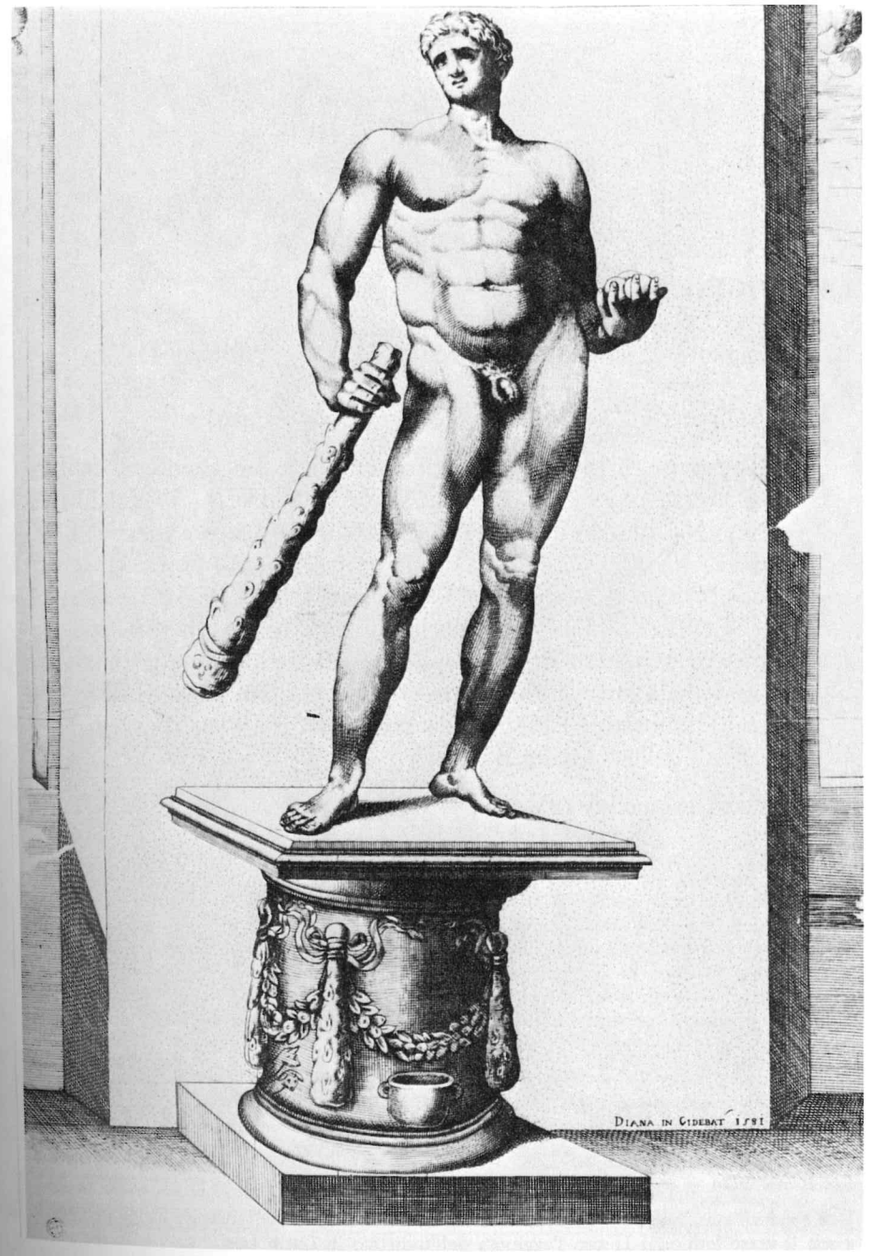
Diana trasse questo soggetto da una statua antica, oggi conservata a Roma, al Museo Capitolino. L'incisione è nello stesso verso rispetto alla scultura.

L'esecuzione di questo bulino è indicata nella stessa incisione: 1581 e a questo anno risale la tiratura del I stato. Il II stato fu editato fra il 1581 e il 1583; il III nel 1602, mentre la tiratura del IV stato è da collocare intorno al 1613.

I quattro stati dell'opera sono da intendersi come segue: il I porta il nome dell'artista e la data, ma è anteriore ad ogni indirizzo; nel II compare il nome di Claudio Duchet; nel III quello di G. Orlandi e la data 1602; nel IV è apposto il nome di Van Schoel.

Questa incisione è stata inserita in alcune edizioni dello *Speculum Romanae Magnificentiae*; lo Huelsen la cita al n. 119 del suo elenco (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in « Collectio variae doctrinae L.S. Olschki sexagenario », München 1921, pp. 121-169).

A proposito del soggetto Mariette informa che esso è stato inciso anche da Blomaert (Le Blanc 150).



Diana Scultori, *Ercole con le mele d'oro,* bulino.

LA VERGINE IN TRONO

B. 20; Nagler *K-L* V, p. 420; D'Arco 31; LB. 10; Albricci 43.

Bulino, mm. 343×273 (inciso, margine escluso).

Esemplare di II stato su due, recante in basso a sinistra, nell'inciso, la scritta: « DIANA MANTVANA CIVIS / VOLATERRANA IN CIDEBAT ROMAE .1.5.8.6. » e in basso a destra: « NICOLAVS / PESAVR IN VENT »; nel margine inferiore, entro una cornice, si trovano due versi latini che iniziano con le parole: « SCEPTRA MANV... ». Foglio su carta senza filigrana, con numerose macchie e uno strappo lungo il lato destro; rifilato oltre l'inciso (la lastra misura mm. 375×274). Sul retro vi è un numero timbrato: 1263. Nell'angolo inferiore sinistro si trova il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 12-24.

Il Bambino tiene nella mano sinistra due rose, mentre la Vergine, secondo la descrizione dell'*Apocalisse* (12, 1) è « ravvolta di sole », ha intorno al capo le stelle e sotto i piedi la luna. Per la verità nel racconto dell'*Apocalisse* le stelle sono dodici, mentre nell'incisione ve ne sono solo nove. La Vergine poggia la mano sinistra sul globo sormontato da una croce e nella stessa mano tiene lo scettro, entrambi simboli di Cristo Re. La regalità è poi ulteriormente sottolineata dal trono ove siede la Vergine. La scritta latina nel margine conferma del resto la presenza di questi simboli.

Il soggetto deriva da Nicola Martinelli da Pesaro. È da rigettare l'ipotesi invece che vorrebbe far derivare questo soggetto da Niccolò Trometta (o Trombetta), pure da Pesaro (1565-1620), perché egli al momento dell'esecuzione dell'incisione aveva solo 21 anni.

L'incisione è stata eseguita nel 1586 a Roma. La seconda tiratura ebbe luogo, sempre a Roma, nel 1774.

Due sono gli stati fino ad oggi documentati: il I con il nome dell'incisore e dell'inventore e con il verso latino; il II con l'aggiunta dell'indirizzo di Carlo Losi.



Diana Scultori, *La Vergine in trono,* bulino.

Opere non note alle precedenti catalogazioni

1) S. FRANCESCO D'ASSISI

Bulino, mm. 190×145 (inciso).

Raffigura un santo che guarda una croce da lui tenuta con la mano sinistra. Il Santo porta l'aureola, veste un saio, ha le stigmate in entrambe le mani ed è in piedi, volto a sinistra. In basso a sinistra vi è l'iscrizione: « Ioannes Antonij de Paulus for. R. / DURANTE IN VENTOR DIANA F ». In basso a destra, quasi illeggibile, si trova il permesso di stampa delle autorità.
L'opera, tratta da Durante dal Borgo, mostra analogie nella composizione con il *S. Gerolamo* già descritto dal Passavant (n. 52).

2) S. MARIA MADDALENA

Bulino, mm. 262×190 (inciso).

La Santa è raffigurata appoggiata a terra con la mano destra sul petto e la sinistra posata su una sorta di calice. Dietro a lei si vede un piccolo albero, mentre sulla sinistra sta, posato a terra, un crocefisso e in primo piano, sempre a sinistra, un ceppo dal quale spunta un ramo con foglie. L'alluce del piede sinistro della Santa è di proporzioni curiosamente vistose. In basso al centro è scritto: « S.MADALENA » e in basso a sinistra: « DIANA INCIDEBAT ROMAE / 1577 ». Nel margine vi sono quattro versi latini che iniziano con le parole: « ILLA EGO PECCATRIX... ».

3) S. GEROLAMO

Bulino, mm. 290×220.

Il Santo è inginocchiato a terra e guarda un grande crocefisso che tiene con la mano sinistra, mentre la destra è appoggiata a terra e stringe un sasso. Sulla sinistra vi è il leone e, sempre da questa parte, in primo piano si trova il cappello cardinalizio. Sulla destra si scorge in lontananza un paese.
In basso a sinistra si trova scritto: « PRIVILEGIO D. GREG. PP. XIII » e in basso a destra: « DANIEL VOLATER. INVENT. DIANA ROMAE INCIDEBAT ».

4) MADONNA CON IL BAMBINO, SULLA MEZZALUNA

Bulino, misure non note.

La Vergine è in piedi, volta verso destra e tiene con la sinistra il Bambino, mentre con la mano destra regge una parte del suo strascico che, alle sue spalle, forma una specie di tondo, gonfiato dal vento. La Vergine porta sul capo una corona.
In basso a sinistra è scritto: « DIANA ».
Di questo bulino parla il Mariette nel suo catalogo (p. 384), ove specifica che è tratto dal Parmigianino. La tecnica dell'incisione, o della morsura, in questa lastra non è ben riuscita.



Diana Scultori, *Ornamento di foglie*, bulino.

5) FREGIO

Bulino, mm. 312×460.

Nella parte superiore vi sono tre « rosette » circondate da volute, mentre nella parte inferiore vi è una decorazione a linee orizzontali.
Nel margine in basso è scritto: « Fragmento di un Freggio, et Architraue di una Basilica Antica di Roma, ditta hora il Pantano, disegnato da Battista Gioldo da Como, et intagliata da Diana Mantoana del, 1580 ».

6) ORNAMENTO DI FOGLIE

Bulino, mm. 404×280.

Raffigura in verticale una sorta di ramo con foglie di acanto e fiori. In alto a destra vi sono una cavalletta e una libellula, sempre a destra a mezza altezza vi è un uccello e infine in basso, verso destra, vi è una chiocciola.
In basso a sinistra è scritto: « BATTISTA DI PIETRA SANTA / DALL'ANTICHO / DIANA MANTVANA INCIDEBAT / ROMAE 1577 » e quindi: « Horatius Pacificus formis ».

7) CAPITELLO IONICO

Bulino, mm. 305×440.

Questa acquaforte è già menzionata sia dal D'Arco (n. 27) che da Passavant (n. 57) e Albricci (n. 17), ma la si riporta in questo elenco per dare notizia dei suoi diversi stati.
L'incisione raffigura, sulla sinistra, una sorta di voluta riccamente ornata di foglie. Sotto a destra è scritto: « Volutam hanc e veteri capitello compositi ordinis columnae numidici lapidis Divi Petri in Vaticano per Baptistam de Petra Sancta et Franc^{m} Volaterranu ad comunem hujusce artis studiosoru utilitate formatam. / Diana Mantuana eiusdem Fran^{ci} uxor Romae incidebat. / MDLXXVI ».
Di questa incisione esistono tre stati: il I come sopra descritto; il II recante l'indirizzo di Orazio Pacifico sulla parte inferiore del capitello; il III con l'indirizzo di G. Battista De Rossi nel margine inferiore.

GIULIO BORA

Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento

Studi recenti hanno notevolmente contribuito alla conoscenza dei disegni e delle stampe lombarde del Cinque e della prima metà dei Seicento, in particolare in occasione della grande mostra dedicata al *Seicento Lombardo* (1973). Le ricerche, tuttavia, pur procedendo di pari passo, si sono in genere svolte parallelamente e quasi in ambiti separati, con gli artisti-disegnatori da una parte e gli incisori dall'altra, quasi si trattasse di 'generi' diversi. In realtà le incisioni lombarde del Cinque e Seicento risultano affidate assai di frequente, per l'ideazione, agli artisti più affermati nel campo della pittura, soprattutto quando si tratta di composizioni elaborate o di scene storiche e religiose che richiedono varietà e originalità di invenzione. Della serie di disegni per incisioni che si presenta qui di seguito il caso più evidente in questo senso è offerto da Gian Cristoforo Storer.

1. ANTONIO CAMPI

Nella *Cremona fedelissima città*, pubblicata da Antonio Campi nel 1585, una cospicua serie di incisioni tratte da disegni dello stesso autore illustra il testo[1], in particolare i due ultimi libri con i ritratti dei duchi di Milano, a cui seguono le piante del territorio e della città di Cremona, del Duomo, del Torrazzo e del Battistero.
In apertura, oltre al frontespizio, appare il ritratto di Filippo II con gli stemmi del suo regno, l'Allegoria della città di Cremona e il ritratto dell'artista, mentre una sola tavola illustra il testo relativo alla storia della città, e cioè la rappresentazione del Carroccio. Quasi tutte — salvo quelle della pianta e del territorio cremonesi, segnati 'David de Laudi' — recano il nome del disegnatore (« ANT. CAM. IN. »), ma non quello

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

5) FREGIO

Bulino, mm. 312×460.

Nella parte superiore vi sono tre « rosette » circondate da volute, mentre nella parte inferiore vi è una decorazione a linee orizzontali.
Nel margine in basso è scritto: « Fragmento di un Freggio, et Architraue di una Basilica Antica di Roma, ditta hora il Pantano, disegnato da Battista Gioldo da Como, et intagliata da Diana Mantoana del, 1580 ».

6) ORNAMENTO DI FOGLIE

Bulino, mm. 404×280.

Raffigura in verticale una sorta di ramo con foglie di acanto e fiori. In alto a destra vi sono una cavalletta e una libellula, sempre a destra a mezza altezza vi è un uccello e infine in basso, verso destra, vi è una chiocciola.
In basso a sinistra è scritto: « BATTISTA DI PIETRA SANTA / DALL'ANTICHO / DIANA MANTVANA INCIDEBAT / ROMAE 1577 » e quindi: « Horatius Pacificus formis ».

7) CAPITELLO IONICO

Bulino, mm. 305×440.

Questa acquaforte è già menzionata sia dal D'Arco (n. 27) che da Passavant (n. 57) e Albricci (n. 17), ma la si riporta in questo elenco per dare notizia dei suoi diversi stati.
L'incisione raffigura, sulla sinistra, una sorta di voluta riccamente ornata di foglie. Sotto a destra è scritto: « Volutam hanc e veteri capitello compositi ordinis columnae numidici lapidis Divi Petri in Vaticano per Baptistam de Petra Sancta et Franc^{m} Volaterranu ad comunem hujusce artis studiosoru utilitate formatam. / Diana Mantuana eiusdem Fran^{ci} uxor Romae incidebat. / MDLXXVI ».
Di questa incisione esistono tre stati: il I come sopra descritto; il II recante l'indirizzo di Orazio Pacifico sulla parte inferiore del capitello; il III con l'indirizzo di G. Battista De Rossi nel margine inferiore.

GIULIO BORA

Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento

Studi recenti hanno notevolmente contribuito alla conoscenza dei disegni e delle stampe lombarde del Cinque e della prima metà dei Seicento, in particolare in occasione della grande mostra dedicata al *Seicento Lombardo* (1973). Le ricerche, tuttavia, pur procedendo di pari passo, si sono in genere svolte parallelamente e quasi in ambiti separati, con gli artisti-disegnatori da una parte e gli incisori dall'altra, quasi si trattasse di 'generi' diversi. In realtà le incisioni lombarde del Cinque e Seicento risultano affidate assai di frequente, per l'ideazione, agli artisti più affermati nel campo della pittura, soprattutto quando si tratta di composizioni elaborate o di scene storiche e religiose che richiedono varietà e originalità di invenzione. Della serie di disegni per incisioni che si presenta qui di seguito il caso più evidente in questo senso è offerto da Gian Cristoforo Storer.

1. ANTONIO CAMPI

Nella *Cremona fedelissima città*, pubblicata da Antonio Campi nel 1585, una cospicua serie di incisioni tratte da disegni dello stesso autore illustra il testo[1], in particolare i due ultimi libri con i ritratti dei duchi di Milano, a cui seguono le piante del territorio e della città di Cremona, del Duomo, del Torrazzo e del Battistero.
In apertura, oltre al frontespizio, appare il ritratto di Filippo II con gli stemmi del suo regno, l'Allegoria della città di Cremona e il ritratto dell'artista, mentre una sola tavola illustra il testo relativo alla storia della città, e cioè la rappresentazione del Carroccio. Quasi tutte — salvo quelle della pianta e del territorio cremonesi, segnati 'David de Laudi' — recano il nome del disegnatore (« ANT. CAM. IN. »), ma non quello



FIG. 1 - *Il Carroccio* (da A. Campo, *Cremona fedelissima...*).

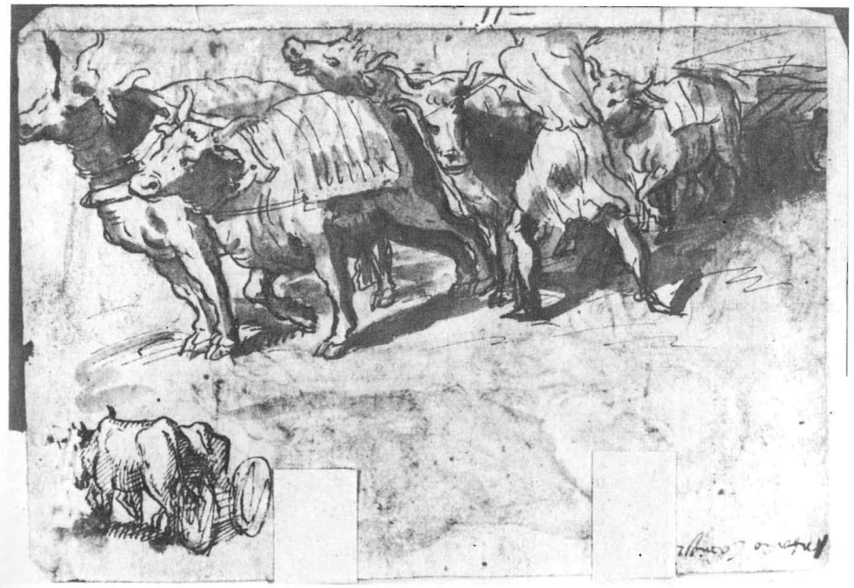


FIG. 2 - A. Campi, *Studi per il Carroccio* (Milano, Castello, Gabinetto dei disegni, verso).

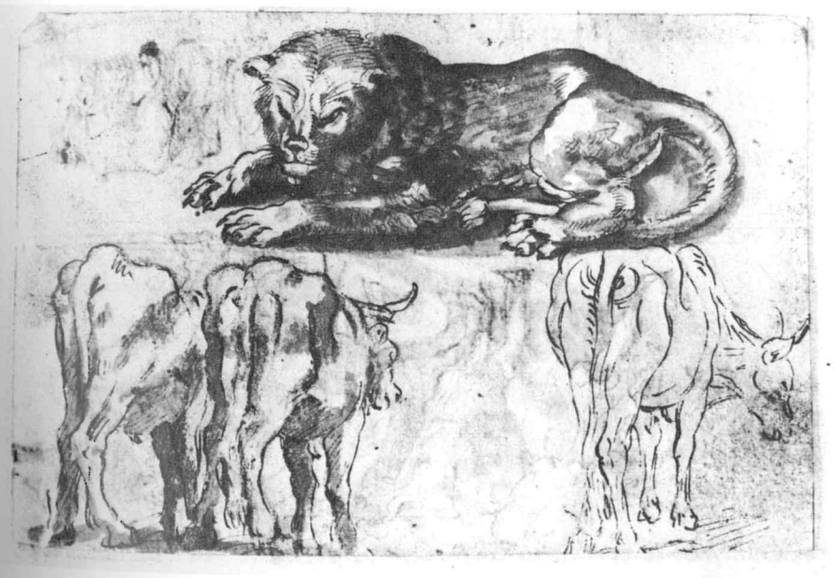


FIG. 3 - A. Campi, *Studi di animali* (Milano, Castello, Gabinetto dei disegni, recto).

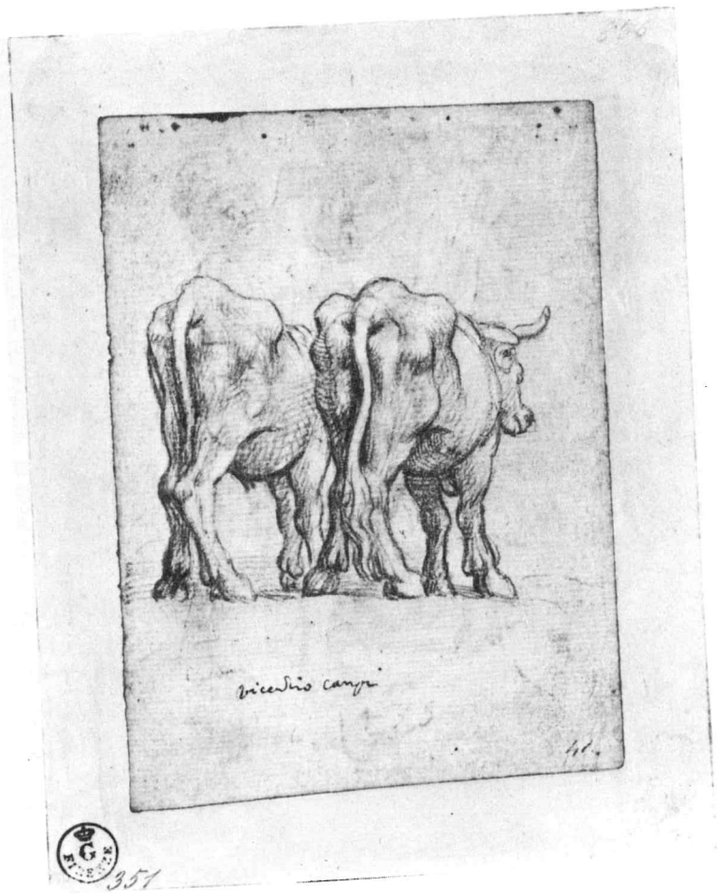


Fig. 4 - V. Campi, *Coppia di buoi* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni).



Fig. 5 - V. Campi, *Due studi di bue* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni).

dell'incisore che appare solo nella pagina 'errata', dove si ricorda « che tutti i Ritratti, + il disegno del Caroccio sono stati intagliati in Rame (da Agostino) Carazzi ». Malvasia afferma che anche le prime tre incisioni furono eseguite da Agostino, e con lui concorda D. De Grazia Bohlin a cui si deve un recente fondamentale catalogo dell'opera incisoria dei Carracci[2], mentre Calvesi-Casale rifiutavano l'autografia dell'Allegoria di Cremona[3].

I quattro disegni preparatori riconosciuti dalla critica — tutti relativi alla serie dei ritratti[4] — mostrano l'impiego da parte del Campi di un segno estremamente preciso e fitte ombreggiature a tratti paralleli e incrociati che già suggeriscono la grafia della tecnica incisoria; Agostino Carracci, infatti, ne tiene conto anche se, nel trasferimento, la linea tende a irrigidirsi e vanno perse, in parte, le sottigliezze chiaroscurali. Malvasia accenna a una iniziale diffidenza del Campi nei confronti di Agostino (« ancorché tanto tassati [i suoi rami] e biasimatigli da quell'Autore per troppo grossolani di taglio, e negligenti »), finché « intagliandogli poi il suo proprio ritratto così sottile e sullo stile del paesano Marco Antonio... lo facesse ricredere della sua erronea opinione »[5]. In realtà l'autoritratto del Campi appare inciso con tratteggio assai fitto e grande finezza di dettagli, tecnica che D. Bohlin ritiene antecedente al viaggio a Venezia (dimenticando tuttavia che la scritta che circonda l'ovale menziona già l'artista con l'appellativo di 'Eques' ottenuto nel 1583 da Gregorio XIII per servigi prestati in Vaticano. Un disegno degli Uffizi, catalogato significativamente sotto Agostino Carracci e segnato « il Retratto de ms. Antonio Campo » è probabilmente una prima idea per l'autoritratto e presenta l'identica fitta trama di ombreggiature dell'incisione di Agostino[6].

Come si è visto, il Campi ricorda quest'ultimo anche a proposito dell'incisione con il Carroccio (fig. 1). Un disegno del Gabinetto dei disegni del Castello a Milano — segnato, probabilmente con scritta autografa, « Antonio Campi » — presenta sul verso, in controparte, uno schizzo pressoché definitivo per il gruppo centrale con le tre paia di buoi che trascinano il Carroccio incitati da una figura vista di spalle[7], coperti da drappi a striscie bianche e rosse come si usava a Cremona (lo riferisce lo stesso Campi[8]) (fig. 2). Sullo stesso foglio, in basso a sinistra, appare un'idea alternativa con una coppia di buoi vista da tergo ripresa sul recto (fig. 3) da altri due studi dove lo scorcio degli animali risulta ancora più serrato e con punto di vista ribassato (in alto è disegnato un leone). È probabile che questi ultimi rappresentassero, per il Campi, l'esercitazione su un tema di ascendenza fiamminga che andava diffondendosi con larga fortuna ad opera soprattutto di Jacopo e Francesco Bassano, anche se le soluzioni di Antonio paiono indipendenti soprattutto per la ricerca di pose e punti di vista 'difficili'. Un disegno degli Uffizi, che reca una antica attribuzione al fratello di Antonio, Vincenzo Campi[9], replica a matita nera in modo identico la coppia di buoi del foglio del Castello (fig. 4), mentre un secondo, pure agli Uffizi e con la medesima attribuzione, presenta ancora due studi per lo stesso animale[10] (fig. 5), segno di comuni interessi naturalistici da parte dei due fratelli in quegli anni: Vincenzo andava producendo la serie di 'Cuciniere' e 'Fruttivendole' mutuandole da esempi fiamminghi (Aertsen, Bueckelaer), mentre Antonio indagava nuovi mezzi espressivi studiando soluzioni di più crudo realismo.

2. ANGELO GALLO

Di Angelo Gallo, allievo di Camillo Landriani detto il Duchino, le fonti citano solo un dipinto che era collocato nella chiesa di S. Giorgio al Palazzo a Milano, il *San Carlo e gli appestati*[11]. La Raccolta di Stampe Bertarelli possiede tre incisioni eseguite da Giovan Paolo Bianchi e ricavate da disegni di quell'artista (recano « Angelus Gallus delineavit »), del tutto analoghe per formato, motivi iconografici e, come si vedrà, destinazione[12].

L'unica nota su una di esse (fig. 6) fa riferimento alla tesi di laurea sostenuta da Giberto Borromeo nel Collegio di Brera, come indica l'iscrizione che occupa la parte superiore dell'architettura del frontespizio: « Gibertum Borromaeum / Barberinarum Apum Augurio / Laureatum Florulentum / in Borromaeo Mari Braidenses / Syrenes canunt concinunt ». Il suo ritratto, collocato a coronamento dell'arco, lo mostra assai giovane, probabilmente meno che ventenne, e consente di datare l'incisione poco dopo il 1630 (nato il 28 settembre 1615, era stato creato cavaliere di Alcantara nel 1627 e avrebbe vestito l'abito clericale nel 1637[13]). L'incisione fa da frontespizio a un volumetto assai raro[14] scritto in occasione della laurea di Giberto Borromeo in filosofia e teologia da diversi componenti dell'Accademia degli Animosi, con un saluto al papa Urbano VIII da parte di Carlo Corio, principe di quella Accademia, una serie di ventisei odi e epigrammi dedicati al Borromeo e ai suoi antenati — con relativi ritratti incisi — e con l'orazione celebrativa te-



Fig. 6 - G.P. Bianchi, *Frontespizio per la tesi di Giberto Borromeo* (da A. Gallo) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

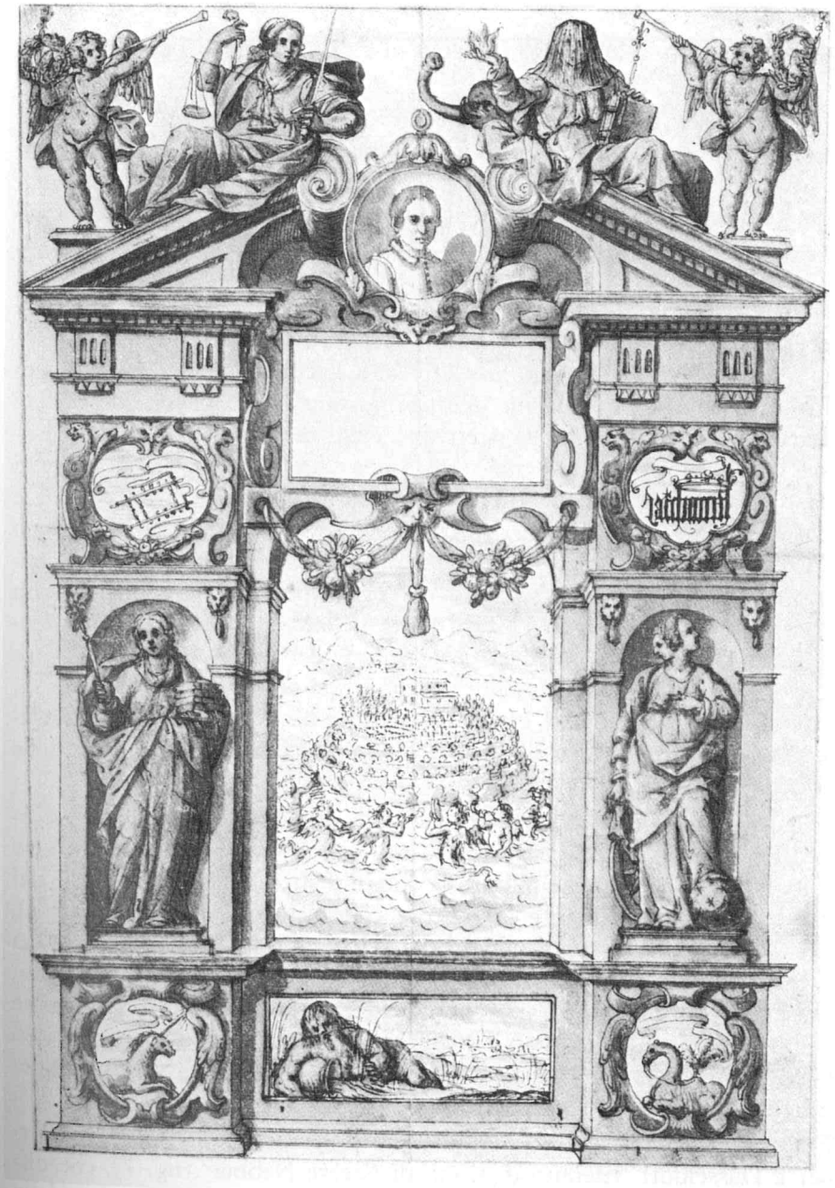


Fig. 7 - A. Gallo, *Modello per il frontespizio della tesi di G. Borromeo* (Düsseldorf, C.G. Boerner).

nuta da Aloisio Brippio nel Collegio di Brera il giorno della laurea di Giberto[15].

L'incisione del frontespizio reca al centro, secondo l'iscrizione, le ' sirene braidensi ' che celebrano con canti e suoni il neolaureato simboleggiato dai possedimenti borromei (la rocca di Angera) con l'augurio e la protezione delle api barberine, cioè di Urbano VIII. Ai quattro lati campeggiano gli emblemi di casa Borromeo, cioè il motto ' Humilitas ', la briglia, simbolo di temperanza, l'unicorno, animale generoso, forte e puro, e il cammello, simbolo di prudenza e discrezione[16]; in basso un branco di cervi naviga contro corrente, col motto esplicativo « Dant animos vices », cioè le difficoltà e vicissitudini stimolano il coraggio. Nella nicchia di sinistra è collocata l'immagine della Teologia che, secondo le indicazioni offerte dall'*Iconologia* del Ripa è rappresentata con due volti, uno orientato verso l'alto e l'altro verso terra a ricordare al teologo i suoi doveri verso il divino e l'umano (il primo è di aspetto giovanile « perché le cose alte sono... piacevoli », l'altro è vecchio perché quelle terrene sono « dispiacevoli e tediose »); inoltre ha alla sinistra una ruota « che è proprio il geroglifico... della scienza Theologica, perché come la ruota non tocca la terra se non con l'infima parte della sua circonferenza movendosi, così il vero Theologo si deve servire del senso nella sua scienza solo tanto che l'aiuti a caminare inanzi, e non per affondarvisi dentro ». Infine poggia il piede sul globo stellato perché la Teologia « non si riposa in cosa alcuna inferiore, ma va direttamente a ferire alla cognitione di Dio »[17].

Nella nicchia di destra è la Filosofia — l'altra disciplina in cui il Borromeo aveva ottenuto la laurea — con i libri nella mano destra e lo scettro nella sinistra a significare il dominio su tutte le discipline e arti liberali ottenuto mediante la faticosa conquista della sapienza (Ripa). Sul timpano, infine, sono collocate la Religione e la Giustizia. La prima è velata, secondo l'immagine del Ripa, perché « è stata sempre segreta, conservandosi in misterii..., come sotto certi velami ascosa », e tiene nella mano sinistra una fiamma riferita alla tensione della mente verso Dio, mentre l'elefante sta a simboleggiare la prudenza, equità e venerazione[18].

Per questo frontespizio esiste il disegno preparatorio presso C.G. Boerner a Düsseldorf, ritenuto di mano di Cesare Nebbia[19] (fig. 7), che differisce dalla soluzione definitiva nel ritratto del Borromeo, privo della corona di alloro e con le foglie di acanto collocate al di sopra del tondo, nel riquadro centrale occupato presumibilmente dall'immagine di una



FIG. 8 - G.P. Bianchi, *Seconda incisione per la tesi di Giberto Borromeo* (da A. Gallo) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

delle isole Borromee del Lago Maggiore (Giberto negli anni successivi avrebbe impegnato forti somme per le fabbriche delle isole[20]), in quello inferiore, privo del motto e della schiera di cervi.

L'augurio di Urbano VIII, ripetutamente evidenziato dall'iscrizione e dalla presenza delle api barberine oltre che dal 'saluto' a introduzione del volumetto, senz'altro alludeva a una precisa relazione intercorsa tra il papa e il Borromeo in occasione della laurea. Una 'Epistola' a stampa indirizzata ad Urbano VIII e scritta da Giberto Borromeo[21] chiarisce infatti che fu lui stesso a chiedere al papa l'argomento della tesi da svolgere a coronamento dei suoi studi (« ...abs te uno Mortalium omnium Praeceptore ac Principe... accipere ausus sum argumentum quod redderem discipulus impar dictatis »); il titolo suggerito da Urbano VIII era « Supremum regimen cultae sata iugera terrae, Mellis opus, tria sic tres potiora notant », trascritto oltre che nel testo, nel cartiglio che illustra l'emblema inciso sul frontespizio dell'opuscolo con tre api che spingono un aratro.

Il significato, svolto nel testo, alludeva all'amministrazione religiosa e civile del papa al risanamento delle campagne del Lazio operato dal Barberini (le api e il miele sono la consueta allusione alla sua persona) investito del triregno, cioè del triplice potere della chiesa militante, purgante e trionfante; la tesi di Giberto verteva sugli aspetti inerenti al diritto canonico e civile, assunta come suprema potestà la 'Monarchia' papale.

La seconda delle tre incisioni disegnate da Angelo Gallo (fig. 8) sembra fosse destinata a illustrare proprio questo testo del Borromeo ma probabilmente non venne utilizzata, dato che lo spazio destinato all'iscrizione rimase in bianco. Le tre figure femminili (quella centrale coronata ha al fianco una piramide, simbolo della magnificenza dei governanti) sostengono infatti ciascuna una tiara a forma di alveare, con le corone del triregno ornate di api collocate a diverse altezze a significare i tre domini (« triculmen potestatis Coelo, Terris, Erebo » scrive Giberto); dalle tiare-alveari escono cornucopie versanti verosimilmente miele che ricade su colli ubertosi e su una fontana al centro e che, raccolto in rivoli e ruscelli, va a fertilizzare un giardino. Che si tratti di un'incisione ispirata dal Borromeo lo conferma la presenza del suo stemma in basso con il motto 'Humilitas' e l'unicorno, il cammello piumato, il cedro.

La terza stampa, pure disegnata da Angelo Gallo e incisa da Giovan Paolo Bianchi (fig. 9), riproduce anch'essa in basso lo stemma di Giberto Borromeo ed era verosimilmente destinata ad affiancarsi alla pre-



FIG. 9 - G.P. Bianchi, *Terza incisione per la tesi di Giberto Borromeo* (da A. Gallo) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

cedente. Anche qui lo spazio per l'intitolazione è in bianco ma il significato è ancora una volta deducibile dalla presenza del grande stemma del re di Spagna in alto che irradia, filtrando attraverso la costellazione dell'ariete, il suo potere e la sua protezione sui re e condottieri, raggruppati in basso a sinistra, e letterati e poeti a destra fra i quali spicca un laureato (con allusione forse allo stesso Giberto), mentre si abbatte sulle schiere di nemici sconfitti o in fuga rappresentati sul fondo. La serie dei tre fogli va quindi intesa come nata per la medesima occasione, la laurea di Giberto Borromeo avvenuta sotto gli auspici delle massime autorità religiosa e civile.

3. GIAN CRISTOFORO STORER

Quando su sollecito del governo spagnolo (dispaccio del 10 ottobre 1644) e delibera del Tribunale di Provvisione (seduta del 14 dicembre) fu stabilito di dare il via alla celebrazione delle esequie di Isabella di Borbone moglie di Filippo IV[22], l'artista prescelto per l'allestimento degli apparati figurativi (dipinti, emblemi e progetti per le statue), Gian Cristoforo Storer, doveva essere già assai noto a Milano.
Originario di Costanza, nato intorno al 1620, verso il 1637 si era recato ad Augsburg (a quella data risalgono alcuni suoi primi disegni[23]) trasferendosi quindi verso il 1640 a Milano alla bottega di Ercole Procaccini il Giovane, in quell'anno attivo alla cappella di San Giuseppe in San Vittore al Corpo[24]. Nulla si sa della sua produzione in quegli anni; certo è che in occasione delle esequie di Isabella erano stati coinvolti i massimi specialisti, da Francesco Maria Richini per l'architettura del catafalco, ai padri gesuiti del Collegio di Brera per « le composizioni e i ritrovamenti retorici », a Giovan Pietro Lasagna (attivo al cantiere del Duomo) per la realizzazione delle sculture, definiti, lui e lo Storer, « ambidue nella loro professione eccellenti »; per la progettazione ci si doveva richiamare agli allestimenti messi in opera in occasione delle esequie della regina Margherita d'Austria, moglie di Filippo III, nel 1611.
Come mostra il sontuoso volume pubblicato l'anno successivo e che illustra interamente gli apparati figurativi e le iscrizioni[25], il catafalco non si discostava infatti molto da quello del 1611, descritto in un volumetto privo di illustrazioni[26], sia nel basamento a ottagono allungato che nella struttura architettonica ideata come un arco trionfale o « tempio quadrato » sorretto da colonne e pilastri, con una serie di statue e dipinti

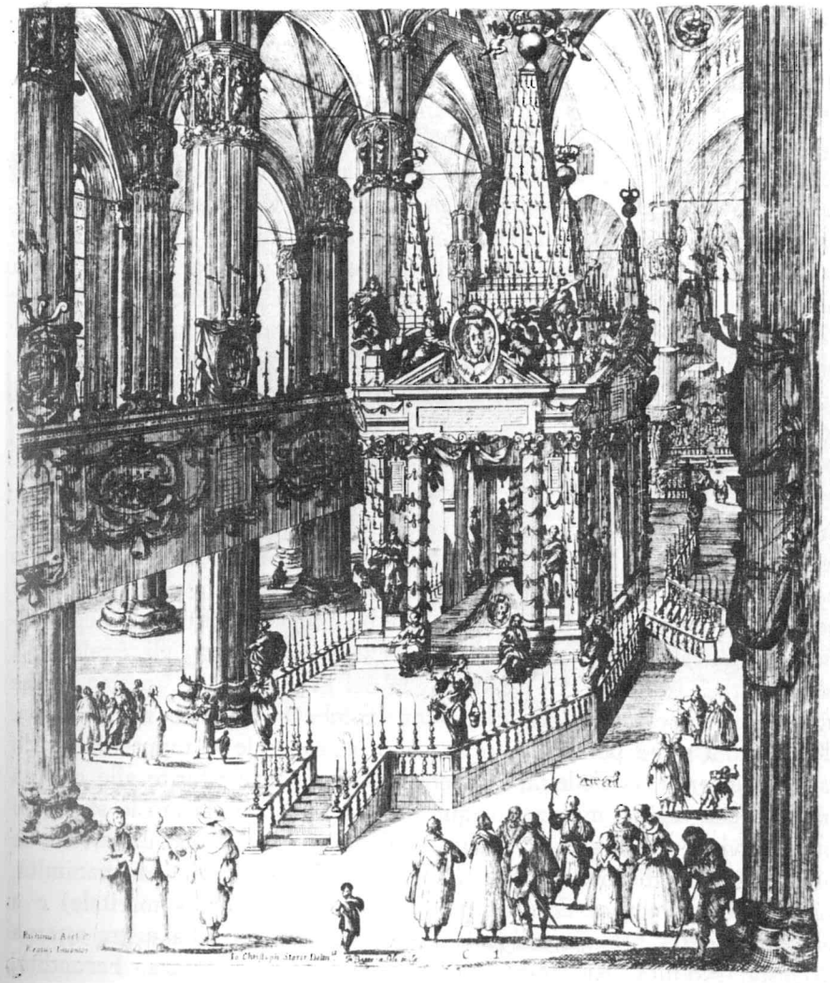


FIG. 10 - G.B. dal Sole, *Visione d'insieme degli apparati per le esequie di Isabella* (su invenzione di Richini e disegno di Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

fra le colonne della navata; tuttavia il fasto e la ricchezza degli addobbi e la quantità delle invenzioni erano affatto diversi, all'altezza di quelli che si realizzavano a Roma per le esequie dei papi (Sisto V, ad esempio, nel 1591, e Paolo V nel 1622 in Santa Maria Maggiore[27]). L'incisione di Giovan Battista dal Sole eseguita su disegno dello Storer[28] (fig. 10) — con una visione d'insieme dall'alto esemplata forse su quella delle citate celebrazioni romane del 1622 — mostra la grande complessità degli apparati ornamentali che arricchiscono la struttura sostanzialmente misurata e classicheggiante inventata dal Richini; il suo progetto, illustrato in un disegno conservato all'Ambrosiana (fig. 11), indica anzi come in origine l'idea architettonica fosse ancora più semplice, con colonne al posto dei pilastri angolari (analogamente al catafalco eretto per Margherita d'Austria nel 1611) e una sola piramide al centro (le quattro minori angolari sono infatti tracciate sul disegno in un secondo tempo, così come è abbozzata la conseguente rettifica di tutto il basamento del livello superiore)[29].

Su questa struttura architettonica venivano a impostarsi le statue eseguite su disegno dello Storer (le incisioni che le illustrano indicano tutte la paternità dell'artista tedesco) la cui simbologia era stata predisposta dai gesuiti del Collegio di Brera. Secondo l'esempio dei funerali degli antichi — dove intervenivano « quattro sorti di persone, gli Araldi..., i Magistrati..., le Prefiche... e la famiglia del Principe » — quattro statue agli angoli superiori del catafalco con trombe in mano (« ad intendere d'esser colà salite per chiamare la gente al funerale ») rappresentavano la Magnificenza, la Fedeltà, la Pietà e la Riverenza riferite alle qualità morali della regina, mentre sui quattro frontoni poggiavano le statue di otto province del regno di Spagna. Alle virtù dell'anima alludevano le otto statue negli intercolumni (Religione, Provvidenza, Magnanimità, Liberalità, Clemenza, Equanimità, Economia, Concordia maritale) e a quelle del corpo la serie collocata agli otto angoli della balaustra esterna (Maestà, Nobiltà, Ricchezza, Bellezza, Modestia, Purezza, Fecondità, Grazia); ai piedi del catafalco le immagini della Povertà, Fame, Malattia, Tristezza (le 'Prefiche' piangenti) con allusione alla « compassione e benignità » della regina. Le invenzioni suggerite dai padri gesuiti di Brera (deputati ormai da tempo a questo compito fin dalle esequie per Margherita d'Austria: per quelle di Filippo III nel 1621 era stato coinvolto nientemeno che Emanuele Tesauro, l'autorevole teorizzatore e divulgatore del linguaggio degli emblemi e dei 'concetti', allora lettore a Brera[30]) facevano uso della più collaudata precettistica barocca basata

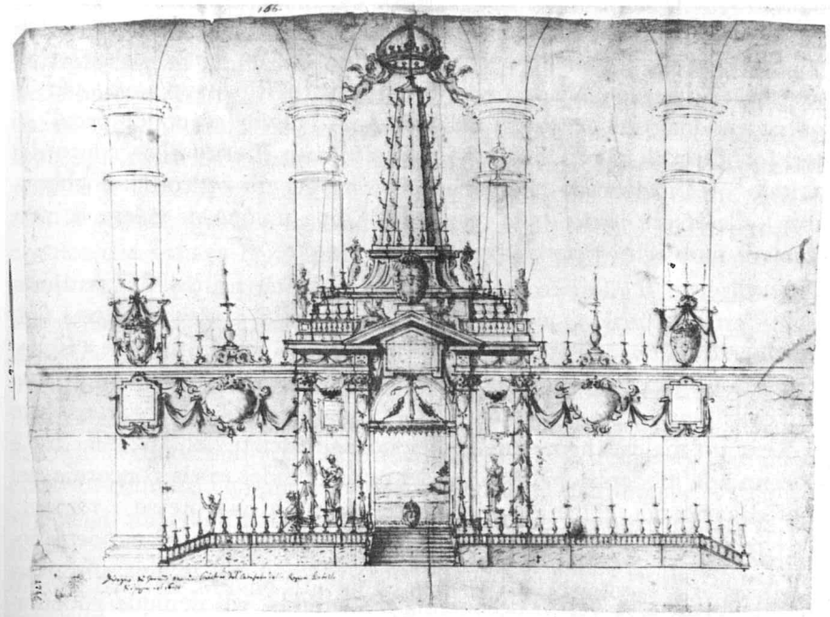


Fig. 11 - F.M. Richini, *Studio per il catafalco di Isabella* (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

sull'impiego della metafora e dell'immagine simbolica, ricondotte entro le regole della retorica e filosofia morale e religiosa.

Per queste statue esistono all'Ambrosiana, fra gli anonimi, due disegni preparatori[31]. Uno, relativo alla 'Concordia' (fig. 12,13), mostra una figura femminile « coronata d'olivo, con veste ricadente ricamata a cuori... (con) un pomo granato aperto nella destra e un mazzo di saette legato nella sinistra ». Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa appaiono, per la Concordia, analoghi attributi, dalla corona d'ulivo (segno di pace), ai cuori (conformità di più persone, in questo caso riferito alla 'concordia maritale'), al melograno (l'unione dei grani genera concordia e abbondanza) alle frecce legate (« la concordia è una unione di volere & non volere di molti che vivono e conversano insieme »)[32].

L'altro disegno si riferisce invece alla Equanimità (fig. 14,15) (curiosamente l'errata iscrizione a penna « Equanimiminità » viene tradotta nell'incisione di Giovan Battista dal Sole ancora con un errore, cioè « Equaniminità »), « di volto sereno mirante in alto, colla destra mano al petto e (che) colla sinistra stesa sosteneva una lira appoggiata a terra ». Assente nel Ripa un'analoga figura, nell'edizione dell'Alciati del 1621 la lira è associata alla moderazione, qualità dei potenti e dei re (la concordia dei suoni dà armonia, e tale 'geroglifico' era in uso già presso i romani: « in lyra enim diversae chordae simul componuntur, & ad eundem bonum temperantur: quod prudens... homo praestat vel in suis affectibus rationi subiiciendis, vel in oeconomia moderanda, vel denique gubernatione Reipublicae »)[33].

Le stesse qualità fisiche e morali della regina, personificate dalle statue, erano poi riproposte nei dipinti appesi nell'abside e negli intercolumni della navata in forma di emblemi, imprese e composizioni con scene riferite a regine dell'antichità, sempre su disegno dello Storer. Anche per queste ultime esistono due studi preparatori. Il primo, pure all'Ambrosiana tra gli anonimi[34] (fig. 16,17), si riferisce alla Magnanimità e — preceduto dall'emblema del cielo stellato con la luna (« talis est sapientis animus, qualis mundi status supra lunam, semper illic serenum est ») e dall'impresa — rappresenta Elena, madre dell'imperatore Costantino nell'atto di assistere alcune povere donne (« nel che la Magnanima Isabella pareggiò la grandezza d'animo dell'imperatrice, anzi la vinse »). Il secondo, conservato a Vaduz e già noto[35] (figg. 18,19), allude alla 'qualità' successiva, la Liberalità, personificata da « Pulcheria Imperadrice, la quale secondo Sozomeno fu sì splendida e liberale verso tutti, massimamente bisognosi ed Ecclesiastici, che parve o figliuola o Maestra della

liberalità »; la scena è preceduta dall'impresa del sole coperto dall'eclisse, allorché, non più dispensando benefici, « quasi muore l'Universo », così come è avvenuto con la morte di Isabella.

A parte l'architettura, l'intera realizzazione degli apparati figurativi fu dunque affidata allo Storer. Come si è in parte già detto, il volume che ne riproduce le immagini presenta eseguite sui suoi disegni le incisioni del frontespizio (fig. 20), della tavola con la visione d'insieme degli apparati e dell'intera serie delle statue, degli emblemi e delle storie, realizzate in parte da Giovan Paolo Bianchi a cui spettano 21 figure allegoriche e metà scene antiche (7), mentre Giovan Battista dal Sole incise la grande tavola d'insieme, 13 statue, l'altra metà delle scene e la cornice che ornava ogni composizione (i 14 emblemi non sono firmati ma verosimilmente erano anch'essi dovuti allo Storer).

Per ottenere un incarico di tale prestigio e che esigeva invenzioni di tanta ricchezza, varietà e difficoltà lo Storer doveva aver dato prova di sè negli anni precedenti, certamente sfruttando quanto aveva acquisito in patria. Si sa assai poco del suo soggiorno a Costanza e della sua prima attività si conoscono solo alcuni disegni di tema religioso; certamente entrò in contatto con gli artisti della Germania meridionale, variamente aggiornati sulla cultura italiana e fiamminga, Rubens in particolare (Schönfeld, Heintz il Giovane, Sandrart, Petel) e con il vivace centro barocco di Augusta[36]. A Milano l'incontro con Ercole Procaccini gli permise di acquisire le estreme espressioni del manierismo lombardo di cui seppe servirsi, superandolo assai presto per un più intenso dinamismo formale e una maggiore libertà compositiva, sorretti da un inesauribile estro inventivo (memore forse ancora di invenzioni tedesche di qualche decennio prima, come ad esempio Joseph Heintz). I disegni per le statue del catafalco hanno infatti un vigore e una dilatazione dinamica nello spazio quali a Milano in quegli anni non si era soliti vedere, e così pure la sequenza delle storie dove è impiegato ogni artificio scenografico (le due considerate, la Magnanimità e la Liberalità, sono costruite su assi compositive trasversali e incrociate, con una sequenza accelerata di figure-quinta in primo piano, architetture scorciate — cui fa da guizzante contrappunto la colonna tortile al centro — alternanza di zone di luce e d'ombra; e i rapidi studi preparatori ne confermano la sveltezza e agilità disegnativa e inventiva). La *Strage degli innocenti* in S. Eustorgio a Milano, restaurata ultimamente, presenta gli stessi artifici espressivi e formali ma con un'esasperazione della sintassi manieristica memore delle





Fig. 12 - G.C. Storer, *Studio per la « Concordia »* (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

Fig. 13 - G.P. Bianchi, *Concordia maritale* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

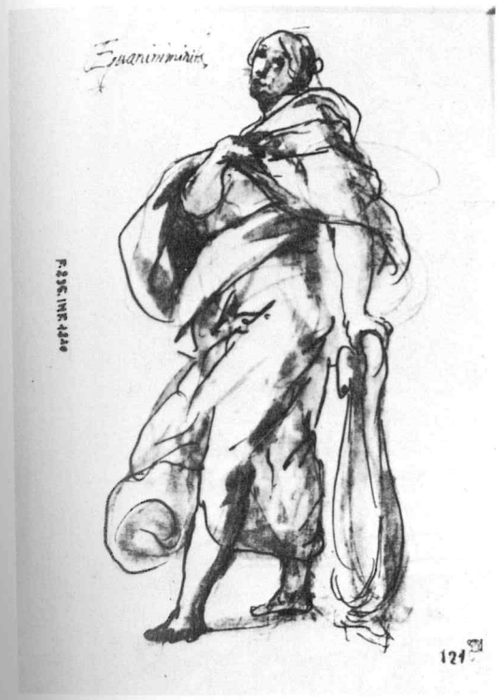




Fig. 14 - G.C. Storer, *Studio per l'« Equanimità »* (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

Fig. 15 - G.B. dal Sole, *Equanimità* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



Fig. 16 - G.C. Storer, *Studio per « L'Imperatrice Elena assiste alcune povere donne »* (Milano, Biblioteca Ambrosiana).



Fig. 17 - G.P. Bianchi, *L'imperatrice Elena assiste alcune povere donne* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



Fig. 18 - G.C. Storer, *Studio per la « Liberalità dell'imperatrice Pulcheria »* (Vaduz, Stiftung Ratjen).



Fig. 19 - G.P. Bianchi, *Liberalità dell'imperatrice Pulcheria* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

contemporanee soluzioni di Ercole Procaccini, Stefano Danedi e Melchiorre Gherardini[37].

La sua fama di inventore di storie e fertile illustratore, dopo l'esperienza delle esequie di Isabella, dovette diffondersi assai rapidamente se già negli stessi anni era chiamato a decorare alcune sale di palazzo Terzi a Bergamo con temi astrologici e mitologici e numerose chiese milanesi, e, più tardi, la cappellina di palazzo Lucini Arese a Osnago con storie della Passione, firmate e datate 1650, e figure allegoriche sulla volta di due sale[38]. Contemporaneamente gli veniva riconfermato il suo ruolo ' pubblico ' con l'incarico di eseguire una serie di disegni a illustrazione dei volumi del cronista Giuseppe Ripamonti.

Amico di Federico Borromeo, dottore dell'Ambrosiana, Ripamonti aveva ricevuto l'incarico di stendere la storia della città sollecitato dal governatore e dai decurioni che lo avevano investito del titolo di ' storiografo regio ' e ' cronista patrio '. Dopo un volume sulla peste del 1629 uscito nel 1641, nello stesso anno pubblicava la decade III, dal 1313 al 1558 (riprendendo da dove si era fermata la Storia di Tristano Calco), e nel 1643 la decade IV (dal 1559 al 1584) con frontespizio disegnato da Melchiorre Gherardini[39]. Dopo la morte, avvenuta nello stesso anno, il suo lavoro veniva riordinato e messo alle stampe a cura di Stefano Sclatter: la decade V dedicata alla vita di Federico Borromeo, senza data e pubblicata forse dopo il 1645, presenta incisi su disegno dello Storer il frontespizio (fig. 21), il ritratto del Ripamonti e quasi certamente anche quello del Borromeo[40]. Lo studio preparatorio per il frontespizio conservato all'Ambrosiana tra gli anonimi mostra la rivoluzionaria originalità della sua invenzione[41] (fig. 22): mentre Ottavio (?) Salvioni (nella decade III) e Melchiorre Gherardini (nella IV) avevano prediletto il consueto schema a cornice e fondo architettonico con disposizione simmetrica delle figure allegoriche, Storer, analogamente a quanto aveva già fatto nel frontespizio del volume per le esequie di Isabella, elude ogni regola suggerendo un turbine di figure roteanti attorno alla figura seduta del cardinale Borromeo a cui la Storia porge il volume a lui dedicato (segnato « numine plena tuo ») con l'aggiunta, nel solo disegno, di una colonna tortile ad accentuare il vorticoso dinamismo barocco dell'insieme. Anche il volume successivo dedicato alle gesta di Filippo II (pubblicato nel 1647) avrà il frontespizio, il ritratto del re e del Ripamonti (lo stesso della decade V) di mano dell'artista tedesco[42]: in questo caso, pur mantenendosi fedele allo schema ' aperto ', privo cioè di inquadratura architettonica, il frontespizio presenta una solu-



FIG. 20 - G.P. Bianchi, *Frontespizio del volume per le esequie di Isabella* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 21 - C. Bassano, *Frontespizio della Decade V di G. Ripamonti* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 22 - G.C. Storer, *Studio per la Decade V di G. Ripamonti* (Milano, Biblioteca Ambrosiana).



Fig. 23 - G. Cotta, *Frontespizio del volume per l'entrata di Maria Anna d'Austria* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



Fig. 24 - F. Agnelli, *Il cardinale Federico Visconti* (recupero, con integrazione, dalla stampa precedente) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

zione più semplificata, con la serie di figure allegoriche in primo piano e, sul fondo, una veduta della città di Milano. Carlo Antonio Rossi, infine, si ispirerà agli esempi dello Storer nel frontespizio dell'ultimo volume del Ripamonti (uscito nel 1648) dedicato alle vicende milanesi dal 1613 al 1641. Tutti i frontespizi risultano incisi da Cesare Bassano mentre i ritratti sono di mano di Giovanni Paolo Bianchi.

Nel 1649 lo Storer fu di nuovo coinvolto in una grande impresa decorativa, gli apparati per l'ingresso a Milano di Maria Anna d'Austria figlia dell'imperatore Ferdinando III, in viaggio per la Spagna in compagnia del fratello Ferdinando IV destinata in sposa a Filippo IV. Anche in questo caso venne pubblicato un volume (nel 1652) (fig. 23) con la rappresentazione degli archi e dei quadri che li ornavano[43]: il testo ricorda Carlo Buzzi per le architetture e, come di consueto, i gesuiti di Brera per le iscrizioni, elogi, imprese, mentre i nomi degli autori dei dipinti si deducono dalle incisioni, e cioè, oltre all'artista tedesco (che ne eseguì dodici più il frontespizio), Giovan Battista dal Sole (uno), Stefano Montalto (tre) e Antonio Busca (uno). Il ruolo dello Storer fu dunque ancora una volta da protagonista, e in realtà le sue composizioni si distinguono per la consueta sapienza compositiva e abilità disegnativa ma soprattutto per il modo con cui riesce a tradurre i soliti moduli manieristici lombardi in un linguaggio nervosamente dinamico, basato sia sul 'ductus' guizzante del segno che sulla variazione continua di luci, ombre e penombre, il tutto orchestrato con disinvoltura da scenografo barocco e felicemente registrato dall'incisore Giacomo Cotta (si vedano in particolare le scene della *Regina di Saba da Salomone* [fig. 25] e dell'*Incoronazione dell'imperatore Ottone celebrata in S. Ambrogio a Milano* [fig. 26], non lontane, nell'impaginazione, da un disegno che ritengo suo di soggetto non identificato[44]). I quadri ornavano le facce degli archi: su quello in fondo al corso di Porta Romana, dedicato a Filippo IV, vi era tra l'altro rappresentata la città di Napoli e «l'Armata Maritima gionta allo sbarco, & si vedeva il Generale della medema Armata già smontato in terra», per il quale esiste uno schizzo preparatorio sempre all'Ambrosiana tra gli anonimi[45] (fig. 27, 28). Al Malcantone, presso la piazza Maggiore, era invece collocata una tavola di notevoli dimensioni — quattordici braccia per ventidue di altezza — intitolata al Marchese di Caracena per i suoi meriti militari (aveva difeso la città di Cremona) anch'essa dipinta dallo Storer (fig. 29).

Negli stessi anni l'artista tedesco era impegnato in importanti imprese pittoriche. Oltre ai citati lavori alla villa Lucini Arese a Osnago, a



FIG. 25 - G. Cotta, *La regina di Saba da Salomone* (da Storer)
(Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 26 - G. Cotta, *Incoronazione dell'imperatore Ottone* (da Storer)
(Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



Fig. 27 - G.C. Storer, *Studio per una figura dello « Sbarco a Napoli »* (Milano, Biblioteca Ambrosiana).



Fig. 28 - G. Cotta, *Lo sbarco a Napoli* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 29 - G. Quadrio, *Tavola dedicata al Marchese di Caracena* (da Storer)
(Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 30 - *Tavola dedicata alla famiglia Monti* (da Storer)
(Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

Pavia, alla Certosa, affrescava l'intera settima cappella di sinistra ed eseguiva alcuni dipinti per la parrocchiale di Almenno S. Bartolomeo (1651), quella di Gandino e per S. Maria Maggiore a Bergamo (1654).

Allo stesso tempo continuava a fornire disegni per incisioni destinate a personaggi della Milano ufficiale, come la composizione allegorica intitolata alla famiglia Monti (fig. 30) e il frontespizio del volume di Carlo Girolamo Cavazzi della Somaglia intitolato l'*Alleggiamento dello Stato di Milano* (1653)[46] (fig. 31), denso di informazioni sulla situazione finanziaria e amministrativa dello stato milanese e della città e che aggiornava una precedente edizione del 1644. Il frontespizio presenta una iconografia apparentemente tradizionale, con un arco entro cui campeggia la figura allegorica di Milano e sullo sfondo la veduta della città; in realtà l'impalcatura architettonica — già di per sè estrosa nella soluzione del timpano 'aperto' semiesagonale sovrastato, come i pilastri, da una porzione di architrave e nelle decoratissime colonne tortili — fa da supporto a un'aggregazione inverosimilmente ricca di festoni, trofei, bandiere, stemmi, emblemi (vi è anche il ritratto di Cavazzi della Somaglia sulla base della colonna di destra) cui si aggiungono sei putti e, ai piedi dell'arco, tre figure allegoriche. Un'idea, questa, che certamente riflette analoghi esempi barocchi tedeschi e che potrebbe spiegarsi forse con il fatto che l'artista aveva soggiornato in patria nel 1652-53. Successivamente era incaricato di fornire disegni e modelli in cera rossa di emblemi destinati a essere riprodotti in marmo e da collocare sulla facciata del Duomo di Milano (1653-54): rilievi che ritengo di poter identificare con quelli alla base dei due pilastri centrali[47].

Rientrato a Costanza (1657), oltre a eseguire dipinti per città svizzere (Lucerna, Muri) e tedesche, avrebbe ancora fornito numerosissimi disegni per incisioni con soggetti religiosi e soprattutto tesi di laurea[48].



Fig. 31 - F. Agnelli, *Frontespizio dell'« Alleggiamento della città di Milano » di C.G. Cavazzi della Somaglia* (da Storer) (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

NOTE

[1] *Cremona fedelissima città et nobilissima | colonia di romani rappresentata in disegno col | suo contado, et illustrata d'una breve historia | delle cose più notabili appartenenti ad essa | et de ritratti naturali de duchi et duchesse | di Milano e compendio delle lor vite | da Antonio Campo pittore e cavalier cremonese | al potentissimo e felicissimo | Re di Spagna | Filippo II d'Austria, in Cremona in casa dell'istesso autore 1585* (Raccolta di Stampe A. Bertarelli).
La modifica dell'intestazione del titolo di un precedente frontespizio datato 1582 si deve forse, più che a un perfezionismo letterario, alla vanità dell'artista, desideroso di aggiungere il titolo di ' eques ' acquisito nel 1583 (cfr. qui nel testo).

[2] D. De Grazia Bohlin, *Prints and related Drawings by the Carracci Family*, Washington, 1979, p. 152, 154 n. 2 dove è riportato il passo di Malvasia.

[3] M. Calvesi, V. Casale, *Le incisioni dei Carracci*, Roma, 1965, p. 33.

[4] Cfr. J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford, 1976, I, p. 284, e Bohlin, *op. cit.*, figg. 82a, 91a, 92a.

[5] Riportato in Bohlin, *op. cit.*, p. 154 n. 2.

[6] Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni n. 12381 F; cfr. G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980, n. 51, pp. 46-47.

[7] Milano, Musei Civici, Gabinetto dei Disegni n. A 464 verso; penna bistro, acquerello grigio, tracce di matita nera su carta ingiallita; scritta autografa sul verso « Antonio Campi »; mm. 126 x 181.

[8] *Op. cit.*, p. 12.

[9] Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni n. 836 orn, matita nera su carta bianca, mm. 145 x 102; sul verso, coperto dal supporto, si intravvede una figura coronata che avanza; scritta in basso a penna: « Vincenzio Campi ». Per confronto con gli altri disegni di Vincenzo e di Antonio agli Uffizi penso sia da mantenere la vecchia attribuzione. Per la grafica dei due artisti cfr. *I disegni...*, cit., pp. 45-53.

[10] N. 835 orn., matita nera su carta bianca; mm. 146 x 98.

[11] C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, 1714, p. 133.

[12] Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli, Art Cart 41, 7-8-9. A. Bertarelli, A. Monti, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici, 1630-1875*, Milano, 1927, fig. 50, e *Storia di Milano*, vol. XI, p. 117, riproducono solo l'incisione con la tesi di Giberto Borromeo di cui si parla qui di seguito.

[13] F. Calvi, *Famiglie notabili milanesi*, vol. II, Milano, 1881, tav. XII.

[14] Senza titolo e data, consta di 48 pagine e venne stampato a Milano da Filippo Ghisolfi. Cfr. F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Milano, 1745, Tomo I, parte II, p. 201. L'esemplare da me consultato è presso la biblioteca della villa Lucini Arese a Osnago (ringrazio il c.te Franco Arese per la generosità con cui mi ha messo a disposizione questo materiale).

[15] Carlo Corio fu uno dei 60 decurioni; Aloisio Brippio appartenne al collegio dei giureconsulti dal 1639; cfr. F. Argelati, *op. cit.*, pp. 467, 227.

[16] Cfr. M.A. Ginanni, *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto*, Venezia, 1756, p. 231, n. 333, e 48, 53, 88, 105.

[17] C. Ripa, *Iconologia... ampliata dal sig. cav. G. Zaratino Castellini romano*, Venezia, 1645, p. 625.

[18] Cfr. Ripa, *op. cit.*, pp. 206-15, 522.

[19] Il disegno è stato pubblicato nel catalogo C.G. Boerner, *Aus unseren Mappen*, Düsseldorf, 1977, con l'attribuzione a Cesare Nebbia (penna e acquerello bruno, biacca, matita nera su carta bianca, mm. 350x240, e mi è stato segnalato da J. Byam Shaw che lo ha messo in rapporto con un disegno della Fondation Custodia di Parigi intitolato ai Savoia, di altra mano ma non dissimile nell'incorniciatura architettonica; Byam Shaw (lettera 29.2.'80) mi fa inoltre rilevare le assonanze di impianto con il frontespizio disegnato da Bernardo Castello per la *Gerusalemme liberata* dell'edizione genovese del 1617.

[20] Cfr. Calvi, *loc. cit.*

[21] *Ad Urbanum VIII P.O.M. Epistola Giberti Comitis Borromaei qua sacris pedibus obvolutus consecrabat conclusiones suas philosophicas & theologicas...*, Mediolani, typis Philippi Ghisulpij, s.a. Lo stampatore è lo stesso dell'altro volumetto con il frontespizio.

[22] Archivio Storico Civico di Milano, Dicasteri, Ordinazioni, vol. 46.

[23] Cfr. F. Thöne, *Der Maler Johann Christophorus Storer als Zeichner*, « Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst », neue Folge 1938/39, Band XIII, Heft 4, p. 212 ss.

[24] Sull'attività lombarda dello Storer cfr., oltre alle guide milanesi, L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1809, ed. Firenze, 1974, vol. II, p. 336; A. Pinetti, *La decorazione pittorica secentesca di S. Maria Maggiore*, « Boll. Civica Biblioteca di Bergamo », X, 1916, p. 115-16; Id., *Il pittore tedesco Gian Cristoforo Storer e le sue opere in Bergamo*, « Bergomum », aprile 1928, p. 53 ss.; Id., *Inventari degli oggetti d'arte d'Italia*, I, *Provincia di Bergamo*, Roma, 1931, pp. 135, 274-75; G. Nicodemi, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in « Storia di Milano », vol. XI, Milano, 1959, p. 507; AA.VV., *La certosa di Pavia*, Milano, 1968, pp. 101, 112; R. Bossaglia, *Storia di Monza e della Brianza - L'arte dal manierismo al primo Novecento*, Milano, 1971, pp. 77, 83; A.M. Cito, *Palazzo Terzi in Bergamo*, « Arte Illustrata », 5, marzo 1972, p. 13 ss., oltre alla voce in « Thieme-Becker, Künstler Lexikon » dovuta a F. Thöne.

[25] *Racconto delle sontuose esequie fatte alla serenissima Isabella regina di Spagna*, Milano, 1645.

[26] *Relatione del funerale et esequie fatte in Milano per ordine della cat. Maestà del Potentiss. Re di Spagna Don Filippo III Nostro Signore alla Serenissima Regina Donna Margherita d'Austria sua moglie li 22 di decembre 1611*, Milano, 1612.

[27] Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco - Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, 1977, vol. I, pp. 3-13, 46-53.

[28] C. Alberici in AA.VV., *Il Seicento lombardo - Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano, 1973, n. 378, p. 67, fig. 221.

[29] Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. F 251 inf. n. 174, penna e acquerello bruno e giallo, matita nera su carta ingiallita; scritta in basso « disegno di Franco Maria Richino (' iuniore ' soprascr.) del catafalco della Regina Isabella di Spagna nel 1644 », mm. 418 x 566, citato in L. Cogliati Arano, *Disegni inediti della Biblioteca Ambrosiana, il gruppo F 251 inf*, « Atti del congresso internaz. ' Il Duomo di Milano ', 8-12 sett. 1968 », Milano, 1969, p. 171, insieme al n. 173 che reca un'analoga scritta ma che in realtà non vi corrisponde, come precisa A. Barigozzi Brini che discute il disegno del Richini in *Feste, cerimonie ecc. nel Duomo e nella piazza del Duomo nel Seicento e nel Settecento attraverso le stampe e i disegni dell'epoca*, « Atti... », cit., p. 80.

[30] Emanuele Tesauro, autore de *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese...*, Torino, 1654, asserisce di aver scritto da gio-

vane un volumetto sulle imprese che circolava fra gli amici ed era assai richiesto; cfr. M. Zanardi, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù,* « Archivium Societatis Iesu », vol. XLVII, 1978, pp. 39-40 dell'estratto. Su Tesauro cfr. anche C. Vasoli, *Le imprese del Tesauro* in « Retorica e barocco - Atti del III congresso internaz. di studi umanistici », Milano, 1955; G.R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, Milano, 1965; E.B. Gilman, *The Curious Perspective - Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven and London, 1978.

[31] Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. F 235 inf. n. 1212, penna a inchiostro nero, acquerello bruno, sottotratti a matita su carta ingiallita, segnato in basso « Concordia », mm. 270 x 171; cod. F 235 inf. n. 1210, penna a inch. nero, acq. bruno, sottotratti a matita su carta ingiallita, scritta in basso « Equanimiminità » (sic), mm. 250 x 164.

[32] C. Ripa, *op. cit.*, pp. 97-101.

[33] A. Alciati, *Emblemata,* ed. Padova, 1621, p. 64.

[34] Cod. F 254 inf. n. 1390, penna a inch. nero, acquerello bruno, sottotratti a matita su carta ingiallita, mm. 211 x 282.

[35] Vaduz, Stiftung Ratjen, penna e acq. bruno, sottotratti a matita nera su carta bianca, mm. 187 x 251; cfr. Thöne, *op. cit.*, fig. 4, p. 231, cat. 28; *Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz,* Bremen, 1966, pp. 21-22, n. 76, fig. 118; *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts,* Berlin (West), 1966, n. 205, tav. 203 (in coll. Richard Türgel, Ahrensburg). Successivamente il disegno era passato alla coll. di Herbert List che me lo segnalò nel 1972. Due incisioni delle scene di regine antiche sono state esposte alla *Mostra di stampe italiane del Seicento,* Pin. Tosio Martinengo, Brescia, 1972, pp. 24-29, ripr.

[36] Non esiste a tutt'oggi uno studio sistematico sull'opera dello Storer nell'ambito dell'arte tedesca. Oltre al fondamentale saggio di Thöne già citato con una traccia biografica e un catalogo pressoché completo dei suoi disegni (esclusa l'intera serie dell'Ambrosiana) e la sua voce nel Thieme-Becker *Künstler Lexikon* del 1939, un esame dei dipinti presenti in Svizzera è nell'articolo di P. Felder, *Zu Johann Christoph Storers Tätigkeit in Luzern und in Muri,* « Zeitschrift für Schweitzerische Archäologie und Kunstgeschichte », Band 21, 1961, Heft 3/4, pp. 222-29, mentre un breve cenno è in G. Adriani, *Deutsche Malerei in 17. Jahrhundert,* Köln, 1977, pp. 76, 78, 194. Alcuni suoi disegni e dipinti sono apparsi in mostre e cataloghi: cfr. *Barock am Bodensee - Malerei,* Bregenz, 1963, p. 68, n. 148; *Der Barocke Himmel - Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland,* Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart, 1964, p. 39, n. 70; *Meisterwerke der Malerei aus Privatsammlungen im Bodeseegebiet,* Bregenz, 1965, p. 78, n. 107; *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts,* Berlin (West), 1966, pp. 86, 141 s.; *Augsburger Barock,* Augsburg, 1968, p. 152 s., 262 ss.; E. Schilling, *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Mein - Katalog der deutschen Zeichnungen - Alte Meister,* München, 1973, p. 90, nn. 543-44; *Kunstmuseum Basel - Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett,* Basel, 1973, pp. 17-18, n. 20.

[37] Pinetti (*op. cit.*, 1928, p. 54) citava il modello, datato e firmato 1645, presso M. Mazzucchelli a Bergamo, ora non più reperibile. Il dipinto è riprodotto in *Storia di Milano* cit. p. 512.

[38] Sugli affreschi di Osnago cfr. Bossaglia, *op. cit.*, figg. 40-42, dove sono riprodotte due storie laterali e la volta della cappellina. Il disegno allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte n. 1298 — riprodotto in Thöne, *op. cit.*, fig. 3, cat. n. 24 (allora in collezione privata) e da lui ritenuto disegno dei primissimi anni di attività milanese dell'artista, e da Schillig (*op. cit.*, n. 543, tav. 100) spostato al settimo decennio e

accostato ai dipinti di Friburgo e di Ottobeuren — è invece puntualmente riferibile all'affresco della lunetta al di sopra dell'altare con l'*Innalzamento della croce* e precisamente alle due figure al centro, al di sopra del timpano. Senz'altro sono poi da ricondurre allo Storer gli affreschi della volta del salone antistante con l'allegoria della Geografia e dell'Astronomia (?), a cui va sicuramente riferito il disegno dell'Albertina di Vienna n. 3354, riprodotto in Thöne, fig. 6, cat. n. 27 dove è invece accostato agli affreschi di palazzo Terzi a Bergamo, e in *Deutsche Maler...,* op cit., 1966, p. 145, n. 204 con una datazione riferibile al quinto decennio. L'altro affresco a mio avviso sicuramente dello Storer nella villa di Osnago è sulla volta di un'altra sala adiacente con una divinità dei venti. Sull'intero argomento sto ora preparando uno studio di prossima pubblicazione (cfr. nota 47).

[39] Sul Ripamonti cfr. F. Cusani, *Paolo Moriggia e Giuseppe Ripamonti storici milanesi,* « Archivio Storico Lombardo », 1877, a. IV, fasc. I, p. 57 ss. Il frontespizio del Gherardini è riprodotto in *Il Seicento lombardo - Catalogo dei libri,* a cura di G. Bologna, Milano, 1973, fig. 205, cart. 318 (e non 321 come è segnato per una svista tipografica).

[40] *Iosephi Ripamontii Canonici Scalensis chronistae urbis mediolani Historiae Patriae decadis V. libri VI*; cfr. *Il Seicento...,* cit., fig. 198, 200, cat. 321 (e non 318: cfr. nota precedente). Il frontespizio è riprodotto anche in G. Bologna, *Il libro attraverso gli esemplari della Biblioteca Trivulziana,* Milano, 1978, p. 119. Alla Bertarelli esistono, come fogli staccati, i ritratti del Borromeo e del Ripamonti (TRI. 4-46 e RI p. 151-90).

[41] Cod. F 233 inf. n. 581, penna a inchiostro nero, acquerello bruno, sottotratti a matita su carta ingiallita, mm. 270 x 208.

[42] *Iosephi Ripamontii can. scal. Chronistae urbis Mediolani Historiarum libri octo* (*Rerum Hispaniarum a Philippo II regnante*), s.a.

[43] *La Pompa della solenne entrata fatta dalla Serenissima Maria Anna Austriaca...* Il volume è alla Bertarelli segnato vol. AA 192 e, in 18 incisioni staccate, vol. AA 96.

[44] Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 232 inf. n. 435.

[45] Cod. F 233 inf. n. 577, matita nera su carta bianca, mm. 267 x 183; in alto a penna « 1644... per la fortificatione di Valenza... a conto di 1.9528... ord.e... 21 aprile 1644 » (il tutto barrato), non di mano dello Storer: probabilmente si tratta di un foglio recuperato dall'artista e appartenente a un membro dell'amministrazione del governo milanese.
Le incisioni del volume furono incise da Giacomo Cotta, Girolamo Quadrio, Antonio Busca, Giovan Battista dal Sole e dallo stesso Storer (la « vittoria del gran Rodolfo Cesare Austriaco contra Ottocaro Re di Boemia » e probabilmente anche l'« Acquisto di Filippo II del regno di Portogallo »).

[46] Milano, Raccolta Bertarelli, rispettivamente ART cart. p. 32-81 e RI m. 67-67, quest'ultimo danneggiato e integrato nella parte sinistra del foglio. L'incisione catalogata RI p. 231-74 (e RI p. 228-36) con il ritratto equestre di Ferdinando De Castro vicerè di Napoli è anch'essa eseguita su disegno dello Storer. Sempre alla Bertarelli esiste una incisione disegnata e incisa dallo Storer (*S. Maria Egiziana,* ART 25-27).
Un recupero da una sua incisione si ha nella stampa con il ritratto del cardinale Federico Visconti (Bertarelli, TRI 4-46) segnata ' Agnellus f. ' (fig. 24): si tratta evidentemente della stessa che fungeva da frontespizio al volume per l'entrata di Maria Anna d'Austria da cui furono raschiati e sostituiti gli stemmi, l'ovale centrale (impresso su altra lastra inserita) e con l'aggiunta di qualche ombreggiatura di copertura e delle scritte ' AMOR ' sopra la testa del cavallo e ' FIDES ' su quella del cane.

[47] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano,* V, Milano, 1883, p. 242 ss. Su questi rilievi come sull'intera attività dello Storer in Lombardia sto ora preparando uno studio più completo, con particolare riguardo alla serie del Codice F 254 inf., con il n. 1392 firmato, 1393, 1398, 1647, 1650, insieme al n. F 232 inf. n. 418, pure firmato (segnalati già da U. Ruggeri in *Maestri lombardi del Seicento*, « Biblioteca di disegni, II, Istituto Alinari », Firenze, 1976, p. 17, che cita pure il n. F 254 inf. n. 1396 non dello Storer). Ritengo la serie eseguita dopo il rientro dello Storer in patria, dato che qualche foglio è senz'altro riferibile a suoi dipinti come quello per il duomo di Augsburg F 254 inf. n. 1398, *S. Simperto salva il bambino rapito dal lupo*) che reca la precisa indicazione dell'anno 1658 (la pala è perduta) o l'altro (F 254 inf. n. 1650, *Cristo compianto dalla Vergine e dagli angeli*) per la pala ora a Hohenwart e proveniente dal duomo di Augsburg (sull'intero argomento le mie ricerche sono ancora in corso). Altri disegni che ritengo suoi all'Ambrosiana sono lo studio per una volta (F 254 inf. n. 1602), il n. F 254 inf. 1408, l'F 254 inf. n. 1410 (probabilmente studio per la pala un tempo in S. Bernardino a Milano), l'F 235 inf. n. 1168, l'F 233 inf. n. 580 (figura allegorica, segnato ' Storer '), l'F 232 inf. n. 418; altri attribuiti a lui negli inventari sono l'F 235 inf. n. 1205 e 1209, e l'F 237 inf. n. 1809.

[48] Indicazioni su incisioni tratte da suoi disegni sono in Thieme Becker cit., descritte in parte in *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, vol. XVI, Amsterdam, 1975, n. 64, 68, 84, 123, 124, 409, 490, 498-500, 537, 712 (Bart. II Kilian); vol. XVIII (1976), n. 447, 462, 470 (Ph. Kilian); 409 (W. Kilian); vol. XX (1977), n. 4, 11, 146, 151, 153, 164-173, 177, 185, 190 (Mat. Küsel); n. 6, 8 (Mel. Küsel). All'Ambrosiana esiste una sua incisione con Baccanale (n. 8999) e un'altra a lui riferita rappresenta Piramo e Tisbe (n. 9021).
Una tesi incisa da W. Kilian su disegno dello Storer per l'Università di Dillingen è stata esposta alla mostra *Bayern - Kunst und Kultur,* München, 1972, n. 862 (sui lavori di Storer a Dillingen, cfr. F. Zoepfl, *Neue Baiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Dillingen,* « Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen », 67/68, 1965-66, p. 112 ss.).

FABRIZIO FERRANTI

Le armi della Raccolta Giapponese: Tachi - Katana - Wakizashi

La Collezione Giapponese delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata comprende 1071 opere suddivise in armi, ceramiche, bronzi, costumi, dipinti, strumenti musicali e svariati manufatti in legno e metallo.
Di questa considerevole Collezione, poche opere ed unicamente dei settori ceramiche e strumenti musicali, sono attualmente esposte nelle sale del Museo.
Il motivo principale di questa mancata esposizione è la carenza di adeguati spazi nei settori espositivi che non consente la creazione di una sezione dedicata all'arte dell'estremo oriente.
L'origine della Collezione risale agli inizi del 1900 grazie ai legati (Lucini, Passalacqua, Giussani, Dandolo, Morando) ai doni (Bice Greppi Belgioioso, Turati, Robecchi, Villa) e ad alcuni acquisti.
Le armi, in particolare, provengono dalle Raccolte Giussani e Turati, dal dono Robecchi, dall'acquisto Meazza e dal fondo Museo di cui non è stato possibile stabilire l'origine. In totale i pezzi sono 39 e quelli presi in considerazione con la presente catalogazione sono 20.
Una prossima pubblicazione riguarderà i pugnali (Tanto, Aikuci, Kwaiken), alcune armi manesche minori, un'altra successiva le armi inastate (Yari, Naginata ecc.). È in programma anche la catalogazione delle armi difensive (elmi e armature) e delle armi da fuoco (Teppo) in modo da esaminare entro i prossimi anni tutta la sezione delle armi giapponesi.
La catalogazione attuale riguarda solamente le spade Daito e Shoto (Tachi, Katana e Wakizashi) ed è stata redatta prendendo in considerazione il tipo di arma, le caratteristiche principali della lama (tipo, curvatura, linea di tempera), quelle delle punte (forma e tempera), e quelle del codolo (tipo e segni di lima), la firma quando presente, la montatura ed un rapido cenno agli accessori.
Riguardo ai guardiamano (Tsuba) ed ai Kozuka e Kogai, maggiori infor-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

[47] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano,* V, Milano, 1883, p. 242 ss. Su questi rilievi come sull'intera attività dello Storer in Lombardia sto ora preparando uno studio più completo, con particolare riguardo alla serie del Codice F 254 inf., con il n. 1392 firmato, 1393, 1398, 1647, 1650, insieme al n. F 232 inf. n. 418, pure firmato (segnalati già da U. Ruggeri in *Maestri lombardi del Seicento*, « Biblioteca di disegni, II, Istituto Alinari », Firenze, 1976, p. 17, che cita pure il n. F 254 inf. n. 1396 non dello Storer). Ritengo la serie eseguita dopo il rientro dello Storer in patria, dato che qualche foglio è senz'altro riferibile a suoi dipinti come quello per il duomo di Augsburg F 254 inf. n. 1398, *S. Simperto salva il bambino rapito dal lupo*) che reca la precisa indicazione dell'anno 1658 (la pala è perduta) o l'altro (F 254 inf. n. 1650, *Cristo compianto dalla Vergine e dagli angeli*) per la pala ora a Hohenwart e proveniente dal duomo di Augsburg (sull'intero argomento le mie ricerche sono ancora in corso). Altri disegni che ritengo suoi all'Ambrosiana sono lo studio per una volta (F 254 inf. n. 1602), il n. F 254 inf. 1408, l'F 254 inf. n. 1410 (probabilmente studio per la pala un tempo in S. Bernardino a Milano), l'F 235 inf. n. 1168, l'F 233 inf. n. 580 (figura allegorica, segnato ' Storer '), l'F 232 inf. n. 418; altri attribuiti a lui negli inventari sono l'F 235 inf. n. 1205 e 1209, e l'F 237 inf. n. 1809.

[48] Indicazioni su incisioni tratte da suoi disegni sono in Thieme Becker cit., descritte in parte in *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, vol. XVI, Amsterdam, 1975, n. 64, 68, 84, 123, 124, 409, 490, 498-500, 537, 712 (Bart. II Kilian); vol. XVIII (1976), n. 447, 462, 470 (Ph. Kilian); 409 (W. Kilian); vol. XX (1977), n. 4, 11, 146, 151, 153, 164-173, 177, 185, 190 (Mat. Küsel); n. 6, 8 (Mel. Küsel). All'Ambrosiana esiste una sua incisione con Baccanale (n. 8999) e un'altra a lui riferita rappresenta Piramo e Tisbe (n. 9021).
Una tesi incisa da W. Kilian su disegno dello Storer per l'Università di Dillingen è stata esposta alla mostra *Bayern - Kunst und Kultur,* München, 1972, n. 862 (sui lavori di Storer a Dillingen, cfr. F. Zoepfl, *Neue Baiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Dillingen,* « Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen », 67/68, 1965-66, p. 112 ss.).

FABRIZIO FERRANTI

Le armi della Raccolta Giapponese: Tachi - Katana - Wakizashi

La Collezione Giapponese delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata comprende 1071 opere suddivise in armi, ceramiche, bronzi, costumi, dipinti, strumenti musicali e svariati manufatti in legno e metallo.
Di questa considerevole Collezione, poche opere ed unicamente dei settori ceramiche e strumenti musicali, sono attualmente esposte nelle sale del Museo.
Il motivo principale di questa mancata esposizione è la carenza di adeguati spazi nei settori espositivi che non consente la creazione di una sezione dedicata all'arte dell'estremo oriente.
L'origine della Collezione risale agli inizi del 1900 grazie ai legati (Lucini, Passalacqua, Giussani, Dandolo, Morando) ai doni (Bice Greppi Belgioioso, Turati, Robecchi, Villa) e ad alcuni acquisti.
Le armi, in particolare, provengono dalle Raccolte Giussani e Turati, dal dono Robecchi, dall'acquisto Meazza e dal fondo Museo di cui non è stato possibile stabilire l'origine. In totale i pezzi sono 39 e quelli presi in considerazione con la presente catalogazione sono 20.
Una prossima pubblicazione riguarderà i pugnali (Tanto, Aikuci, Kwaiken), alcune armi manesche minori, un'altra successiva le armi inastate (Yari, Naginata ecc.). È in programma anche la catalogazione delle armi difensive (elmi e armature) e delle armi da fuoco (Teppo) in modo da esaminare entro i prossimi anni tutta la sezione delle armi giapponesi.
La catalogazione attuale riguarda solamente le spade Daito e Shoto (Tachi, Katana e Wakizashi) ed è stata redatta prendendo in considerazione il tipo di arma, le caratteristiche principali della lama (tipo, curvatura, linea di tempera), quelle delle punte (forma e tempera), e quelle del codolo (tipo e segni di lima), la firma quando presente, la montatura ed un rapido cenno agli accessori.
Riguardo ai guardiamano (Tsuba) ed ai Kozuka e Kogai, maggiori infor-

mazioni sono state fornite nelle rispettive catalogazioni pubblicate negli anni precedenti.

Motivazioni ed intenti di questa catalogazione sono quelli di fornire, a tutti coloro cui può interessare, una traccia il più possibile precisa della consistenza della Raccolta in modo da sollecitare la curiosità degli esperti nel campo specifico che non sanno dell'esistenza della Collezione oppure non ne conoscono esattamente il contenuto.

Oltre a ciò, si è cercato di fornire alcune informazioni di base su un argomento di cui non esistono molte pubblicazioni in lingua italiana.

Indubbiamente molte sono le lacune che non è stato possibile colmare. Ciò, una volta di più, conferma la tesi giapponese, secondo la quale i ricercatori e gli studiosi occidentali non possiedono completamente né la cultura né le informazioni necessarie per un approfondito studio di quel fenomeno comunemente conosciuto col termine di « spada giapponese ».

I tre sacri tesori della mitologia giapponese (Sanshu no Shinki) ancor'oggi venerati sono: Lo Specchio Sacro, Le Perle Preziose e la Spada. L'inserimento della spada in questa simbologia sta ad indicare che essa non è mai stata considerata come una semplice arma, ma che le sono stati conferiti attributi divini. Storicamente essa è presente in ogni momento della storia giapponese e, come suolsi dire, affonda le sue origini nella leggenda.

Il primo Imperatore del Giappone fu Jimmu (ca. 660 a.C.) che, soggiogate le tribù barbare che abitavano la provincia Yamato, fondò l'impero, ed è durante il suo regno che pare sia esistito uno spadaio di nome Ameno Miura. Un altro spadaio di cui si suppone l'esistenza fu Kawakamike Yasote che avrebbe operato durante il regno dell'Imperatore Korei (ca. 290 a.C.). Di essi però non è giunta ai nostri giorni alcuna opera per cui non si sa né in quale materiale le loro spade fossero forgiate, né quale forma avessero.

È quasi certo però che le spade usate durante il periodo protostorico del Giappone erano di origine cinese e coreana e venivano importate dal continente oppure costruite in luogo da artigiani cinesi, coreani e giapponesi. Il materiale usato era il bronzo, la forma lanceolata a due fili, il processo di fabbricazione era simile a quello usato dalle popolazioni europee dell'età del bronzo e cioè consisteva nel colare il metallo fuso in stampi di pietra.

Successivo a questo, è il periodo detto dei Dolmen, che segna anche

il passaggio dell'era del bronzo a quella del ferro. Il Prof. W. Gouland, che ha esplorato più di quattrocento Dolmen, ha rinvenuto parecchie spade in ferro a lama diritta (Chokuto) e ad un solo tranciante, caratterizzate da un grande pomo rotondo al termine di un lungo codolo. Le più recenti vengono fatte risalire all'anno 700 d.C. ca., ma non è stato possibile stabilire se d'origine locale o continentale. Delle favolose spade Ken a lama diritta a due trancianti, invece, non è mai stata trovata traccia. È probabile perciò che questo tipo di spada sia stato introdotto in Giappone solo dopo l'VIII secolo con la diffusione nel paese del Buddismo. Le spade a lama diritta con un solo tranciante vennero usate fino a circa il 900, anno in cui si chiude il primo periodo della storia delle spade giapponesi detto Jokoto (spade delle epoche remote).

È verso l'anno 900 che si colloçano le opere dei primi grandi spadai (Kaji) giapponesi Yasutsuna e Samunori, ambedue di Hoki, ai quali spetta il merito di aver costruito lame con la caratteristica forma curva, anche se la leggenda indica Amakuni (700 d.C.) come lo spadaio che per primo operò il grande cambiamento.

Gli anni compresi fra il 900 e il 1450 furono quelli in cui vissero i più famosi e celebrati spadai, collettivamente conosciuti come Gokaden (cinque scuole) dalle cinque provincie in cui si svilupparono e cioè: Bizen, Yamashiro, Yamato, Soshu e Mino e nelle quali venne prodotta la stragrande maggioranza delle spade di quel periodo.

Verso il 1288, apparve lo spadaio Masamune, i cui metodi di forgiatura rivoluzionarono completamente l'arte del fabbricare spade. A lui si deve, inoltre, la fondazione di una scuola, ed il termine « Masamune no Jittetsu » sta ad indicare i dieci famosi allievi dello spadaio che divennero i più alti esponenti di quest'arte. Essi furono: Yoshihiro e Norishige di Etchu; Rai Kunitsugu e Hasebe Kunishige di Yamashiro; Kaneuji e Kinju di Mino, Chogi e Kanemitsu di Bizen; Hidari di Chikuzen; Naotsuna di Iwami, a cui va aggiunto il figlio adottivo di Masamune, Sadamune.

Nel periodo detto Kamakura (1192-1336) avvennero fatti molto importanti per la storia del Giappone: il Clan Minamoto, dopo aver sconfitto il Clan Taira in una guerra detta Gempei, durata 5 anni, assume il potere ed istituisce lo shogunato (governo militare) relegando l'Imperatore a figura simbolica e senza alcune autorità.

Nel 1274 e nel 1281 i mongoli tentano di invadere per due volte il

paese. Il coraggio dei Samurai, la superiorità delle armi usate ed un provvidenziale, quanto miracoloso tifone, chiamato dai giapponesi Kamikaze (Vento Divino) scongiurano il pericolo distruggendo completamente la flotta mongola.

I periodi successivi (Muromachi 1337-1573 e Momoyama 1574-1602) segnarono l'epoca delle sanguinose guerre civili iniziate con la caduta del Clan Minamoto ad opera del Clan Ashikaga. La debolezza del Clan Ashikaga nel controllo delle provincie è la causa principale dell'inizio di un periodo di guerre dette Sengoku (del paese in guerra) che doveva durare ininterrottamente fino al 1602 e terminare con l'unificazione del paese iniziata da Oda Nobunaga e conclusa dal suo luogotenente Toyotomo Hideyoshi.

Questo periodo di guerre continue provoca un grande incremento nella fabbricazione delle spade ma anche un conseguente decadimento della qualità e l'utilizzazione di ferro d'importazione (Namban tetsu). Infatti, malgrado il gran numero di spade fabbricate negli anni dal 1467 al 1574 e tutt'ora esistenti, molto poche sono considerate, dagli esperti giapponesi, di buona qualità. Solo verso la fine del periodo Momoyama, l'arte dello spadaio rifiorisce soprattutto nelle aree di Osaka e Kyoto, allora centri amministrativi. Ciò avviene grazie all'interessamento di Oda Nobunaga e Toyotomo Hideyoshi il quale era un appassionato collezionista di spade e fece tutto quanto era in suo potere per ripristinare l'antica arte dello spadaio.

Le opere di Umetada Myojiu, Horikawa Kunihiro, Hizen Tadayoshi, Sukesada e Nagamasa di Bizen, Kanesada e Kanemitsu di Seki, prodotte in questo periodo, sono considerate di alta qualità. È in quest'epoca che, per volere imperiale, agli spadai vengono concessi titoli onorifici che vengono aggiunti al nome e figurano sul codolo delle lame firmate.

I riflessi di questo rinascimento sono visibili nelle spade del periodo successivo, soprattutto nelle opere di Akesu, Kunihiro, Tadayoshi, Sukihiro, Shinkai, Hankei ed Okimasa. Gli ultimi anni dell'epoca Momoyama segnano la fine di un altro periodo della storia della spada detto Koto (vecchie spade). La divisione in Koto e Shinto (nuove spade) fu voluta da Hideyoshi il quale nominò Honami Kotetsu, primo esperto ufficiale di spade. Alcuni testi indicano la data del 1596 come limite per le due epoche, altri invece riportano quale data l'ottavo anno dell'era Keicho (1603).

Più della metà delle spade tuttora esistenti appartengono alla categoria Shinto ma, anche se bellissimi esemplari sono stati costruiti successivamente alle date citate, i valori maggiori sono attribuiti alle spade Koto e specialmente a quelle dei secoli XII, XIII e XIV.

L'ultima grande battaglia campale combattuta a Sekigahara nel 1600 vede la vittoria di Tokugawa Ieyasu e l'inizio della dominazione del Clan Tokugawa che doveva durare fino al 1866.

Durante l'epoca Edo (1603-1867) sotto il ferreo dominio degli Shogun Tokugawa, il Giappone gode di un periodo di 250 anni di pace relativa.

La società è rigidamente divisa in caste, vengono emanate leggi per imbrigliare sempre più la popolazione, ogni aspetto della vita sociale viene codificato così che si ebbero regolamenti che fissavano la conformazione degli alloggi, lo spessore del tetto, il numero dei figli e persino i giochi dei bambini. I turbolenti samurai che mal sopportano queste imposizioni vedono diminuire sempre più la loro importanza, molti diventano Ronin (uomini onda) samurai senza padrone e molti altri si dedicano a professioni diverse abbandonando quella delle armi. Di conseguenza, anche l'arte dello spadaio subisce un periodo di decadenza.

È solamente verso il 1804 che lo spadaio Kawabe Suishinshi Masahide, dopo vari tentativi ed esperimenti, riesce a costruire spade secondo gli antichi metodi delle scuole di Bizen e Sagami e fonda una nuova scuola. Ultimo spadaio di valore in quest'epoca fu Kyomaru di Yedo morto suicida nel 1854.

La restaurazione Meiji, del 1867, decreta la fine del periodo Edo e del sistema feudale e porta il Giappone ad una rapida modernizzazione. La casta dei samurai perde rapidamente d'importanza e il decreto con cui si proibisce di portare la spada con l'abito civile (1867) causa un ulteriore decadimento dell'arte dello spadaio, tanto che all'inizio della 2ª Guerra Mondiale, solo un centinaio di artigiani erano ancora in attività.

Per quanto riguarda la cronologia delle spade, il periodo che va dal 1800 al 1870 è detto Shin-Shinto (nuovissime spade) e gli spadai degni di nota, che mantengono intatte le antiche tradizioni, sono Myamoto Kanemori, Jounsai Yonshin e Gwanan Sadakazu.

L'enorme diffusione delle spade in dotazione ad ufficiali e sott'ufficiali dell'esercito, abbassa notevolmente il livello qualitativo dell'arma. Queste spade, classificate col termine Gunto (spade militari) rientrano nella più ampia categoria delle Gendaito (spade moderne), quelle cioè costruite a partire dal 1870.

Dopo l'ultima Guerra Mondiale, il Giappone ha recuperato la tradizione della spada sotto il patronato della Nippon Bijutsu Token Hosono Kyo-

kwai (Società per la Conservazione dell'Arte della Spada) che organizza, ai giorni nostri competizioni annuali fra gli spadai. Attualmente il più alto esponente di quest'arte è Miyaguchi Tsunetoshi di Tokyo.

Come già accennato in precedenza, il periodo di costruzione determina l'appartenenza di una lama giapponese ad una categoria precisa: Jokoto, per le lame costruite fino al 900, Koto, fino al 1596, Shinto fino al 1800, Shin-Shinto fino al 1870, Gendaito dal 1870 ai nostri giorni.

Prima di esaminare un poco più profondamente le caratteristiche di una spada giapponese, occorre precisare che i termini Tachi e Katana, usati per le spade lunghe (Daito) servono ad indicare particolari tipi di montatura di lame che differiscono pochissimo sia nella forma che nelle caratteristiche generali. Più precisamente col nome Tachi si indicano sia le antiche spade, dalla lama molto curva, usate dai guerrieri che combattevano a cavallo, sia le spade portate con l'armatura, appese alla sinistra mediante due attacchi (Obitori) fissati al fodero e con il tagliente rivolto verso il basso; sia le spade da cerimonia che hanno particolari tipi di montatura.

Il termine katana si riferisce invece alla spada giapponese classica, quella cioè maggiormente nota a noi occidentali, che veniva portata infilata nella fascia (Obi) del kimono, al fianco sinistro, ma con il tagliente rivolto verso l'alto. Insieme alla Katana, i samurai portavano anche un'arma ausiliaria, Wakizashi, più corta e con la montatura uguale a quella della spada più lunga. Le due spade insieme formano un Daisho, termine ottenuto dall'unione delle due parole Daito (spada lunga) Shoto (spada corta).

Con la spada Tachi, invece, l'arma ausiliaria era un pugnale (Tanto), infilato nella fascia in vita e con il filo rivolto verso l'alto. Senza montatura, Tachi e Katana, sono quasi identiche, solo la firma può collocare la lama in una o nell'altra categoria. Infatti, portando la spada al fianco, la firma deve trovarsi sulla faccia del codolo che sta all'esterno (Katana-mei), se invece è impressa sulla faccia interna o se si trova sulla faccia esterna quando la spada è portata con il tagliente verso il basso (Tachi-mei), essa può essere considerata Tachi.

Personalmente ritengo che questo tipo di esame può solamente collocare una lama nella categoria Koto oppure Shinto e considero più reale e anche più semplice la definizione che ne dà lo studioso di spade giapponesi B.W. Robinson nel suo libro « The art of the Japanese Sword »

dove afferma: « Con l'armatura ed alcuni tipi di abito da corte la spada lunga era sospesa alla cintura col taglio verso il basso; questo tipo era chiamato Tachi... Indossando l'abito civile il samurai portava ambedue le sue spade infilate nella cintura col filo verso l'alto. In questo caso la spada lunga non era provvista di anelli di sospensione ed era chiamata Katana ».

La professione di spadaio (Kaji) in Giappone era considerata una delle più stimate e rispettate, tanto che molti nobili ed anche l'Imperatore Go Toba vi si dedicarono, sovente con risultati pregevoli. D'altronde la fabbricazione di una lama assumeva le caratteristiche di un rito religioso nel quale lo spadaio, rivestito dell'abito da cerimonia fungeva da celebrante. L'officina poi veniva addobbata con cordoni di paglia e decorazioni di carta colorata (Shimenawa), la cui funzione era quella di allontanare gli spiriti maligni. Il ferro e l'acciaio usati per la fabbricazione delle lame erano sempre di qualità eccellente. Fino a circa il 1450 il minerale occorrente veniva estratto dai giacimenti di ferro sabbioso e magnetico che si trovavano nell'Hokkaido, nel Tokuko, nel Chugoku e nel Kyushu; dopo quest'epoca si diffuse l'abitudine di usare ferro d'importazione (Namban tetsu). Il ferro veniva ottenuto in forni di argilla (Tatare-no) sotto forma di masselli.

Il problema, comune a tutti gli spadai del mondo, cioè quello di ottenere una lama con un tagliente in grado di tranciare qualsiasi cosa senza intaccarsi ed al tempo stesso così flessibile da resistere, senza spezzarsi, agli urti più violenti, venne risolto dagli artigiani giapponesi in maniera tale che lo studioso di Arte Giapponese L. Gonse in proposito scriveva: « Le lame giapponesi sono incomparabilmente le più belle che il mondo abbia mai prodotto; quelle di Damasco e Toledo, come modelli (esempi) di lavoro e tempera dell'acciaio appaiono accanto ad esse semplicemente come sforzi di bambini ».

Indipendentemente dai segreti di bottega che il maestro tramandava agli allievi più dotati, le combinazioni più comuni per la preparazione del pacchetto di metallo da cui doveva poi scaturire la lama erano le seguenti:

Muku Gitai - lame costruite tutte in acciaio;

Nogi hada - saldatura per battitura a caldo di diverse piastre d'acciaio e ferro alternate;

Shiho Zume - saldatura per battitura a caldo di una piastra di ferro ed

una di acciaio fra due piastre composte di un amalgama di ferro e acciaio;
San Mai - saldatura per battitura a caldo di una piastra di ferro fra due di acciaio o viceversa. I vari strati venivano disposti in modo che la lamina di acciaio ricoprisse il nucleo di ferro.
I pacchetti ottenuti con una di queste o con altre combinazioni meno comuni, venivano riscaldati, battuti e ripiegati su sè stessi svariate volte fino ad un massimo di venti, si otteneva così una notevole stratificazione ed una purificazione del metallo a livelli ancor oggi difficilmente raggiungibili, anche con le tecniche moderne.
Si può facilmente calcolare che, ad esempio, una lama costruita col metodo San Mai, che era il più diffuso, era composta da almeno un milione di strati.
Quando la lama aveva assunto la forma definitiva, iniziava la fase più importante del lavoro dello spadaio e cioè la tempera. Semplificando, il metodo era il seguente: tutta la superficie della lama veniva ricoperta con uno strato di argilla refrattaria speciale (Sabidoro) mescolata con sabbia e polvere di carbone. Quando l'incamiciatura era a metà essicazione, l'artigiano rimuoveva solo la parte dell'argilla che ricopriva il tranciante. Questa operazione permetteva di produrre una linea più o meno elaborata (Hamon) che segnava la divisione fra la parte temprata (Yakiba) e la parte della lama meno dura (Jigane). Quando l'argilla era asciutta, lo spadaio, tenendo il tranciante verso il basso, riscaldava la lama fino alla temperatura necessaria portandola ad una colorazione « rosso ciliegia » poi la immergeva, orizzontalmente, nell'acqua di raffreddamento la cui temperatura era uno dei segreti gelosamente custoditi dagli spadai. Alcuni testi riportano un episodio significativo: mentre il celeberrimo Masamune era intento alla forgiatura di una lama, un allievo aveva immerso una mano nella vasca contenente l'acqua per il raffreddamento, per saggiarne la temperatura, accortosi di ciò il maestro, con un colpo di spada aveva amputato, senza esitare, la mano dell'allievo troppo curioso.
La tempera produceva, nella parte lasciata libera dal rivestimento, una zona martensitica estremamente dura, mentre nelle parti rivestite la durezza era minore e la struttura perlitica. La zona di contatto aveva una struttura intermedia con la presenza di piccole isole martensitiche (Nioi) ed isole perlitiche (Nie).
La terza ed ultima fase della lavorazione riguardava la lucidatura della lama che veniva eseguita su una piastra speciale (Toishi) usando pietre

abrasive di grana sempre più fine per passare poi a speciali polveri lucidanti applicate con l'aiuto di pezze di cotone.
Le operazioni di lucidatura mettevano in evidenza le caratteristiche peculiari di una lama e fra queste la più importante rappresentata dal disegno della linea di tempera; B.W. Robinson nel già citato The Arts of the Japanese Sword, ne illustra 53 tipi diversi, indicando per ciascuno le scuole e gli spadai più importanti a cui sono attribuibili.
La lucidatura della punta, che era la parte più difficile da trattare, era lasciata per ultima.
La lama è naturalmente la parte più importante in una spada giapponese, mentre la montatura è solo accidentale e la sua importanza è relativa.
Con la meticolosità che li contraddistingue, i giapponesi hanno redatto una nomenclatura precisa per indicare le varie parti di una spada e le loro caratteristiche.
Una lama è composta da: la punta (kissaki) che è la parte più difficile da forgiare e da lucidare; la tempera della punta, che sovente è diversa sulle due facce, è chiamata boshi. La punta può essere ad angolo acuto (fukura kareru) oppure rotonda (fukura tsuku); le dimensioni delle punte sono divise in quattro categorie e cioè: punta piccola (ko-kissaki), punta di grandezza media (chu-kissaki), punta lunga (O-kissaki) e punta lunga curvata (ikari O kissaki).
La lama vera e propria si suddivide in otto categorie diverse contraddistinte dalla presenza o meno della linea mediana (shinogi).
Le due categorie più comuni sono: shinogi zukuri, se è presente la linea mediana e hira zukuri se la linea non è presente e sono rispettivamente molto frequenti sulle lame lunghe e sulle lame dei pugnali.
Le altre sei categorie e più precisamente: kanmuri otoshi; onokubi zukuri; shobu zukuri; moro ha; katakiri ba; kata shinogi, sono invece molto meno frequenti.
La superficie di una lama si divide in varie parti: a) la porzione che si trova fra la linea mediana (Shinogi) ed il dorso (Mune) che è chiamata shinogi ji; b) la porzione che si trova compresa fra lo shinogi e la linea di tempera (Hamon) che si chiama jigane, dove, a volte è individuabile uno dei quattro tipi di grana di fondo (Jihada) che sono: masame (grana lunga e diritta), mokume (grana a forma di venatura del legno), itame (grana allungata ed irregolare) ed ayasugi (grana ondulata) quando la grana di fondo non è presente si usa invece il termine muji; c) lo yakiba che comprende tutta la superficie temperata della lama al di sotto

dell'hamon; d) la superficie della punta che inizia dalla linea di intersezione (Yokote) che scende verticale dallo shinogi al filo della lama; e) il dorso (mune) che può essere, a seconda della forma, diviso in cinque tipi: mune hikushi (a sezione triangolare), mune takashi (a sezione triangolare acuta), mitsu mune, oppure shin no mune (a sezione esagonale), maru mune oppure so no mune (semicircolare), hira mune oppure kaku mune (piatto).

A volte, su una lama sono presenti uno o più sgusci (hi) la cui funzione era quella di alleggerirne il peso.

Anche per gli sgusci esiste una dettagliata nomenclatura che è determinata dalla grandezza, dalla lunghezza, dal numero dei medesimi e dalle varie combinazioni possibili delle diverse caratteristiche.

L'ultima porzione di una lama è formata dal codolo (nagako) che non veniva sottoposto né a tempera né a lucidatura.

Oltre la nomenclatura delle diverse forme del codolo viene presa in considerazione anche la parte terminale che può essere di cinque tipi: kuri jiri (a due smussature); ha agari kurijiri (a forma di U con lati diseguali); kata yamagata (con una sola smussatura); kengyo (a forma di V); kiri oppure kaku ichi monji (piatto).

Di grande importanza per l'attribuzione di una spada, il codolo presenta dei segni (yasuri-me) prodotti con colpi di lima. I segni di lima sul codolo sono stati anch'essi classificati in dodici tipi usati in varie epoche e da spadai diversi. Sul codolo sono inoltre presenti: uno o più fori (mekugi ana) per il fissaggio dell'impugnatura, sovente la firma (mu) dello spadaio, incisa e a volte, la data di fabbricazione ed altre informazioni inerenti la lama.

Una ulteriore classificazione delle lame viene fatta in base alla lunghezza (sori) che si misura in linea retta dalla punta alla tacca di arresto (machi) del codolo.

In base alle misure si avranno così, spade lunghe (Daito), che comprendono Tachi e Katana, che devono misurare oltre i 60,6 cm. di lunghezza (2 shaku), le spade di lunghezza media (Wakizashi) che devono misurare da uno a due shaku; se la misura è inferiore ad uno shaku, cioè meno di 30,3 cm. l'arma rientra nella categoria dei pugnali (Tanto).

Non meno importante poi è la curvatura di una lama che viene determinata dalla localizzazione della maggior distanza fra il dorso e la linea immaginaria che unisce la punta e la tacca del codolo.

Se la distanza maggiore è al centro della lama, essa appartiene alla categoria torii, se invece è localizzata più vicino al codolo è detta koshi oppure Bizen.

Alla formazione della spada vera e propria, concorrono la montatura (koshirae) ed una serie di accessori diversi. Nella stragrande maggioranza dei casi, le montature delle spade lunghe (Daito) e delle Wakizashi si compongono di un'impugnatura (Tsuka), di un guardiamano (Tsuba) e del fodero (Saya).

L'impugnatura è composta da due fasce di legno, rivestite di pelle di razza (Samé kawa) su cui viene intrecciato un nastro di cotone o di seta (Tsukaito). Il nastro, intrecciato in modo da lasciare scoperte losanghe del samé sottostante, serviva a rendere la presa più agevole ed assicurava fra loro i vari componenti dell'impugnatura compresi i due ornamenti del manico chiamati menuki.

Completano l'impugnatura, un pomo (Kashira) ed un anello terminale (Fuchi). Una zeppetta di bambù (Mekugi) fissava poi alla lama, in maniera stabile, tutti gli elementi della montatura che venivano bloccati dall'habaki, che è una fascia di ottone, rame o metallo più prezioso, posta fra la guardia e la lama. Ulteriore funzione dell'habaki è quella di mantenere la lama discosta dal fodero impedendo nel contempo la penetrazione della polvere e dell'umidità e all'arma di sfilarsi accidentalmente.

Il fodero (Saya) è anch'esso costruito in legno, in due metà perfettamente unite fra loro e rivestite di lacca. Sul fodero, ad eccezione delle montature Tachi, è fissato un anello (Kurikata) attraverso il quale passava un nastro (Sageo) col quale si fissava la spada alla fascia della vita (Obi).

Il guardiamano (Tsuba) è senza dubbio il più importante degli accessori di una spada giapponese. È posto subito sotto l'impugnatura ed è tenuto in posizione dall'habachi. Fra habachi e Tsuba si trova una rotella (Seppa) generalmente d'ottone o di rame, mentre un'altra è inserita fra Tsuba e impugnatura. Lo Tsuba è formato generalmente da una piastra di metallo forata al centro attraverso la quale passa il codolo (Nagako) della lama. La forma è generalmente rotonda, ma vi sono Tsuba quadrati (Koku) o quadrilobati (Mokko); più rare sono altre forme geometriche od irregolari. Spesso il piano dello Tsuba presenta, accanto al foro per il Nagako, una o due aperture per l'inserimento del Kozuka e del Kogai.

Gli Tsuba sono generalmente di ferro, altri metalli sovente utilizzati sono il rame ed alcune leghe particolari (shakudo, shibuichi, sentokudo).

Naturalmente esistono diversi tipi di montature e la classificazione delle spade a seconda della montatura prevede cinque categorie:

Montatura Tachi (Jindachi Zukuri) - usata per le spade che come detto in precedenza venivano portate con l'armatura o l'abito da cerimonia appese alla cintura con corde passanti fra due anelli e con il filo verso il basso.

Montatura Buke Zukuri - che è la più diffusa, caratteristica delle spade dei samurai dopo la metà del 1500 in cui l'impugnatura è fasciata con nastro di cotone, seta o, più raramente, cuoio, ed il fodero è in legno laccato nel quale sono presenti gli alloggiamenti per il coltello a vari usi (Kozuka) e il punteruolo (Kogai).

Montatura Shira saya - che letteralmente significa fodero bianco, chiamata anche Yasume saya (fodero di riposo) costruita completamente in legno (fodero ed impugnatura) senza guardia e senza alcun genere di decorazione.

Montature Gunto e Shin Gunto - che sono le più recenti, appartengono alle armi militari in dotazione a sott'Ufficiali ed Ufficiali dell'esercito. Le lame di queste spade erano costruite in serie e sono riconoscibili soprattutto grazie alla linea di tempera che segue un andamento ondulato e regolare.

Le montature Shikomi-sue (spada-bastone) sono anch'esse di data recente (dopo il 1870), comparabili al bastone animato occidentale, la lama veniva celata in un bastone da passeggio o di bambù.
L'uso della Katana e della Wakizashi era prerogativa della classe militare, ma ad alcune categorie di cittadini (preti, capi villaggi, studiosi, proprietari terrieri) in occasioni particolari era consentito portare la sola spada corta Wakizashi. Queste spade sono facilmente riconoscibili in quanto hanno montature particolari con foderi non laccati, in legno intagliato e variamente decorati con applicazioni di madreperla od avorio.
Non è difficile trovare in una Collezione, e quella del Castello Sforzesco non fa eccezione, spade costruite alla fine del XIX secolo, appositamente per turisti o collezionisti sprovveduti. Si tratta quasi sempre di spade con impugnatura e fodero in osso o avorio, fittamente intagliate, decorate con gusto discutibile, ma soprattutto con lame che sarebbe assurdo prendere in considerazione.
La maggior parte delle spade della Raccolta appartengono ai secoli XVI, XVII e XVIII, ma non mancano esemplari di epoche precedenti ed opere databili verso la fine del XIX secolo.

Uno dei principali problemi che queste armi pongono è quello della loro manutenzione e conservazione, data la delicatezza delle montature ma soprattutto delle lame. Negli anni precedenti la Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ha provveduto a far restaurare tutte le spade così da poterle conservare nelle condizioni migliori in attesa di poter loro dedicare un adeguato spazio espositivo e far conoscere questa collezione unica nel suo genere per la città di Milano.

BIBLIOGRAFIA

Claude Blair, *Enciclopedia Ragionata delle Armi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979.

Arai Hakuseki, *The Sword and Samé*, Holland Press, London, 1962.

Henri L. Joly, *Shosankenshu - List of Names, Kakihan*, Holland Press, London, 1963.

B.W. Robinson, *The Art of the Japanese Sword*, Faber and Faber, London, 1961.

B.W. Robinson, *Il Museo Stibbert a Firenze, Vol. I*, Electa Editrice, Milano.

B.W. Robinson, *Arms and Armour of Old Japan*, Her Majesty's Stationery Office, London, 1951.

George C. Stone, *A glossary of the Construction Decoration and Use of Arms and Armor in all Countries and in all Times*, Portland, Maine, 1934; New York, 1961.

Gianni Vianello, *Armi e Armature Orientali*, Milano, 1966.

Gianni Vianello, *Armi in Oriente*, Milano, 1966.

V.F. Weber, *KO-JI HO-TEN*, Paris, 1923.

J.M. Yumoto, *The Samurai Sword*, Vermont, 1958.

Figura 1 (da destra a sinistra)

Inv. Giappone n. 579 WAKIZASHI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 474
Curvatura: koshi
Linea di tempera: O choji
Grana di fondo: Itame
Punta rotonda di lunghezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: mihara
Codolo: kuri jiri. Segni di lima sul codolo: sensuki
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri con fasciatura in nastro nero su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca a fondo nero con pagliuzze d'oro (nashiji) con anello per il cordone; puntale del fodero in metallo; la decorazione del fodero è composta da cinque emblemi della famiglia Hattori raffiguranti due terminali di freccia in una doppia ruota (ya hazu Genji Guruma).
Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di piombo, stagno e zinco (sentokudo) raffiguranti rispettivamente la testa di un drago fra le nuvole con dettagli in oro, un albero con fiori in oro. L'anello dell'impugnatura è firmato: Hiratoku Toshihide. Due decorazioni dell'impugnatura in rame raffiguranti ciascuna un coniglio.
Guardiamano (Tsuba) ovale in ferro con superficie traforata a motivi floreali con al centro, due draghi contrapposti con applicazioni in agemina d'oro, stile Namban.
Coltellino in rame con manico decorato con drago marino in rilievo, firmato sul retro: Hirado (no) Ju Kunishige. La lama è firmata: Nagato (no) Kami Sadakatsu.
Spillone (di stile diverso) in rame decorato con drago in rilievo.
Fascia metallica sotto il guardiamano in rame decorato con linee oblique incise (Neko gaki).
Legato Giussani.

Inv. Giappone n. 1073 WAKIZASHI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 511
Curvatura della lama: koshi
Linea di tempera: gunome
Grana di fondo: muji
Punta rotonda di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: midare komi
Codolo: kiri. Segni di lima sul codolo: ichi monji
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri con nastro giallo (rifatto) su pelle di razza (samé) bianca. Fodero a strisce longitudinali alternate in lacca nera e samé con anello per il cordone e puntale. Pomo, anello dell'impugnatura e guardiamano in shakudo nanako decorati con draghi in oro. Anello dell'impugnatura firmato: Yanagawa Naomasa con Kakihan.
Fascia metallica sotto il guardiamano in rame argentato decorata con linee oblique incise.

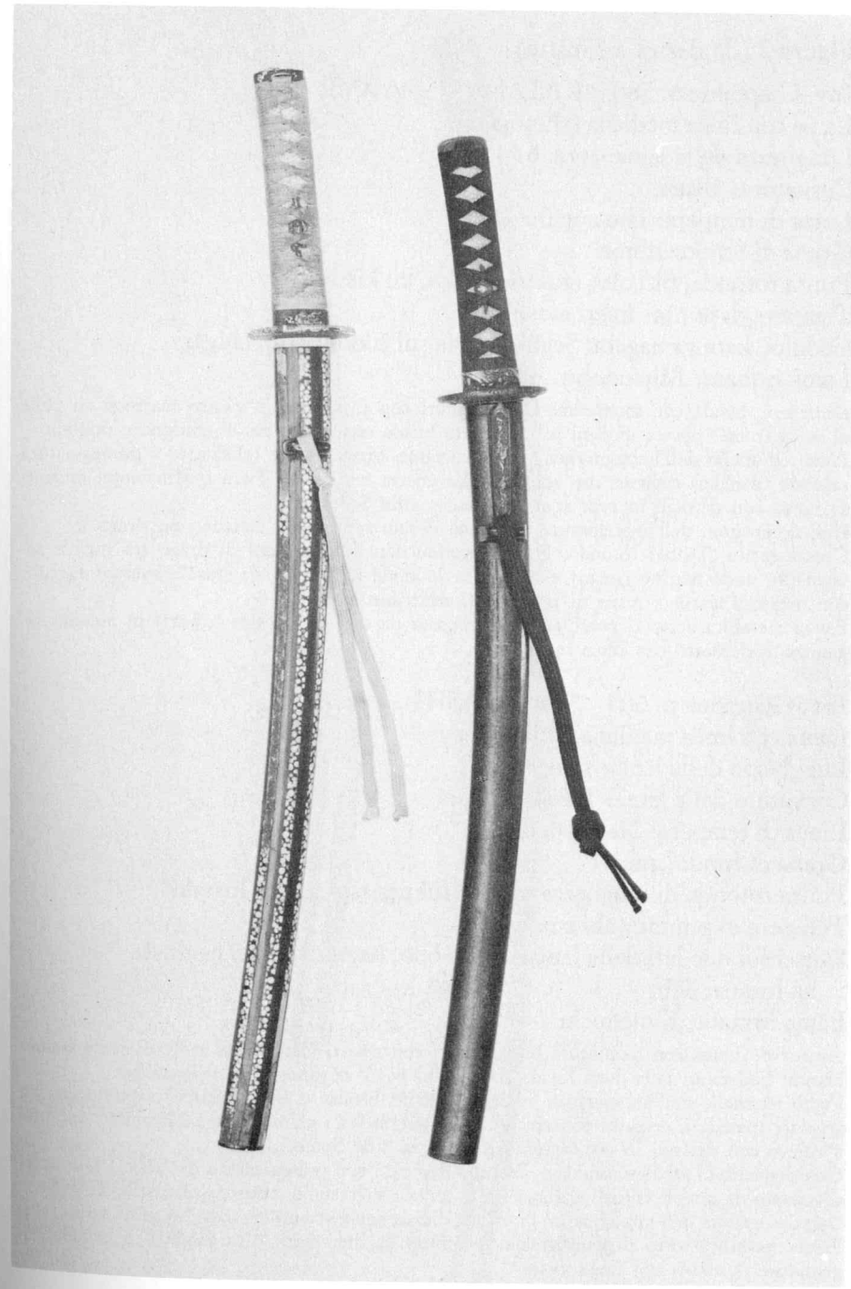


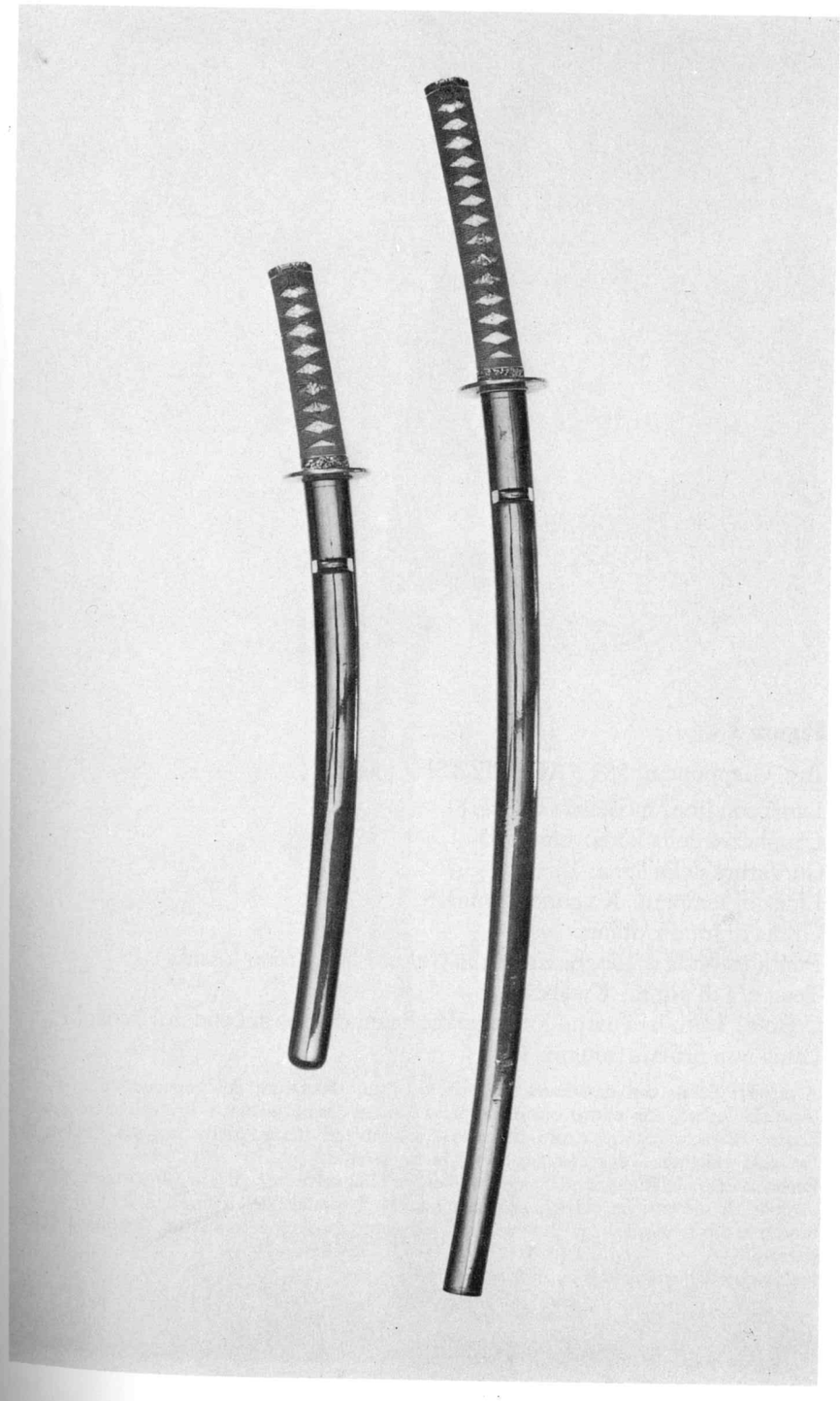
Figura 2 (da destra a sinistra)

Inv. Giappone n. 580 KATANA sec. XVI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 654
Curvatura: Bizen
Linea di tempera: chu suguha
Grana di fondo: itame
Punta rotonda, piccola: (fukura tsuku, ko kissaki)
Tempera di punta: kaeri asashi
Codolo: kata yamagata. Segni di lima sul codolo: suji chigai
Lama firmata: Mitsunobu.

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri con fasciatura in nastro marrone su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera lucida con anello per il cordone e puntale.
Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a punteggiatura regolare (nanako) decorati con episodi della guerra fra i clans Taira e Minamoto, eseguiti a rilievo con dettagli in oro, argento e rame, stile Soten.
Due decorazioni dell'impugnatura in ottone dorato raffiguranti ciascuno un drago.
Guardiamano (Tsuba) rotondo, liscio, decorato con raffigurazioni di drago fra nuvole sovrastante onde marine (recto) e drago fra le onde sovrastato da nuvole (verso) eseguiti con incisioni simili a tratti di pennello (katakiribori).
Fascia metallica sotto il guardiamano composta da due parti (niju habaki) in metallo argentato e decorato con linee incise.

Inv. Giappone n. 605 WAKIZASHI sec. XVI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 432
Curvatura della lama: Bizen
Linea di tempera: Naka suguha
Grana di fondo: muji
Punta rotonda di lunghezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: yaki zume
Sgusci sui due lati della lama: kiri mono, hagari kurijiri naginata ha futatsu jichi
Lama firmata: Kanemichi.

Accessori: Lama con montatura buke zukuri con nastro marrone su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera lucida con anello per il cordone e senza puntale.
Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a punteggiatura regolare (nanako), decorati con episodi della guerra fra i clans Taira e Minamoto, eseguiti a rilievo con dettagli in oro, argento e rame, in stile Soten.
Guardiamano (Tsuba) rotondo in shakudo decorato con raffigurazione di drago fra le onde sovrastato da nuvole (recto) e drago fra le nuvole sovrastante onde marine, stile Yokoya.
Due decorazioni dell'impugnatura in ottone raffiguranti ciascuna un coniglio su un ramo.
Fascia metallica sotto il guardiamano composta da due parti (niju habaki) in metallo argentato e decorato con linee incise.



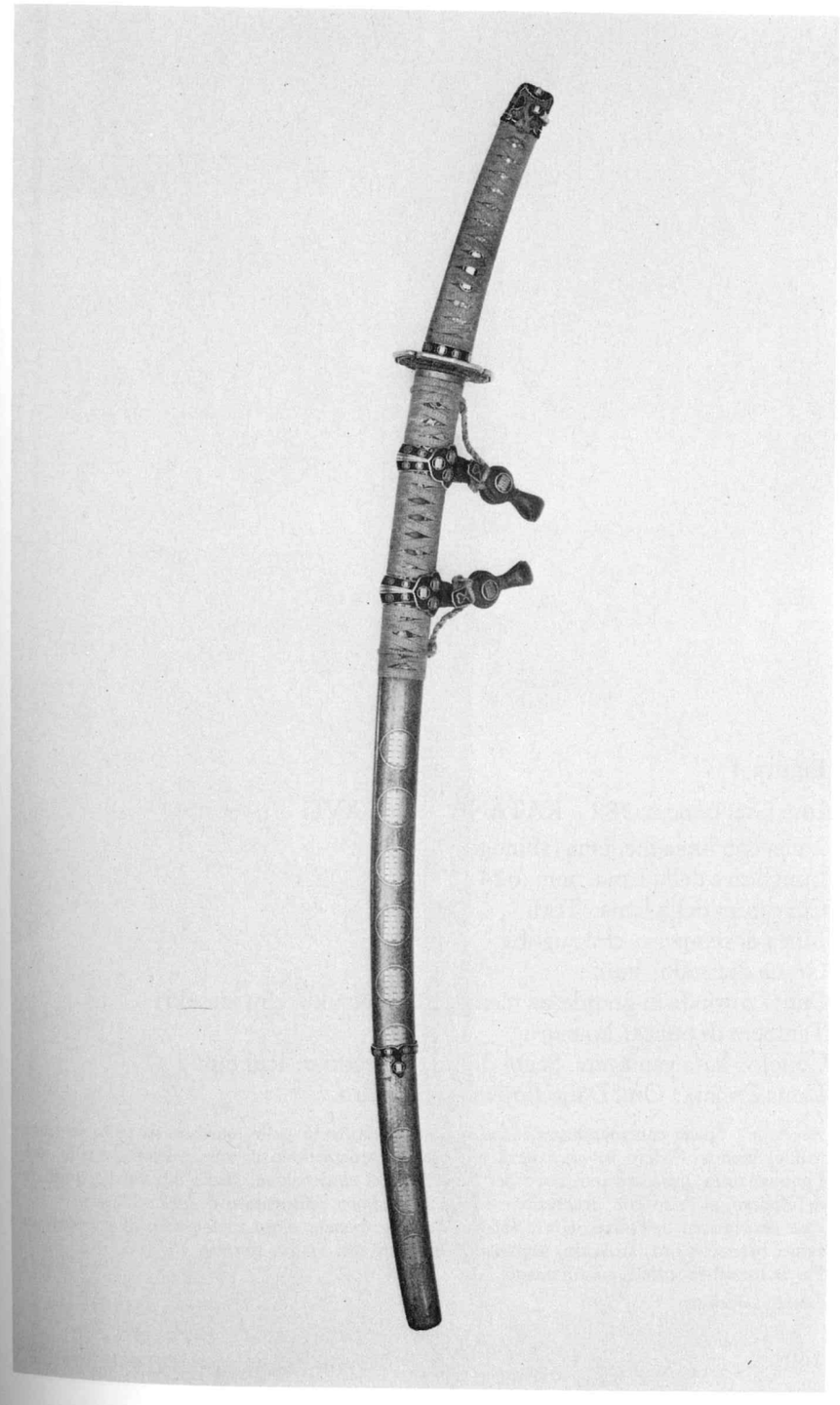


Figura 3

Inv. Giappone n. 581 WAKIZASHI (Tachi)
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 535
Curvatura della lama: Bizen
Linea di tempera: Ko gunome midare
Grana di fondo: itame
Punta rotonda di lunghezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: Kwayen
Codolo: kaku ichi monji kiri nagako. Segni di lima sul codolo: sensuki
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura itomachi no tachi (fasciatura dell'impugnatura e di un terzo del fodero) con nastro bianco su pelle di razza (samé) bianca e broccato nero e oro. Fodero in lacca arancio e oro decorato con emblemi in oro della famiglia O-Oka di Iwatsuki raffiguranti uno steccato (kaki) in un cerchio.
Pomo, anello dell'impugnatura, decorazioni dell'impugnatura, guardiamano, fasce per il cordone di sospensione e fascia mediana (manca il puntale del fodero) in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con punteggiatura regolare (nanako) decorati con l'emblema dello steccato.
Fascia sotto il guardiamano in ottone dorato.

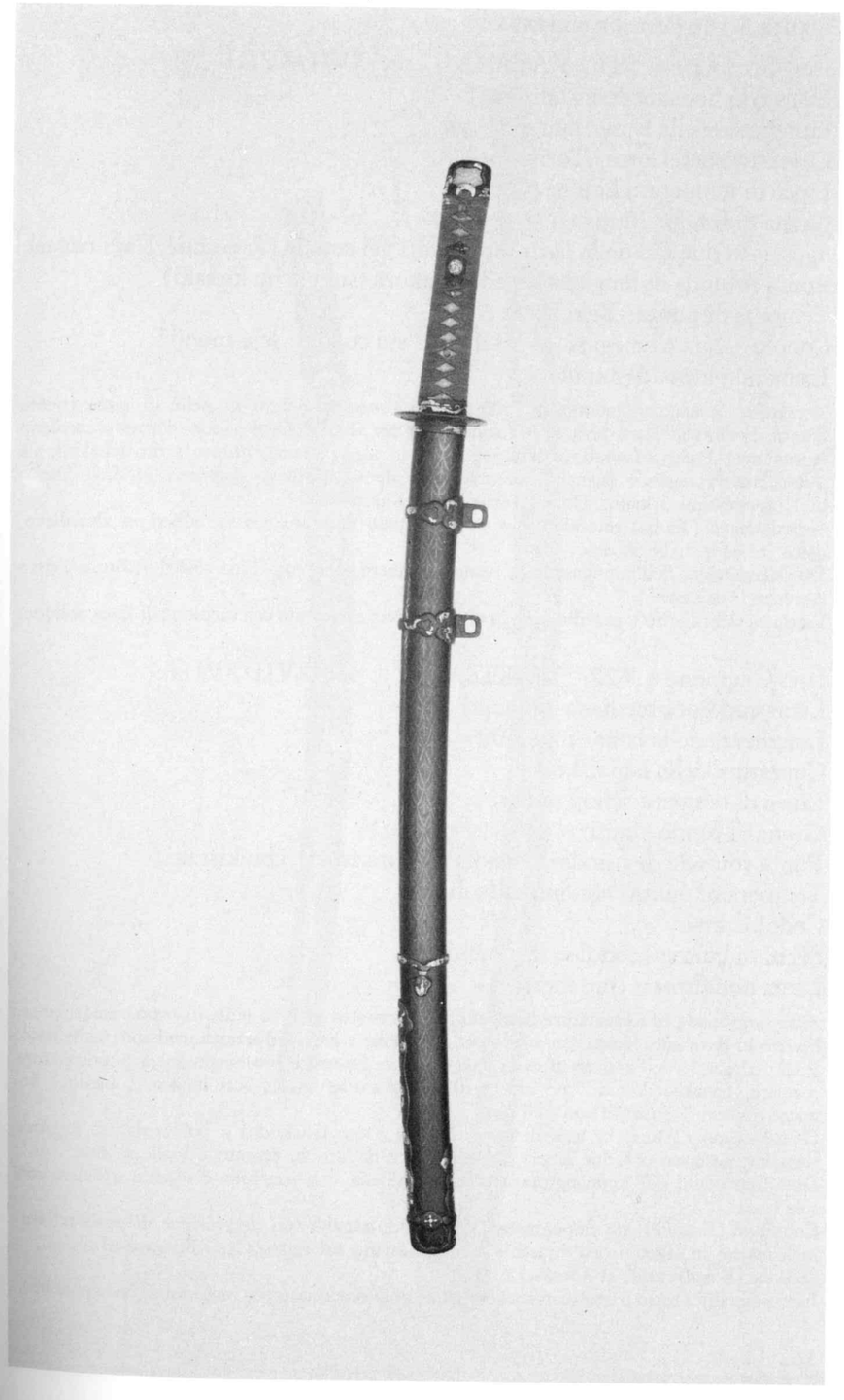


Figura 4

Inv. Giappone n. 582 KATANA sec. XVII
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 624
Curvatura della lama: Torii
Linea di tempera: chu suguha
Grana di fondo: muji
Punta rotonda di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: ko maru
Codolo: kata yamagata. Segni di lima sul codolo: ichi monji
Lama firmata: Omi Daijo Fujiwara Tadahiro.

Accessori: Spada con montatura Handachi con legature in pelle marrone su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera con motivo ornamentale in rosso. Pomo, anello dell'impugnatura, guardiamano, fasce per il cordone di sospensione, fascia intermedia, puntale del fodero in ferro con decorazione in agemina d'oro raffigurante draghi stilizzati.
Due decorazioni dell'impugnatura formate da due monete d'oro incastonate in supporti di rame, bronzo e oro (shakudo) sagomati e decorati con motivi floreali.
Fascia metallica sotto il guardiamano.
Legato Giussani.

Figura 5 (da destra a sinistra)

Inv. Giappone n. 583 KATANA sec. XVII/XVIII
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 683
Curvatura della lama: Torii
Linea di tempera: choji ha
Grana di fondo: Muji
Sgusci sui due lati della lama terminanti nel codolo (Ryo chiri, Kaki nagashi)
Punta rotonda di lunghezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: Yaki zume
Codolo: Kata Yamagata. Segni di lima sul codolo: ichi monji
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura Buke zukuri con nastro nero su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera lucida con anello per il cordone e gancio d'arresto mediano (soritsumo). Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a punteggiatura regolare (nanako) decorati con albero a rilievo con fiori in oro. Anello dell'impugnatura firmato: Omori Terumitsu e Kakihan.
Guardiamano (Tsuba) rotondo nello stesso metallo decorato con tre alberi in altorilievo, disco solare e foglie in oro.
Due decorazioni dell'impugnatura a forma di albero, uno con disco solare in oro e l'altro con luna in argento.
Fascia metallica sotto il guardiamano in ottone dorato e decorato con incisione di linee oblique.

Inv. Giappone n. 622 WAKIZASHI sec. XVII/XVIII
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 502
Curvatura della lama: koshi
Linea di tempera: choji midare
Grana di fondo: muji
Punta rotonda di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta (non individuabile)
Codolo: kiri
Segni di lima sul codolo: ichi monji
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke zukuri con nastro nero su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera lucida con anello per il cordone e gancio d'arresto mediano (soritsumo). Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a punteggiatura regolare (nanako) decorati con albero di pruno a rilievo con fiori in oro. L'anello è firmato: Omori Terumitsu con Kakihan.
Guardiamano (Tsuba) in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a punteggiatura regolare (nanako) decorato con due alberi a rilievo, falce di luna in argento e foglie in oro.
Due decorazioni dell'impugnatura a forma di albero, uno con luna d'argento e l'altro con sole in oro.
Coltellino (Kozuka) con impugnatura in shakudo-nanako con decorazione di pesci ed animali marini in argento oro e rame a rilievo; firmato sul retro: Goto Mitsuyoshi Shinjo.
Spillone (Kogai) simile al Kozuka.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in ottone dorato decorato con incisioni di linee parallele.

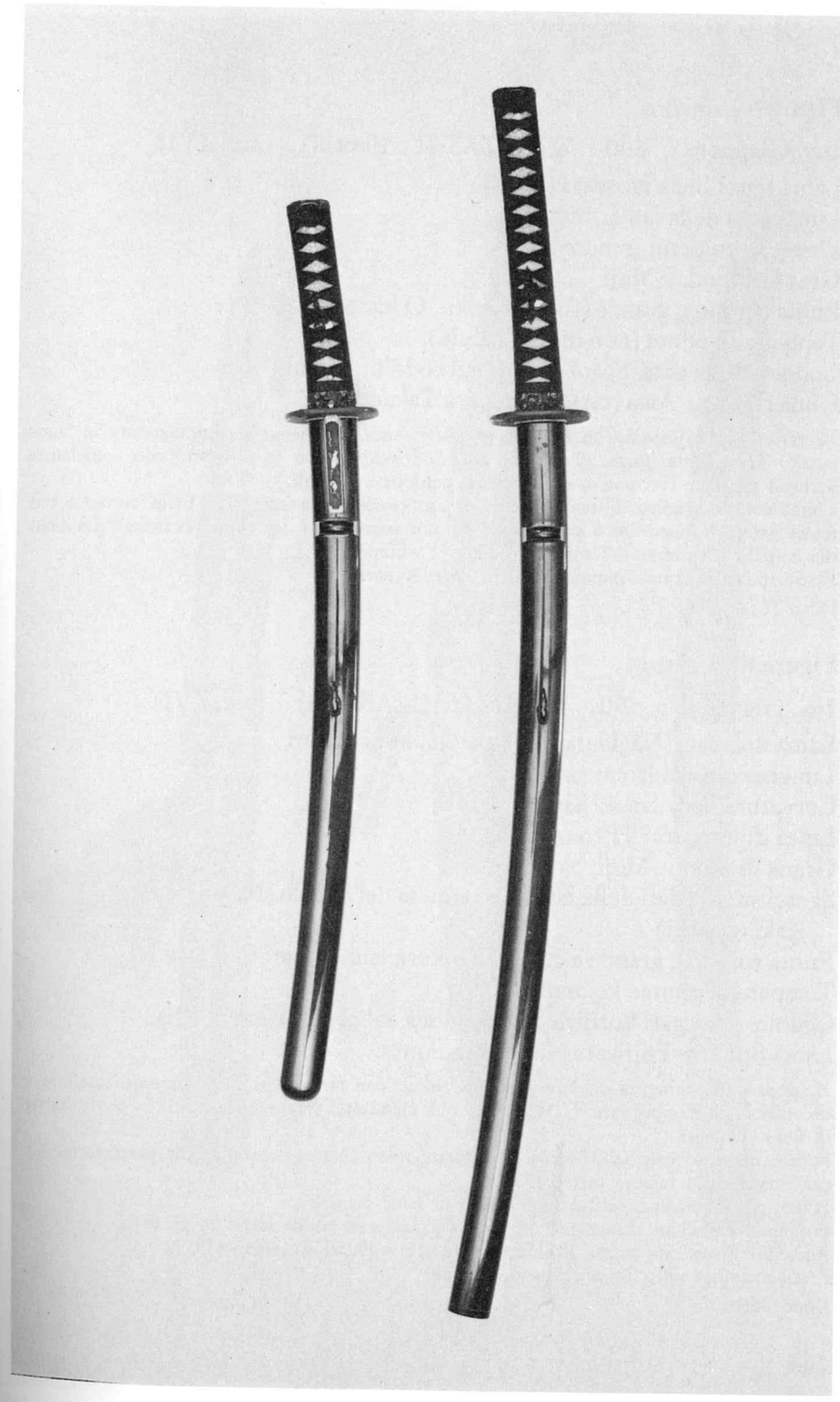


Figura 6 a sinistra

Inv. Giappone n. 600 WAKIZASHI (Aikuchi) sec. XVII
Lama senza linea mediana (Hira)
Lunghezza della lama: mm. 328
Linea di tempera: gunome
Grana di fondo: Muji
Punta rotonda, grande (fukura tsuku, O kissaki)
Tempera di punta (non individuabile)
Codolo: funa gata. Segni di lima sul codolo: sensuki
Lama firmata: Awa (no) Kami Taira Takamichi.

Accessori: Spada montata in Aikuchi (pugnale senza guardiamano). Impugnatura in legno laccato in nero con foglie di Kiri in oro. Fodero, in legno laccato nero con scanalature verticali parallele con pomo, anello per il cordone e puntale.
Coltellino con manico di rame, bronzo e oro (shakudo) a superficie liscia decorata con figura intera a bassorilievo raffigurante Jurojin (uno dei 7 Dei della Fortuna). La lama del coltellino è firmata: Tamba (no) Kami Yoshimichi.
Fascia metallica sotto l'impugnatura, in rame argentato.
Dono Turati.

Figura 6 al centro

Inv. Giappone n. 590 WAKIZASHI (Aikuchi) sec. XVII
Lama di lancia (Naginata) del tipo Unokubi zukuri
Lunghezza della lama: mm. 360
Curvatura della lama: Koshi
Linea di tempera: Hiro suguha
Grana di fondo: Muji
Sgusci sui due lati della lama fino a metà del codolo (Naginata hi, Kaki nagashi)
Punta rotonda, grande e curvata (fukura tsuku, ikari O Kissaki)
Tempera di punta: ko maru
Codolo: Ha agari kurijiri. Segni di lima sul codolo: taka no ha
Lama firmata: Fujiwara Nobuie Tsukuru.

Accessori: Impugnatura del tipo Jindachi zukuri con fascia centrale in argento casellato e decorazione dell'impugnatura (delle quali una mancante) (Hanashi menuki) in oro a forma di fiore e nuvola.
Fodero in lacca rosso scuro a linea irregolare rosso chiaro, decorato nella parte terminale con una rana in rame a tutto tondo.
Pomo, guardiamano e puntale del fodero in rame inciso.
Coltellino e spillone con manici in rame decorati con poesia incisa in caratteri.
Ambedue firmati sul retro: Yoshinobu tsukuru, e datati Ansei-san (1857).
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame.
Dono Turati.

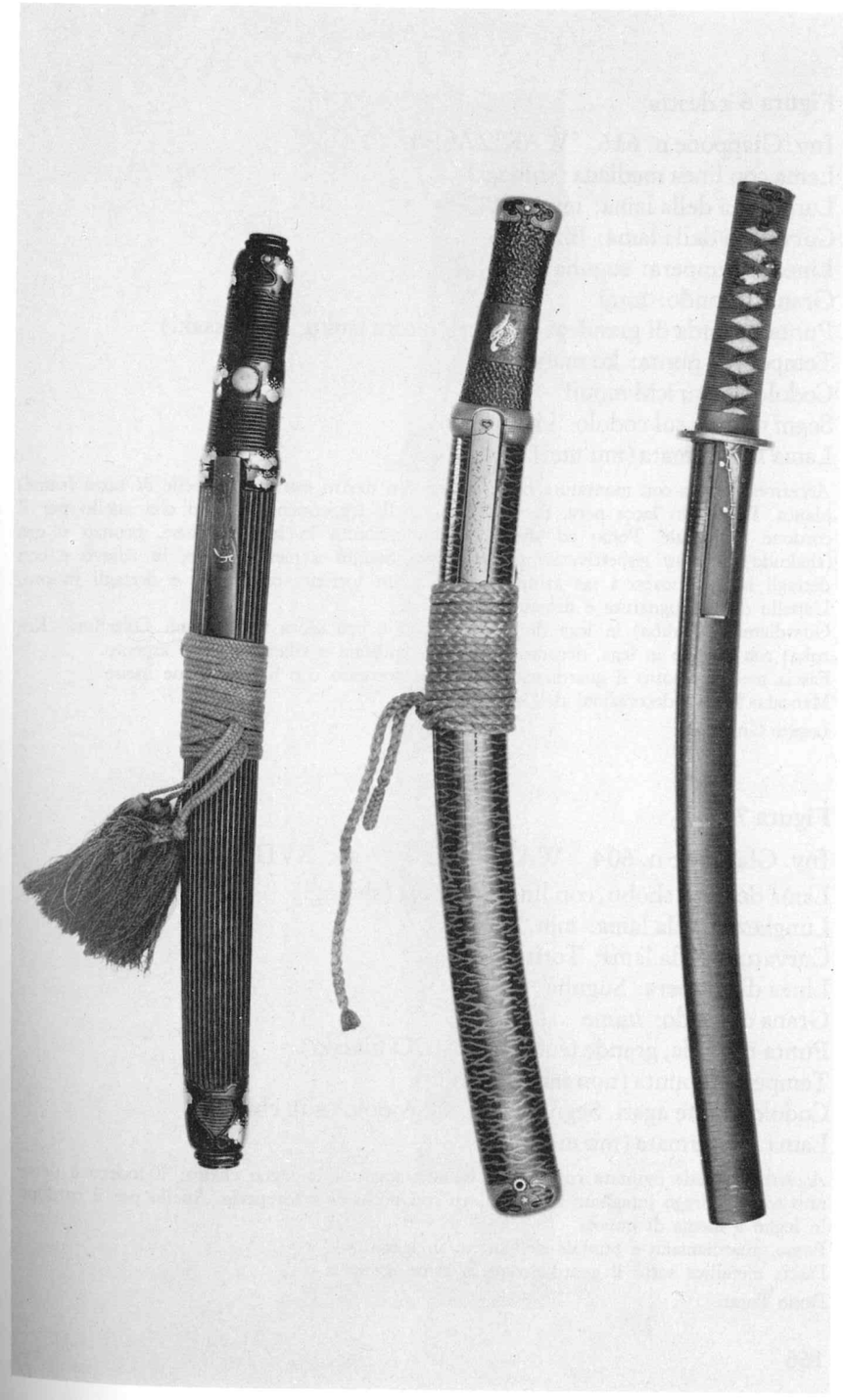


Figura 6 a destra

Inv. Giappone n. 616 WAKIZAŚHI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 380
Curvatura della lama: Bizen
Linea di tempera: suguha
Grana di fondo: muji
Punta rotonda di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: ko maru
Codolo: kaku ichi mouji
Segni di lima sul codolo: kiri
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke zukuri con nastro marrone su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera, decorato con anelli leggermente rilevati con anello per il cordone e puntale. Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) decorati rispettivamente con Gama Sennin a mezzo busto, in rilievo e con dettagli in oro, rospo a tre zampe accanto a un torrente con foglie e dettagli in oro. L'anello dell'impugnatura è firmato: Hidetomo.
Guardiamano (Tsuba) in lega di rame, bronzo e oro senza decorazioni. Coltellino (Kozuka) con manico in lega, decorato con tenda militare a rilievo d'oro e argento.
Fascia metallica sotto il guardiamano in rame decorato con linee oblique incise.
Mancano le due decorazioni dell'impugnatura.
Legato Giussani.

Figura 7

Inv. Giappone n. 604 WAKIZASHI sec. XVIII/XIX
Lama del tipo shobu, con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 345
Curvatura della lama: Torii
Linea di tempera: Suguha
Grana di fondo: itame
Punta rotonda, grande (fukura tsuku, O kissaki)
Tempera di punta (non individuabile)
Codolo: katte agari. Segni di lima sul codolo: suji chigai
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada montata con fodero ed impugnatura in legno chiaro; il fodero è decorato con un drago intagliato in altorilievo con occhi di madreperla. Anello per il cordone in legno a forma di nuvola.
Pomo, guardiamano e puntale del fodero in legno.
Fascia metallica sotto il guardiamano in rame liscio.
Dono Turati.

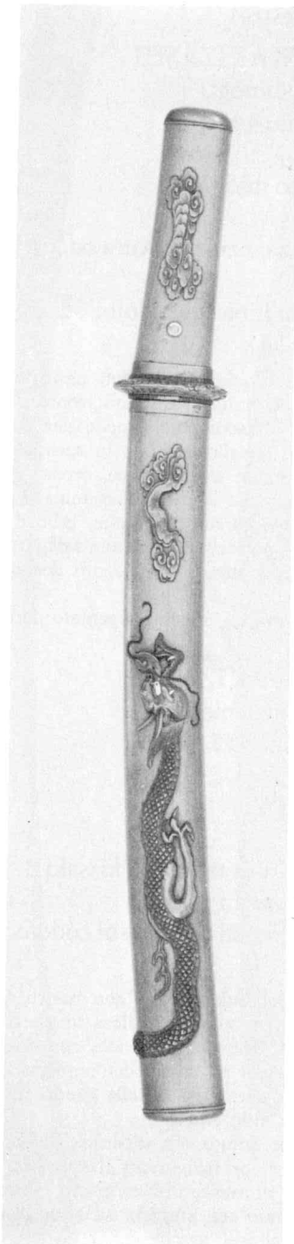


Figura 8 (da sinistra a destra)

Inv. Giappone n. 608. WAKIZASHI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 448
Curvatura: Koshi
Linea di tempera: Sugu ko midare
Grana di fondo: Masame
Punta rotonda di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: maru
Codolo: Kuri jiri. Segni di lima sul codolo: sensuki
Lama firmata: Sadamitsu (?).

Accessori: Spada con montatura buke zukuri con nastro nero su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca gialla ad imitazione di un tronco di albero con venature e nodi, la parte superiore è ad anelli in lacca nera. Anello per il cordone applicato in sede di restauro; puntale del fodero in metallo decorato in agemina d'oro.
Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo) decorati con zattera formata da tronchi con foglie d'acero in agemina d'oro.
Guardiamano (Tsuba) in ferro decorato con foglie, erbe e una farfalla, eseguiti in agemina ad altorilievo. Due decorazioni dell'impugnatura raffiguranti ciascuna un mazzo di fiori.
Coltellino con manico in lega di rame, bronzo e oro decorato con ramo di pesco fiorito e ventaglio in agemina d'oro.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame argentato decorato con linee incise.

Inv. Giappone n. 613 WAKIZASHI
Lama hira zukuri (senza linea mediana)
Lunghezza della lama: mm. 355
Curvatura della lama: Torii
Linea di tempera: Notare
Grana di fondo: Muji
Punta rotonda grande (fukura tsuku, O kissaki)
Tempera di punta: kaeri asashi
Codolo: kaku ichi monji. Segni di lima sul codolo: higaki
Lama firmata: Sadamoto.

Accessori: Spada con montatura buke zukuri con nastro nero su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera a superficie granulosa fino a due terzi e lucida fino al puntale, con anello per il cordone; puntale in metallo con decorazioni a disegno geometrico in agemina d'oro e argento. Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame bronzo e oro (shakudo) decorati a rilievo con episodi della guerra fra i clans Taira e Minamoto in agemina d'oro, argento e rame, stile Soten.
Guardiamano (Tsuba) in ottone dorato con superficie lavorata a trama di legno. Due decorazioni dell'impugnatura in ottone raffiguranti ciascuno un gallo su un ventaglio.
Coltellino con manico in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superfici a punteggiatura regolare (nanako) decorato con aragosta ad altorilievo con applicazioni in oro.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in ottone. Legato Giussani.

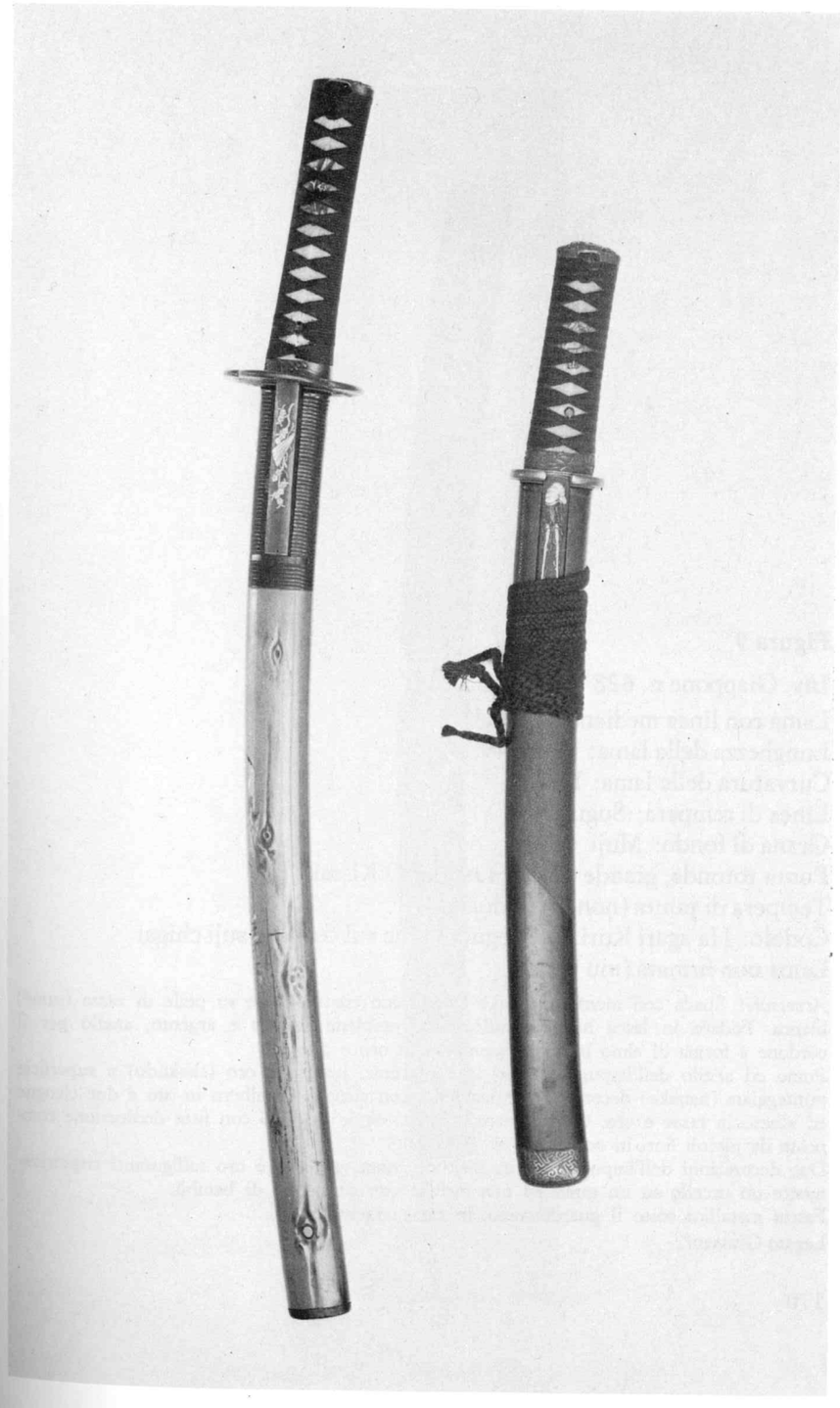




Figura 9

Inv. Giappone n. 628 WAKIZASHI
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 349
Curvatura della lama: Bizen
Linea di tempera: Suguha
Grana di fondo: Muji
Punta rotonda, grande (Fukura tsuku, O Kissaki)
Tempera di punta (non individuabile)
Codolo: Ha agari Kuri Jiri. Segni di lima sul codolo: suji chigai
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke zukuri con nastro verde su pelle di razza (samé) bianca. Fodero in lacca nera, granulosa con emblemi in oro e argento, anello per il cordone a forma di elmo in ferro ageminato in oro e puntale.
Pomo ed anello dell'impugnatura in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a superficie punteggiata (nanako) decorati rispettivamente con cicogne ed albero in oro e due cicogne ed albero in rame e oro. Guardiamano (Tsuba) ovale in ferro con fitta decorazione composta da piccoli fiori in oro.
Due decorazioni dell'impugnatura in shakudo, rame, argento e oro raffiguranti rispettivamente un uccello su un ramo ed una farfalla con germoglio di bambù.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame argentato.
Legato Giussani.

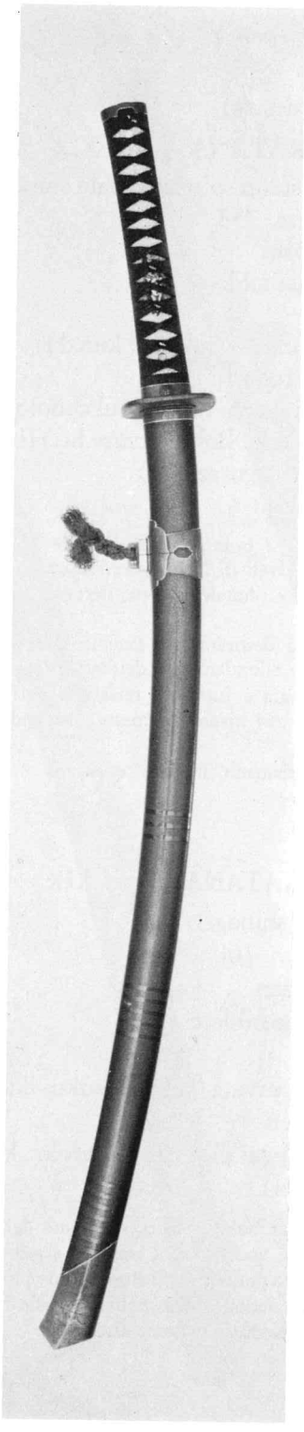


Figura 10

Inv. Giappone n. 629 O WAKIZASHI sec. XVII
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 599
Curvatura della lama: Bizen
Linea di tempera: O gunome midare
Grana di fondo: muji
Punta rotonda, di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Codolo: kata yamagata kuri jiri. Segni di lima sul codolo: sensuki
Lama firmata: Iga (no) Kami Kanemichi.

Accessori: Spada con montatura Handachi con nastro nero su pelle di razza (samé) bianca.
Fodero in lacca nera granulosa con anelli in lacca lucida alternati.
Pomo, anello dell'impugnatura, anelli per l'appensione alla cintura e puntale del fodero in lega di rame, bronzo e oro (sakudo) profilati in oro e decorati con emblemi uno dei quali appartenente alla famiglia Matsuura e raffigurante una foglia di gelso in un cerchio (hirado kaji).
Guardiamano (Tsuba) quadrato in ferro decorato con due millepiedi stilizzati in agemina d'oro e argento.
Due decorazioni dell'impugnatura raffiguranti ciascuno una divinità cinese con fiori e pellicano in shakudo, oro e argento.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame argentato.

Figura 11 (da sinistra a destra)

Inv. Giappone n. 630 KATANA sec. XIX
Lama con linea mediana su un solo lato (kata shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 738
Curvatura della lama: koshi
Linea di tempera: gunome midare
Grana di fondo: muji
Punta rotonda, grande (fukura tsuku, O kissaki)
Tempera di punta: kaeri fukashi
Codolo: ha agari kuri jiri. Segni di lima sul codolo: suji chigai
Sgusci sui due lati della lama: Bohi ni tsure hi, Hisaki agari;
Bohi, Hisaki agari (con decorazione)
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri in stile Higo, mancante della fasciatura (tsukaito). Fodero a segmenti ovali di lacca rossa variegata.
Pomo, anello dell'impugnatura e puntale in ferro decorato in agemina d'oro e argento con farfalle.
Guardiamano (Tsuba) in ferro decorato con guerriero, drago marino e figura femminile eseguiti in altorilievo e rilievo affondato con dettagli in argento e shakudo.
Due decorazioni dell'impugnatura a forma di farfalle e fiori.
Coltellino (Umabari) in ferro con manico decorato con onde in oro ad altorilievo, lama a sezione triangolare.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame dorato.
Legato Giussani.

Inv. Giappone n. 631 KATANA sec. XIX
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 700
Curvatura della lama: Bizen
Linea di tempera: gunome midare
Grana di fondo: muji
Punta rotonda, grande e curvata (fukura tsuku, ikari O kissaki)
Tempera di punta: kwayen
Codolo: hira yamagata. Segni di lima sul codolo: kosuji chigai
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri, mancante della fasciatura. Fodero in lacca nera leggermente granulosa con anello per il cordone e puntale.
Pomo, anello dell'impugnatura e puntale in bronzo con decorazione a linee irregolari incise.
Guardiamano (Tsuba) in ferro decorata con motivo floreale in agemina d'oro.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame liscio.

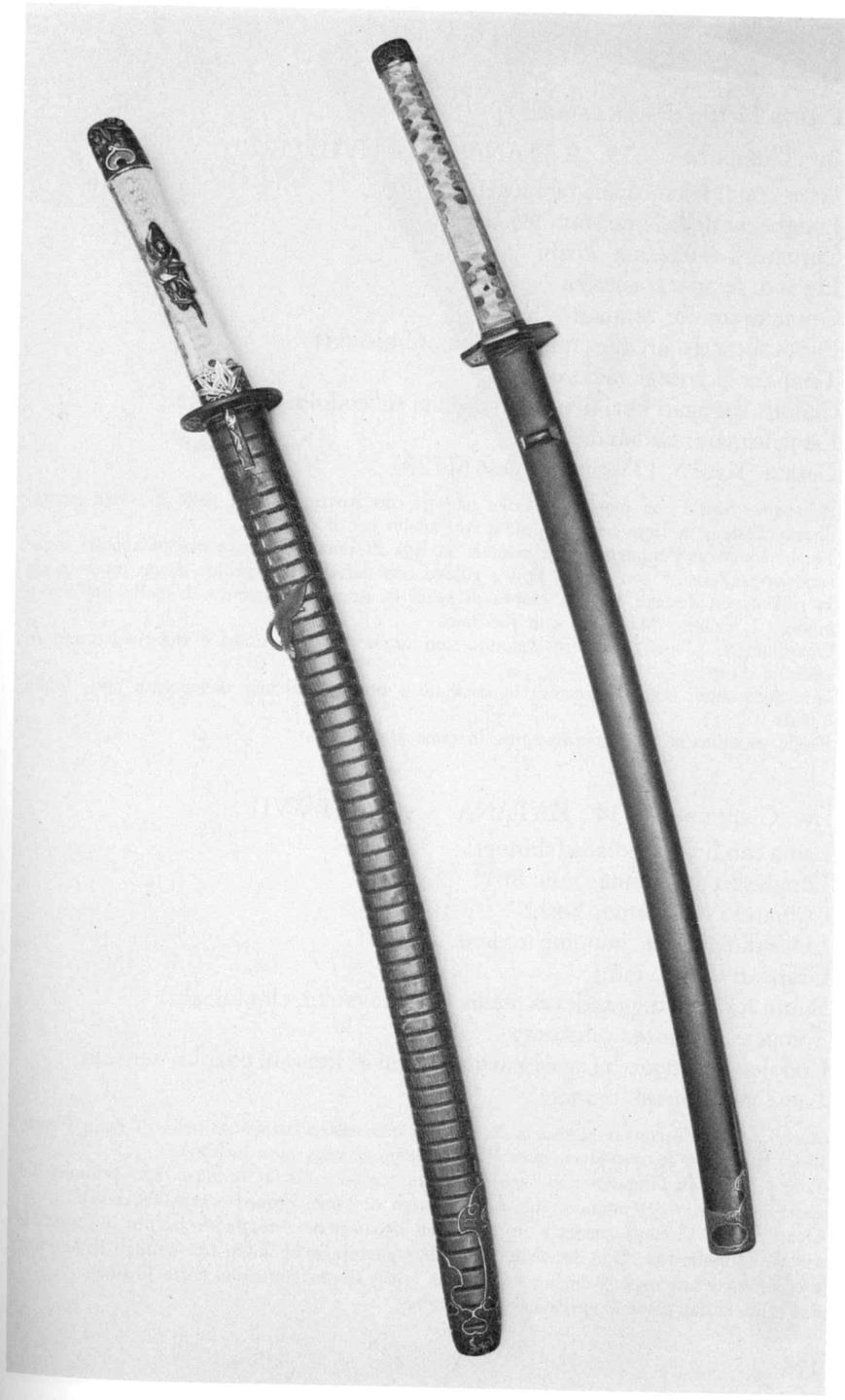


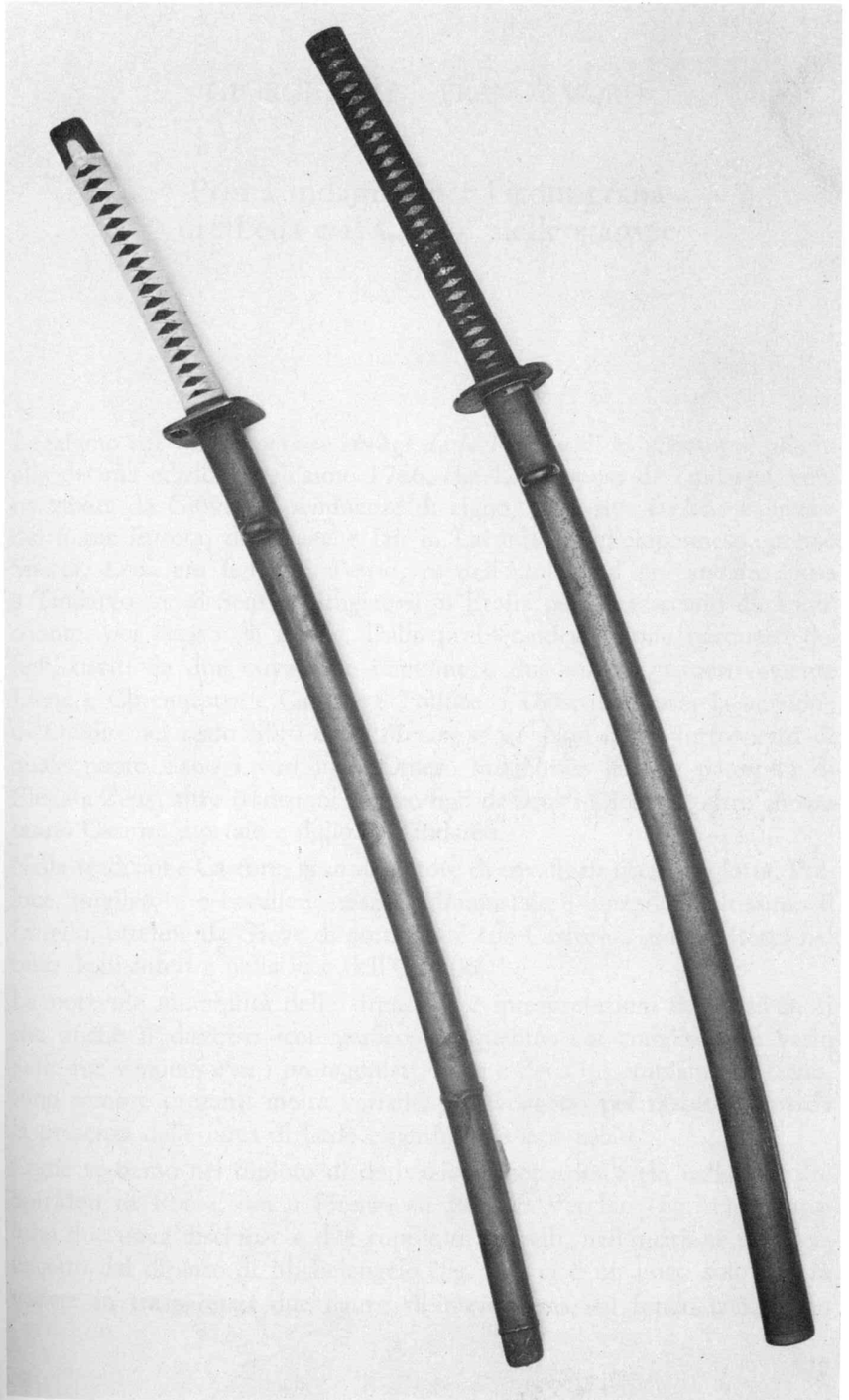
Figura 12 (da destra a sinistra)

Inv. Giappone n. 633 KATANA sec. XVIII (1729)
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 817
Curvatura della lama: koshi
Linea di tempera: suguha
Grana di fondo: hitatsura
Punta rotonda, grande (fukura tsuku, O kissaki)
Tempera di punta: midare komi
Codolo: ha agari kuri jiri. Segni di lima sul codolo: suji chigai
Lama firmata: Sadahide
Datata: Kyoho, 13° anno 2° mese (1729).

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri con nastro nero su pelle di razza (samé) dorata. Fodero in lacca nera granulosa con anello per il cordone.
Pomo, anello dell'impugnatura e puntale in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) decorati rispettivamente con monte Fuji a rilievo con dettagli in argento; drago fra le onde in rilievo con dettagli in oro; pianta di salici in agemina d'argento. L'anello dell'impugnatura è firmato: Masachika con Kakihan.
Guardiamano (Tsuba) in ferro decorato con monte Fuji traforato e due melanzane in agemina d'oro.
Due decorazioni dell'impugnatura in shakudo e ottone, ciascuna raffigurante fiori, foglie e onde.
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame argentato.

Inv. Giappone n. 634 KATANA sec. XVI/XVII
Lama con linea mediana (shinogi)
Lunghezza della lama: mm. 801
Curvatura della lama: koshi
Linea di tempera: gunome midare
Grana di fondo: muji
Punta rotonda di grandezza media (fukura tsuku, chu kissaki)
Tempera di punta: yakizume
Codolo: kiji mono ha agari kurijiri. Segni di lima sul codolo: sensuki
Lama non firmata (mu mei).

Accessori: Spada con montatura buke tsukuri con nastro bianco su pelle di razza (samé) nera. Fodero in lacca color ruggine con emblemi in lacca nera lucida.
Pomo, anello dell'impugnatura, anello per il cordone, fascia mediana (sei) puntale del fodero ed anello del puntale (shibakiki) in lega di rame, bronzo e oro (shakudo).
Guardiamano (Tsuba) quadrato in ferro con decorazione formata di traforo a forma di scatola e cinque fori. Due decorazioni dell'impugnatura in shakudo con dettagli in argento e oro raffiguranti rispettivamente una lancia (yari) ed un gonfalone (hata jirushi).
Fascia metallica sotto il guardiamano, in rame.



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

GIORGIO LISE - FRANCO MORO

Prima indagine per l'iconografia di "Leda e il Cigno" nelle stampe

Leggiamo nel « *Dictionnaire abrégé de la Fable* » di M. Chompré giunto alla decima edizione nell'anno 1766, che Leda, sposa di Tindareo, venne amata da Giove, in sembianze di cigno, sulle rive fresche e amene del fiume Eurota, detto anche Iri, in Laconia, nel Peloponneso, presso Sparta. Leda era figlia di Testio, re dell'Etolia, ed era andata sposa a Tindareo, re di Sparta, rifugiatosi in Etolia perché scacciato da Ippocoonte, poi ucciso da Eracle. Dalla problematica unione nacquero dei figli, usciti da due uova, due femmine e due maschi, rispettivamente Elena e Clitennestra e Castore e Polluce, i Dioscuri, giusta la versione di Ovidio nel sesto libro delle *Metamorfosi*. Non è del tutto certo di quale padre siano i vari figli. Omero attribuisce la sola paternità di Elena a Zeus, altre tradizioni dicono figli di Zeus i Dioscuri, altre ancora fanno Castore mortale e figlio di Tindareo.

Nella tradizione Castore, gran domatore di cavalli fu ucciso in lotta, Polluce, pugilatore e cavaliere, essendo immortale e amando moltissimo il fratello, ottenne da Giove di poter stare con Castore a giorni alterni nel buio degli inferi e nella luce dell'Olimpo[1].

La notevole mutabilità delle situazioni e interpretazioni del mito fa si che anche il discorso iconografico sia quanto mai complesso e vario nelle sue versioni e se i protagonisti, Leda e Zeus in sembianze di cigno, sono sempre presenti molte varianti intervengono per quanto riguarda la presenza delle uova di Leda e dei figli da esse usciti.

Come vedremo nel dipinto di derivazione leonardesca già nella raccolta Spiridon di Roma, ora a Firenze in Palazzo Vecchio (fig. 1), compaiono due uova dischiuse e due coppie di gemelli, nell'incisione del Beatricetto dal dipinto di Michelangelo (fig. 19) vi è un uovo solo che fa vedere in trasparenza due figure all'interno, ma sul fondo compaiono

due putti già grandicelli assenti in altre copie da Michelangelo. L'iconografia completa di tutti i personaggi è ancora riscontrabile in dipinti rinascimentali di attribuzioni varie, ricordati dai repertori, come nella Leda già attribuita al Puligo, e più tardi in Poussin e in una miniatura di G.B. Gigola (fig. 3). Altre volte ancora vi è un solo uovo con Castore e Polluce, come nell'incisione di Giulio Bonasone (fig. 18).

Questa breve premessa sulle componenti tipiche della composizione iconografica era necessaria per impostare un problema di riconoscimento di complessità figurativa, ricordando tuttavia che molte sottoderivazioni dallo stesso prototipo subiscono innumerevoli modifiche, in particolare per la Leda di Michelangelo, sia nelle incisioni che in quella antologia di immagini mai esaurita che sono i piatti di maiolica istoriata del secolo XVI in particolare e dei seguenti più raramente.

L'interpretazione più semplice è che le due coppie di gemelli rappresentino la discordia (le due donne) e la concordia (i due uomini). Secondo Plinio (Naturalis Historia, II, XXXVII) Castore e Polluce rappresentano due stelle gemelle che si oppongono alle minacce di guerra e discordia rappresentate da Elena. Al primo concetto si rifece Leonardo per la sua Leda, nota attraverso copie, al secondo Michelangelo per la sua, ancora nota solo attraverso copie ed incisioni.

Leonardo dipinse la sua Leda verso il 1510/15 e la copia più probabile a noi giunta è, fra le varie altre, quella già nota nella coll. Spiridon di Roma, oltre a vari disegni parziali. Di quella di Michelangelo sappiamo di più. Era stata dipinta per il Duca di Ferrara, Alfonso D'Este, venne donata da Michelangelo all'allievo Antonio Mini, da questi portata in Francia e poi... più nulla. Tutto ciò accadeva nel 1530.

Il documento più impressionante sul piano iconografico per quanto concerne la Leda michelangiolesca è costituito dall'incisione di Beatricetto (fig. 19), splendida composizione in cui la complessa anatomia della donna si intreccia strettamente alla figura del cigno, in un completo abbandono, denunciato dalla delicata giacitura delle mani. La derivazione michelangiolesca è confermata dalla iscrizione « *Michael Angelus inv.* » e conferma anche la derivazione del disegno del Rosso del XVI secolo nelle collezioni della Royal Accademy di Londra, altrettanto prezioso, anche se incompleto delle figure di Castore e Polluce e dell'uovo di Elena (fig. 23).

La presenza dei due bambini e dell'uovo ancora chiuso è certa nell'opera di Michelangelo e la conferma la biografia del contemporaneo Ascanio Condivi, che descrive il quadro: « *rappresentando il concubito del cigno*



FIG. 1 - Ambiente Leonardesco, Leda col cigno, già collezione Spiridon di Roma. Firenze, Palazzo Vecchio.

con Leda, ed appresso il parto dell'uova di che nacquero Castore e Polluce, secondochè nelle favole degli antichi scritto si legge ».

Un'altra incisione si deve a Cornelis Bos e un'altra ancora ad Enea Vico, ma del tutto diversa e certo non collegabile all'opera di Michelangelo, dalla quale si discosta. La prima considerazione che viene spontanea dal confronto fra la Leda di Leonardo e quella di Michelangelo è che la prima affiora da una composizione pulita e graficamente ineccepibile, ma fredda, tutta rinascimentalmente compresa della sua bellezza formale, mentre la seconda sembra vibrare di sensualità che si legge fra le righe ed è tutta umana. Per due artisti che di donna avevan poca dimestichezza il risultato è egualmente sorprendente e lascia perplessi, nei limiti in cui possiamo capire il loro diverso modo di concepire le vicende della vita, da un lato lo scienziato spesso troppo astratto, dall'altro un uomo capace di passioni forti e sanguigne, anche se talvolta distorte dalla prospettiva dell'ortodossia corrente.

Eppure un'aura di follia era già serpeggiata nell'iconografia del tempo in una incisione di Giulio Campagnola, fatta verso il 1517, in cui una Leda terrena e popolana si torce nello spasimo della voluttà sullo sfondo del più banale dei paesaggi con case, mentre il cigno agita ali vaste e veleggianti arcuando il collo, cosciente della sua parte di protagonista divino-umano sotto mentite spoglie (fig. 17).

Di fronte a questo foglio le Lede del Maestro IB e di Nicoletto sono tradizionali e piatte, non lontane dalla iconografia del classicismo che durerà fino al Neoclassicismo stesso e saranno care alle carte segrete di Ingres, insospettabile disegnatore di cose erotiche estremamente vivaci e contrastanti con il sovente freddo accademismo dei suoi soggetti abituali. La sua Leda penetrata dal cigno olimpico è quanto mai intensa e conturbante.

Il soggetto di Leda e il cigno ha il suo massimo splendore e diffusione nel Rinascimento, nel Cinquecento soprattutto, come testimoniano anche rilievi e cammei, due molto significativi al Museo del Bargello a Firenze, nei dipinti, come nel gioiello applicato al berretto di Giovanni Bernardo nel ritratto dipintogli da Gregorio Papani (1558-1605) (?) al Museo di Capodimonte, nel rilievo di facciata di un cofanetto al Bargello e nel piatto di Cafaggiolo con figura di Leda al centro, ora al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 13).

Nell'archeologia classica il motivo ebbe particolare risonanza come attesta l'originale della fine del V sec. a.C. conservato a Boston, Museum of Fine Arts[2], o il motivo di Leda seduta sulla roccia che si unisce al Cigno,

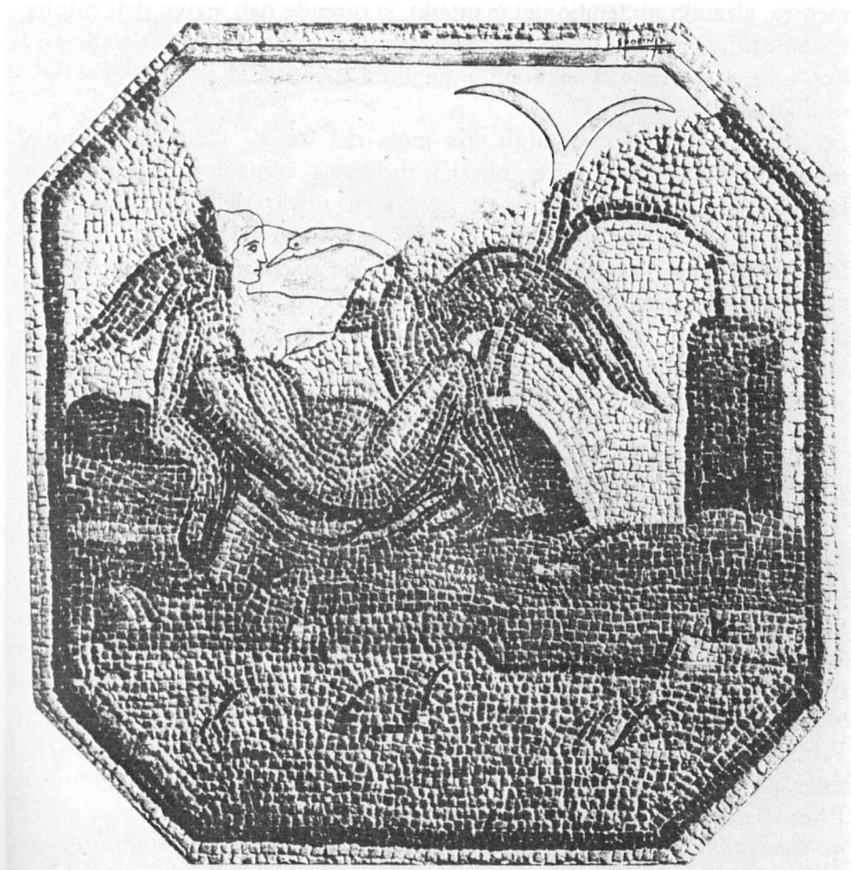


FIG. 2 - Leda, Mosaico romano trovato a Pesaro. Ancona, Museo Nazionale delle Marche.

mentre, alzando un lembo del mantello, si difende dall'arrivo dell'Aquila. Quest'ultima, attribuita a Timotheos verso il 360 a.C., è nota attraverso una ventina di copie, delle quali la migliore si conserva ai Musei Capitolini di Roma.
Inoltre numerosi vasi databili alla metà del sec. V a.C. raffigurano il mito di Leda, come pure mosaici di epoca romana a Treviri, con Leda presso un'ara sulla quale sono tre uova, della seconda metà del sec. IV d.C. e su stucchi da una tomba del I-II sec. d.C. ora al Museo Nazionale Romano. In Italia si ha un riscontro in mosaico a Pesaro[3], ora al Museo di Ancona. La scena è al centro di un vasto pavimento musivo a riquadri e rombi, alternati a quattro ottagoni con figurazioni allegoriche delle quattro stagioni, ed è databile fra il primo e secondo secolo a.C. (fig. 2).

LEDA E LA PITTURA

L'origine della rappresentazione del mito di Leda col cigno rientra nell'ambito del discorso generale di rivalutazione e studio della mitologia classica attraverso i testi. Ciò avvenne nelle cerchie degli umanisti ai quali gli artisti si erano avvicinati, raggiungendo il grado più alto nella gerarchia delle arti liberali[4]. Furono appunto i pittori maggiormente in vista ad iniziare il filone mitologico-allegorico alla fine del '400.
Probabilmente Leonardo Da Vinci fu il primo artista rinascimentale che raffigurò Leda in un suo dipinto, ora perduto[5] eseguito fra i soggiorni di Firenze e Milano, documentato in Francia sino al XVII° sec. Le copie[6] ne tramandano il soggetto (fig. 1), ma da esse non si può ricavare una datazione precisa. Iniziato dopo l'insuccesso dell'affresco di Palazzo Vecchio[7] (1503), esso pare sia il primo esempio di figura « stante » dell'arte Italiana; ulteriori considerazioni stiliste ed iconografiche sono però passibili di errori nel giudizio data l'incertezza dell'esatta rappresentazione del soggetto della sua ambientazione[8].
Il successo che ebbe come modello dell'arte classica è attestato non solo dalle testimonianze di Raffaello[9] (disegno di Windsor N. 12759 e un filosofo della scuola di Atene, come derivazioni dirette), ma dai dipinti di altri artisti fiorentini degli inizi del '500. La versione di Andrea del Sarto[10], recentemente esposta alle Mostre Fiorentine dei Medici, assieme alle tre del Bachiacca[11], a quella del Sodoma[12], alle due di Bugiardini[13] e all'esemplare del Pontormo[14], confermano la grande risonanza che ebbe



FIG. 3 - Leda, miniatura di G.B. Gigola (1769-1814), da Sodoma.
Milano, Castello Sforzesco.

l'opera leonardesca nell'ambito artistico locale ed il successo che presso la committenza ebbe questo soggetto. Spesso variato nella raffigurazione: la posa di Leda e il Cigno, la presenza o meno dei figli Castore, Polluce, Elena e Clitennestra, il paesaggio e soprattutto, quindi, i vari momenti intercorsi durante lo svolgimento della scena, essa avrà la fortuna che ebbero tutte le rappresentazioni mitologiche di questo periodo, prestandosi anche a discorsi di tipo allegorico (soprattutto la Leda di Leonardo). Sotto questo aspetto va vista anche la Leda di Antonio Allegri detto il Correggio[15] (fig. 27) eseguita per Federico II Gonzaga, nella quale sono fissati tre momenti dell'episodio: l'arrivo del cigno sull'acqua (sulla destra), l'atto sessuale[16] (al centro del dipinto), il cigno che vola via mentre Leda viene vestita da una ancella e lo segue con lo sguardo (fra le due scene precedenti)[17].

Il terzo filone della rappresentazione di Leda nasce proprio negli stessi anni dalla vena michelangiolesca, probabilmente ispiratasi a fronti di sarcofagi antichi, ove spesso era raffigurato l'episodio, associato alla morte secondo l'etimologia classica per la quale Leda è affiancata a Leto e spiegata come Notte, madre degli dei della luce[18]. Da qui la spiegazione letteraria alla somiglianza formale della Leda con la Notte della Cappella Medicea.

È questa una delle Lede più note e di maggiore fortuna attraverso copisti[19], derivazioni dipinte[20] e incise[21], disegnata su cartone nel 1530 durante l'assedio di Firenze per Alfonso d'Este di Ferrara al quale non giunse mai. Il cartone venne poi donato dall'artista ad Antonio Mini, suo amico, e andò successivamente disperso. Probabilmente dovette essere depositato dal Mini presso Giuliano Bonaccorsi, come risulta dai documenti d'epoca, e di qui trasportato a Fontainebleau come proprietà del re di Francia, per il quale trasporto venne fatto un pagamento nel 1536 al Rosso che lavorava a Fontainebleau e che ebbe tutto il modo di vedere e copiare l'opera. Per questo l'immagine che ne da il Rosso (fig. 23) dovrebbe essere la più aderente all'originale, con la stampa del Beatricetto. Derivazione è anche la bella scultura a tutto tondo di Bartolomeo Ammannati[22] (fig. 24), che ripropone l'amplesso « michelangiolesco », sviluppando l'idea nello spazio, volume a tre dimensioni, primo ed unico esempio nell'arte[23].

Fin'ora si è trattato di opere eseguite nell'ambito fiorentino o emiliano per il Correggio, ma anche in ambiente veneto, con minor successo e più tardi, l'iconografia di Leda e il Cigno è documentata da dipinti per lo più, all'inizio, di carattere decorativo, come nel caso del ciclo di pan-

nelli per un mobile a cui appartiene la Leda del Museo Civico di Padova, riferibile ad un artista di influenza giorgionesca[24].

Furono Tintoretto e Veronese, con le loro rispettive botteghe, a riprendere questo soggetto per composizioni importanti e di grandi dimensioni. Del primo si conoscono due versioni[25] con l'appoggio di aiuti per l'esecuzione, come probabilmente anche per l'opera nota di Paolo Veronese[26].

Sarà il classicismo romano che rivaluterà, sotto nuovi punti di vista, la rappresentazione di un soggetto mitologico, collegandolo simbolicamente per altri fini rispetto a quelli perseguiti fra il '400 e il '500. L'esempio di Nicolas Poussin[27] è noto solo attraverso un'incisione[28], ma della sua cerchia, ad attestare la rinnovata fortuna del soggetto, restano almeno due dipinti[29].

Nello stile di Pier Francesco Mola esiste un dipinto con Leda in un paesaggio[30]; di questo artista credo non si sia detto a sufficienza quanto debba all'arte di Poussin e della sua cerchia, ispirandosi il suo paesaggio, anche in relazione ai recenti studi[31], ai modi del maestro fra il quarto e il quinto decennio del Seicento.

Tornando all'argomento del nostro saggio, tenendo presente quanto fin qui detto sulla fortuna del soggetto nel tempo e nel luogo, si può affermare che esso si colloca nel discorso più generale riguardante la rappresentazione simbolico-allegorico della mitologia derivata, quest'ultima dai testi classici e dal loro approfondimento, nelle varie epoche, come elemento fondamentale per la cultura ed il progresso della società. In corrispondenza, dunque, di questi momenti di approfondimento, l'artista, che stava superando la condizione di artigiano, si adegua alle tematiche studiate dagli umanisti neoplatonici (Chastel, Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico, Torino, 1964); dai letterati veneziani, col concorso della stampa; fino agli studiosi come Mons. Agucchi e Cassiano dal Pozzo più tardi (F. Haskell, Mecenati e Pittori, Firenze, 1966).

Conferma di ciò viene dalla diminuzione di opere con tale soggetto durante il Seicento, al di fuori della predetta corrente, e nel Settecento, interessante e nel contempo curioso è, a questo proposito, un disegno di Gian Domenico Tiepolo con la veduta d'un salone nel quale è esposto un gruppo scultoreo di Leda con il Cigno[32], fino al Neoclassicismo escluso, al quale appartengono artisti come Francesco Hayez[33], del quale sono note due versioni attraverso le stampe[34], e G.B. Gigola, miniaturista, che rappresentò il nostro soggetto[35] (fig. 3) derivandolo in maniera diretta da quello del Sodoma[36].

LEDA NELLA CERAMICA

Se Leda ebbe tanta fortuna nella ceramica, come soggetto di decorazione pittorica su maiolica, ciò si deve alla parallela fortuna del soggetto nella pittura e nelle incisioni, che facevano da tramite e servivano da modello ai pittori delle fabbriche di ceramiche, come gli affreschi mitologici e biblici di Raffaello e di Michelangelo erano stati trasposti nella maiolica istoriata attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi, Marco Dente da Ravenna, Agostino de Musi, detto Veneziano, e altri incisori soprattutto della scuola romana. Se la stampa riproduceva fedelmente il dipinto, altrettanto non si può dire del pittore su ceramica, che spesso varia e modifica secondo il suo gusto, oppure compone figure e situazioni derivati da modelli diversi. Si veda a tale proposito lo studio di Jacqueline Petruzzellis-Scherer in questa stessa sede[37].

Gli esempi sono innumerevoli e non tutti citabili e i modelli quelli soliti delle stampe più sotto descritte e della Leda di Michelangelo, che troviamo anche in un calamaio plastico di maiolica di Urbino (h. cm. 27,6; base cm. 22 x 27), opera del secolo XV avanzato ora alla collezione Wallace di Londra (fig. 4). Con innumerevoli varianti il soggetto compare su una fiasca già nella Coll. Peyrefitte di Parigi (fig. 5), in piatti di Urbino (figg. 6, 7, 8, 9, 10), Venezia, ecc.

Il soggetto non manca nemmeno nella porcellana, a Doccia, da un modello in cera di Massimiliano Soldani Benzi (1695-1700 c.) alto cm. 35, di cui si è perduto l'originale in bronzo e la cui sola copia in porcellana bianca si trova al Museo Stibbert di Firenze (fig. 11).

LEDA E LE STAMPE

L'importanza della documentazione iconografica di un soggetto figurativo qualsiasi attraverso le stampe è oggi più apprezzato che in passato per le possibilità di collegamento che questo tipo di testimonianza rappresenta nel contesto della Storia dell'Arte e del gusto.
Un tempo si trascuravano spesso le documentazioni indirette e le stampe venivano considerate una manifestazione artistica a se stante, mentre oggi tale riferimento ha una sua nuova, più utile e compenetrante individuazione come strumento di ricerca complementare, quando non anche fondamentale, per la precisazione, l'attribuzione, la datazione, il rinvenimento di cose perdute. Il caso di una litografia non molto bella



Fig. 4 - Calamaio in maiolica con Leda, Urbino, sec. XVI seconda metà. Londra, Collezione Wallace.

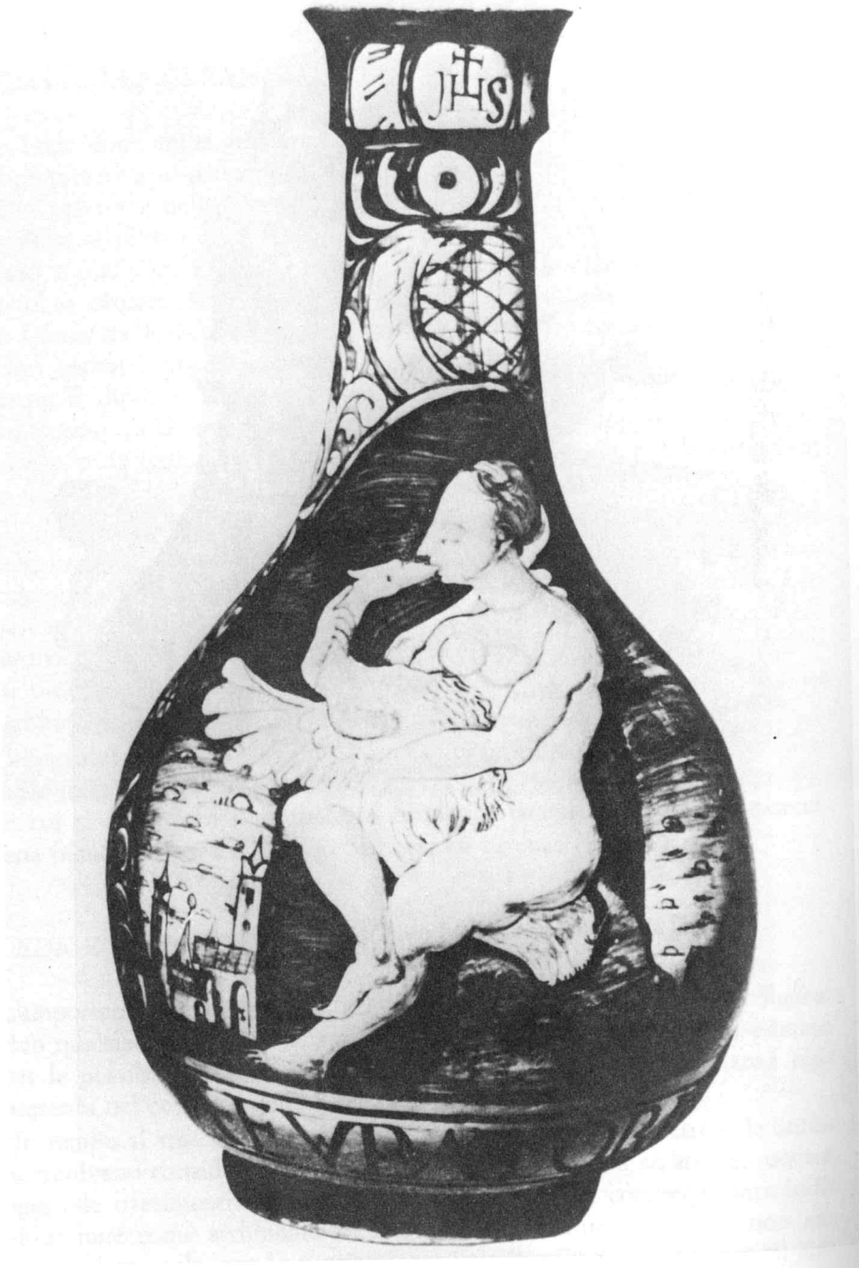


Fig. 5 - Fiasca da Farmacia con Leda, Urbino, sec. XVI. Parigi, già collezione Peyrefitte.



Fig. 6 - Piattello con Leda, Nicolò Pellipario da Casteldurante, c. 1515.
Venezia, Museo Correr.



Fig. 7 - Piatto con Leda, Urbino o Pesaro, sec. XVI prima metà. Londra, collezione Wallace.

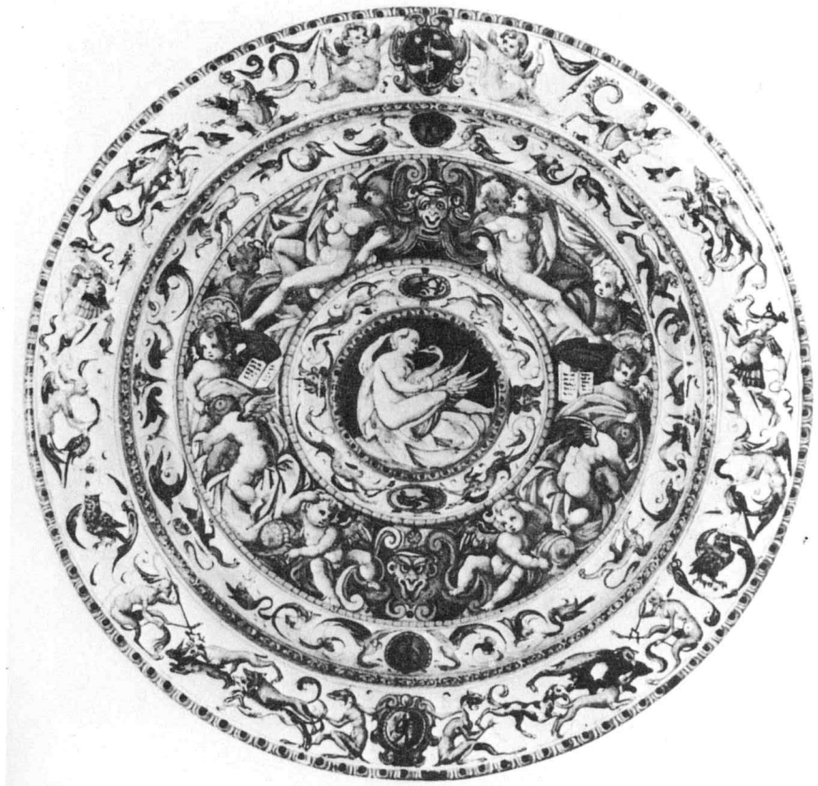


Fig. 8 - Piatto con Leda, Urbino, sec. XVI metà - fine. Firenze, Bargello.



Fig. 9 - Piatto con Leda, Urbino fabbrica Fontana, circa 1580. Parigi, Louvre.



Fig. 10 - Piatto con Leda, Urbino Orazio Fontana? sec. XVI fine.
Faenza, Museo Internazionale della Ceramica.



Fig. 11 - Modello in cera per Leda di Massimiliano Soldani Benzi. Doccia, Museo della Porcellana.

graficamente, ma unico documento che riproduce un quadro perduto di Hayez avente Leda per soggetto è un esempio di documentazione fondamentale, come pure una stampa raffigurante la pala di S. Filippo Neri nella Chiesa di S. Maria presso San Satiro trova in una stampa coeva l'indicazione che il dipinto, inciso nel 1766, era stato dipinto dall'abate Giuseppe Peroni l'anno prima. Per la cronaca l'incisione è di Giacomo Mercori. Altre volte sopravvive solo l'incisione e l'opera originale è perduta.

Leda con il Cigno è stato nei secoli un tema mitologico caro agli artisti di tutti i tempi, molti dei quali dedicarono interi cicli pittorici o incisi, di diversa derivazione, agli « *Amori degli Dei* », fra i quali Giove fa la parte del leone in tutte le sue trasformazioni, come cigno, come aquila che rapisce Ganimede, come toro, come nube, come pioggia d'oro, facendo concorrenza a Saturno che aveva amato Fillari sotte le mentite spoglie di un cavallo[39].

Nicoletto Rosex, o da Modena è attivo fra il 1490 e il 1522 come risulta dalle sue opere che risentono ancora dell'influsso tedesco di Dürer e di Schoengauer. La sua Leda (fig. 12) manca di morbidezze e risente di alcune sproporzioni, come nel rachitico braccio destro, mentre invece è ben dosata la forza espressiva. La stampa ebbe un discreto successo e venne impiegata come fonte iconografica per la decorazione di piatti di maiolica dei quali il più fedele al modello è il medaglione centrale del piatto di Cafaggiolo (fig. 13) al Victoria and Albert Museum di Londra, con la sola variante della targa con la scritta « Leda » non infissa nel tronco dell'alberello a destra nella stampa, ma appesa a un ramo. Il piatto è databile verso il 1515.

La Leda di *Giovanni Battista Palumba* (fig. 14), detto anche il maestro *I.B. e l'uccello* dal modo di siglare le stampe con le iniziali e il disegno di un colombaceo, attivo fra il 1490 e il 1510, è un bell'esempio di movimento formale nello stretto intreccio fra la figura della donna e la sinuosa figura del cigno che le avvolge il capo con il lungo collo. La stampa è nota in due varianti la prima delle quali con il monogramma di Palumba, la seconda, che qui presentiamo, ritoccata da Nicoletto Rosex da Modena, che con il suo stile influenzò Palumba, anche se questi disegna con maggior vigore e scioltezza. Dello stesso maestro è un'altra composizione con Leda, i quattro figli e il cigno che con essi gioca sullo sfondo di un tempio pagano romano che ricorda il Pantheo o un ninfeo.



Fig. 12 - Nicoletto Rosex da Modena, Leda con cigno (mm. 55 x 77).



Fig. 13 - Piatto con Leda (Da Nicoletto Rosex), Cafaggiolo circ. 1515.
Londra, Victoria and Albert Museum.

Di questa stampa esiste un disegno (fig. 15) al British Museum di Londra, già in passato attribuito a Giorgione sulla scorta di vecchie annotazioni, ma da riferire alla stampa di Palumba (fig. 16) segnata entro tavoletta in basso a sinistra.
La prima Leda, senza i figli (Bartsch 3) misura mm. 150 x 99, la seconda 156 x 28.

A *Giulio Campagnola* viene assegnata una Leda (fig. 17) con vasto paesaggio alla veneta, non ricordata da Bartsch, ma citata da Hind (II, p. 203, n. 19; VII, tav. 784) con questa attribuzione, mentre Bartsch propende per Agostino Veneziano (XIV, p. 18, n. 233). Anche Giulio è artista vicino alle corti, in particolare a quella di Ercole d'Este a Ferrara (1498). Si potrebbe pensare che, se sue, queste stampe potesse essere mostrate anni dopo da Alfonso I a Michelangelo, quando questi s'era impegnato a dipingere una sua Leda, allorché l'artista si recò a Ferrara a studiarne le fortificazioni prima di accingersi a potenziare le mura fiorentine nel 1529, in giugno. Tuttavia, se anche ciò accadde, non vi è legame compositivo fra le due Lede. La Leda di Campagnola incisa fra il 1515 e il 1517, è perdutamente sensuale, assorta nell'atto d'amore immersa nella limpida luce del paesaggio di città lagunare chiaramente veneta nel ponte che unisce due gruppi di edifici e nei camini con protezione contro vento. Al centro della laguna due giovani di difficile interpretazione iconografica nuotano nelle acque e si può ipotizzare una versione personale di Campagnola per evocare le figure dei Dioscuri.

Leda non poteva mancare di interessare anche *Giulio Bonasone*, incisore bolognese (1498-1580), allievo di Marcantonio Raimondi e autore di una serie di incisioni sugli amori degli dei talvolta confusi con i « Modi » di Marcantonio. Una sua Leda (fig. 18) è raffigurata in piedi, con due uova che si schiudono a terra e i due Dioscuri. L'incisione (cm. 15,6 x 11,1) reca i versi « *Perche Iove mel fe come vedete / Nacquer duo figle che dier la vittoria / Combattendo a i Romani et lo sapeti* ». Una seconda Leda di Bonasone è raffigurata come statua in una nicchia (cm. 16,9 x 8,9).

Anche *Marco Dente da Ravenna* si cimenta con lo stesso soggetto, con Leda seduta su un sasso che tiene un braccio intorno al collo del cigno, probabilmente da un disegno di Giulio Romano o di Raffaello[39]. Altri



Fig. 14 - Maestro « IB e l'uccello » (Giovanni Battista Palumba), Leda con cigno (mm. 150 x 99).



Fig. 15 - Maestro « IB e l'uccello » (Giovanni Battista Palumba), Leda con Cigno, c. 1510 (mm. 156 x 128).

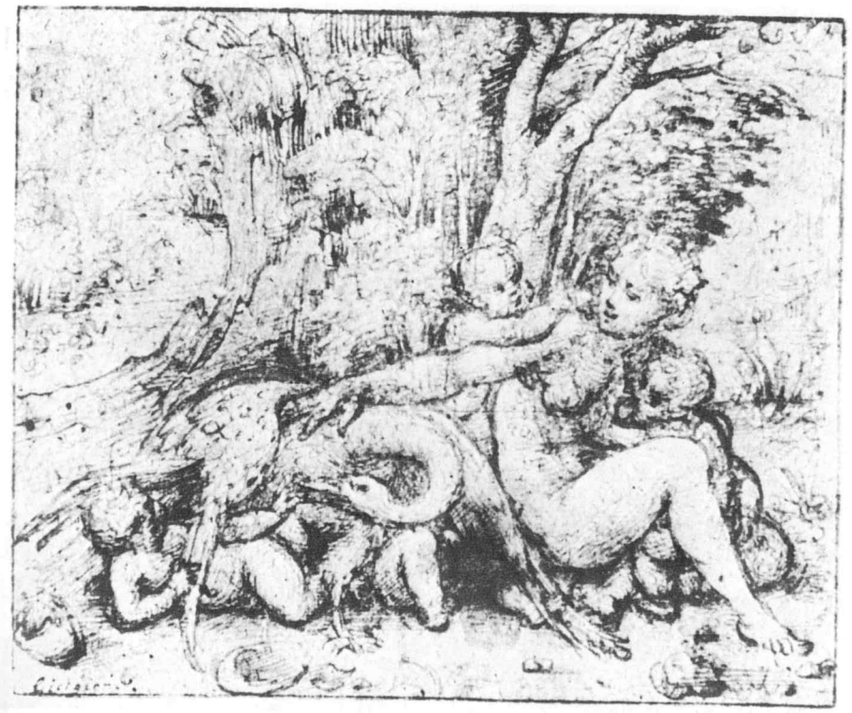


Fig. 16 - Maestro IB e l'Uccello (Giovanni Battista Palumba), Leda con Cigno (disegno). Londra, British Museum.

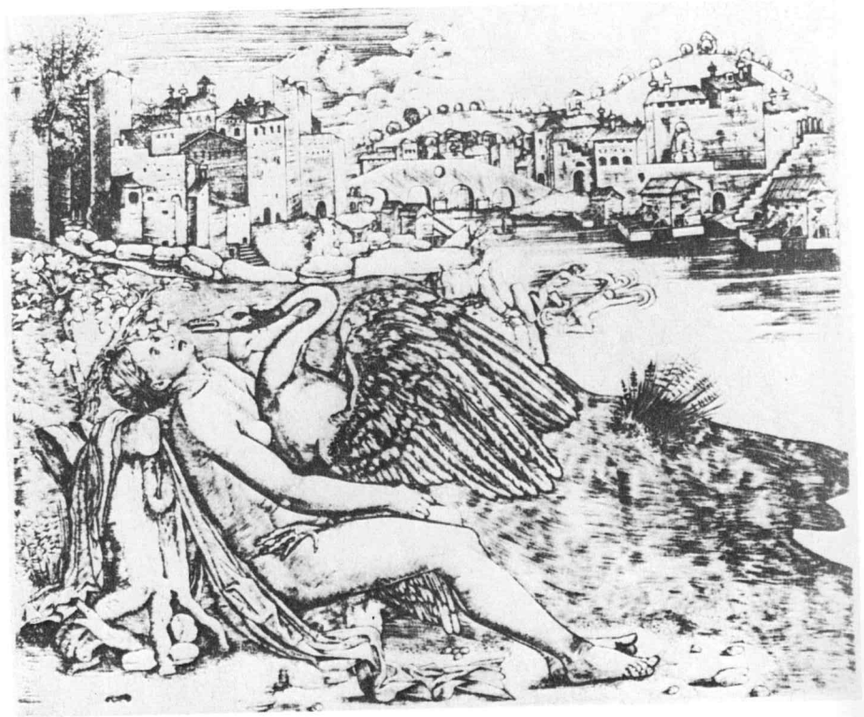


FIG. 17 - Giulio Campagnola, Leda con Cigno (mm. 168 x 198).



FIG. 18 - Giulio Bonasone, Leda con Cigno (mm. 156 x 111).

esempi si devono a Georges Reverdy (Lione, attivo dal 1529 al 1585) e a un anonimo rinascimentale di cui un foglio è alla Public Library di New York.
La Leda di *Michelangelo* compare nel mondo dell'incisione nella copia assai circostanziata di Nicola Beatricetto (Luneville, c. 1515 - Roma, 1565) lorenese, italianizzato da Nicolas Beatrizet, incisore e stampatore dal 1540 sotto l'influenza estetica della scuola romana e di Agostino Veneziano in particolare, riproduttore ottimo di opere michelangiolesche, di vedute, monumenti, affreschi, ecc.

Il successo della Leda di *Beatricetto* (fig. 19) è riscontrabile in una sua diffusione anche in copia in controparte eseguita da *Corneille Bos,* con la scritta in calce « *Cette Léda de Michel-Ange étoit un des tableaux de François I mais que François Subler des Noyers surintendant des bâtiments du Roi sous Louis 13 fit brûler comme tableau obscène...* » sola traccia che abbiamo ufficiale sulla dispersione di questo dipinto destinato a sovrani per essere distrutto da sovrani.

Più distesa e allungata, sempre in controparte la Leda da Michelangelo incisa da *Enea Vico*, poi riproposta anche in una seconda versione da altro modello (figg. 20-21).
La Leda del Vico da Michelangelo è datata 1546, ed elimina l'uovo ambientando le figure in un scabro paesaggio sassoso, mentre l'altra versione, del 1542, è collocata fra nubi carnose in presenza anche di un putto robustoso e forte che ha un po' dell'Ercole fanciullo a sinistra. Questa versione del Vico è nota anche in una placchetta bronzea forse coeva al Museo di Capodimonte di Napoli.

Infine sempre nella serie delle controparti da Michelangelo, non sappiamo da quale modello base, disegno o altra stampa, ecco una versione assai personalizzata (fig. 22) di *Annibale Carracci*, incisione diremmo rara e ignota al repertorio Bartsch come pure al catalogo delle incisioni carraccesche redatto da Maurizio Calvesi. D'altro canto la fortuna della Leda michelangiolesca è fuori discussione se si pensa alla fortuna che essa incontrò anche presso i pittori e scultori del tempo.

La Royal Accademy di Londra conserva un disegno di anonimo del sec. XVI, sempre da Michelangelo, attribuito a *Rosso Fiorentino* e il Bar-



FIG. 19 - Nicola Beatricetto, Leda con Cigno (da Michelangelo) (mm. 271 x 401).



FIG. 20 - Enea Vico (1546), Leda con Cigno (da Michelangelo) (mm. 220 x 318).
Basilea, Kupferstichkabinett.



Fig. 21 - Enea Vico (1542), Leda con Cigno, da Michelangelo (mm. 130 x 180).



Fig. 22 - Annibale Carracci, Leda con Cigno, da Michelangelo (mm. 131 x 187).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

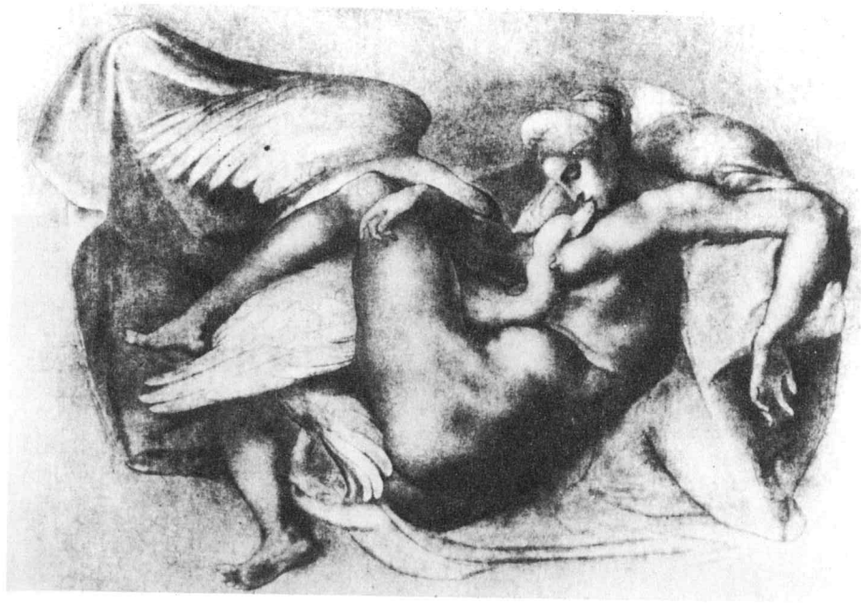


Fig. 23 - Rosso Fiorentino, Leda con Cigno, da Michelangelo (Disegno).
Londra, Royal Accademy.

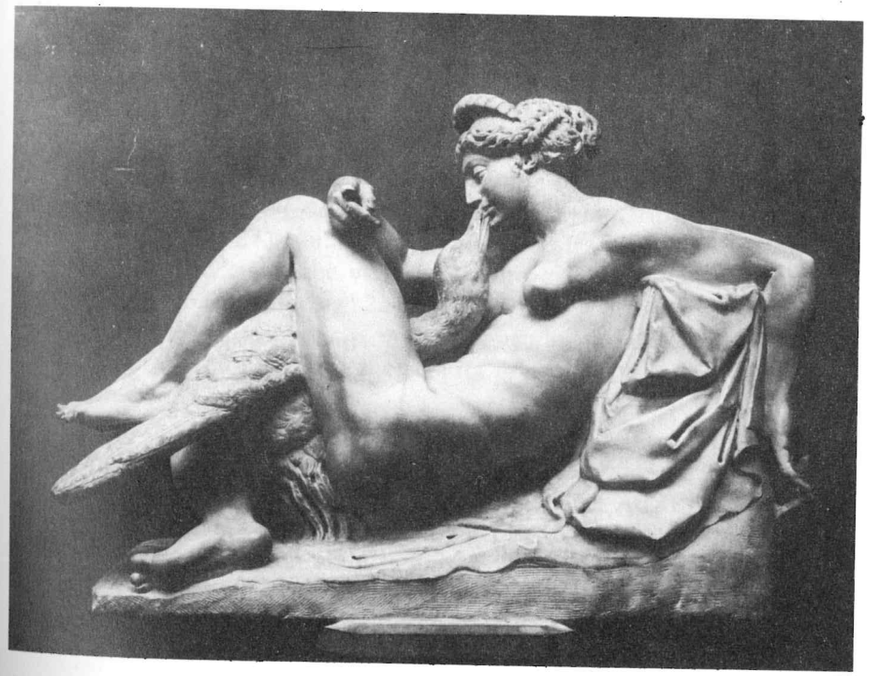


Fig. 24 - Bartolomeo Ammannati, Leda con Cigno, da Michelangelo (marmo).
Firenze, Bargello.



Fig. 25 - Derivato dai « Modi » di Marcantonio Raimondi.

gello di Firenze una statua (fig. 24) dello stesso soggetto opera di *Bartolomeo Ammannati* (1511-1592), in marmo, già appartenuta a Vittoria Della Rovere e venuta con lei da Urbino a Firenze nel 1631. Collocata nella villa di Poggio Imperiale, passò agli Uffizi nel 1780 e al Bargello due anni dopo. La scultura venne eseguita fra il 1540 e il 1550, dieci/vent'anni dopo il cartone michelangiolesco. Una derivazione c'è anche nei « Modi » (fig. 25).

Sempre al Bargello è un pannello decorativo di *Alessandro Mori* o Moro, dello stesso soggetto.

Una bella incisione deriva da un dipinto di *Boucher*, un olio su tela al Nationalmuseum di Stoccolma (cm. 60 x 74) firmato e datato 1742 e ricordato come inciso in controparte da William Wynne Ryland nel 1758. Lo stesso soggetto venne riprodotto anche in porcellana di Sévres nel 1764 da modellino di Falconet. La stampa che qui presentiamo risulta stampata da Wagner di Venezia ed ha il titolo « GIOVE IN CIGNO » e i versi « *Tal è il poter della beltà che ai Numi / Fa cambiare sembianza, atti e costumi* » (fig. 26).

Le Blanc (III, p. 388) ricorda un primo stato di una stampa di Ryland da Boucher, dichiarata avanti lettera come la nostra che non ha la segnatura dell'incisore, anche se ha le scritte citate. La nostra incisione misura cm. 35,5 x 45 nella parte incisa e Le Blanc dice quella di Ryland grande in foglio[40].

L'incisione di *Carlo Porporati, Conservatore dei Disegni di Sua Maestà il Re di Sardegna, dell'Accademia Reale di Torino*, riprende il dipinto di Correggio (fig. 27), soltanto nella parte destra nella conclusione dell'episodio, con il cigno che vola via in alto e Leda che viene aiutata a rivestirsi da una ancella (fig. 28). Nell'incisione Porporati aggiunge una aquila, simbolo di Giove, che vola inseguendo il cigno. Oscuro è il significato di questa comparsa che sembra minacciosa e forse è da riferire alla gelosia di Giunone.

Fu questo un rame di grande fortuna, con ampia dedica al principe Beloselski, ciambellano dello Zar di Russia ed ebbe due tirature, una in Parigi per i torchi di Sebastiano Avanzo, Quai des Augustins, 55 e una seconda da Tessari e C, sempre a Parigi, Rue du Foin St. Jacques. Carlo Antonio Porporati fu un abile bulinista (1740-1812) e lo dimostra ampiamente in questo foglio non solo nella tecnica ma anche nell'abile taglio episodico che ricava dal dipinto. Sappiamo che oltre che da Tes-



Fig. 26 - W.W. Ryland (?), da F. Boucher (1758), Leda con Cigno (mm. 355 x 450). Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



Fig. 27 - Correggio, Leda. Berlino, Dahlem Gemaldegalerie.

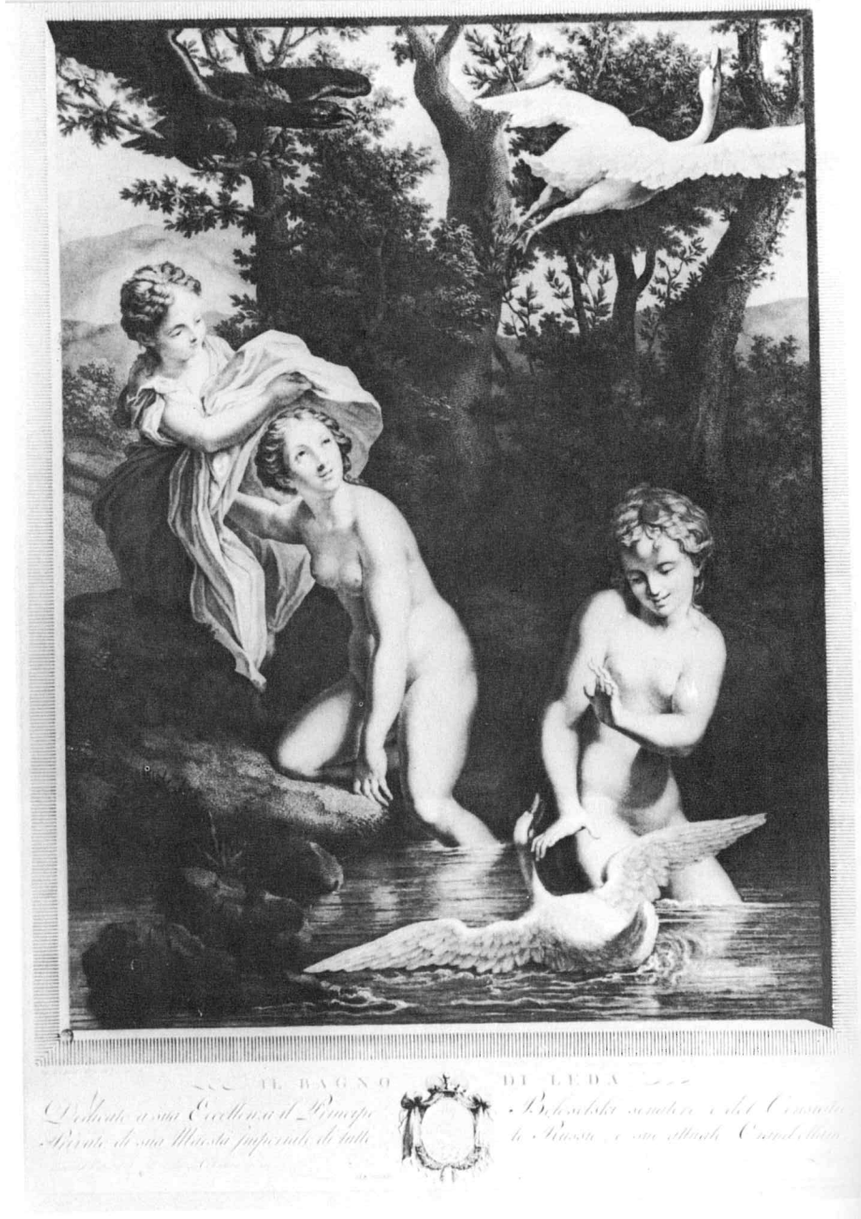


Fig. 28 - Carlo Porporati, Leda (da Correggio) (mm. 560 x 375).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



Fig. 29 - G. Duchange, Leda, da Correggio.



Fig. 30 - Correggio, Leda (da Michelangelo), disegno. Parigi, Louvre.

sari e Avanzo il rame (cm. 56 x 37,5) venne tirato anche da Basan. Un'altra incisione della Leda del Correggio si ha per mano di G. Duchange (1666-1757) incisore parigino allievo di Jean Audran, che riprende il dipinto per intero, in controparte, nel 1771, in due stati, con dedica al principe Alessandro di Polonia (fig. 29). A proposito del Correggio vale la pena di ricordare che l'artista conobbe la Leda di Michelangelo e la sua sembra risentirne con una rotazione della figura verso l'osservatore. Di Correggio un disegno da Michelangelo è conservato al Louvre (fig. 30).

L'incisione documenta una, anzi due, opere perdute di *Francesco Hayez* (1791-1882) in una litografia (fig. 31) stampata dall'editore Zezon di Napoli su disegno di L. Marta e di G. Prota. L'attribuzione non è discutibile perché la litografia reca in calce l'indicazione « *Ayez pinxo.* » e si riferisce con ogni probabilità a due telette di piccole dimensioni oggi disperse, fatte intorno al 1822, la prima per A. Chiesa Molinari di Milano, la seconda come replica per il conte Carlo Cicogna, sempre di Milano.

La litografia (cm. 2,11 x 14) raffigura una Leda assonnata sotto un salice piangente, con un cigno dall'occhio grifagno che apparentemente la bacia sul collo. Il soggetto non era d'altra parte estraneo all'Hayez, cui si deve anche una Leda disegnata a penna, formalmente molto più elegante e complessa, ora ad Ispra nella coll. Ranci Ortigiosa, datata 1840.

La fortuna del soggetto in epoca romantica e post-romantica provoca un fiorire di copie, derivazioni e libere interpretazioni del soggetto, anonime o di autori popolari, anche nel campo della litografia colorata e della cromolitografia. Una litografia (fig. 32), colorata monogrammata « *H. V.*^{nto} » (cm. 23,4 x 32,2), è di gusto vagamente francese e il suo autore non è reperibile in nessun repertorio. Lo stesso dicasi per il genere fra il romantico e l'erotico di un foglio con due bagnanti e un cigno, non propriamente Leda come soggetto, intitolato « Die Grazien » e stampato a Berlino da F. Sala e C. a fine Ottocento in una serie di soggetti analoghi (fig. 33). A questi esempi si può legare una Leda incisa all'acquatinta da un anonimo del secolo scorso (cm. 28,5 x 21,4), molto tenera, che sembra uscita da una crinolina di Winterhalter (fig. 34).

In appendice vogliamo ricordare un volume in cui compaiono due incisioni aventi Leda come soggetto. Si tratta di « *Disegni Originali / d'Eccellenti Pittori / Esistenti nella Real Galleria / di Firenze Incisi ed Imi-*

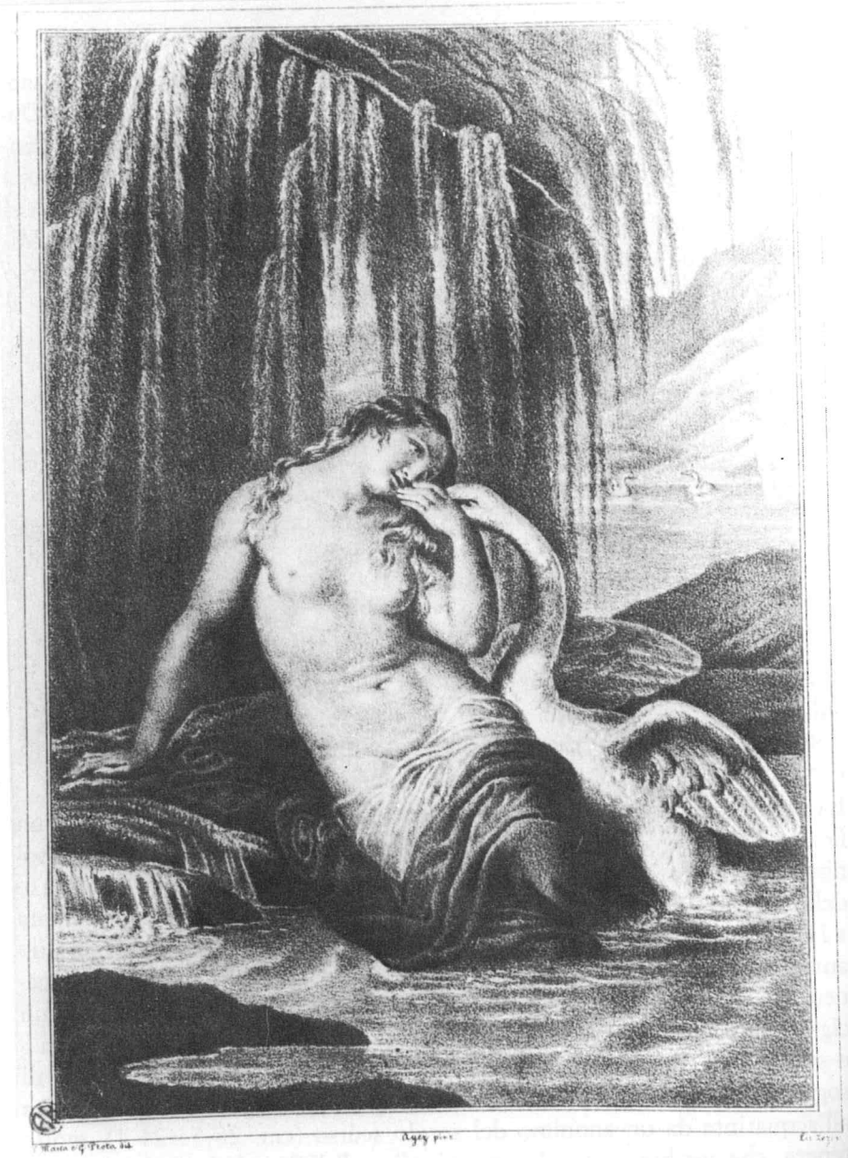


Fig. 31 - Hayez, Leda (mm. 211 x 140), Litografia Milanese da dipinto perduto. Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



Fig. 32 - Monogramista « H. V.nto », Leda, lit. col. (mm. 234 x 322). Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

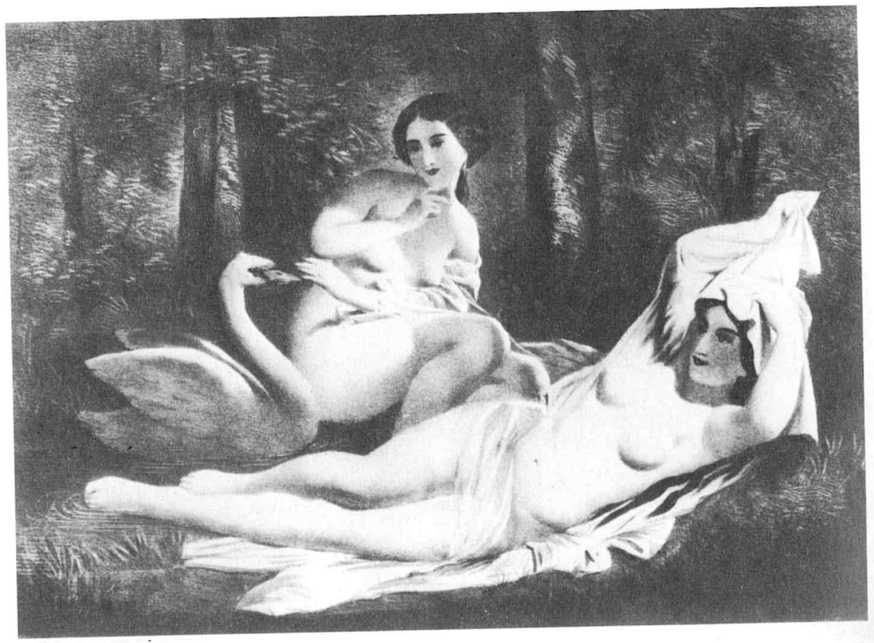


FIG. 33 - Leda? (mm. 270 x 320).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FIG. 34 - Leda, lit. anonima (mm. 285 x 214).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



Fig. 35 - Stefano Mulinari (1774) da Raffaello (mm. 211 x 120).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



Fig. 36 - Stefano Mulinari (1774) da Fr. Salviati (mm. 170 x 197).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

tati. nella loro grandezza e colori » con dedica « *All'Altezza Reale / di Pietro Leopoldo / Principe Reale / d'Ungheria e di Boemia / Arciduca d'Austria / Granduca di Toscana... / Protettore Magnanimo e Glorioso / delle Belle Arti* ».

L'incisore è Stefano Mulinari (o Molinari), fiorentino (1741-1790), allievo di Andrea Scacciati, che incise i disegni fra il 1766 e il 1774 su oltre cento rami. Le due Lede sono dichiarate in calce una di Raffaello (fig. 35), l'altra di Francesco Salviati (fig. 36).

NOTE

Poiché per la parte riguardante le stampe il maggior numero delle indicazioni è contenuto nel testo, ci è sembrato opportuno dare maggiore spazio alle note relative alla parte pittorica dell'iconografia di Leda, ad uso degli interessati allo sviluppo figurativo di questo soggetto.

[1] Da Tindareo sarebbero nati anche Timandro e Filonoe.

[2] Cfr. J. Marcadé, Eros Kalos, Ginevra, 1965.

[3] P. Marconi, Il mosaico pesarese di Leda, in: Bollettino d'Arte, n. 10, aprile, 1933.

[4] Per una trattazione recente riguardo l'artista, la sua evoluzione, la sua situazione sociale si vedano i rispettivi capitoli della Storia dell'arte italiana, Torino, dal 1979, redatti da P. Burke, L'artista: momenti e aspetti; A. Conti, L'evoluzione dell'artista (1979, vol. II); F. Negri Arnoldi, Tecnica e scienza (1980, vol. IV), con relative bibliografie aggiornate.

[5] Le travagliate vicende del dipinto sono sufficientemente illustrate nel volume di M. Pomilio e A. Ottino Della Chiesa, 1967, n. 34, p. 107 e sgg.

[6] P. Della Pergola, 1955, vol. I, p. 78.

[7] Il cartone venne eseguito sicuramente durante il soggiorno fiorentino, dal 1503 in poi, grazie alla conferma che ci è fornita dal disegno di Raffaello, una delle prime derivazioni, seguita da molte altre. Fra le più rilevanti vanno citate quella già in coll. Spiridon, ora a Firenze in Palazzo Vecchio (AA.VV., 1980, n. 255), olio su tavola, cm. 132 x 78; quella attribuita al Sodoma della Galleria Borghese di Roma (AA.VV., 1980, n. 254), tavola, cm. 112 x 86; il disegno del Louvre a Parigi (ill. in Pomilio-Ottino, op. cit.); il dipinto di proprietà del Conte di Pembroke a Wilton House (Wiltshire, Ingh.).
Ponendoli a confronto coi due disegni autografi di Windsor (Royal Library, nn. 12515 e 12516, l'uno a penna e carboncino, cm. 20 x 16,2; l'altro a penna e biacca, cm. 17,7 x 14,7), probabilmente studi definitivi per il dipinto, si constatano delle variazioni sostanziali. Il viso, rivolto verso sinistra, schivo, racchiude, in quegli occhi abbassati, della malinconia; il taglio della bocca, colle labbra socchiuse, non lascia il minimo dubbio. La copia di Wilton House, invece, è iraconda, mostra un sorriso appena accennato, ma di spirito completamente diverso rispetto allo studio originale. Nel disegno di Raffaello si rivela un interesse minore per la capigliatura, mentre è lo sguardo di Leda, rivolto all'osservatore, che colpisce per spregiudicatezza e sensualità, non più timido ed introverso, quasi riluttante. Nel quadro del Sodoma il viso è maggiormente affilato, rivolto bonariamente verso gli unici due fanciulli presenti che le hanno raccolto un mazzo di fiori.
Nel foglio con schizzi per quattro diversi punti di vista della testa di Leda si può osservare che, oltre al disegno sin qui citato, ne esistono altri due scrutanti minuziosamente la capigliatura della nuca; un'ulteriore conferma dei molteplici interessi ai quali rispondeva il « genio leonardesco ». Certamente non pensò di usarli per la redazione dipinta, ma quando gli si presentò l'occasione analizzò quella pettinatura fin nei minimi particolari, come se ne dovesse trarre una scultura a tutto tondo. Le chiome, le finissime treccie furono indagate con sottile visione scientifica.

[8] Leonardo ideò un'altra Leda più mossa nella posa in atteggiamento amorevole, documentata da alcuni disegni (Boymans Museum, Rotterdam, cm. 12,6 x 10,9; Coll. Duca del Devonshire, Chatsworth, penna, cm. 15,5 x 14; Royal Library, Windsor, n. 12337 r.) e da un dipinto attribuito al Giampietrino (Coll. Principe di Wied, Neuwied, Germania Occ.).

[9] Il disegno fattone dal giovane Raffaello (Leda e il cigno, penna e inchiostro bruno, cm. 30,8 x 19,2, Windsor, Royal Library, n. 12759), è sicuramente una delle prime testimonianze dell'esistenza dell'originale di Leonardo (vedi nota 3); venne eseguito a Firenze, verso il 1505, durante il periodo di strenua esplorazione da lui svolto nei riguardi del « disegno » fiorentino, che si stava volgendo, proprio in quegli anni, ai nuovi modelli di « classicismo ».
Un'altra derivazione, per così dire diretta, dall'idea di Leda leonardesca la troviamo in Raffaello più maturo (1509-10) che ne impiegò il motivo per il filosofo, variamente identificato come Parmenide, Senocrate, Aristosseno, in primo piano in piedi, alla sinistra di Eraclito, mentre regge con la mano sinistra un libro aperto appoggiato sulla coscia, nell'affresco della Scuola di Atene in Vaticano.

[10] Olio su tavola, cm. 102 x 76, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (n. 415). Già attribuita a Domenico Puligo e al Franciabigio, è da ritenersi opera di Andrea verso il 1513-15 (J. Shearman, Andrea del Sarto, Oxford, 1965, vol. II, pp. 215-17 e AA.VV., 1980, n. 27).

[11] Di Francesco Ubertini sono conosciuti i tre esemplari a New York, in collezione privata; a Firenze, nella coll. Berenson e, la più nota, a Rotterdam, Boymans Museum, collezione van Beuningen, databile fra il 1518 e il 1520 circa (S.J. Freedberg, 1961, p. 502 b, vol. I; tav. 635, vol. II).

[12] Si tratta della copia da Leonardo (si veda alla nota 3). Inoltre nel Museo Civico del Castello Sforzesco di Milano si conserva, pur degradato, un disegno attribuitogli, con la testa di Leda (Mostra delle opere..., 1950, tav. 59).

[13] Sono due versioni autografe identiche dello stesso proprietario (coll. Treccani degli Alfieri a Milano) nelle quali Leda, sdraiata sul prato, abbraccia un fanciullo mentre l'altro accompagna il cigno. È una raffigurazione anomala rispetto alla tipologia sinora incontrata, che si situa negli anni fra il 1510-15 secondo il parere di Freedberg (1961, p. 208 b, vol. I; tav. 276 vol. II).

[14] Olio su tavola, cm. 55 x 40; Firenze, Gall. degli Uffizi (n. 1556). Chi gli attribuisce il dipinto lo ritiene eseguito fra il 1512 ed il 1518 (Gli Uffizi, 1979). Per L. Berti è opera del Puligo dopo il 1519 (L'opera completa del Pontormo, Milano, 1973, p. 87, n. 3).

[15] Olio su tela, cm. 152 x 191, Berlino Ovest, Dahlem, Gemäldegalerie (n. 218). Fa parte del ciclo degli Amori di Giove eseguiti su richiesta del Duca di Mantova, il quale pensava di donarle a Carlo V durante il soggiorno a Bologna per la sua incoronazione nel 1530. Probabilmente non terminato per tempo, risulta comunque documentato nel-

l'inventario del 1598 in proprietà di Filippo II (ulteriori e più dettagliate notizie in A. Bevilacqua, A.C. Quintavalle, 1970, p. 109, n. 78 e C. Gould, London, 1976, p. 130 e sgg., 194 e sgg., tav. 190-194 A).
Un suo disegno (fig. 30; A.E. Popham, 1957, n. 84) a sanguigna, cm. 8,8 x 12,1, Louvre, Parigi (n. 775) derivato da Michelangelo è messo in relazione con uno dei cartoni per l'altro ciclo di Amori di Giove, anch'essi per Federico Gonzaga, documentati da un carteggio (op. cit., 1970, p. 111). Il tramite fra l'originale di Michelangelo e la copia correggesca non può essere il disegno a sanguigna su carta rossa, cm. 25,8 x 16,9, Louvre, Parigi (n. 0475) (Ghidiglia Quintavalle, p. 122, tav. 72) di Michelangelo Anselmi con Leda in piedi e il cigno su un masso, datato al 1530-32 circa.

[16] Considerato dall'artista come momento catalizzatore dell'occhio dell'osservatore, posto al centro del dipinto ed avanzato rispetto al resto, esso è, assieme alla Leda coeva di Michelangelo, il primo caso nel quale viene rappresentato il cigno divino fra le gambe della regina mortale qui vista frontalmente, risultando certamente il dipinto più erotico del Rinascimento.

[17] La scena si completa a sinistra con due putti musicanti ed Amore che suona la lira. Sono note diverse copie, totali e parziali, delle quali la più interessante, di mano del Caxes, effettuata prima della mutilazione, si trova al Prado, Madrid (C. Gould, 1976, p. 195).

[18] E. Wind, 1971, p. 187 e sgg.

[19] J. Wilde, 1957, p. 270 e sgg.

[20] La più interessante da questo punto di vista e già ritenuto cartone originale, è quella attribuita al Rosso, alla Royal Academy of Arts di Londra, lapis su più fogli di carta uniti, cm. 170 x 249 (AA.VV., 1980, n. 454, anche per la sorte degli originali). Di anonimi copisti cinquecenteschi sono la Leda alla National Gallery di Londra (n. 1868), tela, cm. 105,4 x 141, già attribuita al Rosso; quella al Museo Correr di Venezia (n. 1295), tavola, con le dimensioni errate in G. Mariacher, Il Museo Correr di Venezia, Venezia, 1957, p. 188 e molte altre (J. Wilde, op. cit.).

[21] Si veda più avanti nella parte dedicatagli.

[22] Leda, marmo, cm. 50 x 61, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

[23] Altri esemplari dipinti di Leda e il cigno d'inferiore valore artistico, ma pur sempre di rilevante interesse documentario in quanto ne attestano la fortuna, trovati durante le ricerche e che vale la pena almeno citare qui sono il dipinto appartenente al ciclo di quattro Amori di dei, attribuito alla cerchia vasariana, in Casa Buonarroti a Firenze e il ritratto di Leda, riccamente acconciata, con la testa del cigno, opera di Michele Tosini detto il Ghirlandaio (1503-1577) nella Galleria Borghese a Roma, e datato attorno all'inizio della collaborazione col Vasari alla decorazione di Palazzo Vecchio (dal 1554) (P. Della Pergola, 1959, vol. II, p. 40, tav. 54).

[24] Tavola, cm 12 x 19 (inv. 162), è stato più volte, in passato, riferito al maestro di Castelfranco (T. Pignatti, 1978, p. 133, tav. 138). Le altre due tavole, di identico formato, sono nella stessa sede (inv. 170) l'Idillio campestre e a Washington, Phillips Memorial Gallery, l'Astrologo (op. cit., p. 133, tav. 139 e p. 146, tav. 137).

[25] Considerata come prima versione (probabilmente tagliata) quella già in collezione Contini Bonacossi a Firenze, olio su tela, cm. 145 x 145 (1555-56), anteriore di circa un decennio alla Leda degli Uffizi, Firenze, olio su tela, cm. 162 x 218, accolto generalmente con l'intervento di aiuti (C. Bernari e P. De Vecchi, 1970, p. 99, n. 118 e p. 112, n. 187). Al confronto con lo svolgimento del tema finora incontrato, nella pittura del Tintoretto c'è un fare sfarzoso ed aulico, sapientemente unito al suo virtuosismo di modo che la rappresentazione del soggetto risulti inedita. Leda sdraiata s'un candido

panneggio, a cui fa contrasto il sottostante scuro vivacizzato dagli effetti luministici, accarezza il cigno che le è accanto. L'ancella sinuosamente piegata e rivolta verso la regina ne bilancia la scena.

[26] Olio su tela, 106 x 91, Dresda, Gemäldegalerie. Già considerata copia dall'originale degli Orléans è tuttora controverso il riferimento all'autografia totale o parziale. Essa rispecchia nell'impianto un'idea tradizionale, simile ad esempi incisi, col cigno accovacciato sulle gambe di Leda (G. Piovene e R. Marini, 1968, p. 129, n. 283).

[27] Di quest'altro originale di Leda perduto per ragioni a noi finora ignote, sappiamo che si collocava negli anni di sufficiente maturità (1636-38) nell'evoluzione artistica, anni nei quali eseguì composizioni più elaborate tese ad una sempre maggiore ricerca ideale del « classico ».

[28] Tratta da Louis de Châtillon (1639-1734), venne eseguita prima della dispersione del dipinto (G. Wildenstein, Poussin et ses graveurs au XVII[e] siècle, Paris, 1957, n. 117).

[29] Quello del « Maestro di Hovingham » (olio su tela, cm. 76 x 53, Hovingham Hall, Yorkshire, coll. Sir William Worsley) riproduce, con colori e dimensioni a lui tipici, l'opera di Poussin (vedi nota 27); l'altro, di probabile ambiente bolognese (olio su tela, cm. 49 x 66, Chantilly, Musée Condé), si diversifica nettamente nella composizione, in una visione di profilo dell'unione divina (J. Thuillier, 1974, p. 123, nn. R74 e R75).

[30] Olio su tela, cm. 38,7 x 50,2 Londra, National Gallery, n. 151a; molto rovinato e restaurato esso presenta una composizione simile a quella del dipinto di scuola bolognese (nota 29) svolta però in un ambiente liricamente aperto verso la natura.

[31] Svolti sulla giovinezza di Poussin da C. Whitfield, in Burlington Magazine, gennaio 1979, n. 910, che gli attribuisce il gruppo di dipinti già del « Silver Birch Master » secondo A. Blunt e che L. Salerno riferiva a Gaspard Dughet (Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, 1977-1978, Roma, vol. II). Si aggiunga l'articolo di H. Brigstocke in B.M. maggio 1980, n. 926, per un'inedito di G.B. Castiglione, datato 1633, e la lettera di A. Blunt, sempre in B.M., agosto 1980, n. 929, che ritorna sull'argomento attribuzionistico che a mio parere si dimostra ben più pregno d'interessi e di difficoltà e tuttora aperto, rispetto agli iniziali studi e che allarga la sua visuale ad una cerchia ben più vasta, nella quale va inserito a pieno diritto P.F. Mola giovane.

[32] Londra, coll. privata (J. Stock, Disegni veneti di collezioni inglesi, Vicenza, 1980, n. 104).

[33] Dalla pubblicazione a cura di G. Carotti (Le mie memorie, dettate da Francesco Hayez, Milano, 1890), con scritti e documenti dell'artista, risulta che egli ne avesse dipinte due versioni perdute entrambe; la prima del 1822, esposta alla « Esposizione delle opere di belle arti » all'Accademia di Milano nello stesso anno, era un piccolo dipinto commissionatogli da A. Chiesa Molinari di Milano. La seconda era una replica eseguita nello stesso anno per il conte Carlo Cicogna di Milano. Dell'artista resta un disegno a penna, cm. 24 x 24, datato 1840 con dedica, in coll. Ranci Ortigosa a Ispra, con l'unione di Leda e il cigno, riparati da un grosso tronco d'albero.

[34] Si veda nella sezione dedicatagli.

[35] Si tratta d'una derivazione leonardesca in smalto su rame ovale, cm. 13,2 x 10,1, firmata con dedica, Milano, Civiche Gallerie del Castello Sforzesco (vedi nota 36). Da essa ne fu tratta una copia a cammeo (F. Mazzocca, 1978, p. 84, n. 42).
Il Gigola eseguì almeno altre due miniature di tale soggetto, ora scomparse: uno smalto ovale appartenuto all'Ateneo bresciano ed una miniatura di vistosa dimensione, già nella Coll. Tusini.

[36] La somiglianza non lascia dubbi alla possibilità che il Gigola conoscesse il dipinto, cm. 57,5 x 36,8, che attualmente si trova al North Carolina Museum di Releigh, Cali-

fornia, proveniente dal deposito Kress del 1936. Un'opera identica, si tratta forse della medesima, era nella coll. del Duca d'Aremberg e successivamente in quella De Somzée a Bruxelles, non risultando però elencata nelle note della dispersione della collezione avvenuta nel 1904.
Secondo il Carli la Leda andrebbe datata verso il 1512-13 (E. Carli, 1979, p. 56, fig. 72), ben inserendosi nel contesto rinascimentale più sopra citato.

[37] Cfr. Jacqueline Petruzzellis-Scherer. Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco, in: Rassegna di Studi e Notizie, anno VII, vol. VIII, 1980.

[38] Cfr. G. Lise, L'incisione erotica del Rinascimento, Milano, 1975.

[39] Un esemplare all'Albertina di Vienna, cfr. Bartsh, XVI, p. 217, n. 283.

[40] W.W. Ryland (Londra, 1729 o 32 - 1783), morì impiccato come falsario perché aveva inciso matrici per carta moneta.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AA.VV., *Il primato del disegno*, Catalogo della mostra « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », Firenze, 1980.
AA.VV., *Raffaello*, Novara, 1968.
Ananoff A., *L'opera completa di Boucher*, Milano, 1980.
Antal F., *La pittura italiana tra Classicismo e Manierismo*, Roma, 1977.
Bartsch A., *Le Peintre Graveur*, Leipzig, 1854-76.
Berti L., *L'opera completa del Pontormo*, Milano, 1973.
Briganti G., *La maniera italiana*, Roma, 1961.
Calvesi M., *Le incisioni dei Carracci*, Roma, 1965.
Carli E., *Il Sodoma*, Vercelli, 1979.
Carli Escobedo G., *Enciclopedia completa della Mitologia*, Milano, 1968.
Chompré M., *Dictionnaire Abrégé de la Fable*, Parigi, 1766.
Della Pergola P., *La Galleria Borghese*, I dipinti, 2 vol., Roma, 1955-59.
De Vecchi P.L., *L'opera completa di Raffaello*, Milano, 1966.
De Vecchi P.L., *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, 1970.
Dunand L., Lemarchand Ch., *Les Amours des Dieux*, Losanna, 1977.
Freedberg S.J., *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, 1961.
Ghidiglia Quintavalle A., *Michelangelo Anselmi*, Parma, 1960.
Godfrey F.M., *Paintings of the legends of Love*, in: Apollo, 1951, p. 122 e segg.
Gould C., *The paintings of Correggio*, Londra, 1976.
Hind A.M., *Early Italian Engraving. A critical catalogue...*, New York, 1938-48.
Knauer E.R., *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969.
Le Blanc C., *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Parigi, 1854-89.
Lessmann J., *Italienisches Majolika Herzog Anton Ulrich Museum*, Braunsweig, 1979.
Lise G., *L'incisione erotica del Rinascimento*, Milano, 1975.
Liverani G., *Il Museo delle porcellane di Doccia*, Milano, 1967.
Marcadé J., *Eros Kalos*, Ginevra, 1965.
Marconi P., *Il mosaico pesarese di Leda*, in: Bollettino d'Arte, n. 10, aprile 1933.
Marini R., *L'opera completa del Veronese*, Milano 1968.
Mazzocca F., *Neoclassicismo e trobadour nelle miniature di G.B. Gigola*, Milano, 1979.
Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, catalogo illustrativo, Vercelli e Siena, 1950.
Ottino Della Chiesa A., *L'opera completa di Leonardo*, Milano, 1967.
Passavant M., *Le Peintre Graveur*, Parigi, 1864.
Pignatti T., *Giorgione*, Milano, 1978.
Popham A.E., *Correggio's Drawings*, Londra, 1957.
Quintavalle A., *L'opera completa del Correggio*, Milano, 1970.
Reinach Salomon, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)*, Parigi, 1910.
Rotili M., *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento, 1964.
Thuillier J., *L'opera completa di N. Poussin*, Milano, 1974.
Uffizi (Gli), *Catalogo Generale*, Firenze, 1979.
Vorberg G., *Die Erotik des Antike in Kleinkunst und Keramik*, Monaco, 1921.
Wilde J., *Notes on the genesis of Michelangelo's Leda*, in: Fritz Saxl. A volume of memorial essays from his friends in England, Londra, 1957.
Wind E., *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, 1971.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

LIA FARINA MASSACESI

Il restauro di un camice plissé secentesco

Un recupero eccezionale è stato compiuto dalla Sig.ra Farina Massacesi, con il restauro di un prezioso camice del sec. XVII, che Le venne consegnato in condizioni pessime per la polvere che lo ricopriva e perché la plissettatura era pressoché scomparsa.

La restauratrice ci ha presentato una breve relazione delle operazioni di restauro che qui pubblichiamo:

Scheda dell'intervento conservativo

Il camice si presentava con un aspetto grigiastro uniforme dovuto alla polvere ed allo sporco che intridevano le fibre in profondità, con macchie da ossidazione di natura ferrosa e grassa. Residui di amido di diversa intensità erano presenti su tutta la superficie. Si notavano inoltre rifacimenti a rammendo nelle maniche, in prossimità del collo, nei pizzi, alcuni dei quali superflui. La plissettatura era completamente sparita nelle maniche ed in alcune zone la pieghettatura aveva perso consistenza. È stata effettuata una serie di analisi per documentare la natura dei fili costituenti il tessuto ed i pizzi. Il tessuto del camice è di cotone, i vari tipi di pizzi sono di lino, i nastrini di seta. I rammendi sono stati eliminati con estrema delicatezza usando apparati d'ingrandimento.

Ha richiesto un impegno particolare l'operazione di recupero del disegno originale della plissettatura, in particolar modo nelle maniche e nelle zone dove aveva ceduto. I polsi, di epoca posteriore, sono stati smontati e le maniche scucite; successivamente la plissettatura è stata posizionata e fissata, piegolina per piegolina. La pulitura è stata eseguita con soluzione De Graff ed acqua deionizzata. Il candeggio è stato effettuato se-

condo metodologia inglese. Il camice è stato posto ad asciugare su un ripiano opportunamente predisposto e posizionato. Quindi è stato eliminato il fissaggio e sono state ricucite le parti smontate e separate.

Si rammenta infine che le condizioni di conservazione ottimali per i tessili sono costituite dall'assenza di raggi ultravioletti e da valori di illuminazione compresi tra i 35 ed i 110 lux, da temperatura tra i 19 ed i 20°C e da umidità relativa oscillante tra il 50 ed il 60%.



FIG. 1 - Il camice prima del restauro, recto.



Fig. 2 - Il camice prima del restauro, verso.

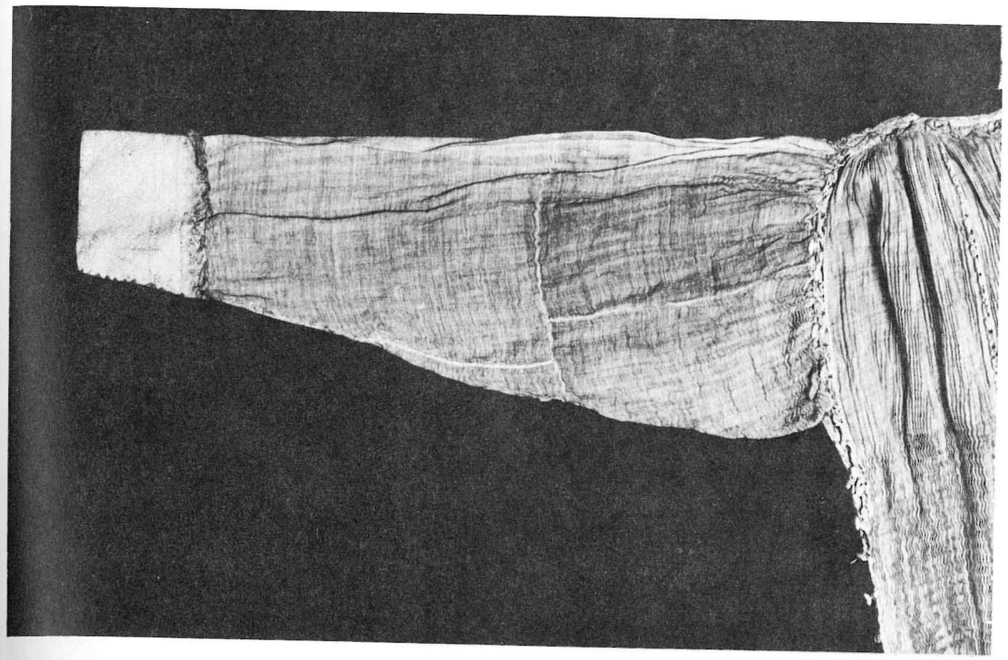


Fig. 3 - Particolare della manica con i polsi aggiunti, prima del restauro.

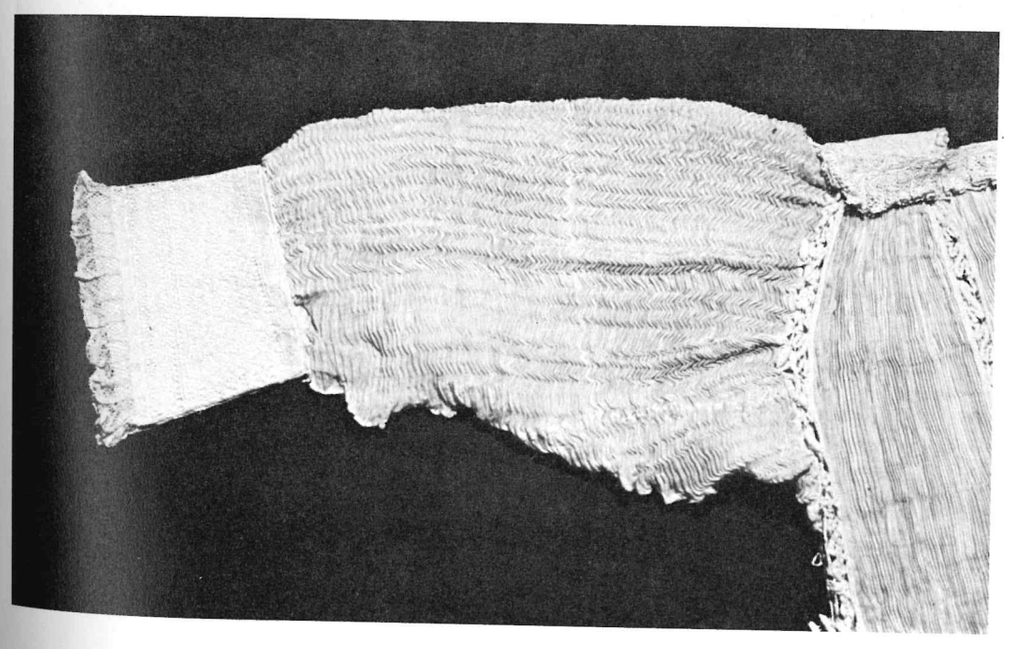


Fig. 4 - Particolare del camice dopo il restauro.

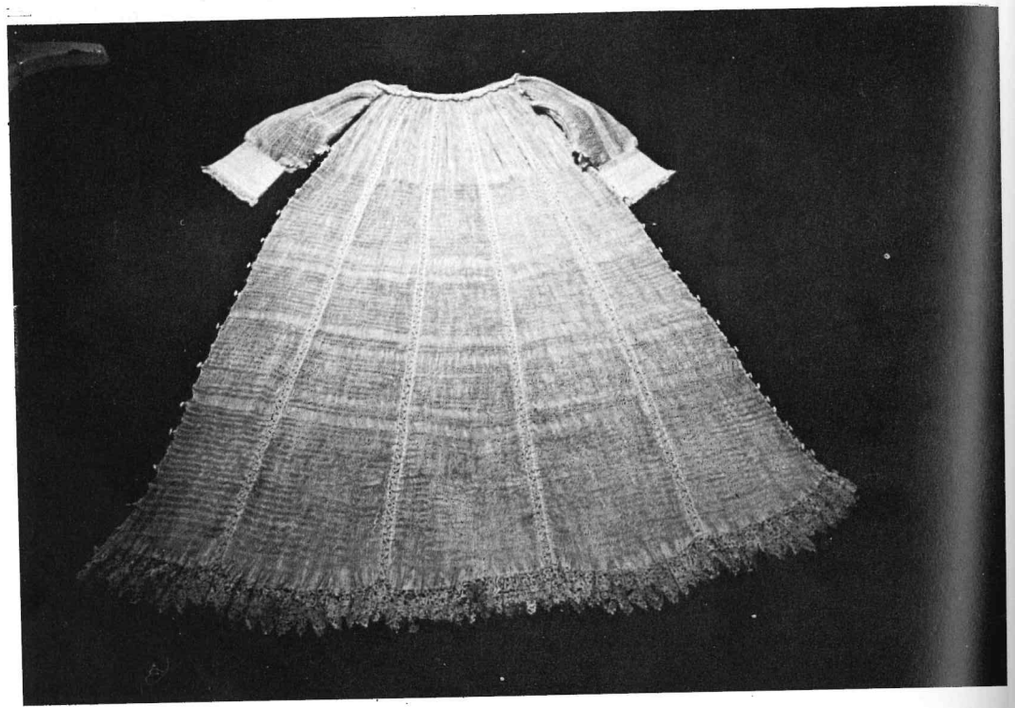


Fig. 5 - Il camice dopo il restauro.

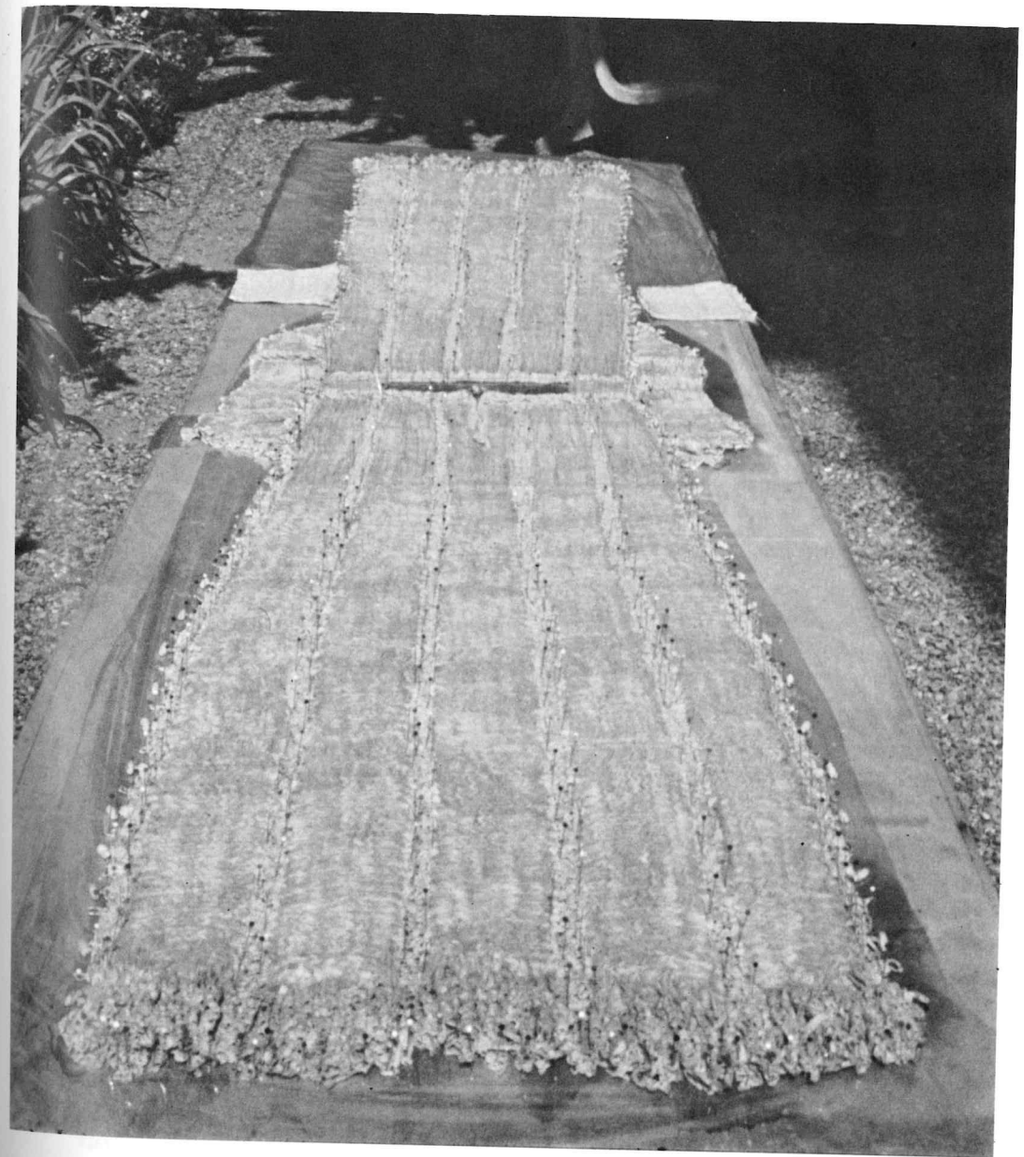


Fig. 6 - Il camice steso.

ANGELO MIGNOGNA

Le pedine da dama di un artista tedesco del 500 nel Museo del Castello Sforzesco

Fra i vari pezzi minori appartenenti al Museo del Castello Sforzesco vi è una serie completa di pedine da dama tedesche, perfettamente conservate e di fattura molto apprezzabile[1].

Ognuna di esse porta in bassorilievo ritratti di personaggi storici austriaci e tedeschi nella prima metà del Cinquecento.

Le pedine chiare hanno il colore originario del legno di cui sono composte, e presentano personaggi femminili; mentre altre 12 presentano nello stesso legno ma tinto in scuro altrettanti ritratti maschili (una ha due ritratti appaiati) e un tredicesimo ritratto femminile. Tutti i volti sono ripresi di profilo, eccetto uno che presenta il volto a tre quarti. Le pedine sono in legno d'acero; hanno un diametro di 5 centimetri ed un'altezza di 9 millimetri.

Sulla parte che reca i ritratti vi è un orlo rialzato largo 5 millimetri e all'interno di questi una serie di tre filettature che digradano verso l'interno. Entro questo orlo, che ha una funzione protettiva, vi sono incollati bassorilievi con l'effigie dei personaggi, realizzati in legno di bosso. Sullo spessore corre un'incavatura, delimitata da due filettature parallele. Il rovescio delle pedine presenta due filettature concentriche ed una leggera concavità, che permette una perfetta sovrapposizione delle pedine, impedendo che il rovescio della pedina superiore tocchi il bassorilievo della pedina sottostante. Sempre sul rovescio vi sono delle scritte a mano ad inchiostro, non del tutto leggibili, perché sbiadite dal tempo. Esse danno alcune volte il nome della persona rappresentata, altre volte solo la sua qualifica, che evidentemente era sufficiente a farla riconoscere fra i contemporanei.

In precedenza si era ritenuto che i bassorilievi fossero stati impressi sul legno, opportunamente trattato, mediante punzone secondo una tecnica numismatica[2].

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

ANGELO MIGNOGNA

Le pedine da dama di un artista tedesco del 500 nel Museo del Castello Sforzesco

Fra i vari pezzi minori appartenenti al Museo del Castello Sforzesco vi è una serie completa di pedine da dama tedesche, perfettamente conservate e di fattura molto apprezzabile[1].

Ognuna di esse porta in bassorilievo ritratti di personaggi storici austriaci e tedeschi nella prima metà del Cinquecento.

Le pedine chiare hanno il colore originario del legno di cui sono composte, e presentano personaggi femminili; mentre altre 12 presentano nello stesso legno ma tinto in scuro altrettanti ritratti maschili (una ha due ritratti appaiati) e un tredicesimo ritratto femminile. Tutti i volti sono ripresi di profilo, eccetto uno che presenta il volto a tre quarti. Le pedine sono in legno d'acero; hanno un diametro di 5 centimetri ed un'altezza di 9 millimetri.

Sulla parte che reca i ritratti vi è un orlo rialzato largo 5 millimetri e all'interno di questi una serie di tre filettature che digradano verso l'interno. Entro questo orlo, che ha una funzione protettiva, vi sono incollati bassorilievi con l'effigie dei personaggi, realizzati in legno di bosso. Sullo spessore corre un'incavatura, delimitata da due filettature parallele. Il rovescio delle pedine presenta due filettature concentriche ed una leggera concavità, che permette una perfetta sovrapposizione delle pedine, impedendo che il rovescio della pedina superiore tocchi il bassorilievo della pedina sottostante. Sempre sul rovescio vi sono delle scritte a mano ad inchiostro, non del tutto leggibili, perché sbiadite dal tempo. Esse danno alcune volte il nome della persona rappresentata, altre volte solo la sua qualifica, che evidentemente era sufficiente a farla riconoscere fra i contemporanei.

In precedenza si era ritenuto che i bassorilievi fossero stati impressi sul legno, opportunamente trattato, mediante punzone secondo una tecnica numismatica[2].

Le pedine milanesi sono intagliate in legno di bosso. Ne abbiamo conferma dalla grana minuta e omogenea di cui si compone; per di più per una maggior verifica, abbiamo, con una leggera raschiatura su una parte non intagliata, tolto la ceratura e la patina del tempo per cui è stato messo in evidenza il colore giallo paglierino, che è proprio del bosso.

Questo legno era fra quelli abitualmente usati, assieme al tiglio, al pero e all'acero, nella esecuzione di medaglie da parte degli artigiani tedeschi del XV e XVI secolo, alla cui attività è da ricondurre questa serie di pedine.

In questo periodo è molto fiorente la produzione di medaglie in tutta l'Europa, compresa la Germania. Era un'arte sorta in Italia. Nel 1439 il Pisanello aveva eseguito una medaglia per l'imperatore Giovanni VIII Paleologo, che era venuto in Italia per richiedere un soccorso contro i Turchi che minacciavano Costantinopoli. Immediatamente altri artisti italiani l'imitarono e con il loro contributo mantennero la medaglia su un tono artistico elevato.

Essa ebbe rapidamente un grande sviluppo. Dava prestigio alle persone ritrattate e ne stimolava l'amor proprio. L'avere il proprio ritratto oppure un soggetto, richiamante un avvenimento che li aveva visti protagonisti, incisi su un materiale duro, resistente dava la sicurezza di lasciare un ricordo di sè indistruttibile dal tempo.

Il fatto poi che il pezzo avesse un pregio artistico dava una maggiore garanzia di durata. Il calcolo fu esatto e infatti un grandissimo numero di medaglie è giunto fino a noi. Esse rappresentano ora una ineguagliabile fonte di documentazione iconografica, dovuta anche a quella forma di tesaurizzazione che è il collezionismo. La medaglia fu subito oggetto ricercato di questo fenomeno.

L'ambiente che maggiormente commise e fruì di questa produzione fu quello delle varie corti, che costellavano le nazioni europee del tempo. I titolari di queste e i nobili, che gravitavano attorno ad esse, amavano rendersi presenti presso altre corti con queste medaglie.

Gli intensi contatti politici e scambi commerciali, che abbracciavano l'intera Europa, favorirono questo scopo. In seguito l'uso delle medaglie coinvolse anche la ricca borghesia, che andava emergendo e che, contagiata dalla moda, trovava, nel farsi riprodurre dai medaglisti, una maniera di collocarsi sullo stesso piano della nobiltà.

Anche in Germania fiorisce una grande produzione di medaglie nell'ultimo Quattrocento e nel Cinquecento, con un certo ritardo rispetto al-

l'Italia. Quest'arte assume in Germania un carattere particolare: le figure sono modellate con un disegno essenziale; i personaggi vengono riprodotti con tutta semplicità, senza alcun tentativo di miticizzazione. Non si cerca di presentare la persona nel loro aspetto migliore, né si tenta di mimetizzare i loro difetti. Re Ferdinando viene presentato sempre in piena tranquillità col labbro pendente, che gli dà un'espressione alquanto sciocca; Giovanni Federico di Sassonia è reso in tutta la sua corposità e brutalità.

I maggiori centri tedeschi per le medaglie sono Lipsia, Norimberga e Augusta; nell'area di influenza di Augusta sono state eseguite le nostre pedine.

In questo centro si forma una consistente tradizione di artisti impegnati in questa attività medaglistica; fra essi spiccano Hans Daucher, Loy Hering, Hans Schwarz, Cristoph Weiditz, Friedrich Hagenauer.

I medaglisti di Augusta adoperano soprattutto il legno di bosso, a differenza degli altri centri che preferirono il metallo.

Augusta col suo stile originale estese la sua influenza agli artisti che lavorarono in Algovia, Svevia e Tirolo.

Le pedine del Castello Sforzesco sono eseguite a somiglianza delle medaglie in bosso. Tra i personaggi figura anche un intagliatore di legno di Kaufbeuren, una cittadina ai piedi delle Alpi dell'Algovia bavarese. Il nome di questo artista è Hans Kels, come si legge sulla scritta sul retro della pedina, che è l'unica traccia per identificare la persona raffigurata. Non conosciamo nessun altro documento iconografico relativo all'artista.

Hans Kels e i suoi due figli Hans il giovane e Veit hanno un posto importante fra gli artisti che si sono dedicati alla medaglistica, anche se la loro fama è legata maggiormente alla loro attività di intagliatori di legno in genere.

Le notizie sulla vita e l'attività di Hans Kels il vecchio sono molto scarse.

Si sa che è nato tra il 1480 e il 1485; si sposò una prima volta nel 1508 ed una seconda volta nel 1549. Morì nella sua città natale nel 1559.

Certamente fu titolare di una bottega per il lavoro di intaglio del legno, per fabbricare medaglie e forse anche di oreficeria. In questa stessa bottega svolsero il loro apprendistato e la loro attività il figlio omonimo e l'altro figlio di nome Veit, fino quando la loro residenza restò Kaufbeuren. Nel 1507 Hans Kels padre eseguì per l'imperatore Massimiliano alcuni ritratti e nel 1515 un bassorilievo ligneo su disegno del Dürer,

a ricordo di un Congresso a Vienna e posseduto dal Museo del Louvre[3].

La tavoletta incisa è divisa in due parti. In quella superiore è rappresentato Massimiliano su un carro trionfale, trainato da quattro cavalli, montati da altrettanti cavalieri, che agitano lunghe fruste. L'imperatore seduto regge una spada simboleggiante la forza militare al servizio della fede cattolica contro il paganesimo rappresentato dai Turchi.

Nella parte inferiore una scritta latina plaudente a Massimiliano, con un'elencazione fittissima e meticolosa dei titoli spettantigli.

Tutt'attorno alla tavoletta una serie di decorazioni, che, nella parte superiore, sono costituite da una successione di aquile asburgiche e, nella parte inferiore, da rami con cotogne e dallo stemma di Massimiliano, contornato dal collare del toson d'oro e sostenuto da due grifoni. È un'opera di esecuzione finissima, nella quale sorprende la caparbia cura dei particolari che vanno dalle minute rifiniture del carro di Massimiliano, alle orme lasciate sul terreno dalle ruote chiodate del carro stesso e dagli zoccoli dei cavalli.

Hans Kels il giovane, che quasi certamente è il figlio di Hans il vecchio, nacque attorno al 1510. Nel 1537 eseguì per il re Ferdinando una preziosissima scacchiera, che ora è conservata a Vienna fra i pezzi che appartenevano al Museo del Castello di Ambras presso Innsbruck. L'opera porta la firma « *Hans Kels von Kaufbeiren* ». Il 16 dicembre 1541 viene ammesso nella corporazione degli scultori di Augusta, acquistando il diritto di esercitare l'arte.

Ad Augusta sposa Barbara, figlia dell'orefice Hans Flieker. Da questo matrimonio nacquero 4 figli. Dovette conseguire una posizione economica abbastanza agiata, perché nel libro delle tasse di Augusta figura tra i cittadini facoltosi. La sua attività dovette essere molto intensa, considerata la gran quantità di pezzi pervenuti fino a noi recanti la sua firma.

E inoltre la sua attività molto qualificata fu spesa soprattutto per la corte asburgica e per i nobili legati ad essa.

I suoi lavori d'intaglio portano la sua firma per esteso oppure il monogramma HK, cosa che per l'omonimia con il padre ha creato molteplici problemi di attribuzione solo in parte risolti.

Innumerevoli sono le pedine da dama, che uscirono dalla sua bottega e che si devono all'opera sua e del fratello Veit; esse ora sono sparse in singoli pezzi e in serie complete nei vari Musei europei. Se ne trovano a Stoccarda, a Basilea, a Monaco, a Vienna e Londra. A Milano,

oltre la presente, esisteva una seconda serie di pedine presso l'Ambrosiana.

Lo riferisce K. Simon nella voce riguardante Hans Kels nell'*Allgemeines Lexikon der bildender Künstler... von U. Thieme und F. Becker*. Purtroppo di questa seconda serie non c'è traccia; Monsignor Paredi, direttore della Biblioteca, ritiene che sia andata distrutta durante la seconda guerra mondiale.

Comunque il suo capolavoro, che suscita stupore per la ricchezza fantastica delle decorazioni, è la scacchiera del Castello di Ambras, già citata. Sulla facciata spicca il ritratto dell'imperatore Carlo V a cavallo; attorno ad esso sono collocati gli stemmi di casa Asburgo con i ritratti di Alberto II, Federico III, Massimiliano I e Filippo il Bello. Sull'altra facciata il ritratto di Ferdinando II a cavallo, attorno al quale sono posti i medaglioni con ritratti di Ferdinando II Cattolico, Carlo l'Ardito, Ladislao di Polonia e Luigi II d'Ungheria. Sulla cornice trovano posto ancora gli stemma degli Asburgo e i ritratti sempre su medaglione di Nino, Ciro, Alessandro e Romolo, quattro fondatori di monarchie. All'interno, animali di vario genere orsi, cervi, fagiani, uccelli del paradiso si alternano, sui margini intagliati, con medaglioni raffiguranti coppie, celebri per la loro storia d'amore. Ancora coppie celebri si trovano sulle pedine; su quella dedicata a Ero e Leandro è segnato « *Hans Kels zu Kaufbeiren* ».

È un lavoro che per esecuzione si accosta allo stile degli orefici e Hans Kels il giovane dovette essere esperto in quest'arte. Infatti medaglisti e orefici erano in stretto contatto e molti lavori, quale potevano essere i sigilli, erano il frutto di una stretta collaborazione tra di essi. Non va dimenticato il fatto che Hans il giovane aveva sposato la figlia di un orefice.

Molto celebri le sue medaglie, che dapprima risentono lo stile di Weiditz e Hagenauer e dopo assumono uno stile proprio, caratterizzato dalla raffinata cura dei particolari che non ha pari nella medaglistica tedesca. Particolarmente apprezzabili le due medaglie in legno in cui vengono rappresentate nella prima Carlo V e Ferdinando con le loro rispettive mogli: Isabella e Anna, e nella seconda ancora i due fratelli che sono di fronte al loro nonno Massimiliano I.

Entrambe hanno una scritta sui bordi in bellissimi caratteri maiuscoli; sulla prima in chiare lettere la firma « *Hans Kels* ». Oltre che per gli Asburgo, cui è destinata la miglior parte della produzione, i Kels lavorarono anche per i patrizi e i ricchi borghesi di Augusta, come i Welser

e i Fugger; particolarmente pregiata la medaglia in legno del 1541 in cui appare Giorgio Fugger ventiquattrenne in abiti sfarzosi e sul retro un amorino bendato che tende un arco e poggia il piede sinistro su una sfera alata trasportata dalle nuvole[4].

Veit Kels è molto probabilmente figlio di Hans Kels il vecchio e fratello di Hans il giovane. Deve essere stato minore di questi per età, perché ottiene l'ammissione alla corporazione degli scultori il 15 marzo 1546, cinque anni dopo Hans.

In un documento presso l'Archivio di Stato di Augusta Vito Kels nel 1568 viene nominato tutore dei quattro figli di Hans.

A parte alcune medaglie, non è possibile distinguere l'opera sua da quella di suo fratello.

Fu anche esperto in oreficeria e infatti nel Museo di Amburgo è conservato un modello in bosso di cassa di orologio.

Non è possibile assegnare le pedine milanesi ad uno dei tre Kels; esse non hanno nessuna firma, o monogramma che permetta l'attribuzione. Considerato però il fatto che Hans il giovane e Veit furono intagliatori di pedine, bisognerebbe restringere a questi due la paternità di quelle milanesi.

Dall'esame dei personaggi riprodotti è possibile però stabilire con una certa precisione la data di esecuzione delle pedine.

Sono raffigurati: Massimiliano I, Ferdinando I, il duca di Sassonia Giovanni Federico, i duchi di Baviera Guglielmo IV e Ludovico X, il margravio di Brandeburgo Gioachino I, i conti palatini Otto Enrico e Filippo, Kaspar e Ulrich von Frundsberg, Valerio Belli e Hans Kels.

Eccetto Massimiliano che era morto nel 1519 e gli ultimi quattro nomi, che non ebbero il governo di nessuno stato, gli altri personaggi rappresentano una situazione storica della Germania, collocabile tra il 1532 e il 1535. Difatti Giovanni Federico di Sassonia viene investito del potere nel 1532 e Gioachino I di Brandeburgo muore nel 1535. Anche la datazione dell'opera Kelsiana deve essere posta in questo stesso torno di tempo. Poiché infatti le pedine avevano una funzione celebrativa, risulta molto più plausibile dedicarle a governanti effettivi piuttosto che morti o deposti. Una volta fissata questa data, si può rilevare che i Kels risiedevano ancora nella loro città natale Kaufbeuren, quando intagliarono le pedine. Difatti quando Hans Kels sottoscrive nel 1537 la scacchiera

del Castello di Ambras si definisce « Hans Kels zu Kaufbeiren ». Sempre dalla data 1532-35 si deduce che Hans Kels il giovane doveva avere 27 anni circa.

I Kels utilizzarono per i ritratti soprattutto medaglie di Friederich Hagenauer. Questi era un medaglista nativo di Strasburgo. Nel 1527 giunse ad Augusta, dopo una lunga peregrinazione che lo aveva portato attraverso Norimberga, Passavia, Ratisbona e Salisburgo. Giunse ad Augusta in coincidenza delle nozze fra Anton Fugger e Anna Rechlinger. Per essi eseguì due medaglie, che dovettero essere molto apprezzate, perché nel solo anno 1527 Hagenauer realizzò ben 39 medaglie. La sua attività rimane sempre ad alti livelli durante il suo soggiorno ad Augusta, fino cioè al 1532.

Di solito le medaglie erano tratte da disegni fatti dal vivo; ma i Kels, considerata la destinazione dei ritratti, cioè le pedine, e considerata anche la difficoltà di effettuare disegni dal vivo di un si grande numero di personaggi, preferirono ricorrere ai ritratti sulle medaglie che trovarono nell'area di Augusta.

Prima di esaminare singolarmente le pedine e i personaggi raffigurati è utile delineare brevemente la situazione storica della Germania negli anni 1532-35, della quale i detti personaggi sono stati i protagonisti. Nel 1529 si è conclusa la seconda guerra tra Carlo V e Francesco I con il trattato di Cambrai. La guerra si riaccenderà nel 1536.

Molto viva è invece la lotta fra forze protestanti e cattoliche. Nel 1530-31 si forma la lega di Smalcalda voluta dai principi protestanti contro le decisioni della dieta d'Augusta che abolivano le nuove dottrine della riforma.

Nel 1532 viene stipulata la pace religiosa di Norimberga. Con questa vengono revocate le sanzioni della dieta d'Augusta e i protestanti conseguono piena libertà di culto, condizionata dalle decisioni di un nuovo concilio che dovrà essere convocato entro breve termine.

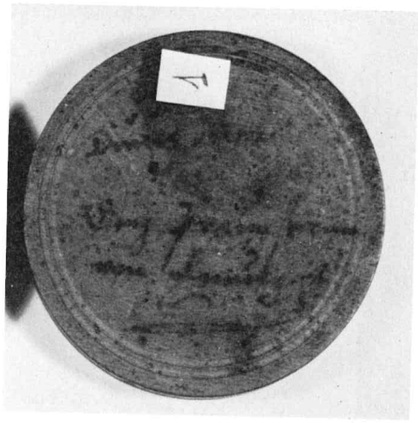
Nel 1534 l'imperatore Carlo V che aveva nominato il fratello Ferdinando, duca di Württemberg, è costretto dalle forze evangeliche a cedere il ducato in questione a Ulrico di Württemberg. Re Ferdinando viene ricompensato con l'elezione a Re di Roma, godendo del benestare dei protestanti.

Terzo problema che incombeva sulla Germania di quegli anni è l'avanzata turca verso occidente sotto la guida di Solimano il Magnifico.

Nel 1528 era stata intrapresa dai turchi una campagna contro l'Ungheria che aveva fruttato loro la conquista di Ofen.
Nel 1529 era stata assediata Vienna, ma grazie all'eroismo dei Viennesi e alle avverse condizioni metereologiche i turchi erano stati costretti alla ritirata.
Nel 1533 veniva stipulata una pace fra Solimano e Ferdinando, dopo una campagna militare vittoriosa del primo.
In questa temperie storica i personaggi riprodotti hanno agito e certamente nelle pieghe di questi avvenimenti deve ricercarsi l'occasione che ha sollecitato i Kels a eseguire le pedine.

Ora l'esame delle singole pedine.





Massimiliano I d'Asburgo (1459-1519)

Il profilo è volto a destra. L'Imperatore porta i capelli lunghi, indossa una sopravveste con pelliccia al collo. Sul capo ha un berretto « all'italiana ». Ben visibile la catena e il toson d'oro. È il ritratto che ricorre continuamente nell'iconografia medaglistica e numismatica di Massimiliano.
È l'unica pedina che sia stata intaccata dai tarli nella parte lavorata.
La scritta sul retro è solo parzialmente leggibile; le prime due parole: « *Dinus Max* ».





Ferdinando I (1503-1564)

Profilo verso destra. L'imperatore porta i capelli lunghi e un cappello rotondo.
Ha una sopravveste con pelliccia al collo che lascia intravedere il « saglio » da cui esce la camicia finemente pieghettata e arricciata al collo. Porta il monile dell'ordine del toson d'oro, ma questo non è sospeso alla collana propria dell'ordine, ma ad un semplice laccio.
La scritta sul verso della pedina abbastanza netta presenta alcune parole non perfettamente leggibili: « *Rex Ferdinadus. Paulino Von Gladanis (?) bich ich genannt (?)* », D. Sant'Ambrogio[5], non conoscendo il Kels, avanza l'ipotesi che Paulino von Glarum [così egli legge] sia l'intagliatore delle pedine; mentre Habich[6] ritiene che possa trattarsi di un dipendente della bottega di Kaufbeuren dei Kels.
È da notare che Ferdinando viene indicato col titolo di Rex e non con quello di Imperator o di Kaiser; lo diventerà nel 1556.





Giovanni Federico detto il Magnanimo. Duca di Sassonia

Profilo verso destra. Non ha la sopravveste e indossa solo il saglio su una camicia finemente pieghettata e arricciata al collo. Porta tre collane a catena. Capelli corti e barba.
Giovanni Federico nacque nel 1503. Alla morte del padre Giovanni il Costante, diventò principe elettore nel 1532. Fu a capo della Lega di Smalcalda. Nel 1547 venne privato del suo stato e fu tenuto prigioniero da Carlo V fino al 1552. Morì nel 1554.
Sposò Sibilla, figlia del duca Giovanni III Von Jülich-Cleve-Bey.
La scritta sul retro abbastanza leggibile: « *Churfurst V. Sachs. Dux Saxonie* ».





Ritratto di dama

Il ritratto è ricavato da una medaglia incisa da Matthes Gebel del 1532 c.[7]
È l'unico personaggio femminile presente fra le pedine scure. Non è stato identificato. Porta una veste scollata senza camicia. Al collo è appesa una collana a catena. Ha una acconciatura raccolta da nastri, sul capo un berretto a spicchi.
La scritta sul retro « *Contessa de Zorn* ».





Guglielmo IV detto il Costante. Duca di Baviera

Profilo verso sinistra. Sul capo cappello rotondo e capelli lunghi. Porta una sopravveste con collo di pelliccia. Al di sopra di questa una grossa collana a catena. Si intravede la camicia, chiusa da una fascia ricamata. Guglielmo, primogenito di Alberto IV, nacque nel 1493. Regnò assieme al fratello Ludovico X dal 1516 al 1545. Regnò da solo dal 1508 al 1516 e dal 1545 al 1550, anno della sua morte.
Lo stesso ritratto su una medaglia eseguita da Friedrich Hagenauer nel 1525-26[8], e, come riferisce Habich[9], su un'altra pedina nel British Museum di Londra nella Waddesdon Collection.
Le parole che si leggono nella scritta sul verso: « *Herzog Wilhelm V... Dux Guielmus Bauarie* ».





Ludovico X. Duca di Baviera, fratello di Guglielmo IV

Profilo verso sinistra. Ha capelli corti e lunga barba a due punte. Sul capo un cappello a spicchi. Porta una sopravveste con collo di pelliccia ornato da una collana a catena. Al di sotto della sopravveste si intravede una camicia chiusa da una fascia ricamata. Ripete lo stesso abbigliamento del fratello, tranne il cappello.
Secondogenito di Alberto IV, nacque nel 1495 a Grünwald. Regnò assieme al fratello dal 1516 al 1545.
Sul retro si legge: « *Herzog Ludwig v... Dux Ludovicus Bavarie* ».
Lo stesso ritratto su una medaglia di Friedrich Hagenauer del 1525-26[10].





Gioacchino I. Margravio di Brandeburgo e principe elettore

Profilo verso sinistra. Ha una sopravveste con collo di pelliccia aperta, che lascia intravedere il saglio di tessuto operato e camicia finemente pieghettata e arricciata al collo. Capelli lunghi e barba. Sul capo cappello rotondo, bordato di piume, e al collo collana a catena con gioiello.
Figlio del principe Giovanni Cicero, Gioacchino I nasce nel 1484. Nel 1499 diviene principe elettore; nel 1502 sposa Elisabetta, figlia del re di Danimarca. Muore nel luglio del 1535.
La scritta sul verso: « *Ulrich Zeterin* » (il cognome è ripetuto due volte), non permette di identificare il personaggio; una medaglia, di Friedrich Hagenaur dell'anno 1530 con lo stesso ritratto e con la dicitura: « *Effigies Domini Ioachini Marchionis Brandenburgen Prin Electoris Etat. XXXXVI Anno Sal. MDXXX* »[11] ha permesso di identificare con sicurezza il personaggio.
La medaglia fu eseguita da Hagenauer quando Gioacchino I si recò ad Augusta per prendere parte alla dieta che si tenne in quella città nel 1530 appunto.





Otto Enrico e Filippo. Conti palatini del Reno

Due profili appaiati: in primo piano Otto Enrico con capelli lunghi e barba, indossante una corazza; in secondo piano Filippo, con capelli lunghi, senza barba, con sopravveste con collo di pelliccia, saglio e camicia.
Entrambi sono figli del Conte palatino Ruppert.
Otto Enrico nasce nel 1502, Filippo detto il Bellicoso, per il valore mostrato in combattimento, nel 1503. Dal 1522 al 1535 ressero assieme il governo del Palatinato. Otto Enrico sposa nel 1529 Susanna, figlia di Alberto IV di Baviera, vedova del Margrarvio Casimiro Von Brandenburg-Kulmbach; nel 1556 diviene principe elettore del Palatinato. Muore nel 1559.
Filippo, dedito soprattutto alle armi, partecipa infatti alle varie campagne militari contro la Francia e contro i Turchi; muore nel 1548.
La scritta sul retro appare macchiata, ma leggibile: « *Herzog Otto Herzog Philip Pfalz. Dux Otto. Dux Philip Palatini* ».





Kaspar von Freundsberg. Condottiero di Carlo V

Profilo verso sinistra. Indossa una sopravveste aperta che lascia intravedere il saglio operato e la camicia finemente pieghettata arricciata e chiusa al collo da una fascia. Sul capo piccolo cappello con piume spioventi. Porta una collana a catena con gioiello di forma triangolare. Capelli corti e barba.
Kaspar von Freundsberg, primogenito di Giorgio capitano di campo dei Lanzichenecchi, nasce nel 1500. Partecipò alla campagna militare di suo padre in Italia. Nel 1528 morì il padre ed egli fece ritorno in Germania. Al servizio di Carlo V combatté contro i Turchi nel 1532 e contro la Francia nel 1536, anno in cui morì. Sua moglie fu Margherita Firmian, nativa di Trento.
Il ritratto è ricavato da una medaglia di Friedrich Hagenauer del 1529, nella quale appare Kaspar all'età di 28 anni[12]. Nella collezione Lenne c'è una pedina con lo stesso ritratto.
La scritta sul retro: « *Caspar vo Frunts Gaspar F. Fronspg* ».





Ulrich von Freundsberg. Cavaliere Gerosolimitano [Ordine teutonico]

Profilo verso sinistra. Porta un piccolo cappello, capelli lunghi, barba che lascia scoperta la gola. È avvolto in un mantello, che dovrebbe essere di colore bianco, con una croce profilata d'argento, caratteristico dell'ordine teutonico.
Al collo porta una collana a catena.
È figlio di Giorgio von Freundsberg, che mette a sacco Roma nel 1527. Ulrich nasce nel 1490 e nel 1507 diventa cavaliere gerosolimitano.
Lo stesso ritratto su una medaglia di Friedrich Hagenauer del 1530[13].
Sul retro della pedina si legge: « *Huldericus eques Jerosolimitanus* ».

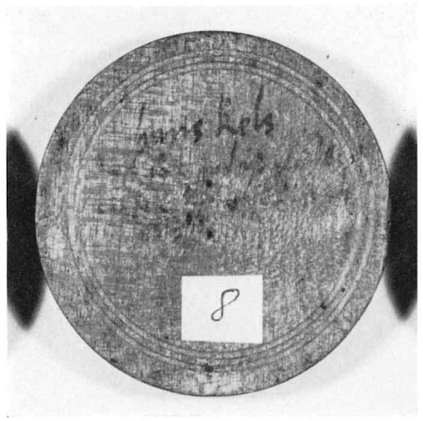




Valerio Belli. Intagliatore di cristalli e pietre dure e medaglista

Profilo verso sinistra. Porta capelli corti e barba lunga a punta. Ha un farsetto senza maniche e una camicia arricciata sul collo.
Nasce a Vicenza nel 1468. Nell'intaglio mostra tanta abilità da meritarsi l'appellativo « Principe degli Incisori ».
Nel 1524 esegue per Clemente VII una Croce in cristallo di rocca, ed una cassettina in argento dorato, cristallo e smalti, sulla quale sono intagliate vari episodi della passione di Cristo.
Lavora a Vicenza dal 1530 al 1539 svolgendo l'attività di orefice, ma esso è poco documentata. Nel 1539 il pontefice Paolo III gli affida l'incarico di coniare monete per la zecca pontificia. Muore a Vicenza nel 1546.
Nel suo testamento il Belli riferisce di aver eseguito 75 medaglie con i loro rovesci « *bellissimi* » (l'aggettivo è del Vasari). Suscita di certo meraviglia ritrovare in un simile consesso il ritratto di Valerio Belli e sarebbe interessante stabilire se il medaglista italiano sia stato inserito per una sorta di reverenza artistica oppure per una determinata circostanza ora ignota.
Il Belli aveva eseguito diversi ritratti, su medaglie, di Carlo V e di sua moglie Isabella.
Sul retro la scritta: « *Valerius Vincentinus* ». Il secondo termine non è facilmente leggibile in quanto alcune lettere si perdono sulle sue filettature presso il margine.
Comunque l'identificazione è resa certa da una medaglia con l'autoritratto del Belli riprodotta da L. Forrer nel « *Biographical Dictionary of Medallist* »... pubblicato a Londra dal 1902 al 1912.
È certamente questa la fonte da cui l'artista ha ricavato l'effigie sulla pedina.





Hans Kels il vecchio. Intagliatore di legno tedesco

Profilo verso destra. Porta una sopravveste con collo di pelliccia, al di sotto di essa si intravede la fascia operata che chiude al collo la camicia. Sul capo ha un berretto a spicchi.
La scritta sul retro: « *Hans Kels* ».





Dell'identità dei personaggi femminili non sono riuscito a trovare un sicuro riscontro, tranne che per due. L'unica traccia per giungere alla loro identificazione è la scritta sul retro, la cui attendibilità è dunque tutta da accertare.

Pedina con la scritta: « *Kaiser Karls Gmahl. Uxor Cesaris* ». Si tratta di Isabella di Portogallo, moglie di Carlo V.

Profilo verso destra. Ha una veste con grande scollatura quadrangolare, da cui fuoriesce una camicia finemente pieghettata chiusa al collo. Ha un'acconciatura con banda pendente ai lati. Al collo porta collana e monile propri dell'ordine del toson d'oro.





Pedina con la scritta: « *Bomische und hungrische Königin. Uxor Régis Ferdinandi* ». È Anna d'Ungheria che nasce nel 1503 e sposa Ferdinando nel 1521.

Profilo verso destra. Ha una scollatura quadrangolare e una camicia finemente pieghettata chiusa al collo. Porta un'acconciatura con reticella e sulla fronte una fascia tipo « Lenza ». Al collo collana con l'insegna del toson d'oro.





Pedina con la scritta: « *Filia Regis Ferdinandi. Regina Poloniae* ». Poiché Ferdinando non ha avuto figlie e poiché la sorella Maria, in quanto sposa di Luigi II d'Ungheria, era regina di Polonia, deve trattarsi appunto di lei nella scritta.

Profilo verso sinistra. Indossa una veste con scollatura quadrangolare e una camicia pieghettata e chiusa al collo. Ha un'acconciatura tipo coazzone, trattenuta da una ghirlanda. Dal collo pendono una collana a catena e una collana con gioiello.

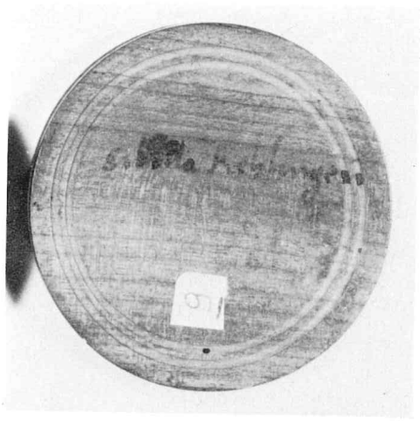




Pedina con la scritta: « *Churfursterin von Sachsn. Ducissa Saxonie* ». Viene indicata Sibilla di Cleve, moglie di Giovanni Federico di Sassonia.

Profilo. verso destra. Ha una veste con grande scollatura e una camicetta finemente pieghettata arricciata al collo, dal quale pende una collana a catena. Sul capo porta un cappello piumato. I capelli sono raccolti in una reticella.





Pedina con la scritta: « *Sibilla Rehlinger* ». Si tratta di Sibilla Artzt, che sposa in prime nozze Jakob Fugger il ricco, il quale muore nel 1525; in seconde nozze, Konrat Rehlinger.

Profilo verso sinistra. Indossa una veste con grande scollatura quadrangolare da cui fuoriesce una camicia finemente pieghettata, chiusa al collo. Sul capo ha un berretto di tipo maschile. I capelli sono acconciati alla coazzone.





Pedina con la scritta: « *Anna Fuggerin* ». Indica Anna, figlia di Johann R. von Horgau, che nel 1527 sposa Anton Fugger.

Profilo verso sinistra. Ha una veste con grande scollatura quadrangolare, da cui fuoriesce una camicia finemente pieghettata, arricciata al collo. Sul capo porta un berretto di tipo maschile.





Pedina con la scritta: « *Katherina Fuggerin* ». Si tratta di Katherina Thurzo in Fugger: aveva sposato Raymund Fugger.

Profilo verso destra. Ha un abito probabilmente formato da veste e sopravveste; al disotto una camicia finemente pieghettata chiusa al collo con un'arricciatura. Sulla testa un berretto. I capelli sono pettinati con un'acconciatura tipo coazzone.





Pedina con la scritta: « *Dorsin vo Auspurg. Dorsina* ». Non ho trovato alcuna donna che portasse quel nome. Su una medaglia di Christoph Weiditz[14] è rappresentata la stessa dama. Da queste medaglie si ricava che la dama raffigurata è Regina Meiting, appartenente ad una famiglia di commercianti di Augusta, che nel 1515 sposa Lamparter Von Greiffestein.

Profilo verso sinistra. Ha una veste con grande scollatura quadrangolare; al di sotto una camicetta finemente pieghettata. I capelli sono raccolti da una reticella. Al collo ha una collana con catena.





Pedina con la scritta: « *Contessa di Sa...* ». L'indicazione è insufficiente ai fini di una identificazione.

Profilo verso destra. Ha una veste con grande scollatura quadrangolare. Attorno al collo collana con gioiello. Sul capo ha un cappello piumato. I capelli hanno un'acconciatura con trecce sulle spalle di tipo coazzone.

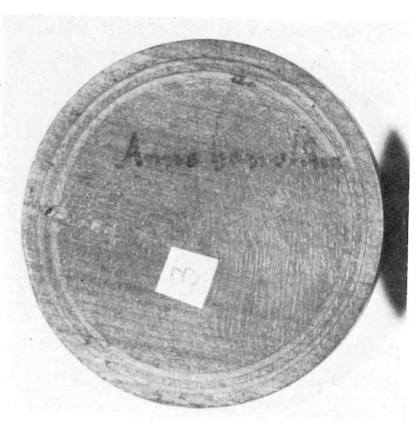




Pedina con la scritta: « *Madama Madrica* ». Da questa indicazione non è possibile ricavare un'identificazione sicura.

Sul volume di Georg Himmelheber, Gesellschaftsspiele aus einem Jahrtausend, Monaco, 1972, è pubblicata a pag. 67 la stessa pedina. Il ritratto è quello di Anna di Slesia (1515-1550), moglie di Georg I, duca di Slesia e figlia di Bogislav X, duca di Pomerania.
Profilo verso destra. Ha un abito formato da veste e sopraveste. Al di sotto di queste si intravede la camicia chiusa al collo da fascia ricamata. La testa è coperta da una cuffia.

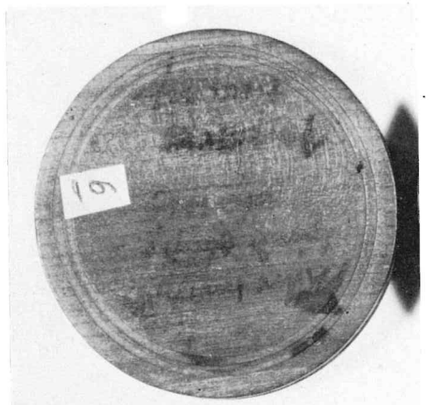




Pedina con la scritta: « *Anna Hanolden* ». Non son riuscito a trovare nessuna donna con quel nome.

È l'unica pedina che mostra il volto a tre quarti verso destra. Il naso è stato restaurato, ma non perfettamente. Ha una sopraveste con grande scollatura quadrangolare; al di sotto una camicia finemente pieghettata con arricciatura al collo. Ha una collana a catena senza gioiello.





Pedina con scritta del tutto indecifrabile.

È rappresentata una donna dai lineamenti molto decisi. Ha copricapo di tipo orientale. L'acconciatura dei capelli è molto elaborata, formata da due trecce ai lati del capo. Sulla nuca ha una treccia di tipo coazzone; sulla tempia un boccolo.
La stessa effigie su una incisione di forma circolare di Hans Sebald Beham raffigurante Rossellana, la moglie di Solimano II (vedi F.W.H. Hollstein, German Engravings Etchings and Woodcuts, vol. III, pag. 223).

Dall'esame di questi personaggi balza subito agli occhi la mancanza dell'imperatore Carlo V e la presenza di una donna tra le pedine scure tutte dedicate a ritratti maschili. Ciò fa pensare ad una pedina appartenente ad una serie diversa inserita per sostituire la pedina raffigurante Carlo V, andata smarrita.
Una volta elencate una per una le pedine vale la pena rimarcare la precisione dei particolari sia dei volti sia delle vesti raggiunta dai Kels. Infatti nulla da essi viene trascurato, ogni spazio per quanto piccolo viene utilizzato per la resa di particolari: dalle rughe sotto gli occhi, agli appena rilevati arabeschi dei tessuti degli abiti, alle finissime pieghe delle camicie, al minuto cordoncino sottogola che trattiene la cuffia. E questa stessa ricerca di aderenza alla realtà che ha suggerito all'artista la coloritura in rosso delle labbra.

NOTE

[1] Sono ignote la provenienza e la data della loro acquisizione al Museo (Sculture lignee n. 54 d'inventario).

[2] « Com'è noto agli antiquari, erano tali pedine d'uso ottenuto per lo più collo stampo, previa una speciale preparazione del legno ». Così in: Diego Sant'Ambrogio, *Pregevoli stampi di pedine da Tric Trac nel Museo di Porta Giovia*, in: Rassegne d'Arte, giugno 1908, pag. 118.
Anche nel titolo fa riferimento ad una simile tecnica nell'esecuzione delle pedine.
Contrariamente a quanto affermato dall'autore, sempre nel titolo, le nostre pedine sono destinate al gioco della dama e non al tric trac, che prevede l'impiego di 30 pedine, suddivise in due diversi colori, e non di 24.
Diego Sant'Ambrogio è il primo autore che si sia interessato a queste pedine. Il suo studio però è molto sommario.
Esiste una riproduzione delle pedine in Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1929, pag. 533, fig. 582. Non sono riuscito a trovare nessun riferimento ad esse nel testo. Nella didascalia vengono indicate erroneamente come appartenenti al Museo Poldi Pezzoli.

[3] Riprodotta in: Georg Habich, *Die deutschen Schaumünzen des XVI Jahrhunderts*, München, 1929-1934, vol. II, parte I, pag. CXVII, pag. 157.

[4] Riprodotta in: Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. XCV, nn. 3 e 4 e tav. XCVIII, nr. 4.

[5] Diego Sant'Ambrogio, *articolo cit.*

[6] Georg Habich, *op. cit.*, vol. II, parte II, pag. 547, nr. 765.

[7] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte II, tav. CXXVIII, nr. 5.

[8] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op cit.*, vol. I, parte I, tav. LX, nr. 8.

[9] G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, pag. 72, nr. 453.
[10] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LX, nr. 5.
[11] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LXXII, nr. 4.
[12] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LXX, nr. 4.
[13] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LXX, nr. 5.
[14] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. XLVII, nr. 7.

DONATA MINONZIO

Novità e apporti per Agostino Veneziano

Il presente articolo si propone di descrivere le stampe di Agostino Veneziano conservate presso la Raccolta di stampe A. Bertarelli e, nello stesso tempo, vuole portare alcuni contributi nuovi che permettano di chiarire, anche solo parzialmente, la conoscenza di questo incisore.
Particolarmente utile e degno di interesse risulta approfondire e far luce sulla personalità artistica di Agostino Veneziano: ciò non solo limitatamente alla sua figura di incisore, ma soprattutto in rapporto al ruolo che, con Marcantonio Raimondi e Marco Dente da Ravenna, egli svolse nell'ambito dell'incisione del Cinquecento. Marcantonio Raimondi insieme ai suoi due allievi più prossimi, Marco Dente e Agostino Veneziano appunto, rappresenta infatti uno dei capitoli più importanti della storia dell'incisione, ma non per questo oggi sufficientemente chiarito nei suoi molteplici aspetti. Grazie all'incisore bolognese vennero approfondite e sfruttate le possibilità espressive del bulino; ma limitare l'importanza del Raimondi allo sviluppo tecnico e stilistico, senz'altro notevoli, che l'incisione conobbe grazie al suo apporto, sarebbe troppo restrittivo ed escluderebbe altri aspetti, altrettanto degni di interesse, della sua opera. L'influenza di Marcantonio, per esempio, si esercitò non solo sugli incisori che ebbero con lui più diretto contatto, quelli cioè che costituirono la sua scuola, ma si estese anche e soprattutto su gran parte degli artisti delle generazioni successive, tanto da divenire un punto di riferimento essenziale nella loro formazione. Inoltre non va dimenticato che proprio al Raimondi, unitamente a Marco Dente, Agostino Veneziano e agli altri allievi della sua scuola, si deve la prima vera e propria impresa artistico-commerciale nel campo della grafica, sorta grazie a Raffaello, fonte inesauribile di soggetti da tradurre in incisione. Non è questa la sede più indicata per trattare un argomento così vasto, ma vogliamo qui solo ricordare brevemente l'enorme sviluppo che da que-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

[9] G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, pag. 72, nr. 453.
[10] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LX, nr. 5.
[11] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LXXII, nr. 4.
[12] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LXX, nr. 4.
[13] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. LXX, nr. 5.
[14] Medaglia riprodotta in G. Habich, *op. cit.*, vol. I, parte I, tav. XLVII, nr. 7.

DONATA MINONZIO

Novità e apporti per Agostino Veneziano

Il presente articolo si propone di descrivere le stampe di Agostino Veneziano conservate presso la Raccolta di stampe A. Bertarelli e, nello stesso tempo, vuole portare alcuni contributi nuovi che permettano di chiarire, anche solo parzialmente, la conoscenza di questo incisore.
Particolarmente utile e degno di interesse risulta approfondire e far luce sulla personalità artistica di Agostino Veneziano: ciò non solo limitatamente alla sua figura di incisore, ma soprattutto in rapporto al ruolo che, con Marcantonio Raimondi e Marco Dente da Ravenna, egli svolse nell'ambito dell'incisione del Cinquecento. Marcantonio Raimondi insieme ai suoi due allievi più prossimi, Marco Dente e Agostino Veneziano appunto, rappresenta infatti uno dei capitoli più importanti della storia dell'incisione, ma non per questo oggi sufficientemente chiarito nei suoi molteplici aspetti. Grazie all'incisore bolognese vennero approfondite e sfruttate le possibilità espressive del bulino; ma limitare l'importanza del Raimondi allo sviluppo tecnico e stilistico, senz'altro notevoli, che l'incisione conobbe grazie al suo apporto, sarebbe troppo restrittivo ed escluderebbe altri aspetti, altrettanto degni di interesse, della sua opera. L'influenza di Marcantonio, per esempio, si esercitò non solo sugli incisori che ebbero con lui più diretto contatto, quelli cioè che costituirono la sua scuola, ma si estese anche e soprattutto su gran parte degli artisti delle generazioni successive, tanto da divenire un punto di riferimento essenziale nella loro formazione. Inoltre non va dimenticato che proprio al Raimondi, unitamente a Marco Dente, Agostino Veneziano e agli altri allievi della sua scuola, si deve la prima vera e propria impresa artistico-commerciale nel campo della grafica, sorta grazie a Raffaello, fonte inesauribile di soggetti da tradurre in incisione. Non è questa la sede più indicata per trattare un argomento così vasto, ma vogliamo qui solo ricordare brevemente l'enorme sviluppo che da que-

sta iniziativa ricevette l'incisione, intesa come mezzo di riproduzione e veicolo di diffusione delle immagini.

Abbiamo brevemente accennato al ruolo svolto da Marcantonio nell'ambito dell'incisione del Cinquecento per meglio inquadrare e comprendere la figura di Agostino Veneziano, perché questa è una premessa che si impone necessariamente a chi voglia studiare uno dei tre artisti, dal momento che il loro rapporto fu molto stretto e non semplicemente riducibile a quello di maestro-allievi; infatti è spesso difficile delimitare l'ambito individuale di ognuno, come pure l'affinità stilistica che i due allievi raggiunsero rispetto al Raimondi, e ciò pone ovviamente dei problemi di carattere attributivo per quelle incisioni non contrassegnate da alcun segno distintivo.

Significativa a questo proposito è la scelta operata dal Bartsch in favore di un unico catalogo delle opere di Marcantonio, Agostino Veneziano e Marco Dente per raggiungere una maggior completezza proprio riguardo a quelle incisioni di cui si diceva sopra e che, secondo l'autore viennese, è risultato preferibile lasciare indivise. Il Bartsch, evitando di giungere per molte incisioni ad un'attribuzione che pretenda di essere definitiva e che peraltro al momento attuale non si sarebbe in grado di provare con sicurezza, svolge, rispetto agli altri repertori, un discorso a vantaggio della scuola e dell'affinità stilistica dei tre incisori. L'autore viennese assegna ad Agostino 170 incisioni e 31 solo dubitativamente[1]; il suo catalogo può considerarsi ancor oggi il più completo per la ricchezza di dati e informazioni fornite per ogni stampa, ma soprattutto gli va riconosciuta, fatta eccezione per qualche raro caso, l'estrema scrupolosità e precisione con cui esse sono desunte dalle incisioni e presentate al lettore, evitando volutamente di proporre soluzioni affrettate e non sufficientemente sorrette da prove sicure; sebbene, come è comprensibile del resto, del Bartsch esistano numerose lacune per l'identificazione degli stati. Passando brevemente in rassegna alcuni degli altri repertori, vanno ricordati il Nagler che, nel *Künstler-Lexikon*[2] assegna circa 190 incisioni senza però apportare quasi nulla di nuovo rispetto al Bartsch, mentre il *Die Monogrammisten*[3] risulta più ricco di informazioni per quanto riguarda le varie tirature, anche se limitatamente ad alcune incisioni. Meno completi sono i cataloghi del Le Blanc[4] e del Passavant[5], non tanto in rapporto al numero delle incisioni (193 per il Le Blanc e 188 per il Passavant), quanto piuttosto per i dati e le descrizioni talvolta non sufficientemente particolareggiate. Tra i cataloghi più antichi va invece segnalato quello dello Heinecke[6], che tuttavia difetta di quella precisione che solo con il Bartsch inizierà a improntare i repertori di stampe; in esso infatti alcune opere sono citate due volte, oppure sono nominati in parecchi casi bulini mai segnalati nei cataloghi successivi. All'Heinecke si è rifatto visibilmente L. De Angelis per il suo repertorio[7].

Scarse sono le notizie biografiche su Agostino Di Musi detto Veneziano[8] nato intorno al 1490 nel Veneto, forse a Venezia, dove ebbe luogo la sua prima formazione artistica. In questi primi anni della sua attività guardò soprattutto a Giulio Campagnola, del quale fu forse allievo, e a Albrecht Dürer del quale poteva facilmente studiare le stampe, allora molto diffuse nell'ambiente artistico veneto. Nel 1515 si recò a Firenze dove entrò in contatto con Baccio Bandinelli dal quale trasse alcuni soggetti per le sue incisioni; meno felice fu invece il rapporto con Andrea del Sarto che rimase profondamente deluso dall'incisione *Cristo sostenuto da tre angeli*[9] derivata da un suo dipinto. Breve comunque fu il soggiorno fiorentino poiché nel 1516 l'incisore è già a Roma, città alla quale è legata la fase di più intensa attività artistica e di maggior fortuna, grazie all'incontro con Marcantonio Raimondi di cui divenne, con Marco Dente, l'allievo e, successivamente, il collaboratore più stretto. Dopo il Sacco di Roma del 1527 Agostino si trasferì forse a Mantova dove lavorò presso Giulio Romano, ma probabilmente nel 1530 ritornò a Roma dove continuò a lavorare fino al 1536, ultima data che compare sulle sue incisioni, dedicandosi soprattutto ai ritratti e ai soggetti tratti dall'antico. Sconosciuta è la data di morte che molti autori fanno coincidere con il 1536.

Di Agostino Veneziano la Raccolta di Stampe A. Bertarelli possiede nove stampe più una di dubbia attribuzione: sono tutte incisioni eseguite nel 1516 o in data posteriore, cioè dopo l'arrivo dell'incisore a Roma; non sono particolarmente rare, ne esistono infatti diversi esemplari nelle più importanti collezioni italiane, ma alcune di esse sono, per l'alta qualità artistica, tra le stampe più riuscite di Agostino.

Del 1516 sono conservate due incisioni: *La Sibilla Cumana* e *Venere e Amore*. La prima, in esemplare di II stato su due[10], raffigura la Sibilla Cumana[11] (fig. 1) mentre offre al sole un paniere pieno di sabbia perché venga trasformata in oro; le condizioni di questo foglio sono assai precarie per numerosi strappi e lacerazioni che impediscono un'esatta valu-



FIG. 1 - *La Sibilla Cumana*, bulino (Marucelliana inv. III, 83), con l'indirizzo del Salamanca asportato a mano dal foglio.

tazione estetica della stampa. Scadente è pure lo stato di conservazione della stampa *Venere e Amore* (fig. 2) riproducente una delle otto storiette, dedicate al mito di Venere, affrescate da Raffaello e dai suoi allievi nella Stufetta del Cardinal Bibbiena[12]; l'esemplare della Bertarelli, con gli indirizzi del Salamanca e del Pacifico, è di V stato su cinque[13].

Migliori sono invece le condizioni degli esemplari delle quattro incisioni, raccolte probabilmente in serie, raffiguranti gli Evangelisti. Questi bulini, eseguiti nel 1518, furono forse sempre stampati insieme e conobbero sorti analoghe quando, dopo una prima tiratura, le lastre vennero ridotte ai quattro lati, ma poiché gli indirizzi degli editori che successivamente vennero in possesso delle lastre furono apposti solo su una stampa, quella raffigurante S. Matteo[14], il numero degli stati non è identico per tutte, se per stato si considera qualsiasi modifica o variazione apportata, anche involontariamente, alla lastra. Gli esemplari della Bertarelli sono tutti di tiratura tarda e rivelano lastre ormai stanche; molte ombreggiature sono infatti scomparse. Del S. Luca esiste un solo esemplare di II stato su due[15] (fig. 3); del S. Giovanni due esemplari di III stato su tre[16] (fig. 4); l'incisione raffigurante S. Marco è presente in due esemplari di II stato su due[17] (fig. 5) analogamente a quella raffigurante S. Matteo in esemplari di IV stato su quattro[18] (fig. 6) uno dei quali con l'indirizzo del Losi asportato a mano dal foglio[19].

Di notevole interesse per l'alta qualità artistica sono le incisioni *Ercole uccide Anteo alla presenza della Terra* (fig. 7) e soprattutto *Lo stregozzo* (fig. 8). La prima incisione di cui la Bertarelli possiede un esemplare di II stato su quattro[20], raffigura una delle leggendarie imprese compiute da Ercole, l'uccisione del gigante Anteo davanti alla Terra, sua madre, con le sembianze di una vecchia scheletrica; il foglio, tagliato, risulta privo del cartiglio bianco che funge da margine inferiore; inoltre presenta uno strappo orizzontale all'altezza degli occhi della Terra e qualche lieve danno in alto a sinistra. Di enorme valore è l'incisione *Lo stregozzo*, in assoluto la più bella e la più complessa stampa di Agostino Veneziano; l'alto grado di perfezione sia tecnica che compositiva raggiunte in quest'opera hanno infatti indotto molti studiosi ad avanzare dubbi circa l'intera paternità di Agostino, nonostante la presenza, in II stato, del monogramma dell'incisore, e ad assegnare questa stampa al Raimondi o alla collaborazione dei due incisori; in alcuni repertori infatti essa è citata tra le stampe di Marcantonio. Quest'incisione d'altronde non pone solo il problema di carattere attributivo di cui si è detto; ancor oggi infatti



Fig. 2 - *Venere e Amore*, bulino, probabile V stato (Marucelliana inv. III, 84), con l'indirizzo del Salamanca asportato a mano dal foglio.



Fig. 3 - *S. Luca Evangelista*, bulino, II stato (Bertarelli: Art. p. 1-5).



FIG. 4 - *S. Giovanni Evangelista*, bulino, III stato (Bertarelli: Art. p. 1-11).



FIG. 5 - *S. Marco Evangelista*, bulino, II stato (Bertarelli: Art. p. 1-8).



FIG. 6 - *S. Matteo Evangelista*, bulino, IV stato (Bertarelli: Art. p. 1-6).



FIG. 7 - *Ercole uccide Anteo alla presenza della Terra*, bulino, II stato (Bertarelli: Preziose, Art. p. 333).

non sono ancora stati esaurientemente chiariti il significato e la derivazione del soggetto rappresentato[21]. L'esemplare di questa raccolta appartiene alla prima tiratura, anteriore all'apposizione del monogramma di Agostino sulla cornetta del ragazzo sul montone[22] ed è in buon stato di conservazione anche se tagliato intorno all'inciso.

Nella produzione grafica di Agostino Veneziano esistono alcune incisioni, raccolte in serie, raffiguranti soggetti tratti dall'antico o di carattere decorativo[23], a questo genere di stampe, generalmente eseguite nella fase matura della sua attività, appartiene la raccolta di nove incisioni riproducenti i capitelli, le basi e i cornicioni dei tre ordini architettonici[24] eseguite nel 1528, su disegni di Sebastiano Serlio, delle quali la Bertarelli possiede una stampa raffigurante il cornicione dell'ordine dorico[25] (fig. 9).

L'incisione raffigurante alcuni uomini e donne nude mentre fanno il bagno in una grande vasca (fig. 10), è stilisticamente molto lontana dalla maniera di Agostino e, come sostiene il Nagler, può essere attribuita solo dubitativamente all'incisore veneto, nonostante la presenza delle sue iniziali. Si tratta, secondo l'autore tedesco, di una copia di un'incisione di G. Bonasone[26] di cui la Bertarelli possiede un esemplare di II stato su due[27].

Da ultimo va ricordata l'esistenza, presso questa raccolta, di un esemplare di una copia del bulino *Gli arrampicatori*, tratto dal cartone di Pisa di Michelangelo[28] (fig. 11).

Giunti a questo punto, vorremmo segnalare qualche elemento nuovo di chiarificazione sull'opera incisa di Agostino Veneziano, con riferimento in particolare alle diverse tirature che conobbero alcune stampe dell'artista, tirature a volte sconosciute agli autori dei precedenti studi sulla produzione grafica di Agostino.

Dell'incisione *La raccolta della manna*[29] (figg. 12-13) il Bartsch cita solo due stati, il I con il monogramma, il II con ritocchi visibili soprattutto nell'ombreggiatura del polpaccio del bambino con un vaso tra le mani, a destra; il Nagler (*Die Monogrammisten*) conosce invece sei stati: il I anteriore all'apposizione del monogramma, il II corrispondente al II del Bartsch, il III con l'indirizzo del Salamanca, il IV con quello del Pacifico, il V edito dal De Rossi, il VI da C. Losi che sostituì con il proprio indirizzo quello del De Rossi. Sette sono quindi gli stati finora conosciuti di questa incisione dal momento che negli altri repertori sono riportate



FIG. 8 - *Lo stregozzo*, bulino, I stato (Bertarelli: Preziose, Art. G. 1).

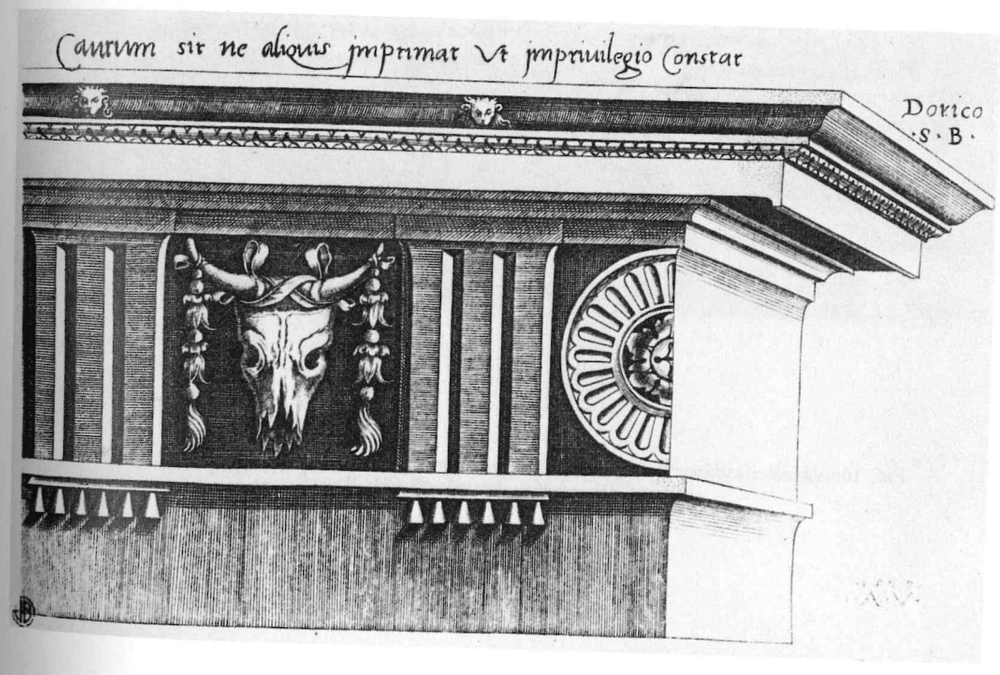


FIG. 9 - *Cornicione dell'ordine dorico*, bulino, unico stato (Bertarelli: Art. p. 1-4).

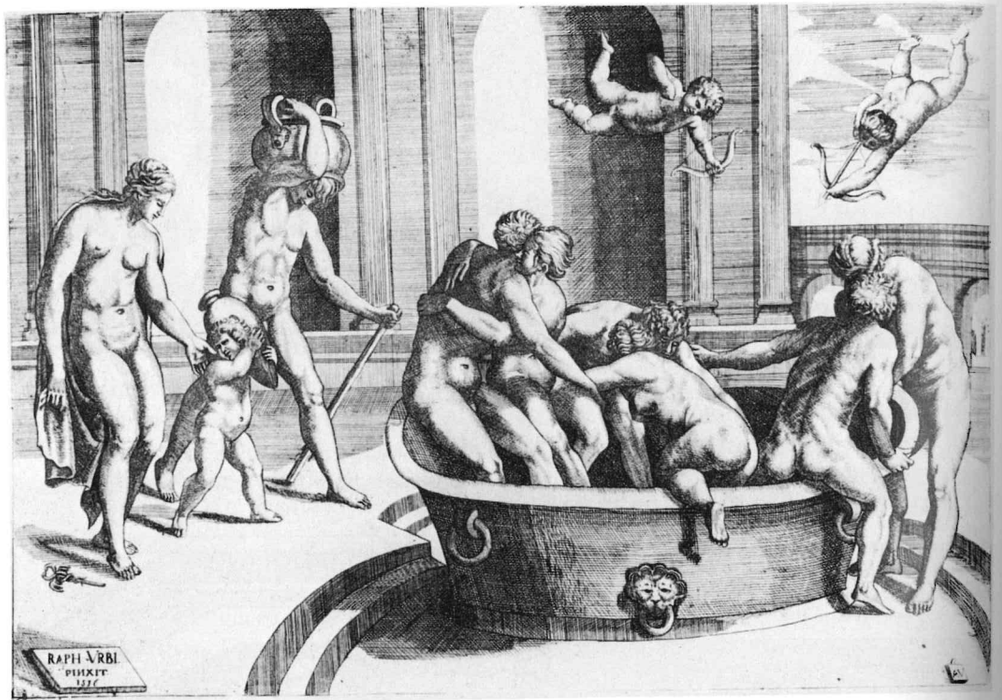


FIG. 10 - *Uomini e donne nudi fanno il bagno in una vasca*, bulino e acquaforte, II stato (Bertarelli: Art. m. 56-68).



FIG. 11 - *Gli arrampicatori*, bulino, copia in controparte, probabile II stato (Bertarelli: Preziose, Art. m. 1).



FIG. 12 - *La raccolta della manna*, bulino, III stato.



FIG. 13 - *La raccolta della manna*, bulino, VII stato.

tirature già contemplate dai due autori sopra citati. Dopo l'apposizione del monogramma (II stato) e prima dei ritocchi nell'ombreggiatura del bambino a destra (III stato), l'incisione conobbe un'ulteriore tiratura confermata da un danno della lastra in una delle due montagne dello sfondo, dove comparve un segno leggermente diagonale; tale danno fu di una certa entità e ne rimasero tracce nelle edizioni del Salamanca e del Pacifico. Il De Rossi quando venne in possesso della lastra e appose il proprio indirizzo cancellò un segno diagonale sull'anfora in basso al centro, presente nella tiratura precedente e, probabilmente in seguito a tale abrasione, dovette reincidere il fregio del vaso. Vorremmo inoltre segnalare la possibile esistenza di una tiratura posteriore a quelle citate, in cui sono stati abrasi tutti gli indirizzi ed è visibile solo il monogramma; al momento attuale delle nostre ricerche si tratta solo di un'ipotesi in quanto provata solo da un esemplare conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (Inv. 23611).

Dell'incisione *La Vergine, il Bambino, S. Giovannino e due angeli*[30] (figg. 14-15), stando alle indicazioni fornite dagli autori dei cataloghi, esisterebbero tre stati: un I stato con la data 1516 e il monogramma a caratteri gotici in alto a destra, citato dall'Heinecke e dal De Angelis[31], un II stato con la data 1518, citato dal Bartsch, dal Nagler, dallo Zanetti e dal Passavant, un III stato con l'indirizzo del Salamanca riportato dal Passavant. In realtà la lastra di questa incisione, fatto abbastanza insolito per Agostino Veneziano, è stata ripresa più volte, crediamo dallo stesso artista; siamo infatti venuti a conoscenza di cinque stati: il I consiste probabilmente in una prova d'artista di cui furono stampati forse pochi esemplari: non è ancora stato terminato lo sfondo nella parte inferiore della stampa e la data e il monogramma non sono ancora visibili; nel II stato l'incisione è terminata, in alto a destra compaiono la data 1516 e il monogramma e sono visibili inoltre due correzioni, una nello spacco della veste dell'angelo a sinistra, l'altra nella gamba sinistra del S. Giovannino, ora più ingrossata; prima della tiratura con la data 1518 la lastra è stata nuovamente ritoccata in diversi punti (come riferimento si può considerare il seno destro della Vergine che ora ha due capezzoli); la tiratura con la correzione della data in 1518 diventa quindi IV stato e quella curata dal Salamanca V. Quest'incisione costituisce, come si è detto, un caso abbastanza raro nell'opera incisa di Agostino, poiché l'incisore, dopo la prima tiratura, difficilmente interveniva sulle lastre con cambiamenti piuttosto consistenti e quando le riprendeva, era per apportarvi per lo più correzioni di date o di irrilevante entità; nella sua produzione, per contro, vi sono diverse stampe con un elevato numero di tirature, ma queste sono spesso dovute ai vari editori che successivamente vennero in possesso delle lastre e sono quindi da considerare posteriori alla morte dell'artista.

L'incisione *Il cammino di Sileno*[32] (figg. 16-17), unico documento oggi rimastoci di una composizione di Raffaello o Giulio Romano[33], fu sicuramente stampata, per esempio, ancora nel Settecento. Nei vari repertori è riportato di questa incisione un unico stato con la tavoletta con il monogramma in basso al centro, l'Huber, il Bartsch, il Nagler, lo Zanetti e il Le Blanc citano anche un II stato con l'indirizzo del Salamanca in basso verso destra (non a sinistra come afferma il Bartsch). In realtà la lastra, dopo il I stato e prima di essere edita dal Salamanca, subì alcuni danni ravvisabili in diversi segni, visibili soprattutto intorno alla tavoletta; successivamente, cioè dopo la tiratura del Salamanca, fu nuovamente danneggiata: nello sfondo comparvero infatti due segni di notevole entità nello sfondo sul tetto e sul timpano del tempio, ma nonostante questi danni e l'usura ormai irreparabile, la lastra fu ancora stampata da Carlo Losi nel 1773 e, più tardi, da uno sconosciuto che abrase gli indirizzi del Salamanca e del Losi. Abbiamo motivo di credere che esista un'ulteriore tiratura, precedente a quella del Losi, che proponiamo qui solo dubitativamente non avendo trovato conferma esplicita in alcun esemplare: negli esemplari editi dal Losi a destra dell'indirizzo sono visibili infatti alcuni segni che sembrerebbero appartenere a una precedente scritta; inoltre tale tiratura spiegherebbe anche per quale ragione il Losi, prima di apporre il proprio indirizzo abbia cancellato i tratti orizzontali dello sfondo in basso a destra.

Dell'incisione conosciuta come *La battaglia dei coltellacci*[34] (figg. 18-19), copia in controparte di una stampa attribuita a Marcantonio o a Marco Dente (B. 211), esistono almeno tre stati successivi a quello con la tavoletta con il monogramma, in basso verso destra, citato dagli autori dei cataloghi, ad eccezione dello Zanetti, come unico stato: quello con l'indirizzo di A. Salamanca (attivo dal 1530 al 1562), quello con l'indirizzo di O. Pacifico (attivo intorno al 1580) e un'altro, successivo, in cui entrambi gli indirizzi sono stati abrasi. Lo Zanetti, oltre al I stato, riferisce una tiratura curata dal Losi nel 1773 di cui però non abbiamo trovato alcun esemplare.

Anche l'incisione *L'uomo della bandiera*[35] (fig. 20), copia nello stesso



Fig. 14 - *La Vergine, il Bambino, S. Giovannino e due angeli*, bulino, I stato.



Fig. 15 - *La Vergine, il Bambino, S. Giovannino e due angeli*, bulino, IV stato.



Fig. 16 - *Il cammino di Sileno*, bulino, I stato.



Fig. 17 - *Il cammino di Sileno*, bulino, probabile VI stato.



FIG. 18 - *La battaglia dei coltellacci*, bulino, I stato.



FIG. 19 - *La battaglia dei coltellacci*, bulino, probabile IV stato.

verso di una stampa attribuita a Marcantonio (B. 481) conobbe diverse tirature sconosciute alle precedenti catalogazioni in cui viene riportato un unico stato con il monogramma entro la tavoletta in basso a destra. Particolarmente complessa risulta la successione al momento attuale del nostro studio, perché non ancora completamente definita con precisione; sicuramente esiste una tiratura con l'indirizzo del Salamanca a sinistra della tavoletta, un'altra con l'abrasione di tale indirizzo e un'ultima con la riduzione della lastra nell'angolo inferiore sinistro, ma abbiamo motivo di credere che l'incisione ebbe ulteriori tirature anteriori a quella con l'angolo ridotto come attestano alcuni danni che progressivamente peggiorarono le condizioni della lastra.

Dall'esame delle stampe finora considerate emerge un dato interessante riguardo la fortuna che ebbero queste incisioni, come del resto altre dell'opera incisa di Agostino Veneziano. Il considerevole numero di tirature di queste opere attesta che forte doveva essere la loro richiesta sul mercato; inoltre il fatto che per molte di esse esista un'edizione curata da C. Losi, conferma che esse furono stampate ancora nel Settecento e che il loro successo non fu un fenomeno limitato al Cinquecento; spesso gli esemplari siglati dagli indirizzi di editori allora molto famosi e di prestigio, quali il Salamanca, il Pacifico, il De Rossi, rivelano lastre usurate, le ombreggiature sono quasi scomparse, talvolta danneggiate in modo piuttosto vistoso e risulta per noi moderni difficile comprendere come mai tutto questo non influisse minimamente sulla scelta dei numerosi acquirenti. Evidentemente essi non ricercavano queste incisioni per la loro qualità artistica, ormai irrimediabilmente compromessa dai vari ritocchi nelle tirature successive alla prima e probabilmente nemmeno perché eseguite da Agostino, ma la ragione va forse ricercata nei soggetti raffigurati, quasi sempre di Raffaello o della sua scuola, dal momento che a quel tempo la fama dell'Urbinate era infatti di incalcolabile portata.

Particolarmente interessante è seguire le sorti della lastra dell'incisione *Danza di fauni e baccanti*[36] (figg. 21-23), anche perché le notizie fornite dai vari autori dei cataloghi sono incomplete e necessitano di una chiarificazione. La stampa, raffigurante tre fauni e tre baccanti che danzano, è tratta probabilmente da un disegno di Giulio Romano che, a sua volta, si è rifatto a un soggetto antico[37]. Il Bartsch, il Nagler e lo Zanetti, il Le Blanc e il Passavant riportano di questa incisione un unico stato con la data 1516 e il monogramma a caratteri gotici, a destra, a circa metà altezza; lo Heinecke, il De Angelis e l'Huber affermano invece che



FIG. 20 - *L'uomo della bandiera*, bulino, I stato.



FIG. 21 - *Danza di fauni e baccanti*, bulino, I stato anteriore al taglio della lastra.

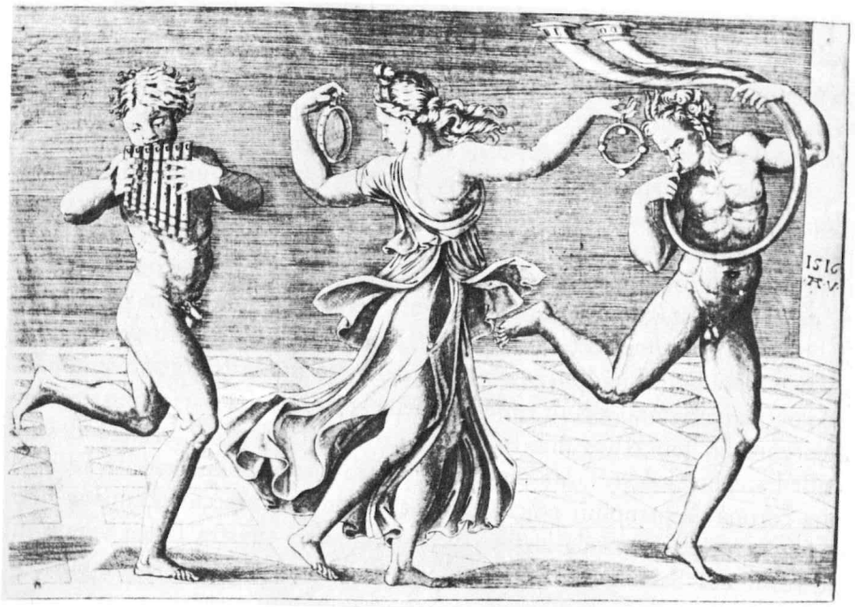


FIG. 22 - *Danza di fauni e baccanti*, bulino, parte destra della lastra dopo il taglio della lastra.

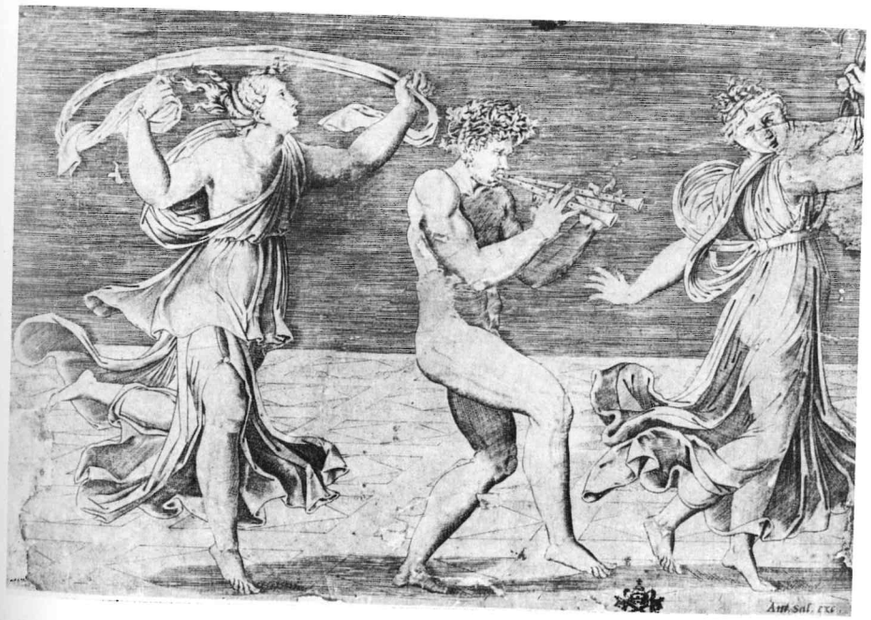


FIG. 23 - *Danza di fauni e baccanti*, bulino, parte sinistra dopo il taglio della lastra. Esemplare mancante di una parte in alto a destra e in basso a sinistra.

la stampa è eseguita su due lastre e riportano, oltre al monogramma, la data 1518; l'Huber riferisce inoltre la presenza dell'indirizzo del Salamanca. Per concludere la serie di indicazioni fornite dai vari repertori, va ricordata l'esistenza di due copie, nello stesso verso, incise ognuna su due lastre, delle quali una molto ben incisa, considerata dal Bartsch forse l'originale cui si sarebbe rifatto Agostino per la propria incisione. L'incisione di Agostino fu inizialmente eseguita su un'unica lastra nel 1516 e ne furono stampati alcuni esemplari, probabilmente non molti, dal momento che sono rari (stato citato dal Bartsch); la lastra fu poi tagliata circa a metà della sua lunghezza e le due lastre ottenute furono stampate separatamente dopo alcuni ritocchi. Nella stampa della parte sinistra, raffigurante un fauno tra due baccanti, fu infatti rifatto il braccio destro della baccante a destra, ora piegato, e con in mano un tamburello anziché una corona di pampini, poiché originariamente il braccio occupava uno spazio ora della seconda lastra; successivamente questra lastra venne in possesso del Salamanca che vi appose il proprio indirizzo in basso a destra. Nella stampa della parte destra, raffigurante una baccante tra due fauni, fu abraso il braccio e la mano della baccante che, in seguito al taglio della lastra, risulta nell'altra incisione e questa zona fu coperta da tratti orizzontali dello sfondo; inoltre fu malamente abraso il lembo della veste della stessa baccante ancora visibile sotto il piede sinistro del fauno con la siringa; in questa tiratura la data 1516 rimase inalterata e solo successivamente fu corretta in 1518; analogamente all'altra lastra anche questa fu poi siglata dal Salamanca, in basso a destra.

Molte lastre di Agostino, come si è visto, furono raccolte da Antonio Salamanca; esiste una tiratura curata dall'editore milanese, sconosciuta ai vari autori dei cataloghi, anche delle incisioni *Il sacrificio di Isacco*[38] (fig. 24), *La Vergine incoronata da un angelo*[39] (figg. 25-26), *Ritratto di Carlo V*[40] (fig. 27), *Facciata della chiesa di S. Pietro*[41] (fig. 28). Del primo bulino esiste anche una tiratura con l'indirizzo del Salamanca malamente abraso; riguardo la seconda incisione, rara, si segnala anche una copia anonima, in controparte, non riportata dai precedenti repertori. Per quanto concerne la derivazione del soggetto della stampa raffigurante la chiesa di S. Pietro secondo il progetto di Bramante del 1506, crediamo che essa riproduca, data l'analogia dello sfondo, della scritta e del formato circolare, la medaglia del Caradosso, unico documento dell'alzato di questo progetto, e imprecisi, a questo proposito, sono sia il Bartsch che il Nagler quando affermano che l'incisione rappresenta la basilica



FIG. 24 - *Il sacrificio di Isacco*, bulino, III stato.



Fig. 25 - *La Vergine incoronata da un angelo*, bulino, II stato, nell'illustrazione non compare il margine inferiore con l'indirizzo del Salamanca.



Fig. 26 - *La Vergine incoronata da un angelo*, bulino, copia in controparte.

di S. Pietro dopo la ricostruzione bramantesca, dal momento che questo primo progetto non sembra essere mai stato realizzato[42].

Anche delle incisioni *Cleopatra* (fig. 29) e *Il giovane pastore* (fig. 30), contrariamente a quanto conosciuto finora, esistono due tirature, determinate però solo da ritocchi che non sapremmo dire se opera dello stesso Agostino o di qualche incisore anonimo. Nell'incisione *Cleopatra*[43], eseguita nel 1528, i ritocchi del II stato sono visibili nel contorno della punta dell'arco di Amore, ora terminato, nell'ombreggiatura sotto il piede destro di Amore, assente nella tiratura precedente, e in quella della veste di Cleopatra tra il corpo e la mano sinistra, ora a punta anziché in forma arrotondata. *Il giovane pastore*[44], copia nello stesso verso di un'incisione di Giulio Campagnola (Hind 10), risale al primo periodo dell'attività di Agostino Veneziano; nel II stato sono individuabili principalmente due correzioni: nell'allacciatura della giacca del pastore è stato cancellato una specie di rattoppo triangolare e l'apertura sottostante, e il profilo delle scarpe nell'incollatura, non è più rettilineo ma ondulato.

Da ultimo, segnaliamo alcune indicazioni sulla derivazione del soggetto delle incisioni *Due uomini presso un cimitero* (fig. 31) e *Donna seduta presso un vaso* (fig. 32). Il Bartsch ritiene sconosciuto l'inventore del soggetto della prima incisione[45], mentre il Passavant pensa si tratti forse di un artista veneto; in realtà la stampa riproduce, anche se limitatamente alle figure, e con qualche variante, i due personaggi alla sinistra di Alcibiade nella *Scuola d'Atene*[46]. Trattandosi di un soggetto raffaellesco, riteniamo quindi che l'incisione sia stata eseguita con ogni probabilità a Roma, cioè nel 1516 o in data posteriore e non nel Veneto come sostiene la Pittaluga forse ingannata dal paesaggio lagunare dello sfondo[47]. Per quanto concerne l'incisione *Donna seduta presso un vaso*[48], si ritiene generalmente che il soggetto derivi forse da un disegno di Giulio Romano; se veramente fu il Pippi l'autore del disegno-modello dell'incisione, egli si era rifatto ad una figura del sarcofago conservato a Roma, Villa Pamphili, rappresentante *Il giudizio di Paride*.

Ci rendiamo conto che le indicazioni e le notizie da noi segnalate in questa sede non esauriscono tutti i problemi e non risolvono i vari interrogativi posti dall'opera incisa di Agostino Veneziano. D'altronde il nostro scopo era principalmente quello di render noti alcuni nuovi elementi emersi durante le nostre ricerche sull'incisore veneto; pur consapevoli che questi potranno essere suscettibili di ulteriori modifiche e approfon-



FIG. 27 - *Ritratto di Carlo V*, bulino, II stato.

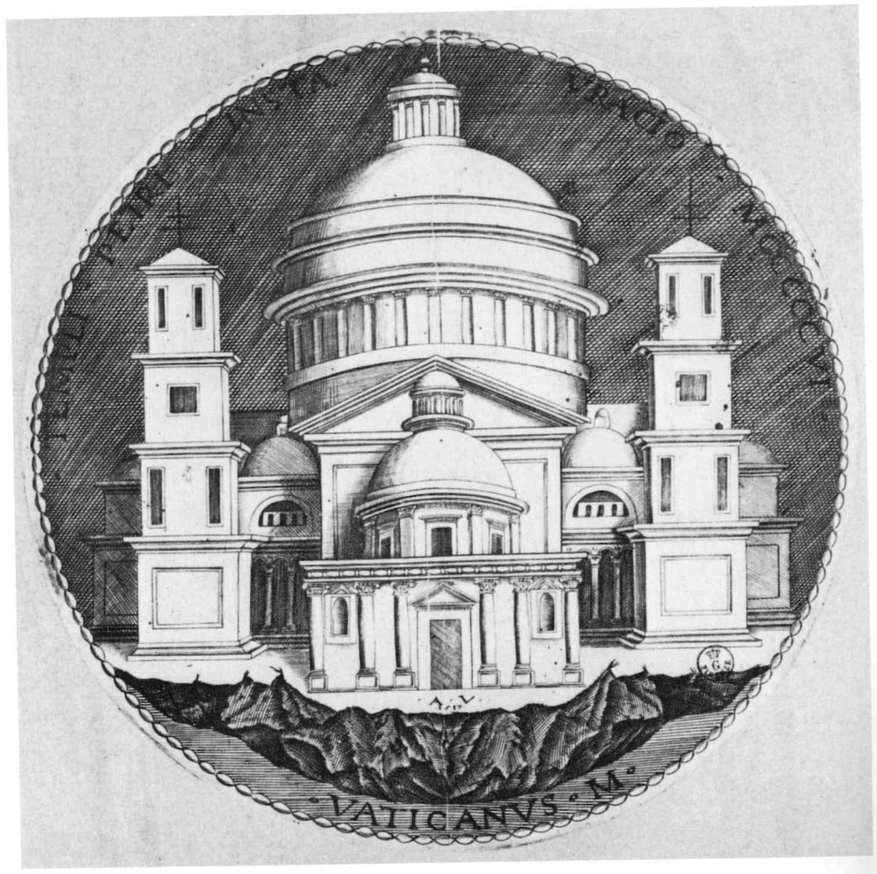


FIG. 28 - *Facciata della chiesa di S. Pietro*, bulino, I stato.



FIG. 29 - *Cleopatra*, bulino, II stato, esemplare tagliato (non è interamente visibile il monogramma).



FIG. 30 - *Il giovane pastore*, bulino, I stato.

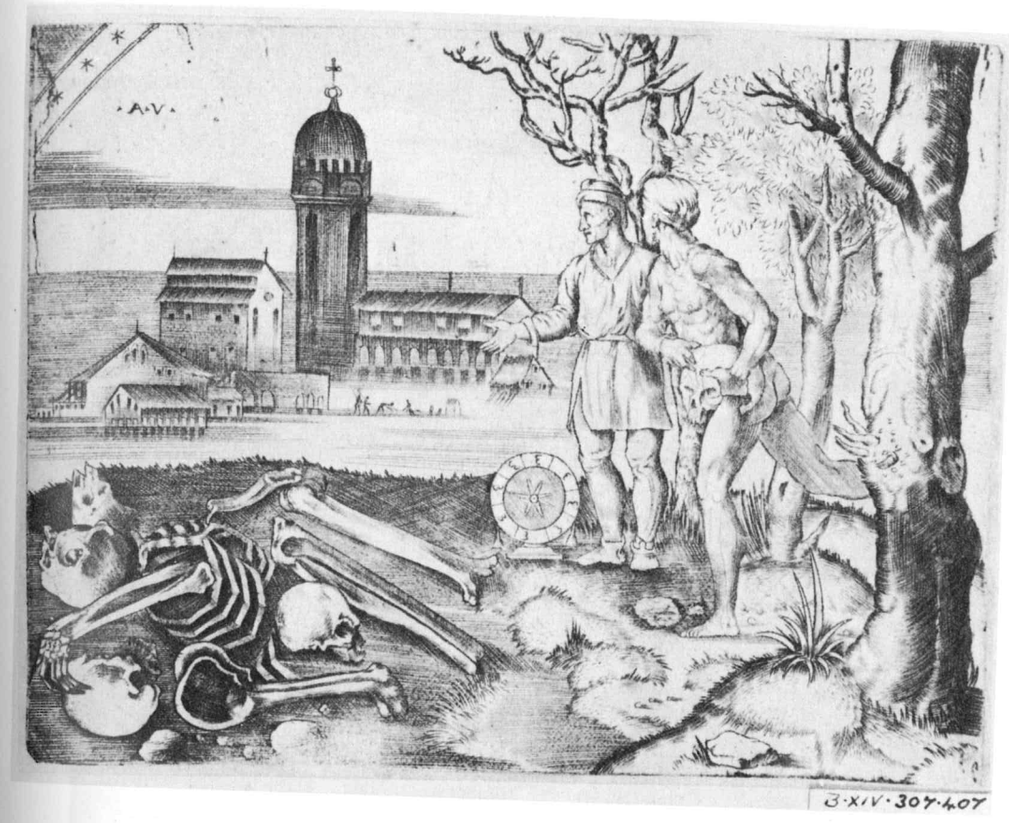


FIG. 31 - *Due uomini presso un cimitero*, bulino.



FIG. 32 - *Donna seduta presso un vaso*, bulino.

dimenti, ci auguriamo possano essere utili spunti per la redazione di un catalogo completo dell'opera grafica di Agostino Veneziano.

Al termine del presente lavoro desidero rivolgere un particolare ringraziamento alla Sig.ra Gioconda Albricci per gli utili consigli e i preziosi suggerimenti.

NOTE

[1] A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1813, vol. XIV.

[2] G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon,* Leipzig 1835-1852, vol. XI, pp. 152-173.

[3] G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1839, vol. I, 654, 1392, 1423, 1428, 1454; vol. V, 1001, 1034.

[4] CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1888, vol. III, pp. 73-79.

[5] J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, Leipzig 1864, vol. VI, pp. 49-66.

[6] Baron D'HEINECKE, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice detaillée de leurs ouvrages gravés,* Leipzig 1778-1790, vol. I, pp. 605-641.

[7] G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie degli Intagliatori con osservazioni critiche,* Siena 1809, vol. V, pp. 268-288.

[8] Agostino Veneziano firmò cinque incisioni col nome della sua famiglia: *S. Margherita* (B. 119), *Il vecchio pastore* (B. 409), *Gli animali* (B. 414), *Gli scheletri* (B. 424), *La Vergine della scimmia* (B. VII, 42 copia E); generalmente infatti le sue incisioni sono contrassegnate dal monogramma «.A.V.».

[9] B. 40.

[10] Heinecke I, p. 628; Huber 24; GGDA. LX; B. 123; Malaspina II, p. 78; Nagler *K-L* 46; Zanetti 459; Nagler Mon. I, 1423, 14; LB. 4; Pass. 31.
Le abbreviazioni con cui si sono indicati i vari cataloghi, e a cui ci atterremo nel corso del presente articolo, corrispondono ai seguenti repertori: Heinecke = Baron D'HEINECKE, *Dictionnaire...*; Huber = M. HUBER, *Catalogue raisonné...*; GG. = G. GORI GANDELLINI, *Notizie Istoriche degl'Intagliatori*; GGDA. = G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie degli Intagliatori con osservazioni critiche*; B. = A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*; Malaspina = L. MALASPINA, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*; Nagler *K-L* = G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*; Zanetti = A. ZANETTI, *Le premier siècle de la Calcographie...*; Nagler *Mon.* = G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*; LB. = CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*; Pass. = J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*; Delab. = H. DELABORDE, *Marc'Antoine Raimondi.*
Ritornando alla *Sibilla Cumana*, nel I stato compare la data e il monogramma a caratteri gotici in basso a destra, nel II stato è stato apposto l'indirizzo del Salamanca, in basso a sinistra, e la lastra è stata ritoccata in diversi punti. Il foglio della Bertarelli ha la seguente collocazione: Art. p. 1-13, Bulino, mm. 163 x 121.

Esiste una copia, in controparte, della sola figura, attribuita da G. Albricci a Diana Scultori (Cfr. G. Albricci, *Le Incisioni di Diana Scultori*, in « I quaderni del conoscitore di stampe », 1975, n. 25, p. 23).

[11] In questo soggetto, generalmente considerato come la raffigurazione della Sibilla Cumana, lo Zanetti e il Nagler (*Die Monogrammisten*) hanno ravvisato la figura della Speranza e, in base a tale interpretazione, hanno creduto erroneamente che si trattasse di un'incisione sconosciuta agli altri repertori.

[12] A Windsor è conservato un disegno (Inv. 12757) di analogo soggetto, molto più vicino all'incisione di Agostino che all'affresco, considerato copia del disegno di Raffaello, preparatorio dell'affresco (Cfr. A. Popham - J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries at Windsor Castle*, London 1949, n. 810); un secondo disegno, conservato all'Albertina (Sc. R. 258, Inv. 215) è invece considerato da Stix-Fröhilich-Bum copia dell'affresco (Cfr. B. Stix - L. Fröhilich - Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina - Die Toskanischen Umbrischen und Römischen Schulen*, Wien 1932, n. 82).

[13] Heinecke I, p. 621; B. 286; Malaspina II, p. 76; Nagler *K-L* 73; Zanetti 457-458; LB. 44; Pass. 48.
Il Bartsch e il Nagler citano di questa incisione tre stati: il I anteriore ad ogni scritta, il II con la data 1516 e il monogramma a caratteri gotici in alto a sinistra, il III con ritocchi visibili nelle ombreggiature della montagna nello sfondo, assenti nella tiratura precedente; il Le Blanc riporta invece quattro stati, dei quali i primi due corrispondenti al I e al II del Bartsch, il III con l'indirizzo del Salamanca, il IV con quello del Pacifico. L'esistenza di cinque stati è da noi proposta come ipotetica, basata sulle indicazioni congiunte derivate da Bartsch, Le Blanc e Nagler, dal momento che non abbiamo mai potuto esaminare esemplari delle prime tre tirature. Segnaliamo tuttavia che gli esemplari con la data e il monogramma e privi delle ombreggiature nella montagna, esaminati nelle varie collezioni, presentano tali diversità rispetto a quelli di tiratura posteriore da indurre forse a crederli derivati da una lastra diversa. Segnaliamo inoltre la possibile esistenza di una tiratura con l'indirizzo del Salamanca abraso, ma non siamo in grado di confermarla in quanto dedotta solo da una fotografia pubblicata in *The Illustrated Bartsch - The Works of Marcantonio Raimondi and of his school,* a cura di K. Oberhuber, Abaris Books, New York, vol. 26, I parte, n. 286. Di questa incisione esiste una copia, nello stesso verso, in cui lo sfondo è stato sostituito da una camera.
L'esemplare della Bertarelli ha la seguente collocazione: Art. p. 1-14, Bulino, mm. 171 x 129.

[14] A questo proposito va segnalato che l'ordine seguito dal Bartsch non corrisponde a quello dei Vangeli secondo il quale, crediamo, fossero pubblicate queste stampe; infatti sembrerebbe plausibile che i vari editori abbiano apposto il proprio indirizzo sulla prima stampa della serie, quella appunto raffigurante S. Matteo, che invece dal Bartsch è catalogata come ultima. Dell'intera serie esiste una copia, in controparte, con il monogramma di Agostino in basso a sinistra, ritenuta da alcuni eseguita dallo stesso Agostino.

[15] GG. III, p. 354; Heinecke I, p. 612; Huber 12, 4148, 4149; GGDA. XVI; B. 92; Nagler *K-L* serie 35-38; Zanetti 466; LB. serie 29-32; Pass. serie 20-23.
Il I stato reca, in basso a destra, la data 1518 e il monogramma; nel II stato la lastra è stata ridotta ai quattro lati per cui l'ultima cifra della data e parte del monogramma fuoriescono dal bordo dell'inciso. Dell'intera serie è generalmente conosciuto solo il I stato ad eccezione dello Zanetti ma limitatamente al S. Matteo (Cfr. nota 18).
L'esemplare della Bertarelli ha la seguente collocazione: Art. p. 1-5, Bulino, mm. 210x146.

[16] GG. III, p. 354; Heinecke I, p. 612; Huber 12, 4148, 4149; GGDA. XVI; B. 93; Malaspina II, p. 75; Nagler *K-L* serie 35-38; Zanetti 467; LB. serie 29-32; Pass. serie 20-23.
Il I stato presenta la data e il monogramma in basso a destra, sulla tavola su cui scrive il Santo si legge: « INPR / INCIPI / OERAT »; nel II stato la lastra è stata ridotta ai quattro lati e non sono più visibili il monogramma e l'ultima cifra della data; nello sfondo, tra la tavola e la fronte del Santo, compare un segno curvo di circa 20 mm.; nel III stato, sopra la tavola, si vede un segno diagonale e il danno del II stato non è quasi più visibile.
La collocazione degli esemplari della Bertarelli è la seguente: Art. p. 1-10, Bulino, mm. 211 x 147, rifilato all'impronta del rame; Art. p. 1-11, Bulino, mm. 208 x 145, con un buon margine intorno all'impronta del rame e alcune macchie nella parte inferiore della stampa.

[17] GG. III, p. 354; Heinecke I, p. 612; Huber 12, 4148, 4149; GGDA. XVI; B. 94; Nagler *K-L* serie 35-38; Zanetti 468; LB. serie 29-32; Pass. serie 20-23.
Nel I stato compare la data e il monogramma in basso a destra, nel II stato, in seguito alla riduzione della lastra, è visibile solo la data sotto il bordo dell'inciso.
Gli esemplari della Bertarelli hanno la seguente collocazione: Art. p. 1-9, Bulino, mm. 208 x 146, rifilato all'impronta del rame; Art. p. 1-8, Bulino, mm. 208 x 145, con un buon margine intorno all'impronta del rame.

[18] GG. III, p. 354; Heinecke I, p. 612; Huber 12, 4148, 4149; GGDA. XVI; B. 95; Nagler *K-L* serie 35-38; Zanetti 469-470; LB. serie 29-32; Pass. serie 20-23.
Nel I stato vi è la data e il monogramma in basso a destra; nel II, in seguito alla riduzione della lastra ai quattro lati, sono visibili solo le prime due cifre della data e la prima lettera del monogramma; nel III stato compare l'indirizzo del De Rossi in basso a destra; nel IV la lastra è stata edita dal Losi che ha apposto il proprio indirizzo e la data 1774 dopo aver abraso quello del De Rossi, e che ha reinciso lo sfondo in basso a destra: dove infatti vi era una nuvola resa con tratti arrotondati si vedono ora tratti diagonali, inoltre i tratteggi orizzontali dello sfondo coprono ora la prima lettera del monogramma, mentre è stato lasciato uno spazio bianco dove è stato inciso l'indirizzo. Solo Zanetti, oltre alla prima tiratura, conosce anche quella del De Rossi.
La collocazione degli esemplari della Bertarelli è la seguente: Art. p. 1-6, Bulino, mm. 210 x 145, con un buon margine intorno all'impronta del rame; Art. p. 1-7, Bulino, mm. 207 x 144, rifilato all'impronta del rame.

[19] Art. p. 1-7.

[20] Heinecke I, p. 626; Huber 28; GGDA. LVI; B. 316; Malaspina II, p. 75; Nagler *K-L* 82; Zanetti 507; LB. 55; Pass. 66.
Nel I stato vi è la tavoletta con il monogramma, in basso al centro, e la data 1533 sul blocco di pietra; nel II la lastra è stata ritoccata e ha perduto, secondo il Bartsch, la sua originaria delicatezza; nel III stato compare l'indirizzo del Salamanca, in basso verso destra; nel IV stato sono visibili alcuni danni (un segno spezzato in alto a destra, uno dalla spalla destra della Terra al piede destro di Ercole, un altro sulla coscia destra e sul braccio sinistro di Ercole) e la lastra appare notevolmente usurata. Nei vari repertori sono generalmente citati i primi due stati.
Collocazione dell'esemplare della Bertarelli: Preziose, Art. p. 333, Bulino, mm. 202 x 179.

[21] Un'interpretazione di questo soggetto è stata proposta dal Gruyer che vi ha ravvisato un'allegoria della malaria, personificata dalla strega, da mettere in relazione a qualche antica leggenda della Maremma toscana (Cfr. F.A. Gruyer, *Raphaël et l'antiquité,* Paris 1864, vol. II, pp. 77-78). Per quanto riguarda la derivazione, i pareri degli studiosi sono discordanti: alcuni infatti attribuiscono l'invenzione a Raffaello, altri a Michelangelo, altri ancora pensano si tratti di diversi spunti presi liberamente da vari artisti. Vo-

gliamo qui brevemente accennare che la strega è ripresa da un'incisione di Dürer (Meder 68) e il nudo con un bambino morto sotto il braccio, a sinistra, sembrerebbe derivato da una figura del cartone di Pisa di Michelangelo.

[22] Heinecke I, p. 629; GGDA. XIII, III (come Marcantonio); B. 426; Malaspina II, p. 66 (come Marcantonio); Nagler *K-L* 112; Zanetti 525-526; Nagler *Mon.* I, 1423, 20; LB. 159; Pass. 236 (come Marcantonio); Delab. 175.
Quasi tutti gli autori dei cataloghi consultati conoscono entrambe le tirature di questa incisione.
L'esemplare della Bertarelli ha la seguente collocazione: Preziose, Art. G. 1, mm. 299 x 627. In questo esemplare come in molti altri, sia del I che del II stato, compaiono tracce di monogramma nella tavoletta in basso al centro e non è chiaro se siano incise o scritte a penna; lo Zanetti informa di aver visto un esemplare di II stato con tracce di monogramma entro la tavoletta, ma con le lettere a rovescio e sostiene che tali tracce non sono visibili nell'esemplare del I stato posseduto dal Cicognara. Il Nagler (*Die Monogrammisten*), riportando la notizia dello Zanetti, avanza due ipotesi: la prima che gli esemplari con le tracce di monogramma entro la tavoletta appartengano ad una tiratura anteriore al I stato, la seconda che il II stato (con il monogramma sulla cornetta del ragazzo) sia da considerare I stato, cui seguirebbe una tiratura con il monogramma abraso; l'autore comunque sottolinea che la lastra non è mai stata ritoccata e non è quindi possibile trovare una conferma a una delle due ipotesi.

[23] Si può ricordare la serie di dodici stampe raffiguranti vasi, eseguite nel 1530-31 (B. 541-552) e quella di quattro incisioni, raffiguranti cariatidi, eseguita nel 1536 (B. 301-304).

[24] La serie si compone di nove incisioni (B. 525-533) in ognuna delle quali compaiono la data 1528 e il monogramma di Agostino, il privilegio e la parola indicante l'ordine architettonico accompagnata dalle lettere « S.B. » da riferire a Sebastiano Serlio. Questi bulini sembra fossero destinati ad illustrare il IV libro delle *Regole Generali di Architettura* del trattatista bolognese, ma poi non comparvero nella prima edizione del 1537 come pure in quelle successive (Cfr. L. Olivato, *La scena dell'architettura: i fondamenti teorici della prassi,* in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento,* Venezia 1980, n. 171). Dell'intera serie esiste una copia, nello stesso verso, con il monogramma di Agostino e la data 1536, incise forse dallo stesso Agostino; in tale copia sono stati soppressi il privilegio e le iniziali del Serlio e la parola indicante l'ordine architettonico è a carattere stampatello. Di queste copie esiste una tiratura con l'indirizzo del Salamanca.

[25] Heinecke I, p. 640; B. 527; Malaspina II, p. 80; Nagler *K-L* 141; Zanetti 486; LB. serie 66-74; Pass. serie 129-137.
L'esemplare della Bertarelli ha la seguente collocazione: Art. p. 1-4, Bulino, mm. 121x189.

[26] B. XV, 177.

[27] Malaspina II, p. 76; Nagler *Mon.* I, 1423, 22.
Nel I stato, nella tavoletta in basso a sinistra si legge : « RAPH VRBI. / .PINXIT. / 1516» (la terza cifra è una specie di « i »), nella tavoletta in basso a destra vi sono le iniziali di Agostino; nel II stato sono stati apportati alcuni ritocchi visibili soprattutto nei contorni delle figure e nelle ombreggiature della vasca e degli archi dello sfondo. Sia il Malaspina che il Nagler citano, di questa incisione, un unico stato che non sappiamo dire, per la mancanza di particolari forniti dagli studiosi, se corrisponda al I o al II. La data riportata dal Malaspina e dal Nagler è 1516, ma vorremmo notare che il Bonasone, da cui è tratta l'incisione, in tale anno non era ancora attivo.
L'esemplare della Bertarelli ha la seguente collocazione: Art. m. 56-68, Bulino e acquaforte, mm. 229 x 337.

[23] GG. III, p. 355; Heinecke I, p. 630; GGDA. LXIII; B. 423; Malaspina II, p. 77; Nagler *K-L* 110; Zanetti 474-478; LB. 88; Pass. 92.
Dell'incisione di Agostino esistono due stati, il I con la data 1523, il II con la data 1524; la copia, in controparte, opera di un anonimo, presenta il monogramma di Agostino e la data 1524 nella tavoletta in basso a destra; in una seconda tavoletta in basso al centro, si legge: « Michaelan / gelus.Buona / rotus.inuentor ». Di questa copia esiste una tiratura con l'indirizzo del Losi e la data 1773 in basso a sinistra.
L'esemplare della Bertarelli, Preziose, Art. m. 1, Bulino, mm. 326 x 438, appartiene probabilmente a tale tiratura, con l'indirizzo del Losi asportato a mano dal foglio.
L'incisione di Agostino è stata copiata, in controparte, anche da Michele Lucchese.

[29] Bulino, mm. 293 x 434. Heinecke I, p. 619; Huber 10; GGDA. V, p. 275; B. 8; Malaspina II, p. 73; Nagler *K-L* 14; Zanetti 520; Nagler *Mon.* I, 1423, 4; LB. 3; Pass. 3.
Il soggetto di questa incisione riproduce, in controparte, il monocromo del basamento dell'ottava arcata delle Logge Vaticane (Cfr. L. Bianchi, *La fortuna di Raffaello nell'incisione,* in *Raffaello,* De Agostini, Novara 1968, vol. II, p. 688, nota 254).

[30] Bulino, mm. 250 x 170. Heinecke I, p. 616; GGDA. XXVIII; B. 51; Malaspina II, p. 74; Nagler *K-L* 32; Zanetti 465; Nagler *Mon.* I, 1423, 5; LB. 7; Pass. 19. L'incisione deriva forse da un disegno di Francesco Francia. Esiste una stampa di analogo soggetto, eseguita forse dallo stesso Agostino, con il monogramma dell'incisore in basso al centro (B. 50).

[31] Lo Heinecke conosce anche la tiratura con la data 1518, ma crede erroneamente che si tratti di un'altra incisione.

[32] Bulino, mm. 184 x 253. Heinecke I, p. 625; Huber 31; GGDA. LIII; B. 240; Malaspina II, p. 76; Nagler *K-L* 67; Zanetti 521; LB. 59; Pass. 42.

[33] Cfr. P. Pouncey - J.A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum - Raphael and his circle,* London 1962, n. 62). Al British è conservato un disegno, di analogo soggetto (1946-7-13-502), considerato una copia tarda della composizione raffaellesca; il disegno nell'Ottocento fu erroneamente attribuito a Tiziano, come rivela una scritta a matita.

[34] Bulino, mm. 336 x 464. Heinecke I, p. 629; B. 212; Nagler *K-L* 55; Zanetti 523; LB. 180; Pass. 40; Delab. 29, p. 301.

[35] Bulino, mm. 246 x 180. GG. III, p. 354; B. 482; Nagler *K-L* 135; Zanetti 530; LB. 92; Pass. 115; Delab. 197. In tutti gli esemplari che si sono potuti esaminare è visibile un segno di rottura della lastra, a destra, all'altezza delle piume dell'elmo, non sapremmo dire quindi se esistano degli esemplari privi di tale danno che costituirebbero un'ulteriore stato anteriore al I. Stando ai vari repertori, il soggetto è tratto da Raffaello o Giulio Romano; il Petrucci invece lo considera derivato da una figura del cartone di Pisa di Michelangelo. Al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma è conservato un disegno della sola figura (F.C. 125610) che il Petrucci considera molto vicino a un disegno, preparatorio del cartone michelangiolesco, conservato all'Ashmolean (Cfr. A. Petrucci, *Disegni e Stampe di Marcantonio,* in « Bollettino d'Arte », marzo 1937, p. 401).

[36] Bulino, mm. 173 x 515 (prima della divisione della lastra); mm. 174 x 261 (parte sinistra); mm. 174 x 254 (parte destra). Heinecke I, p. 637; Huber 36; GGDA. LXXVI; B. 250; Malaspina II, p. 76; Nagler *K-L* 70; Zanetti 455-456; Nagler *Mon.* I, 1423, 21; LB. 60; Pass. 43. Oltre alle due copie citate dal Bartsch, va ricordata anche quella eseguita da Leo Davent, in controparte e su un'unica lastra (H. Zerner, *École de Fontainebleau,* Paris 1969, 24) e un'altra incisa, sempre in controparte, da Gerard Audran, probabilmente solo della parte sinistra (LB. I, 100).

[37] All'Albertina è conservato un disegno (Sc. R. 260, Inv. Nr. 217) raffigurante i due fauni e la baccante che compaiono nella parte destra dell'incisione; le figure sono nello stesso verso rispetto all'incisione ma la posizione dei due fauni risulta invertita, nel senso che quello con la cornamusa, a sinistra nella stampa, nel disegno è a destra e viceversa per l'altro. L'incisione quindi non deriva direttamente da questo disegno (forse preparatorio di altri) ritenuto sia da Stix - Fröhilich - Bum che dallo Hartt, originale di Giulio Romano (Cfr. B. Stix - Fröhilich - Bum, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina - Die Zeichnungen der Toskanischen Umbrischen und Römischen Schulen* cit., 84 e F. Hartt, *Giulio Romano,* New Haven 1958, vol. I, 14).

[38] Bulino, mm. 273 x 201. Heinecke I, p. 611; GGDA. X; B. 5; Nagler *K-L* 12; Zanetti 518; LB. 1; Pass. 1. Il soggetto di questa incisione è tratto dal monocromo del basamento della quarta arcata delle Logge Vaticane. All'Ashmolean è conservato un disegno (315 : 210), di analogo soggetto ma in controparte rispetto all'incisione, assegnato da alcuni a Giulio Romano e ritenuto dal Parker di incerta attribuzione (cfr. K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum,* Oxford 1956, vol. II, n. 583).

[39] Bulino, mm. 211 x 150. Heinecke I, p. 616; GGDA. XXVII; B. 49; Nagler *K-L* 30; LB. 20; Pass. 18. Gli autori dei cataloghi citano di questa incisione un unico stato con il monogramma di Agostino in alto a sinistra; solo il Le Blanc non riferisce la presenza del monogramma; non sapremmo dire se questo fatto sia da interpretare come una possibile esistenza di uno stato anteriore all'apposizione del monogramma, poiché l'autore non definisce questa stampa *anonima*, precisazione che spesso compare nel suo repertorio per le opere prive di iniziali.

[40] Bulino, mm. 216 x 142. Heinecke I, p. 609; GGDA. IV; B. 499; Nagler *K-L* 1; Pass. 119. In alto a destra è visibile il monogramma di Agostino; nel margine inferiore si legge: « .PROGENIES. DIVVM. QVINTVS. SIC. CAROLVS. ILLE / . AET . SVAE . XXXVI / ANN . M . D . XXXVI »; l'indirizzo del Salamanca compare in II stato, in basso al centro nel margine inferiore.

[41] Bulino, mm. 194 (diametro). Heinecke I, p. 640; B. 534; Nagler *K-L* 148; LB. 190; Pass. 138. Sotto la porta centrale vi è la data 1517 e il monogramma; lungo il bordo dell'inciso, da sinistra, si legge: « . TEMPLI . PETRI . INSTA . VRACIO . MCCCCCVI . », in basso « . VATICANVS . M . »; l'indirizzo del Salamanca, nel II stato, compare a destra del monogramma.

[42] Cfr. A. Bruschi, *Bramante*, Laterza, Bari 1973, p. 250 e fig. 63.

[43] Bulino, mm. 85 x 128. Heinecke I, p. 620; B. 198; Nagler *K-L* 52; Zanetti 480; LB. 166; Pass. 34. L'incisione è contrassegnata dal monogramma in basso a destra e dalla data 1528 in alto verso destra. Tutti gli autori dei cataloghi citano un unico stato ma non forniscono particolari sufficienti per stabilire se si tratti della tiratura anteriore o posteriore ai ritocchi. Solo lo Heinecke riferisce l'anno 1525.

[44] Bulino, mm. 134 x 81. B. 458; Malaspina II, p. 79; Nagler *K-L* 125; LB. 186; Pass. 105. In alto a destra è visibile il monogramma di Agostino. Analogamente alla stampa precedente, nei vari repertori è citato un unico stato che non sappiamo dire se corrisponda alla tiratura anteriore o posteriore ai ritocchi.

[45] Bulino, mm. 98 x 127. Heinecke I, p. 629; B. 407; Nagler *K-L* 98; LB. 158; Pass. 81.

[46] Nell'incisione le due figure sono in controparte, rispetto all'affresco, inoltre è stato soppresso il drappo sulle spalle dell'uomo nudo e i libri e la pergamena sotto il braccio sono stati sostituiti da un teschio; la gamba destra della stessa figura è piuttosto approssimata nel disegno.

[47] Cfr. M. Pittaluga, *L'Incisione Italiana nel Cinquecento,* Hoepli, Milano s.d., p. 161.

[48] Bulino, mm. 219 x 159. Heinecke I, p. 635; B. 475; Nagler *K-L* 132; LB. 97; Pass. 112. Anche l'incisione *Donna in piedi presso un vaso* (B. 474) attribuita solo dubitativamente ad Agostino riproduce un'altra figura dello stesso sarcofago.

BIBLIOGRAFIA

1568 G. Vasari, *Vite*, Giunti, Firenze, parte III, vol. II, pp. 156, 301-303.

1584 R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, libro III, p. 420.

1771 G. Gori Gandellini, *Notizie Istoriche degl'Intagliatori,* Siena, vol. III, pp. 353-355.

1778 Barone D'Heinecke, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice detaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipsig 1778-1790, vol. I, pp. 605-641.

1803 M. Huber, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler,* Leipzig 1803-1810, *Ecole Italienne*, vol. I, pp. 6-14.

1809 G. Gori Gandellini - L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena, vol. V, pp. 268-288.

1813 A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur,* Wien, vol. XIV.

1817 D.P. Zani, *Manifesto dell'Enciclopedia Metodica critico-ragionata delle Belle Arti,* Parma 1817-1824, parte I, vol. XIII, p. 438; parte II, vol. II, pp. 183-184, 275, 315; vol. III, pp. 19-20, 45, 48-49, 166-167, 281 ss.; vol. IV, p. 68; vol. V, pp. 39, 81, 360; vol. VII, pp. 112, 339-343; vol. VIII, pp. 64, 260 ss., 292-294; vol. IX, pp. 182, 185-186, 252-257, 272.

1819 Euboeus Tauriscus, *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael,* Francoforte.

1824 L. Malaspina, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche,* Milano, vol. II, pp. 75-81.

1830 G. Armano, *Catalogo di una insigne collezione di stampe delle rinomatissime e rare incisioni del celebre Marc'Antonio Raimondi,* Firenze.

1835 G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, vol. XI, pp. 152-173.

1837 A. Zanetti, *Le premier siècle de la Calcographie...,* Venezia, pp. 279-320.

1839 G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, München, vol. I, 654, 1392, 1423, 1428, 1454; vol. V, 1001, 1034.

J.D. Passavant, *Raphael d'Urbin*, Paris (ed. cons.: *Raffaello d'Urbino*, Firenze 1882-1891, vol. III).

1854 Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1888, vol. III, pp. 73-79.

1864 J.D. Passavant, *Le Peintre-Graveur*, Leipzig, vol. VI, pp. 49-66.

1881 H. Thode, *Die Antichen in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos*, Leipzig.

H. Delaborde, *Marc'Antoine Raimondi*, Paris s.d., pp. 91, 106, 126, 138, 168, 172, 204, 224, 225, 290, 301, 302.

M. Pittaluga, *L'incisione Italiana nel Cinquecento*, Milano s.d., pp. 160-165.

1927 B. Disertori, *I rami raimondeschi alla R. Calcografia...,* in « La Bibliofilia », dicembre, pp. 350-351; *Rami cinquecenteschi alla R. Calcografia..., Ivi,* 1929, vol. XXI, pp. 13-14.

1931 L. Pulvermacher, *Musi Agostino*, in Thieme-Becker, Leipzig, vol. XXV, p. 292.
1937 A. Petrucci, *Disegni e stampe di Marcantonio*, in « Bollettino D'Arte », marzo, pp. 401, 404, 406.
1937 A. Petrucci, *Il mondo di Marcantonio*, in « Bollettino D'Arte », luglio, pp. 37, 39-41, 43-44.
1938 A. Petrucci, *Linguaggio di Marcantonio*, in « Bollettino D'Arte », marzo, p. 145.
1955 L. Donati, *Miscellanea bibliografica - Agostino Veneziano,* in « La Bibliofilia », dispensa I, pp. 21-22.
1960 B. Hedergott, *Eine Braunschweiger Zeichnung von Agostino Veneziano Gedanken zur Physiognomik der Groteske*, in « Beiträge zur Kunstgeschichte », Monaco, pp. 126-154.
1964 M. Rotili, *La Fortuna di Michelangelo nell'Incisione,* Benevento, nn. 12-15.
1964 A. Petrucci, *Panorama della Incisione Italiana - Il Cinquecento,* Bestetti, Roma, pp. 29, 31-33.
1966 K. Oberhuber, *Renaissance in Italien 16. Jahrhundert,* New York, nn. 146-153.
1967 A. Blake Smith, *Anchora Inparo*, in « Art Quarterly », n. 2, pp. 119-125.
1968 L. Bianchi, *La Fortuna di Raffaello nell'Incisione,* in *Raffaello,* De Agostini, Novara, vol. II, pp. 652-653, 656, 667, 669, 670, 674, 675.
1978 *The Illustrated Bartsch - The Works of Marcantonio Raimondi and of his school,* a cura di K. Oberhuber, New York, voll. 26-27.

JACQUELINE PETRUZZELLIS-SCHERER

Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco

« *Utendum est fabulis atque enigmatum integumentis in re sacra* ».
(Bisogna saper coprire di favola e di enigmi le sacre verità)

Muziano Rufo

Se scarseggiano i documenti finora rintracciati riguardanti la vita di Francesco Xanto Avelli, si possono tuttavia tracciare alcune tappe della sua attività grazie alle testimonianze che lo stesso artista ci fornisce tramite due distinte fonti: l'una di origine letteraria, poiché oltre ad essere maiolicaro si dilettava nel comporre sonetti, l'altra che ci è documentata dagli stessi piatti, ampiamenti firmati datati e commentati.

Non si conosce la data esatta della nascita avvenuta fra il 1500 e il 1510, mentre il luogo, Rovigo, viene spesso apposto sia siglato che per intero accanto alla sua firma (fig. 9) ed è confermato nel sonetto XXIX scritto in onore del suo duca Francesco Maria della Rovere:

Ne il mio paese immerge e innonda
l'Adige altero, tra le valli e il monte
ch'innalza d'Este le fattezze conte
con quanto d'Adria il sit orna e circonda[1].

La sua firma appare per la prima volta su esemplari datati del 1530, anno in cui comincia a menzionare anche il luogo di attività «*in Urbino*»[2] (fig. 2). Bisogna poi fare un salto fino al 1541 per trovare ulteriori informazioni: un piatto raffigurante *la Presa della Goletta* reca sul retro la scritta: « *1541 in Urbino nella bottega di Francesco de Silvano ed è firmato X* »[3].

Del 1542 sono gli ultimi esemplari firmati e datati: *Enea e Anchise* allo Schlossmuseum di Berlino e *Antonio e Cleopatra* al Museum of Fine Arts di Boston[4]. Dello stesso anno esiste un documento che sancisce un patto fra Xanto e alcuni operai. La sua morte avviene nel 1545.

Pochi elementi quindi per tracciare un quadro esauriente della vita d'un artista così petulante ed attivo come sembrano testimoniare le sue opere.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

1931 L. Pulvermacher, *Musi Agostino*, in Thieme-Becker, Leipzig, vol. XXV, p. 292.
1937 A. Petrucci, *Disegni e stampe di Marcantonio*, in « Bollettino D'Arte », marzo, pp. 401, 404, 406.
1937 A. Petrucci, *Il mondo di Marcantonio*, in « Bollettino D'Arte », luglio, pp. 37, 39-41, 43-44.
1938 A. Petrucci, *Linguaggio di Marcantonio*, in « Bollettino D'Arte », marzo, p. 145.
1955 L. Donati, *Miscellanea bibliografica - Agostino Veneziano*, in « La Bibliofilia », dispensa I, pp. 21-22.
1960 B. Hedergott, *Eine Braunschweiger Zeichnung von Agostino Veneziano Gedanken zur Physiognomik der Groteske*, in « Beiträge zur Kunstgeschichte », Monaco, pp. 126-154.
1964 M. Rotili, *La Fortuna di Michelangelo nell'Incisione*, Benevento, nn. 12-15.
1964 A. Petrucci, *Panorama della Incisione Italiana - Il Cinquecento*, Bestetti, Roma, pp. 29, 31-33.
1966 K. Oberhuber, *Renaissance in Italien 16. Jahrhundert*, New York, nn. 146-153.
1967 A. Blake Smith, *Anchora Inparo*, in « Art Quarterly », n. 2, pp. 119-125.
1968 L. Bianchi, *La Fortuna di Raffaello nell'Incisione*, in *Raffaello*, De Agostini, Novara, vol. II, pp. 652-653, 656, 667, 669, 670, 674, 675.
1978 *The Illustrated Bartsch - The Works of Marcantonio Raimondi and of his school*, a cura di K. Oberhuber, New York, voll. 26-27.

JACQUELINE PETRUZZELLIS-SCHERER

Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco

« *Utendum est fabulis atque enigmatum integumentis in re sacra* ».
(Bisogna saper coprire di favola e di enigmi le sacre verità)

Muziano Rufo

Se scarseggiano i documenti finora rintracciati riguardanti la vita di Francesco Xanto Avelli, si possono tuttavia tracciare alcune tappe della sua attività grazie alle testimonianze che lo stesso artista ci fornisce tramite due distinte fonti: l'una di origine letteraria, poiché oltre ad essere maiolicaro si dilettava nel comporre sonetti, l'altra che ci è documentata dagli stessi piatti, ampiamenti firmati datati e commentati.

Non si conosce la data esatta della nascita avvenuta fra il 1500 e il 1510, mentre il luogo, Rovigo, viene spesso apposto sia siglato che per intero accanto alla sua firma (fig. 9) ed è confermato nel sonetto XXIX scritto in onore del suo duca Francesco Maria della Rovere:

Ne il mio paese immerge e innonda
l'Adige altero, tra le valli e il monte
ch'innalza d'Este le fattezze conte
con quanto d'Adria il sit orna e circonda[1].

La sua firma appare per la prima volta su esemplari datati del 1530, anno in cui comincia a menzionare anche il luogo di attività «*in Urbino*»[2] (fig. 2). Bisogna poi fare un salto fino al 1541 per trovare ulteriori informazioni: un piatto raffigurante *la Presa della Goletta* reca sul retro la scritta: « *1541 in Urbino nella bottega di Francesco de Silvano ed è firmato X* »[3].

Del 1542 sono gli ultimi esemplari firmati e datati: *Enea e Anchise* allo Schlossmuseum di Berlino e *Antonio e Cleopatra* al Museum of Fine Arts di Boston[4]. Dello stesso anno esiste un documento che sancisce un patto fra Xanto e alcuni operai. La sua morte avviene nel 1545.

Pochi elementi quindi per tracciare un quadro esauriente della vita d'un artista così petulante ed attivo come sembrano testimoniare le sue opere.

Queste rimangono utili e preziosi documenti per cogliere molti aspetti della sua personalità che cercheremo di precisare esaminando più da vicino i nove esemplari significativi raccolti al Castello Sforzesco e che abbracciano il decennio che va dal 1530 al 1540.

TONDINO detto dell'ANNO NUOVO
1530, cm. 22, inv. M.232

Al 1530 (anno in cui comincia a firmare l'Avelli) appartiene il tondino raffigurante un putto che traina un carro sul quale stanno in piedi due figure femminili (fig. 1). Questo esemplare presenta una curiosità: mentre il verso è datato 1530 (fig. 2) la parte anteriore del carro reca la data in cifre romane MDXXXI.

Forse sono stati gli attributi[5] nelle mani delle due donne a spingere alcuni ad intitolare il tondino « Il carro della poesia » ma in tal modo non viene spiegata la differenza di datazione. Più interessante sembra invece l'interpretazione del Ballardini che lo intitola « *l'Anno Nuovo* »[6]. Si può supporre in effetti che la scena sia stata eseguita verso la fine dell'anno 1530 come allegoria dell'anno a venire.

Il raggio di sole e gli oggetti in mano alle due donne sono gli unici elementi che ci possono indirizzare ad una lettura iconologica, ma si è ben presto delusi poiché le due figure femminili sono la controparte esatta di due muse nell'incisione « *La contesa fra le Muse e le Pieridi* » del Caraglio[7] con l'unica differenza che l'artista ha messo un'asticella nella mano sinistra nascosta nel modello e che non sembra aver altro significato che quello di attirare lo sguardo dello spettatore sulla data.

Ma non si può escludere che il piatto non sia l'allegoria di qualche avvenimento politico o sociale di carattere ermetico. Nell'iconologia di quell'epoca, il sole simboleggia la verità che illumina ogni cosa e la scena potrebbe essere ad esempio l'allegoria della speranza che il nuovo anno faccia luce su qualche oscuro avvenimento dell'anno precedente. Ma il motto di Clemente VII dei Medici (« candor illaesus ») apre uno spiraglio particolarmente attraente. Sappiamo infatti che la Sala di Costantino in Vaticano era decorata con questo motto raffigurato da un sole che illumina la terra con i suoi raggi[8].

Il nostro esemplare potrebbe collegarsi ad una serie di piatti illustranti

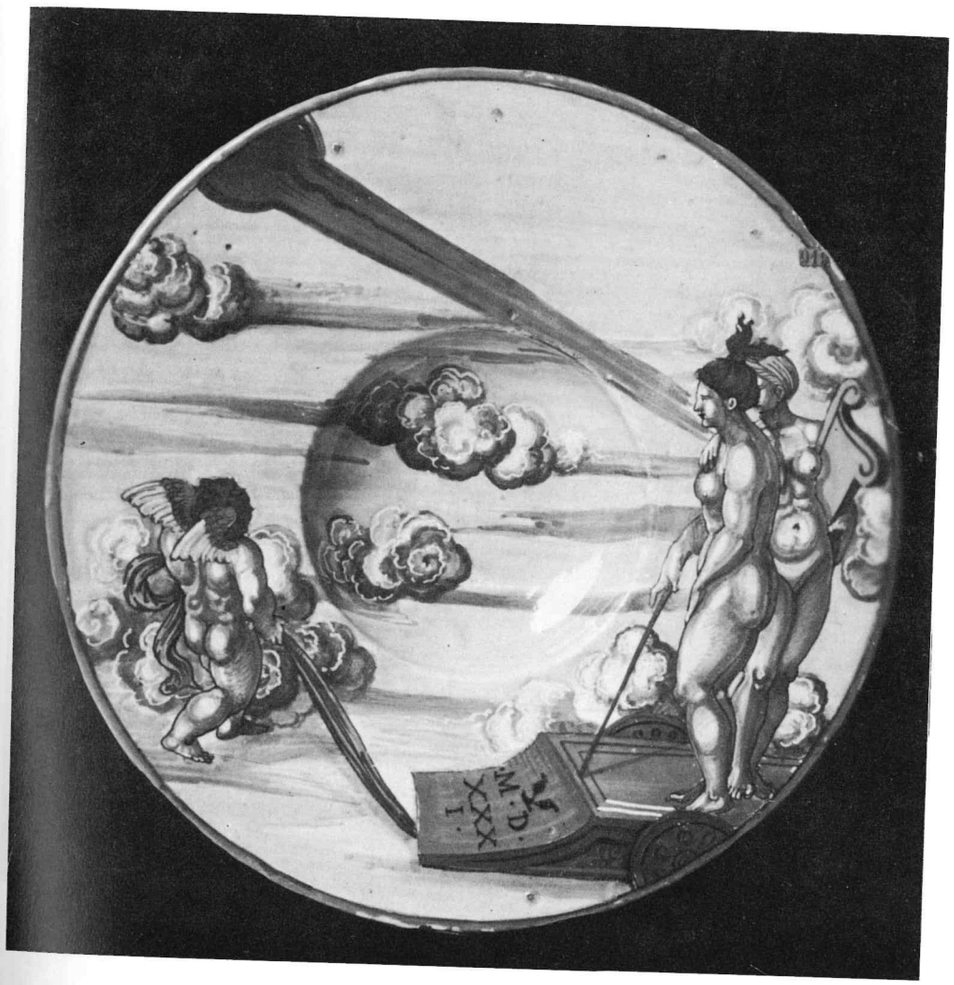


FIG. 1 - Francesco Xanto Avelli, *L'Anno Nuovo*. Tondino, cm. 22 (Inv. M 232).



Fig. 2 - Retro fig. 1.



Fig. 3 - Gian Giacomo Caraglio, *Il Matrimonio di Alessandro e Rossanna.*



Fig. 4 - Gian Giacomo Caraglio, *La contesa fra le muse e le Pieridi.*

avvenimenti politici verificatisi durante il suo pontificato[9]. La scena andrebbe quindi letta come l'augurio di un nuovo anno che trasporta la musa illuminata dal raggio divino quale auspicio di pace[9a]

Fonti iconografiche
La fonte si rifà ad incisioni del Caraglio. Il putto è la copia in controparte di quello nel « *Matrimonio di Alessandro e Rossanna* » (fig. 3) mentre le due donne sono desunte in controparte dalla « *Contesa fra le muse e le Pieridi* » (fig. 4).

Retro (fig. 2)
F.X.A.R. / î Urbino / 1530

TONDINO con SCENA ALLEGORICA
1531, cm. 22, inv. M.231

Stilisticamente molto vicino alla scena precedente, il tondino allegorico datato 1531 (fig. 5) che raffigura un uomo sdraiato appoggiato su una zampogna e una figura femminile in piedi vicino ad un piedistallo, o un altare, con una doppia tromba in mano. Dalla scena spoglia di ogni elemento paesaggistico spira la stessa eterea atmosfera che dall'allegoria dell'« Anno Nuovo ». Ma qui il sole non è più rappresentato come un raggio unico bensì come una sfera dalla quale cadono delle fiamme. Come nel piatto precedente la musa e il suo strumento[10] sono la copia esatta del loro modello: scelta premeditata o fortuita? Come illustreremo più avanti, l'Avelli non sembra far prova di estremo rigore nella scelta degli attributi che utilizza con una certa disinvoltura; anche in questo caso si rimane perplessi sul senso da attribuire agli strumenti in mano ai protagonisti. Si è pensato alla « *Fama* » poiché i suoi attributi sono effettivamente la tromba e in certi casi la doppia tromba: l'una piccola e l'altra grande per significare la cattiva e la buona fama; il ruolo della cornamusa rimane oscuro.

Fonti iconografiche
L'uomo sdraiato è desunto in controparte dal guerriero sotto il cavallo nella « *Battaglia fra Romani e Cartaginesi* » di Marco Dente da Ravenna (fig. 7).

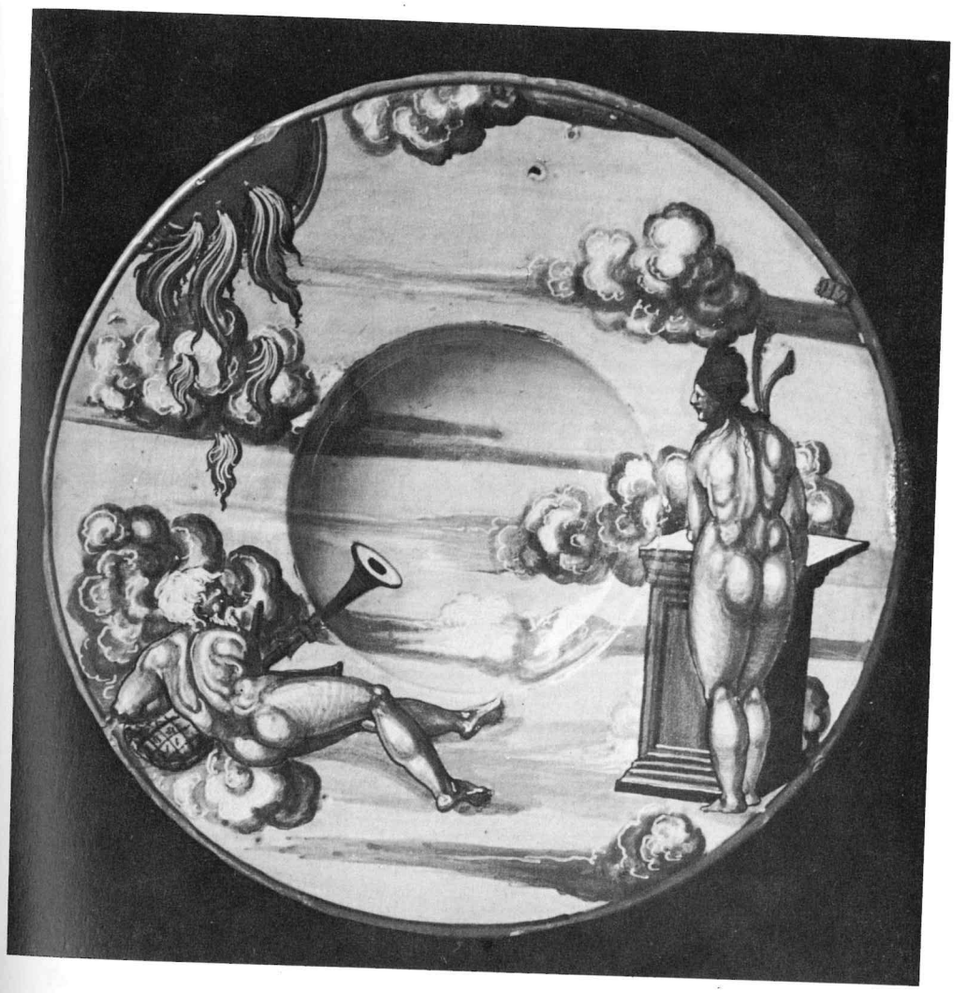


Fig. 5 - Francesco Xanto Avelli, *Scena allegorica.* Tondino, diametro cm. 22 (Inv. M 231).



Fig. 6 - Retro fig. 5.



Fig. 7 - Marcantonio Raimondi (o Marco da Ravenna), *Battaglia fra Romani e Cartaginesi.*

La figura femminile riprende in controparte una musa nella « *Contesa fra le Muse e le Pieridi* » del Caraglio (fig. 4).
L'ara ricorda quella dell'incisione con la *Morte di Cleopatra* (fig. 38).

Retro (fig. 6)
f.X.A.R. / î Urbino / 1531

PIATTO - ALLEGORIA DELLA FAMA
s.d., cm. 27,5, inv. M.142

Il terzo piatto di carattere allegorico raffigura una donna seduta su un cirro di nubi e circondata da putti (fig. 8). Siamo in presenza di una rappresentazione consueta della « *Fama* »: i putti tengono in mano i rami dell'alloro sempre verde, simbolo della gloria che rimane oltre il tempo, e la fama regge il libro e la tromba lunga simbolo della buona fama. Questa identificazione è confermata dall'iscrizione sul retro del piatto « Quella che già di Roma fo' reina » (fig. 9). Il commento dell'artista sembra svelare un certo rammarico per la gloria tramontata di Roma, alludendo allo stato attuale della Città Pontificia dilaniata dalle continue lotte politiche.

Fonti iconografiche
La Fama è desunta dalla Musa Clio nel *Parnaso* di Marcantonio Raimondi da disegno di Raffaello. I putti sono ricopiati dalla stessa stampa (fig. 10).

Retro (fig. 9)
Frâcesco Xâto Avelli da / Rovigo pîse / Quella che già di Roma fo' / reina / nota. y.

TONDINO - ALLEGORIA DI ROMA, NAPOLI, FIRENZE, GENOVA
s.d., cm. 27,5, inv. M.226

Un altro tondino allegorico (fig. 11) rappresenta le città di Roma, Genova, Firenze e Napoli personificate da donne disposte in vari atteggiamenti e designate sia da un cartello recante il loro nome (Genu-Parthe-



FIG. 8 - Francesco Xanto Avelli, *Allegoria della Fama.* Piatto, diam. cm. 27,5 (Inv. M 142).



Fig. 9 - Retro fig. 8.



Fig. 10 - Marcantonio Raimondi, *Il Parnaso* (da disegno di Raffaello).

nope) sia dai loro emblemi (il giglio per Firenze, le chiavi d'oro e d'argento per Roma[11]). L'effetto scenografico di questa allegoria è accentuato dagli elementi architettonici, dagli alberi disposti con simmetria, e dal monte con rovine, motivo ricorrente nell'opera dell'Avelli ma che raggiunge qui delle proporzioni inusitate sino a riempire quasi tutto il cavetto. Un sole rappresentato nella sua metà inferiore e incorniciato da un cirro di nubi domina la scena con i suoi raggi costituiti da quattro spade fiammeggianti che sembrano protendersi minacciosamente verso le singole città quale castigo divino.

Si tratta certamente di un'allusione ad un avvenimento politico ben preciso come sembra confermare un piatto all'Ermitage[12] che reca la data 1534 ma ricorda un episodio del 1530: Firenze tradita da Malatesta Baglioni. Oltre al pezzo di una lancia rotta, Firenze tiene in mano il giglio; l'altro elemento in comune con il nostro piatto sono le chiavi d'oro e d'argento ai piedi del traditore. Il significato di questa scena ci sarebbe rimasto probabilmente oscuro senza l'ausilio del testo apposto sul retro del piatto « Dal proprio figlio suo Fiorenza offesa ». Nel nostro caso l'iscrizione si limita a nominare le città e l'interpretazione è tanto più ardua in quanto l'artista più volte illustra avvenimenti di alcuni decenni prima[13]. Bisognerebbe quindi ripercorrere passo per passo gli episodi politici che hanno potuto coinvolgere queste città. Anche la posizione reciproca delle figure può essere investita di significato come alleanza, esclusione ecc.[13a].

L'approccio a questi piatti, ben lungi dal voler essere una analisi esauriente, mira solo a suscitare uno studio approfondito basato su elementi rigorosi allo scopo di restituire all'opera il suo significato originale. L'opera d'arte può rivivere solo se ricollocata nel contesto politico-sociale che l'ha generata. Una delle dirette conseguenze determinate dalla corrente neo-platonica si verifica nella profusione del simbolismo figurativo nell'arte. In questo terreno incerto tra realtà e fantasia, riesce difficile individuare il simbolo dall'effetto estetico, il significante dal significato. Pur correndo il rischio di attribuire un significato che va al di là delle intenzioni dell'artista, non possiamo nemmeno permetterci di trascurare l'ipotesi di una lettura in chiave simbolica, in quanto il simbolo costituisce il nucleo vitale dell'opera. Nella filosofia umanistica, il simbolo è il messaggio più profondo, quello che meglio della parola consente alla mente di accedere alla conoscenza superiore.



Fig. 11 - Francesco Xanto Avelli, *Allegoria di Roma, Napoli, Firenze e Genova.* Tondino, diam. cm. 27,5 (Inv. M 226).

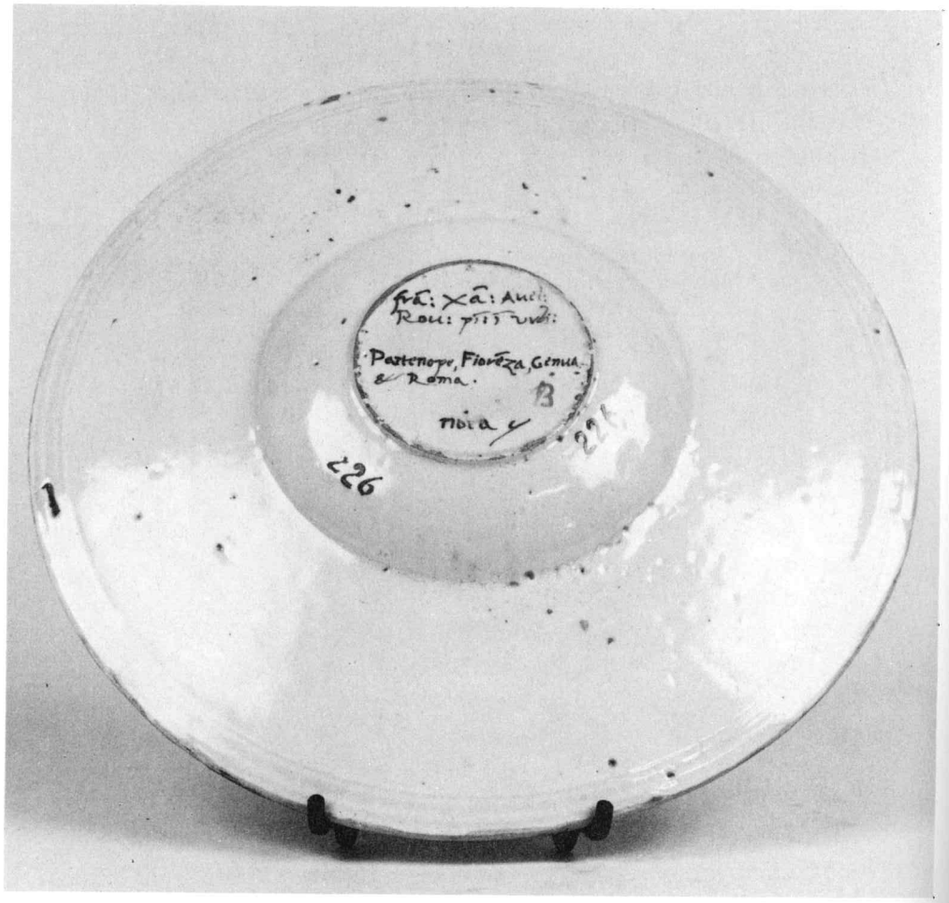


FIG. 12 - Retro fig. 11.



FIG. 13 - Marcantonio Raimondi, incisione dalla serie dei *Modi*.



FIG. 14 - Maestro del Dado da Ugo da Carpi, *L'avarizia scacciata dal Parnaso* (dal Marco Dente da Ravenna).

Anche la ricerca così affannata del colore deriva dalla metafisica e gli sforzi perché l'opera abbia « bella maniera » non sono gratuiti ma trovano il loro fondamento nelle teorie filosofiche del '500. Se non si può affermare che l'artista ne sia pienamente cosciente è però evidente che riflette gli aspetti più rilevanti dell'orientamento stilistico e filosofico del suo tempo.

Fonti iconografiche

Genova e Firenze sono riprese dalle due muse sull'estrema sinistra nella « *Contesa fra le muse e le Pieridi* » (fig. 4). Roma è desunta dai « *Modi* » di Marcantonio Raimondi (fig. 13). Napoli ricopia « *L'Avarizia scacciata dal Parnaso* » di Ugo da Carpi (fig. 14).

Retro (fig. 12)

frâ: Xâ: Avel: / Rov: pî: î Urbi: / Partenope, Fiorêza, Genua e Roma. / nota y

TONDINO - ORFEO ED EURIDICE

s.d., cm. 27, inv. M.138

Oltre ai soggetti simbolici e politici, le *Metamorfosi di Ovidio*, consoni con lo spirito paganeggiante del '500, costituiscono una delle fonti letterarie maggiormente sfruttate dall'Avelli, cosicché dei decoratori-ceramisti di questo periodo. Due esemplari di Xanto presenti al Castello Sforzesco si rifanno a tale fonte: quello che rappresenta il mito di Euridice e Orfeo e l'altro che narra la storia di Dedalo e Talo.

Il 1° esemplare (fig. 15) rappresenta nello stesso spazio i tre protagonisti e tre momenti del racconto: la rincorsa di Aristeo respinto dalla tromba fiammeggiante del putto, la morte di Euridice morsa dall'apice e Orfeo in atto di suonare.

Questo tondino esemplifica un sistema utilizzato ripetutamente dal nostro pittore allorché riprende senza scomporsi una stessa silouette modificandone alcuni particolari onde mutare il sesso del personaggio. Nel nostro caso, Orfeo non è altro che la musa con il doppio flauto, già citata, della « *Contesa fra le Muse e le Pieridi* »: il suo volto diventa



Fig. 15 - Francesco Xanto Avelli, *Euridice e Orfeo*.
Tondino, diam. cm. 27 (Inv. M 138).

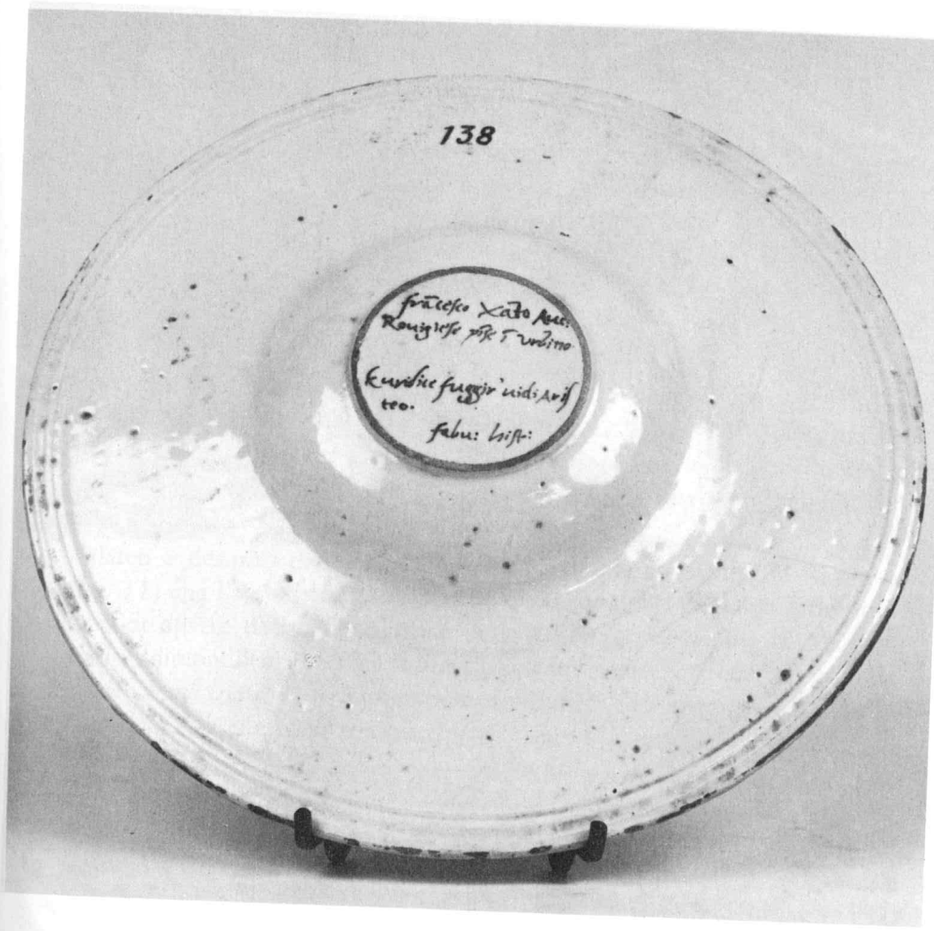


Fig. 16 - Retro fig. 15.

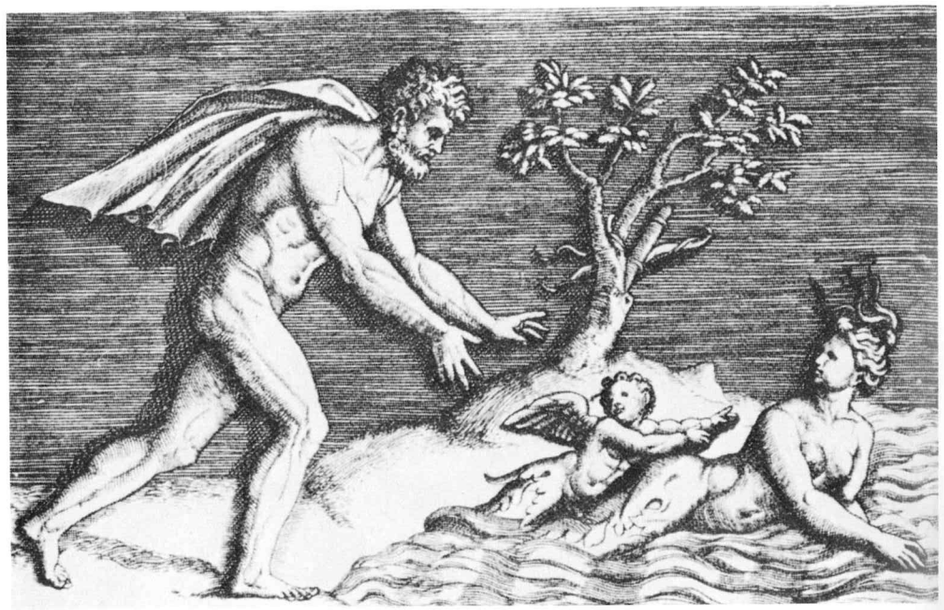


Fig. 17 - Marco Dente da Ravenna, *Uomo e naiade*.



Fig. 18 - Marcantonio Raimondi, *Ronda di putti*.

quello di un uomo barbuto, il corpo s'irrobustisce e il pube si ricopre di una pudica ghirlanda di foglie. Il travestimento si compie con l'aggiunta di un ampio manto che avvolge le sue spalle.

Ritornando al problema già accennato per gli altri piatti si può notare in questo esemplare l'estrema libertà dell'artista nei confronti degli attributi dei suoi personaggi. Libertà che potrebbe tradire in alcuni casi una certa superficialità della reale conoscenza del soggetto. In effetti, nel mito ovidiano, Orfeo non suona la viola bensì la cetra (o la lira) per ammansire Cerbero e gli dei. Questo particolare conferma l'estrema cautela da usarsi nell'interpretazione dei simboli e degli attributi.

La figura di Euridice, già utilizzata nel piatto con soggetto allegorico (fig. 1) è desunta dalla stessa stampa. La musa è stata disposta orizzontalmente con il braccio allungato per suggerire l'effetto della caduta. La figura, adagiata artificiosamente a terra, soffre di una certa rigidità accentuata dal manto aggiunto dall'artista.

Aristeo è desunto dall'« *uomo e naiade* » di Marco Dente da Ravenna (fig. 17) che l'Avelli ha reso imberbe e ringiovanito. Il putto è desunto in controparte da quello centrale nella « *Ronda dei putti* » di Marcantonio Raimondi (fig. 18) ma il braccio è stato alzato per tenere la tromba e non passa inavvertito l'intervento dell'artista nell'avambraccio e nella mano sinistra che sono sproporzionati rispetto al resto del corpo.

Se a nostro parere la scena pecca nell'assenza di unità spirituale (gli sguardi di Orfeo e di Aristeo anziché partecipare al dramma sembrano seguire un punto indefinito a destra oltre il piatto), non possiamo applicare indiscriminatamente il concetto moderno di forma-contenuto, ma bisogna sapere vedere con gli occhi dei contemporanei dell'Avelli che dovevano essere favorevolmente impressionati dall'equilibrio della composizione e dall'accademismo delle figure rispondenti al concetto di « bella maniera ». Dare buona forma era dimostrare la conoscenza della « bellezza superiore » di carattere divino: l'immagine investita di un potere quasi magico aveva un impatto immediato sulla sensibilità dell'uomo del '500.

Retro (fig. 16)

Frâcesco Xâto Ave: / Rovigiese pîse î Urbino / Euridice fuggir' vidi Aris / teo / fabu: hist:.

PIATTO - DEDALO E TALO
s.d., cm. 27,5, inv. M.217

L'altro mito ovidiano, più raro nel repertorio dei ceramisti, narra la storia di Dedalo[14] che, invidioso di suo nipote Talo inventore della sega e del compasso, lo precipita dall'alto di una torre simulando un incidente (fig. 19).
Alcune raffinatezze pittoriche come l'ombra del putto e delle travi sulla torre, sono attenuate dalla sproporzione fra i personaggi e l'elemento architettonico. Ma ripetiamo che questi sono particolari che non urtavano lo sguardo dei contemporanei di Xanto, affascinati dalla bellezza dei colori.

Fonti iconografiche
Ritroviamo il putto già identificato nell'*Anno Nuovo* (fig. 3). Talo è ripreso capovolto dall'Urano nell'incisione raffigurante una « *naiade sul mare* » di Marco Dente da Ravenna (fig. 21). Dedalo e lo spettatore sono desunti dal « *Martirio di San Lorenzo* » di Marcantonio Raimondi (fig. 22).

Retro (fig. 20)
Frâcesco Xâto Avelli pî / î Urbino / Opra l'invidia î Dedal'X (virtu) / oso / historia Y.



FIG. 19 - Francesco Xanto Avelli, *Dedalo precipita suo nipote Talo.* Tondino, diam. cm. 27 (Inv. 217).

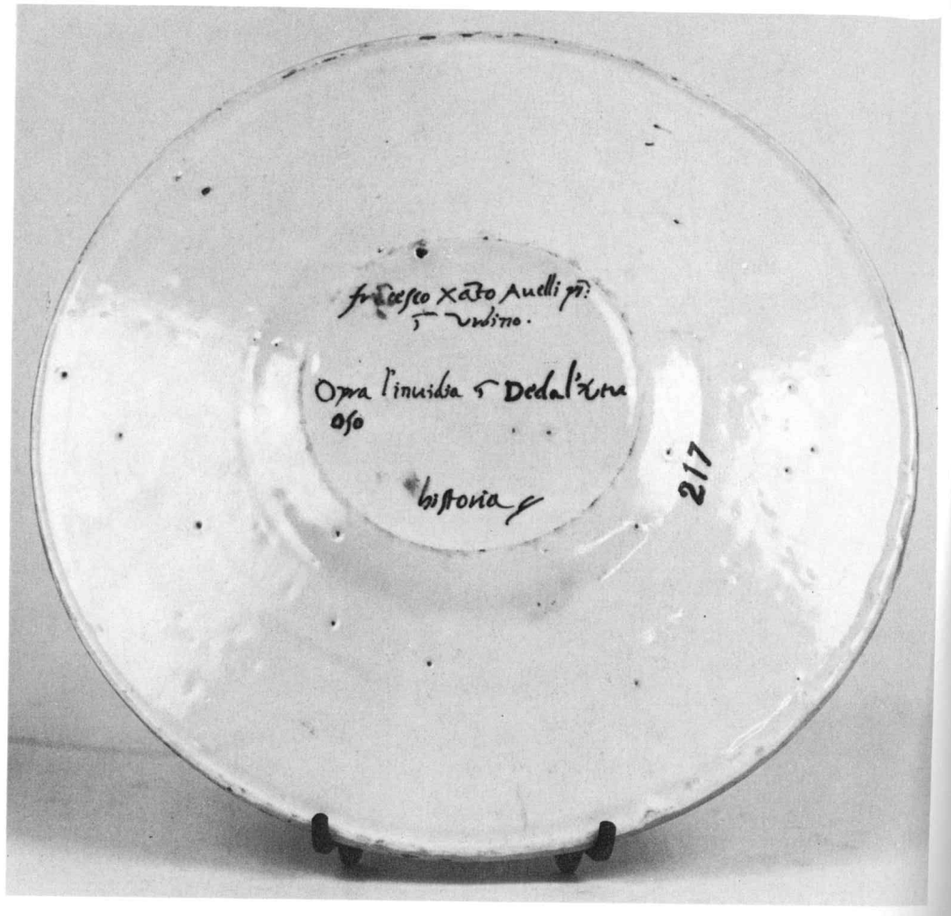


Fig. 20 - Retro fig. 19.



Fig. 21 - Marco Dente da Ravenna, *Naiade sul mare*.

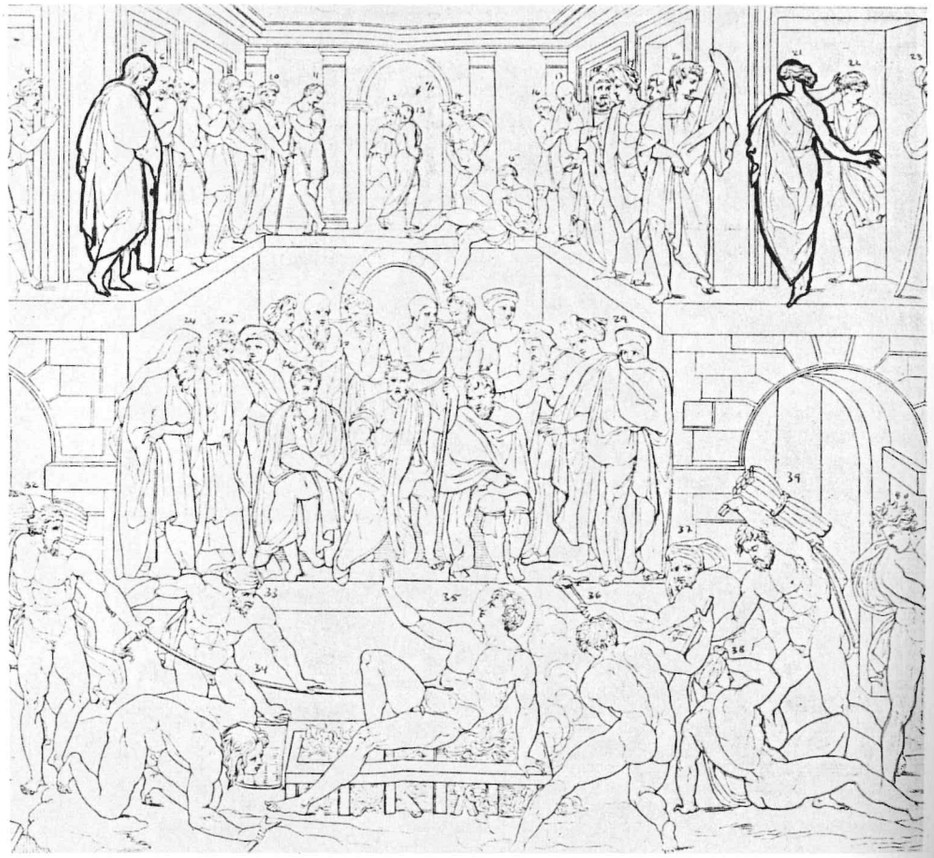


Fig. 22 - Marcantonio Raimondi, *Il martirio di San Lorenzo* (da Baccio Bandinelli).

COPPA - LA MADONNA DI FOLIGNO
1537, cm. 26, inv. M.225

I soggetti religiosi costituiscono una minima parte della produzione così prolifica del nostro artista. Oltre alla *Adorazione dei Pastori*[15] e *Giuseppe sfugge alle seduzioni della Putifarre*[16], gli esemplari a carattere religioso sono piuttosto rari. Uno di questi è la coppa a basso piede datata 1537 con la Vergine in gloria e il figlio (fig. 23). Tranne gli elementi paesaggistici e la mandorla, la scena riprende esattamente una stampa di Marcantonio Raimondi incisa da disegno preparatorio di Raffaello per la « Madonna di Foligno » (fig. 25).

Retro (fig. 24)
1537 / Ave Regina Angelo y / F.X.R.

PIATTO - CIRCONCISIONE (frammento)
1540, cm. 17,5, inv. M.145

Del 1540 un frammento con la *Circoncisione* (fig. 26) firmato sul retro X. La scena è gremita di personaggi avvolti in ampi manti che rendono ardua la lettura iconografica. Si può notare tuttavia una certa somiglianza tra il sacerdote inginocchiato e l'imperatore del pianeta « Giove » nella serie dei *Sette pianeti* di G.G. dei Ferrari. Tale fonte è già stata utilizzata dall'Avelli nel piatto con il *sogno di Alcione* al Museo Correr di Venezia.

Retro (fig. 27)
M.D.X.L. / Di Xpo (Cristo) il primo / sâgue per noi sparso. / X.



FIG. 23 - Francesco Xanto Avelli, *Vergine in gloria*. Coppa a bordo rialzato, diam. cm. 26 (Inv. M 225).

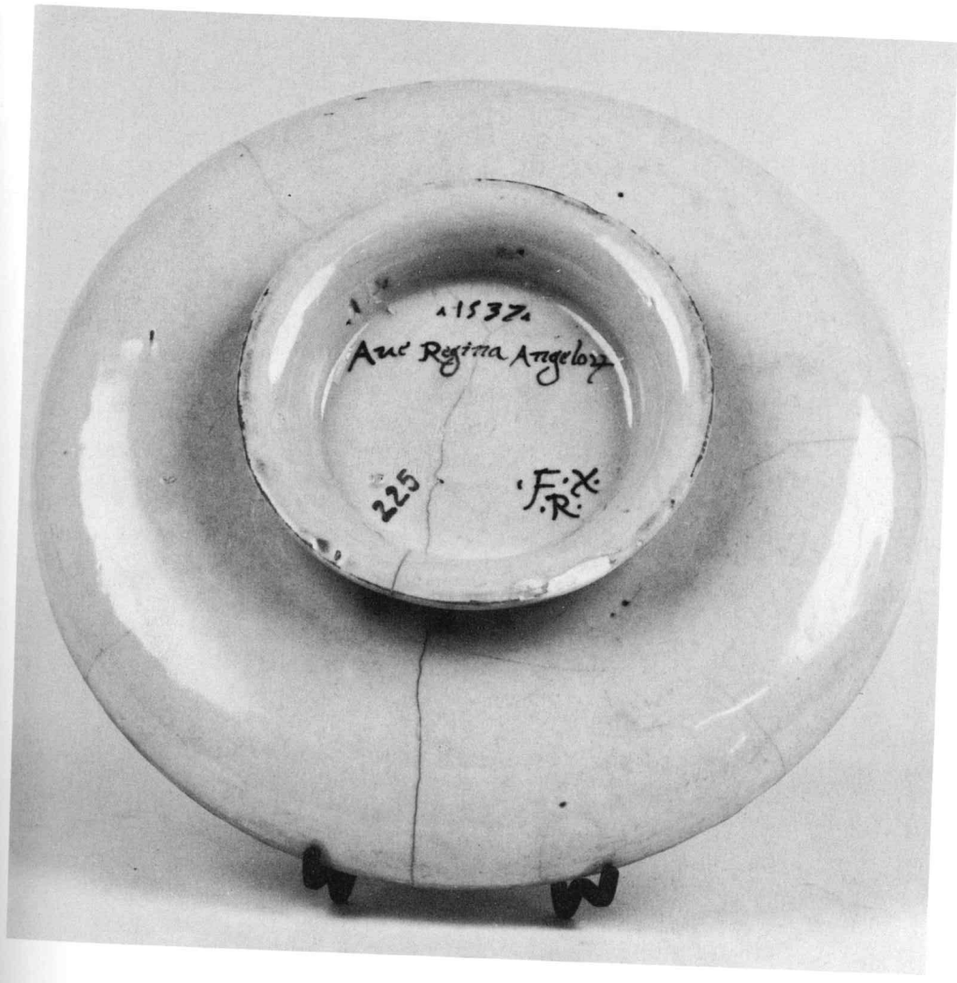


FIG. 24 - Retro fig. 23.



FIG. 25 - Marcantonio Raimondi, *Vergine in gloria* (da disegno di Raffaello per la *Madonna di Foligno*).



FIG. 26 - Francesco Xanto Avelli, *Circoncisione*. Frammento, diam. cm. 17,5 (Inv. 145).



Fig. 27 - Retro fig. 26.

PIATTO - L'INONDAZIONE DEL TEVERE
1531, cm. 45, inv. M.125

L'opera più rappresentativa dell'Avelli al Castello Sforzesco è indubbiamente l'*Inondazione del Tevere* (fig. 28): la scena illustra l'ultima inondazione del 1530[17] iniziata nella notte dell'otto ottobre e durata tre giorni; questa notizia è confermata nell'iscrizione sul retro del piatto (fig. 29). La catastrofe fu improvvisa poiché alle forti pioggie dei giorni precedenti era seguito il bel tempo[18]. Circa tremila persone perirono sorprese nel sonno, interi palazzi furono travolti dall'impeto dell'acqua che raggiunse le porte bronzee del Panteon. Questa tragedia suscitò notevole impressione non solo in Italia ma in tutta Europa. Testi scritti in varie lingue narrano i particolari del disastro che oltre alle conseguenze immediate poteva essere fonte di pericoli ancora più tremendi come la peste o la carestia[19].

« L'Inondazione del Tevere » vanta il record assoluto per il numero impressionante di stampe utilizzate per la sua realizzazione: tredici incisioni contro le undici di « Diana ed Atteone » e « Il trionfo di Alsione »[20]. Il confronto sistematico di ogni singola figura con il modello corrispondente viene riportato a fine testo ma è opportuno fare alcune considerazioni: ritroviamo le Muse del Caraglio accompagnate dai loro rispettivi strumenti e in questo caso è evidente che questi non sono più né attributi né ipotetici simboli ma, come gli oggetti di oreficeria tenuti in mano dagli altri personaggi, rappresentano gli effetti personali che i sinistrati sono riusciti a raccogliere nella fretta e a portare in salvo. È interessante la figura del personaggio a sinistra del piatto, corrispondente esattamente alla iconologia vigente che personifica il fiume come un vegliardo dalla lunga barba, simbolo della sua antichità e quindi che sfocia in mare, mentre l'anfora tenuta inclinata verso il basso indica la rapidità del suo corso. Gli interventi diretti dell'artista si limitano agli elementi architettonici e sono particolarmente evidenti nel piedistallo che regge la statua di Apollo.

L'erma e i tre personaggi centrali nel cavetto sono ripresi dalle stampe licenziose di Marcantonio Raimondi intitolate « I Modi » (da disegni di Giulio Romano), che costituiscono una delle fonti iconografiche maggiormente utilizzate dall'Avelli. È interessante rilevare che queste incisioni, incriminate e distrutte durante il pontificato di Clemente VII, si ritrovano a far parte della raccolta di modelli del nostro pittore[21].



Fig. 28 - Francesco Xanto Avelli, *L'Inondazione del Tevere*. Piatto, diam. cm. 45 (Inv. 125).



Fig. 29 - Retro fig. 28.

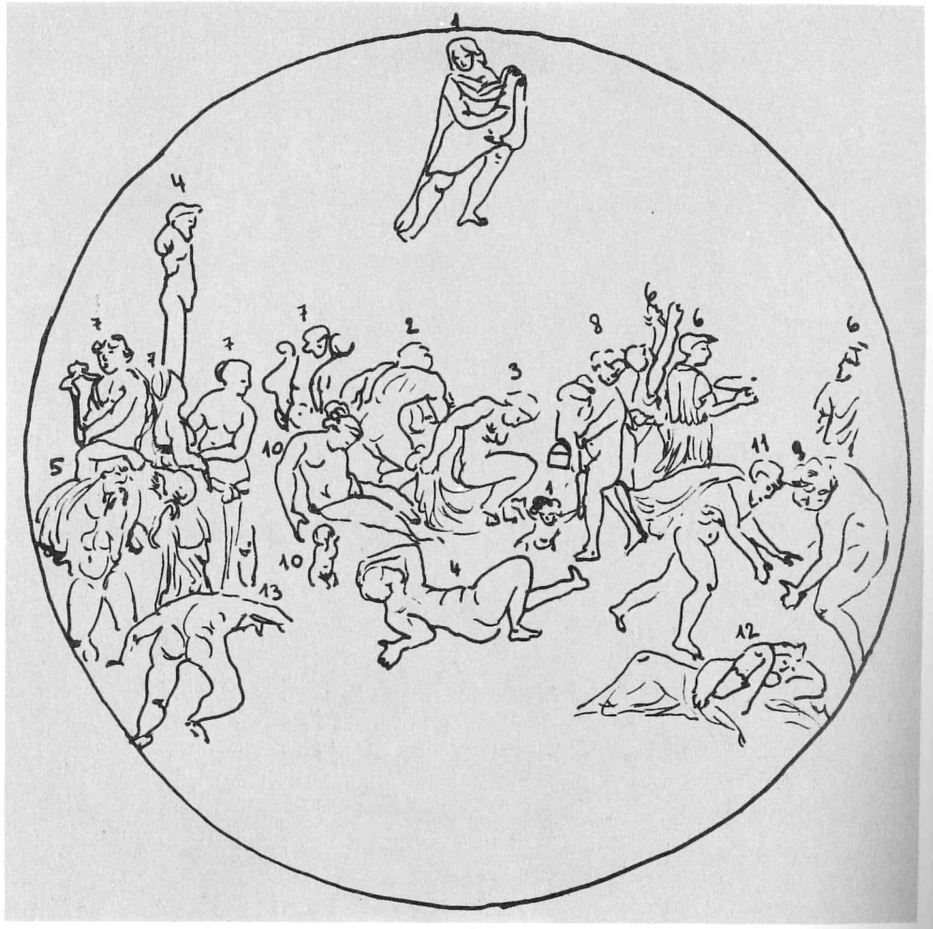


Fig. 30 - Personaggi dell'*Inondazione del Tevere*.

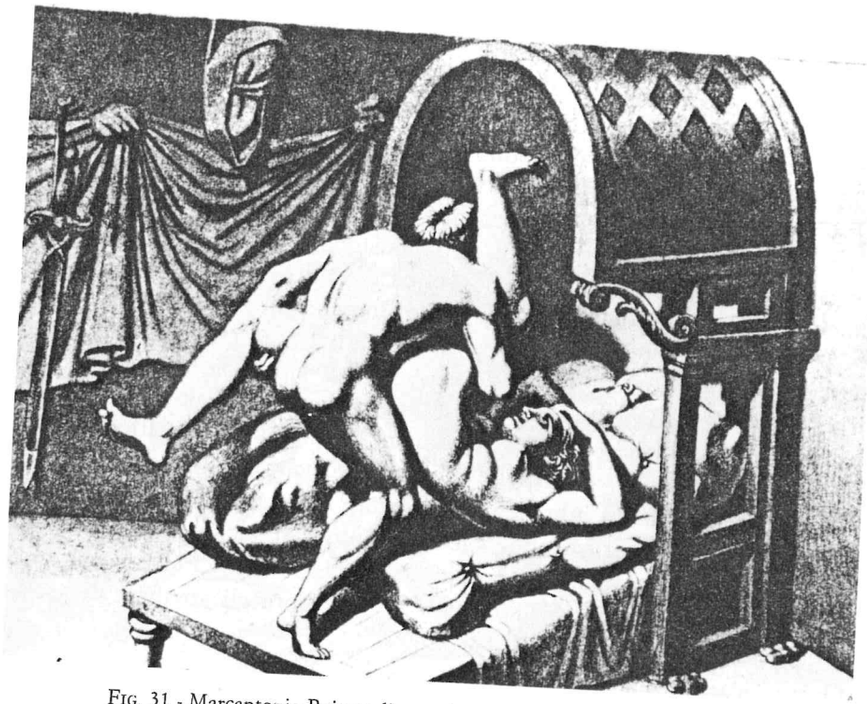


Fig. 31 - Marcantonio Raimondi, coppia, incisione dalla serie dei *Modi*.



Fig. 32 - Marcantonio Raimondi, coppia, incisione dalla serie dei *Modi*.

Con l'erma, la presenza di Apollo che domina la scena può essere spiegata come un semplice richiamo dell'antica Roma pagana, a meno che l'artista non abbia fatto un riferimento più preciso ai « Ludi Apollinares » tornati in auge durante il regno di Augusto. Un'altra ipotesi ci è suggerita dall'« Apollo del Tevere »[22], statua di culto che portava probabilmente le bende e l'alloro purificatore. Questa statua è stata così chiamata perché ritrovata in un'ansa del Tevere e non per una relazione cultuale con il fiume[23]. Anche in questo caso viene da chiederci se la raffigurazione della statua sia fortuita o conseguente ad una erronea associazione nel pensiero dell'artista dovuta all'omonimia. Il fatto che sul piatto sia rappresentato l'Apollo musageta anziché l'Apollo taumaturgo del Tevere non è un argomento sufficiente per confutare questa tesi: in effetti nel repertorio iconografico di Xanto il modello più adatto per rappresentare un Apollo era fornito ovviamente dal « Parnaso » e abbiamo già notato come egli non rispettasse sempre gli attributi dei personaggi da rappresentare.

Questo piatto è un documento eccezionale; oltre ad essere l'unica testimonianza pittorica (almeno nel campo ceramico) che ricordi questo avvenimento, è l'espressione di un artista completo, calato nel suo tempo, che sente la sua arte come una cosa viva, specchio degli avvenimenti socio-culturali significativi del suo secolo; non si limita al mondo della finzione bensì cerca di influire vita ai suoi piatti e di suscitare interesse nello spettatore facendo ricorso anche alla cronaca.

Fonti iconografiche (fig. 30)

1. Parnaso di Marcantonio Raimondi (fig. 10)
2. I Modi di Marcantonio Raimondi (fig. 31)
3. I Modi di Marcantonio Raimondi (fig. 32)
4. I Modi di Marcantonio Raimondi (fig. 33)
5. Baccante con giovane di Marcantonio Raimondi (fig. 34)
6. Quos Ego di Marcantonio Raimondi (fig. 35)
7. Contesa fra Muse e Pieridi del Caraglio (fig. 4)
8. Enea e Anchise fuggono da Troia del Caraglio (fig. 36)
9. Massacro degli innocenti di Marco Dente da Ravenna da Baccio Bandinelli (fig. 37)
10. Morte di Cleopatra di Agostino Veneziano (fig. 38)
11. Uomo con naiade di Marco Dente da Ravenna (fig. 17)
12. Psiche portata nelle arie da Zefiro ? (fig. 39)

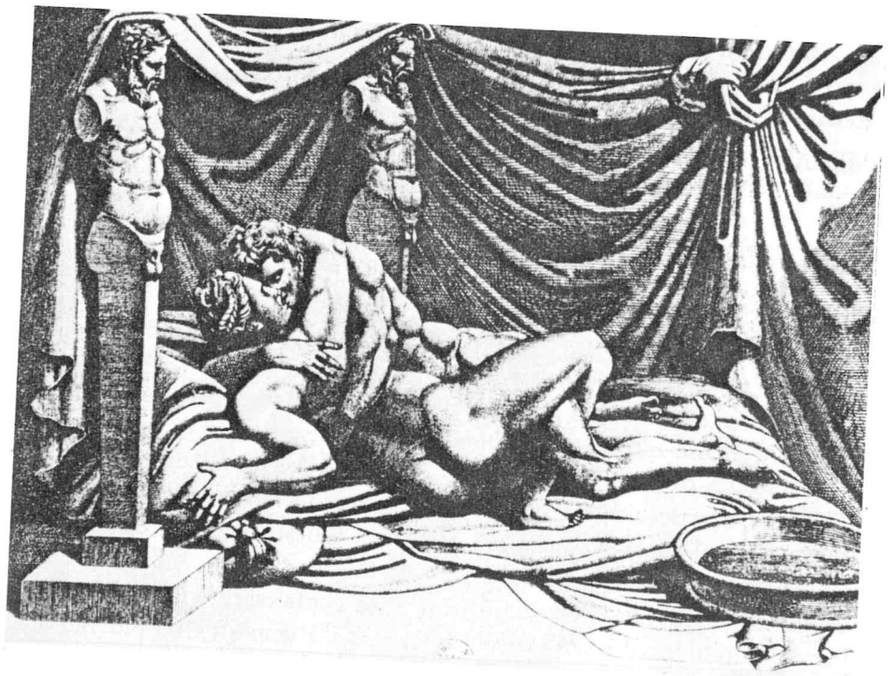


FIG. 33 - Marcantonio Raimondi, coppia, incisione dalla serie dei *Modi*.

13. Fonte non determinata (nonostante la somiglianza non si tratta di uno degli « Arrampicatori » di Marcantonio R.).

Retro Inondazione Tevere (fig. 29)

MDXXXI Versando il regal Tibro turbid'acque
Nel trenta el mar spingendo l'onda a terra
Roma sott'esso bê tre giorni giacque
Frâcesco Xanto Avelli da Rovigo pîse î Urbino.

Com'è noto, questi piatti venivano eseguiti non tanto per essere utilizzati sulle mense quanto per essere esposti sulle credenze e nei studioli come oggetti di lusso e di curiosità. Anche l'Avelli ha eseguito delle « credenze » arricchite in alcuni casi dallo stemma del committente o del personaggio al quale l'oggetto era destinato. Questi servizi ci danno una idea dell'ampia gamma sociale interessata nell'arte della maiolica: prelati altolocati (Jacopo Pesaro vescovo di Pafo), gonfalonieri (il gonfaloniere Pucci), nobili (Ercole d'Este) per citare solo i committenti più importanti dell'Avelli. Spesso il committente definisce il soggetto, la forma e i particolari, limitando l'autonomia dell'artista. Nel caso di Xanto, questi dettami non sembrano essere stati applicati e potrebbero circoscriversi tutt'al più alla scelta del tema da rappresentare.

L'Avelli si rivela un personaggio estremamente interessante nel suo tentativo più o meno cosciente di riportare nell'arte ceramica l'evoluzione, da tempo compiuta dalla pittura, nel passare da semplice lavoro di maestranza a scienza vera e propria. Nel suo campo, è l'artista che ha sentito forse più profondamente di ogni altro che, oltre a dimostrare una certa dimestichezza con le scienze umanistiche, e con la letteratura in modo particolare, la condizione sine qua non per eliminare la discriminazione « arte » e « mestiere », « artista » e « artigiano », consisteva nel trovare un punto di collegamento tra l'arte della maiolica e la « Grande Arte » della pittura.

La duplice veste di poeta-pittore è documentata nella iscrizione sul retro del piatto con soggetto allegorico di Venere e Marte conservato al British Museum.

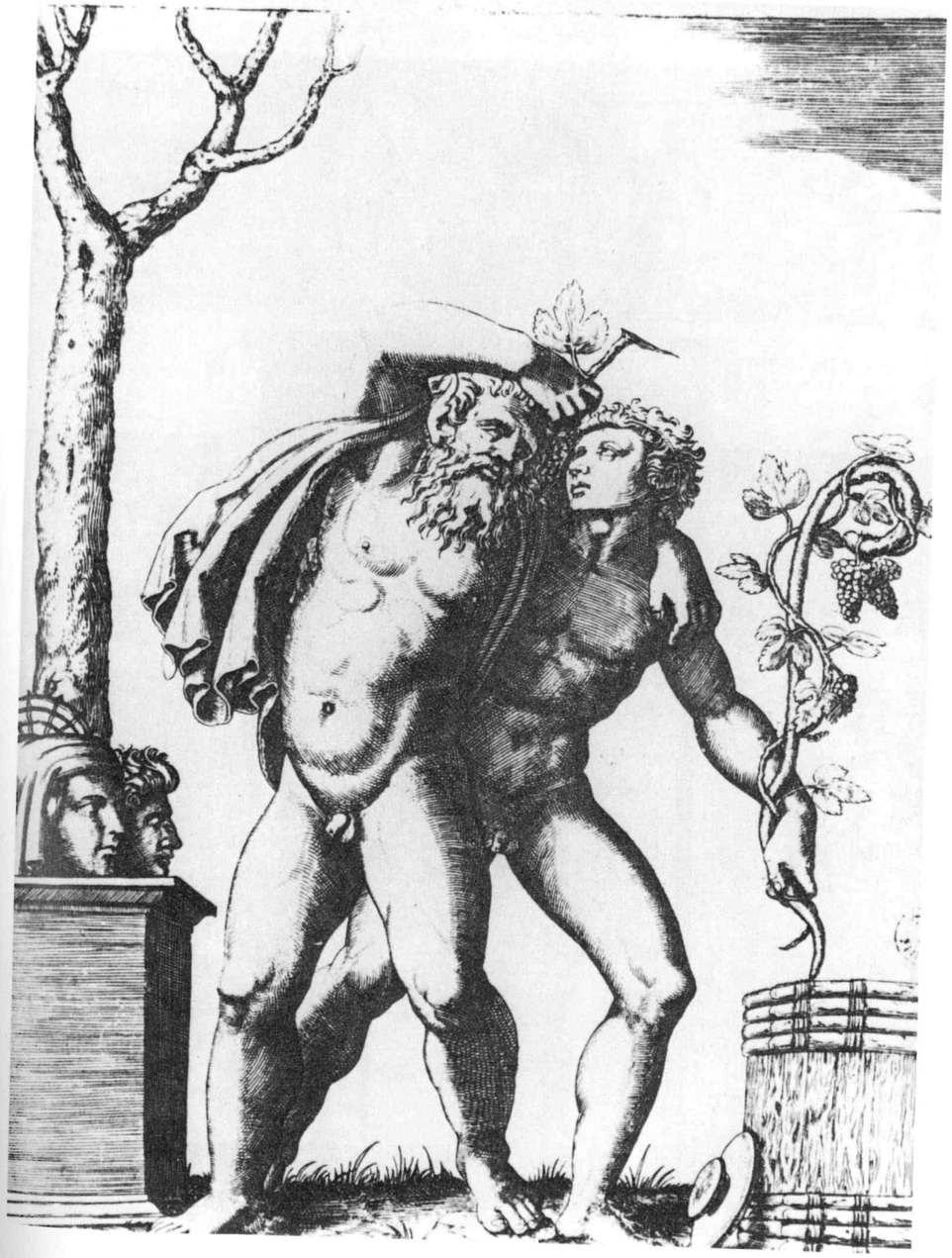


Fig. 34 - Marcantonio Raimondi, *Silene e baccante*.



Fig. 35 - Marcantonio Raimondi, *Quos ego.*



Fig. 36 - Gian Giacomo Caraglio, *Enea fugge da Troia.*

« 1532 / Marte coronato in ciel, / Vener contempla /
nel XXV canto del Rovere / Vittorioso, di F.X.A.R.
pittor. / frâ Xanto A. da Rovigo, / î Urbino pî. »[24]

In tale iscrizione l'Avelli oltre a citare la propria opera letteraria ribadisce la sua qualità di pittore. Questo particolare è indice di una certa ambizione a distinguersi dagli altri artigiani e palesa la consapevolezza, allora da poco acquisita[25], del proprio valore nel considerarsi l'interprete di un'arte riservata finora ad una élite e alla quale si sente ora di appartenere.

Nel processo di apertura dell'arte ai settori cosiddetti « minori » com'è il caso della maiolica, non è indifferente il ruolo del committente che con i suoi dettami agisce come collegamento tra arte elevata e arte applicata, tra dotto e artigiano, educando e maturando quest'ultimo fino ad elevarlo al rango di artista vero e proprio. Tale ruolo è confermato da Tiziano in una lettera che sebbene pecchi per il carattere spicatamente adulatorio, testimonia l'importanza del committente nella creazione dell'opera.

« All'illustrissimo et excellentissimo Signor mio il Signor Duca di Ferrara. L'altro giorno con la debita mia reverentia recevì le lettere sue insieme con il tellaro e tella che la mi manda, e lette le lettere e la informatione inclusa la mi è parso tanto bella e ingegnosa, che non so che si potesse trovare et veramente quanto più vi ho pensato, tanto più mi son confirmato in una oppinione che la grandezza de l'arte di pictori antichi era in gran parte, anzi in tutto aiutata da quelli gran Principi, quali ingegnosissimi li ordinaveno, di che poi haveano tanta fama et laude. Perciò che se Dio mi concede ch'io possi in qualche parte satisfar la expellation della S.V., chi non sa ch'io sarò lodato? Et niente di meno in questo io li haverò dato solum il corpo et la Excellentia Vostra l'anima che è la più degna parte che sia in una pictura... »[26].

Nell'Avelli, la convergenza dell'arte e dell'erudizione si rivela nei continui riferimenti letterari e nella varietà della scelta dei soggetti che toccano argomenti politici, sociali e allegorici. Tuttavia, quando si tratta di tradurre sul piatto i nuovi principi della pittura, forte di accumulate esperienze che riposano su basi teoriche, le cose si complicano e il maiolicaro ancora neofita nell'arte del disegno accademico, elemento basilare dell'arte figurativa, se la sbriga ricopiando le incisioni dei grandi maestri, partecipando in tal modo alla « Grande Arte » resa più accessibile grazie alla massiva diffusione delle stampe.

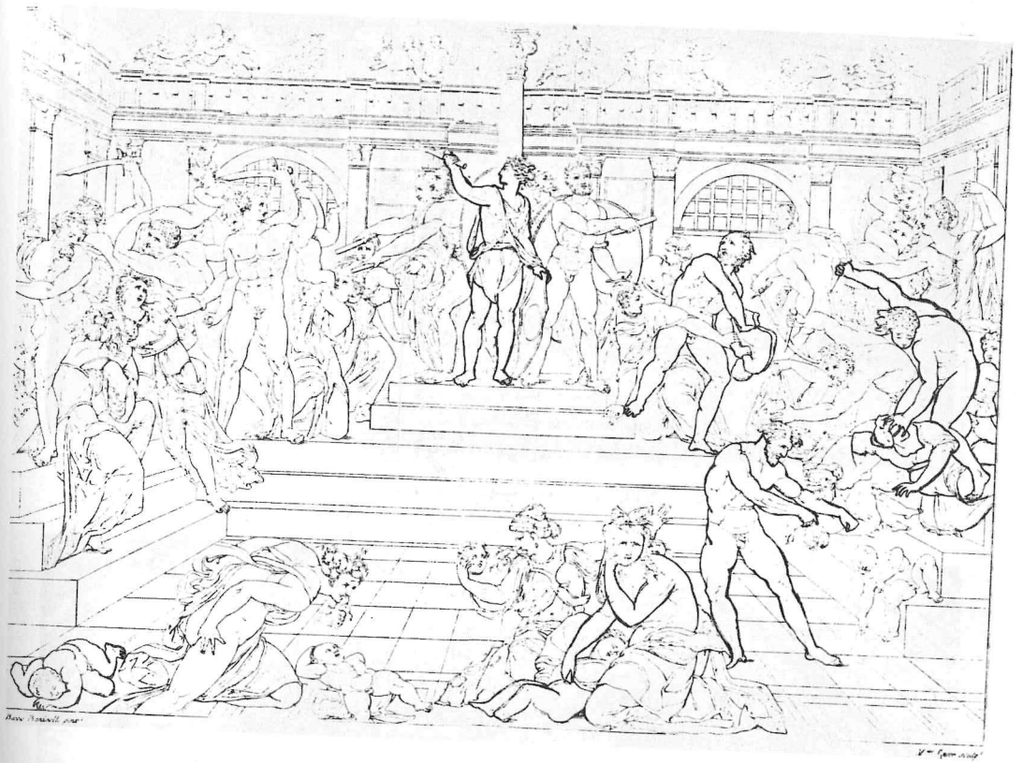


Fig. 37 - Marco Dente da Ravenna, *La strage degli innocenti* (da Baccio Bandinelli).



FIG. 38 - Agostino Veneziano, *La Morte di Cleopatra.*



FIG. 39 - Giulio Romano, *Psiche portata nelle arie da Zefiro,* Mantova, Palazzo del Té.

Per un'approccio stilistico della sua opera si rivela interessante l'applicazione di un sistema tanto in auge nel '500 che consiste nel dividere la pittura in disegno, « inventio » (o composizione), e colorito.

Per quanto riguarda il *disegno*, abbiamo rilevato i segni di una certa carenza che si esprime nelle proporzioni e nella prospettiva: la resa architettonica degli edifizi concepiti dall'Avelli tradisce una ignoranza delle leggi elementari della prospettiva. Ma questi difetti non sono imputabili solo a Xanto bensì sono una realtà comune alla maggior parte degli uomini del '500 non ancora familiarizzati con le recenti teorie scientifiche e per i quali l'approccio alla prospettiva riposa su basi del tutto empiriche e sulla osservazione della natura per alcuni versi ancora ingenua. L'utilizzazione sistematica degli spolveri, che tende alla facileneria, si salva dal pericolo della copia pedissequa grazie all'impegno personale dell'artista che si manifesta nell'incisivo tratto del disegno e nella forza che riesce ad infondere nei suoi personaggi.

La composizione: la totalità della scena ricostruita per mezzo di cellule autonome risente talvolta dell'artificio nell'uso dei medesimi clichés che, depauperati del loro significato originale e riutilizzati per rappresentare episodi molto diversi, mancano di nesso formale.

È invece nel *colore* che l'artista trova il modo di esprimere tutta la sua abilità. Secondo le teorie ficiane in voga in quell'epoca, il colore, come la luce alla quale s'apparenta, appartiene alla sfera celeste. Nell'applicazione e la distribuzione dei colori, nei loro accostamenti e nelle sfumature, Xanto fa prova di innegabile talento e concretizza in tal modo un concetto importante nella poetica tardo-rinascimentale: la difficoltà e il virtuosismo che rendono l'artista partecipe delle esperienze accordate agli intelletti più elevati.

Nelle sue opere strettamente legate al suo tempo, l'Avelli rispecchia lo spirito dell'umanesimo cercando di « realizzare in sè medesimo l'immagine dell'uomo universale teorizzato dai filosofi » (Garin).

NOTE

[1] Dalla serie di 44 sonetti custoditi alla Biblioteca Vaticana « Il ritratto del Il.mo et Invitissimo Principe Francesco Maria Feltrio della Rovere 1111. Duca d'Urbino per Francesco Xanto da Rovigo ». (Si veda l'articolo di F. Cioci, La proposta per una ristampa. Due sonetti inediti di Francesco Xanto Avelli, in Faenza 1979, No. 6, pp. 297-301).

[2] Da un documento del 1539 risulta che ha preso moglie e che abita il « Quadro » di Santa Croce in Urbino.

[3] Collezione J. de Rotschild. Faenza Fototeca 582.

[4] Come per nota 3, queste notizie sono riportate dall'articolo di J.P. von Erdberg e le iscrizioni non sono state accertate personalmente. Faenza Fototeca 612/594.

[5] L'arpa o la lira possono essere gli attributi di Erato o Polimnia, quest'ultima è la musa della poesia lirica. In alcuni casi un'asticella è messa in mano alla grammatica.

[6] Ballardini « Corpus », vol. I, No 254, Tav. XXXIV.

[7] Da disegno di Rosso Fiorentino.

[8] La Sala di Costantino è stata decorata da Giulio Romano sotto le precise istruzioni di Papa Clemente VII (1523-1534).

[9] Come *l'Allegoria del Sacco di Roma* (già Coll. Harris), la *Discordia d'Italia* (1536), o quella della *Punizione di Roma* (Hermitage). Oltre a questi piatti esistono molti altri esemplari a carattere politico, di stile molto affine a quello dell'Avelli, ma che non sono firmati.

[9a] Una terza ipotesi ci è suggerita dai versi dell'Avelli (cfr. nota 1) nei quali ripetutamente Francesco Maria della Rovere è paragonato ad un raggio di sole (Sonetto XII, versi 9 e seguenti / sonetto XV, versi 1 e 2 / sonetto XVIII verso 1 / sonetto XXVIII / sonetto XXXV, verso 8 / sonetto XXXVII, verso 5). In tal caso, questo tondino come quello successivo, potrebbero essere stati eseguiti per il duca, con precise allusioni ad eventi del suo governo.

[10] Può trattarsi del doppio flauto frigio (uno diritto e l'altro più largo e ricurvo) oppure l'artista nel ricopiare il modello ha ripreso anche lo strumento dell'altra musa nascosta dalla sua compagna.

[11] Le chiavi d'oro e d'argento simboleggiano le chiavi del cielo e della terra, il potere di legare e slegare, di assolvere o scomunicare.

[12] Già Collezione Botkin, ora all'Hermitage. Riprodotto in: State Hermitage Collection, Italian majolica XV-XVIII, tav. 78.

[13] Ad esempio *L'ingresso di Francesco I a Pavia* (1525) dipinto nel 1534 (Ballardini, Corpus II No 144). Londra British Museum.

[13a] Ipotesi confermata dai seguenti versi dell'ottavo sonetto: « La mesta donna il cui bel corpo irriga / con le dolce acque sue l'Arno pregiato » e dal sonetto XXXVI ove l'Avelli parlando dell'« infetta Roma » la descrive come « donna caduta per furor insano ». Noteremo come l'atteggiamento delle donne che personificano Roma e Firenze richiamino i versi dell'Avelli appena citati (cfr. nota 1).

[14] Ovidio, *Metamorfosi*, Libro VIII, No 236 e segg.

[15] Targa del 1537 (Pesaro, Musei Civici) e coperto d'impagliata (Venezia, Museo Correr).

[16] Soggetto dipinto altre 4 volte (Firenze, Urbino, Louvre ecc.).

[17] Sembra che un altro allagamento fosse già successo il 12 gennaio dello stesso anno.

[18] L'idrologia non era ancora conosciuta all'epoca e si ignorava che fosse l'Aniene a provocare le inondazioni del Tevere. Di conseguenza le misure per evitare i disastri si rivelavano inefficaci. Questa è la ventitreesima inondazione.

[19] La popolazione che aveva già subito delle gravi perdite dopo il Sacco di Roma scese a 32.000 abitanti; cifra mai raggiunta a Roma da più di un secolo.

[20] Vendita Christie's Londra 3.XII.1973. Wallace Collection Catalogo No. C 89, p. 180-181.

[21] J. Petruzzellis-Scherer, Le fonti iconografiche dell'Avelli al Museo Correr di Venezia in « Atti del Convegno internazionale di studi su Francesco Xanto Avelli », Rovigo, maggio 1980 (in corso di pubblicazione).

[22] La statua di Apollo doveva essere probabilmente collocata sul Palatino dove gli era stato dedicato un tempio.

[23] Roma, Museo Nazionale, Inv. 608.

[24] Scritta riportata in Drury e Fortnum, London 1873, p. 363, No 21. *Il Rovere Vittorioso* è un poema encomiastico in onore di Francesco Maria della Rovere.

[25] Fino alla prima metà del '500 non sembrano esistere molte differenziazioni nelle qualifiche fra i vari artigiani di una stessa bottega.

[26] G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi.* Firenze, 1877, vol. I, p. 151.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

O. von Falke, *Majolika*, Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin, 2ª ed., 1907, pp. 156-158.

G. Vitaletti, *Le rime di Francesco Xanto Avelli,* in: Faenza, 6, 1918, pp. 11-15, 41-44.

E. Liburdi, *Le maioliche di Francesco Xanto Avelli al Museo Civico di Milano,* in: Faenza, 16, pp. 85-91, 1928 (non attendibile).

B. Rackham, G. Ballardini, *Il pittore di maiolica FR.*, in: Bollettino d'arte, 26, 1933, pp. 393-407.

B. Rackham, *Catalogue,* 1940, pp. 209 e segg.

J. Prentice von Erdberg, *Early work by Francesco Xanto Avelli da Rovigo in the Walters Art Gallery,* in: The Journal of the Walters Art Gallery, 1950-51, 13-14, pp. 31-37, 75.

B. Rackham, *Xanto and F.R. an insoluble problem?* in: Faenza, 1957, 43, pp. 99-111.

G. Liverani, *Francesco Xanto Avelli,* in: Dizionario Biografico, vol. IV, Roma, 1962.

G. Liverani, *La fortuna di Raffaello nella maiolica,* in: Faenza, 1968, 54, pp. 67 e segg.

J.V.G. Mallet, *Maiolica at Polesden Lacey III: A new look at the Xanto problem,* in: Apollo, marzo 1971, pp. 170-183.

T. Hausmann, *Francesco Xanto Avelli,* in: Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, VI Majolika, 1972, pp. 258-9.

J.V.G. Mallet, *A maiolica plate signed F.R.,* in: Art Bulletin of Victoria, 1976, pp. 1-19.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

AURORA SCOTTI

Appunti sulla chiesa di Santa Maria della Passione: un disegno di Dionigi Campazzo per la facciata

La Raccolta Bertarelli conserva un poco noto disegno per la facciata di Santa Maria della Passione: misura mm. 370 x 444; eseguito a matita, penna ad inchiostro seppia su carta con filigrana del tipo 'mano con fiore', assai diffuso nella Lombardia del tardo Cinquecento, reca in calce la scritta: « Facciata della Chiesa di S.Maria della Passione del S.r Dionisio Campazzo Ingeg.ro.&. Dei Frati Regolari dell'Inclita Città di Milano »[1]. Esso offre lo spunto per riesaminare gli altri disegni noti sullo stesso soggetto e per fare alcune precisazioni documentarie sulla chiesa stessa.

La progettazione e l'esecuzione della facciata dovevano infatti costituire l'ultima fase costruttiva dell'edificio che, sorto a fine '400, per volontà di Daniele Birago, con impianto centralizzato di tipo bramantesco, a croce greca con cappelle radiali, si era andato trasformando dal 1573 in avanti, al tempo di Carlo Borromeo e per volontà del visitatore Clemente Dugnani, in una chiesa a pianta longitudinale[2].

Questo impianto era più adeguato alle nuove esigenze liturgiche ribadite dal concilio di Trento, ma già anticipate anche a Milano in alcune chiese monastiche (ad esempio il S. Angelo dei francescani edificato a pianta longitudinale, con cappelle ai lati, alla metà del Cinquecento)[3]; la trasformazione della Passione da « rotonda » a chiesa longitudinale anticipava quel prevalere di considerazioni liturgiche e devozionali (oltre che funzionali) su ogni altra motivazione che impose, nei primi quindici anni del secolo XVII, l'allungamento del S. Pietro romano.

Elemento di snodo e di collegamento fra le due fasi costruttive della chiesa della Passione è rappresentato dalla cupola, rivestita esternamente all'uso lombardo da un tiburio; nei primi decenni del nostro secolo la critica si pronunciò in maniera non unanime su di esso: considerato strettamente conseguente all'organismo centralizzato, con una datazione

ai primi decenni del Cinquecento, esso fu attribuito a Cristoforo Solari (A. Venturi)[4]; considerato indissolubilmente legato alla costruzione del braccio longitudinale, fu avvicinato a Martino Bassi (Eva Tea)[5].

Costantino Baroni cominciò per primo a sostenere, fin dal 1938[6], una possibile attribuzione del tiburio a Cristoforo Lombardo, individuando così quasi una terza fase costruttiva dell'edificio, pur ponendone l'esecuzione entro il 1539/40, sulla base della considerazione, già formulata dall'Elli fin dal 1906 che l'esecuzione della « strada regia », voluta in quegli anni dall'abate Gadio per collegare con una via diritta e regolare la chiesa al Naviglio, fosse il complemento necessario per sancire la conclusione dell'edificio. E su questa strada si è posta la critica successiva, da Paolo Mezzanotte a Wolfang Lotz[7].

Di per sé la strada voluta dal Gadio doveva presentarsi bellissima, nel suo allineamento e con la colonna regia (di origine antica) al suo imbocco, attualizzata con una ' dedicatio ' all'abate stesso, come poté testimoniare il visitatore Monsignor Vida nel 1542[8]: essa mirava ad affermare la gloria personale del Gadio, assai sensibile alle sollecitazioni mondane. In un periodo in cui Milano aveva ancora come unica cerchia di mura quella medioevale, circondata dal Naviglio, limitandosi le difese più avanzate a dei terrapieni provvisori, il desiderio del Gadio di avere un asse monumentale rivolto verso la città significava forse voler dare un orientamento preciso anche alla rotonda della Passione, ed inoltre, evitando l'isolamento « extra moenia », tentare di qualificare urbanisticamente una parte di quella zona periferica, su cui si concentrò, di lì a pochi anni, l'attenzione dei governatori spagnoli, e di Ferrante Gonzaga fra i primi, che promosse, con l'esecuzione della nuova cinta di mura, una espansione della città[9].

Al tempo del Gadio però la cupola e il tiburio della Passione o non c'erano affatto o dovevano essere appena iniziati: la scelta dell'abate di privilegiare l'apertura della strada regia piuttosto che il completamento della chiesa, si dimostrava conseguente al suo desiderio di affermare il proprio prestigio nei confronti del clero cittadino. Non è un caso che negli stessi anni in cui si apriva la strada si accendessero anche dispute fra i canonici lateranensi e gli altri ordini regolari sulla precedenza da tenere nelle processioni: i lateranensi ottennero infine una precedenza, ad esempio, sui francescani, che non era loro riconosciuta, nonostante i pareri portati, dalle più antiche tradizioni milanesi[10].

Il merito di aver dato un impulso definitivo al completamento del tiburio spettò proprio al governatore di Carlo V, Ferrante Gonzaga, che,

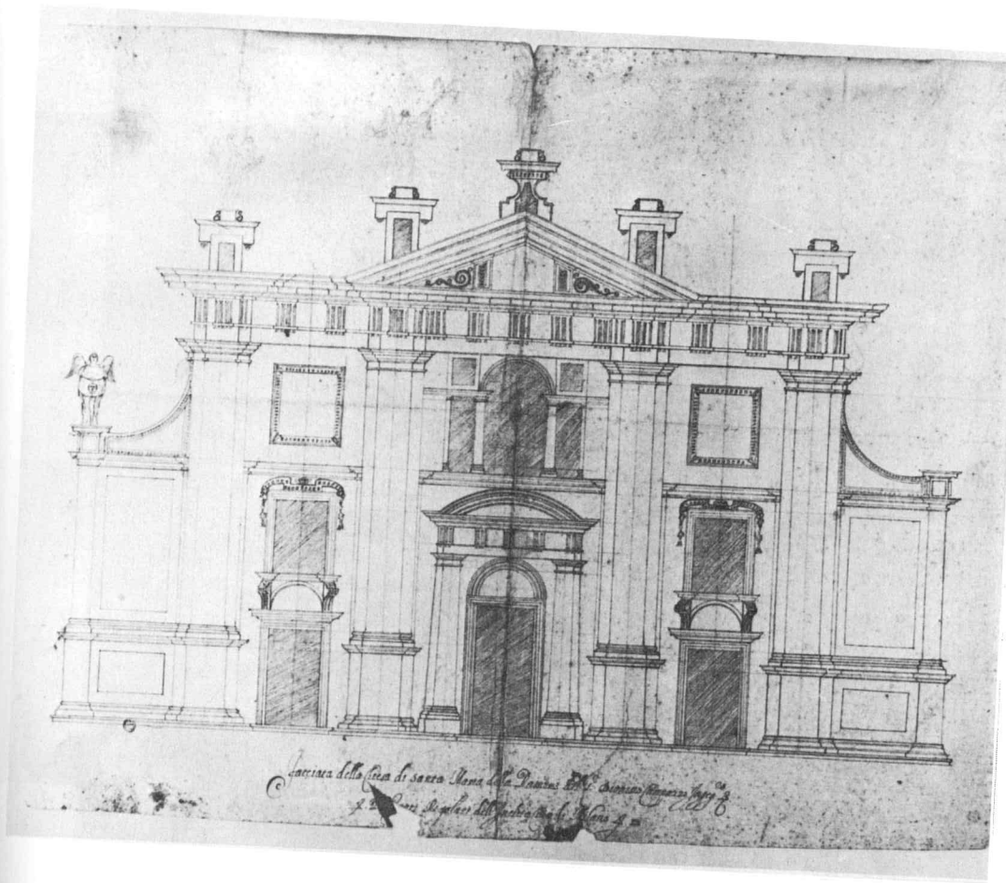


FIG. 1 - Dionigi Campazzo, Progetto per la facciata della chiesa della Passione. Milano, Raccolta Bertarelli.

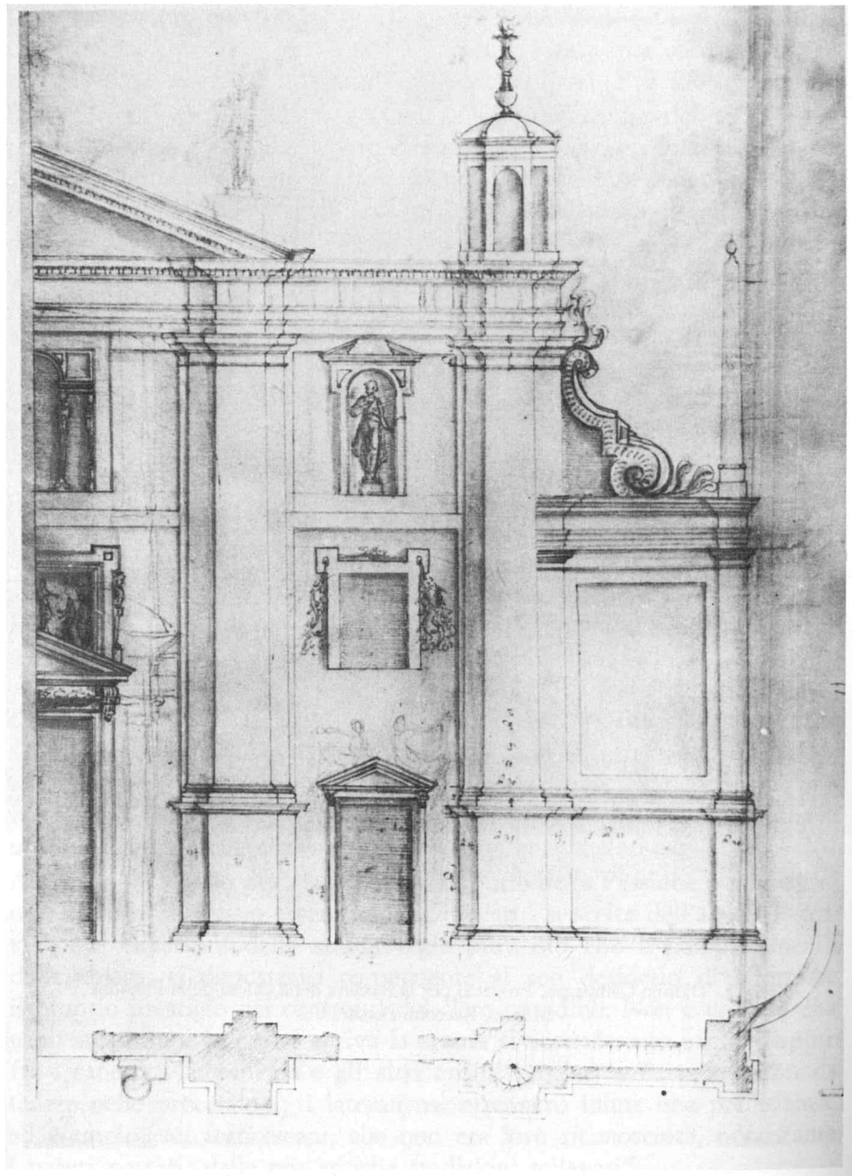


Fig. 2 - Martino Bassi, Primo progetto per la facciata della chiesa della Passione.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

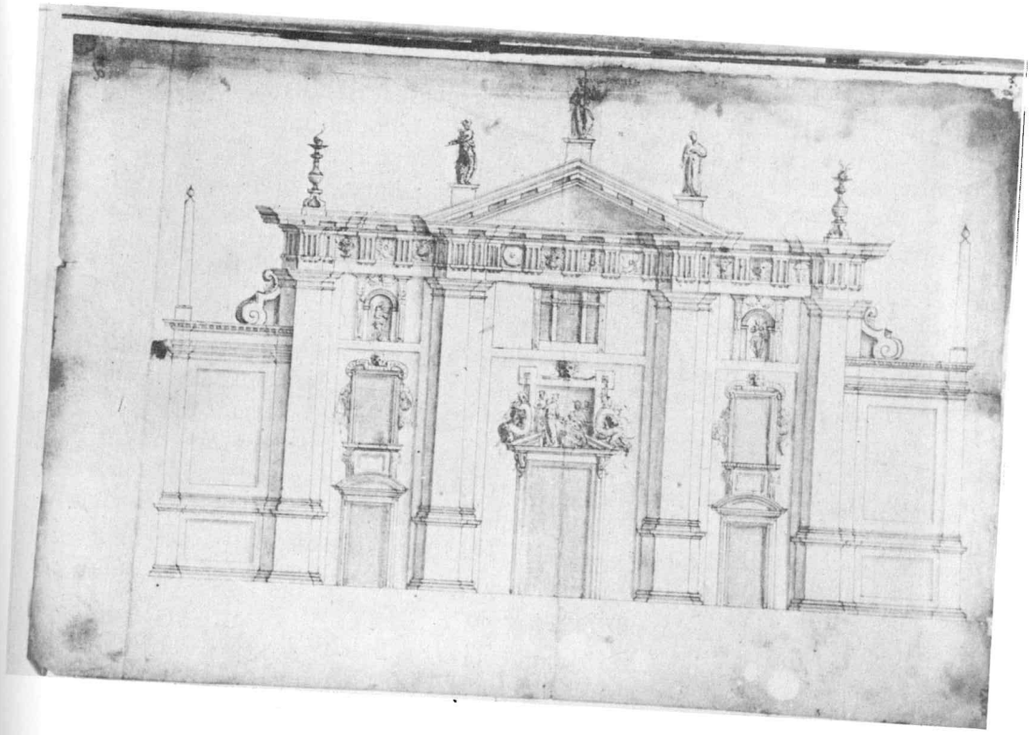


Fig. 3 - Martino Bassi, Progetto per la facciata di S. Maria della Passione.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

negli anni in cui era più impegnato ad abbellire Milano, creandovi anche una corte artistica internazionale, fece esplicita richiesta al capitolo generale lateranense tenutosi a Ravenna nel 1549, nella sua veste di governatore legato, per tradizioni familiari, all'ordine dei lateranensi, perché si completasse la chiesa milanese.

Due nuovi documenti rintracciati all'Archivio di Stato di Milano permettono infatti di precisare che i lavori alla fabbrica, menzionati senza ulteriori specificazioni in atti del 1549 e 1550 trascritti da C. Baroni[11], si riferiscono espressamente al tiburio, testimoniando di pressioni del Gonzaga perché si « sequitasse la fabrica di questo tiburio della nostra chiesa già incomenzato », chiarendo implicitamente con l'uso di quest'ultimo termine, che la costruzione non doveva essere molto avanzata[12].

Tale esecuzione ritardata e rallentata permette di inserire meglio il tiburio anche nell'iter del Lombardino: le sue opere degli anni Quaranta come ad esempio S. Caterina presso S. Nazzaro, non presentano le citazioni frammentarie e gli inserti a fasce sovrapposte che troviamo ai lati delle aperture sulle pareti del tiburio della Passione, e che sembrano riportare a nuove esperienze su Giulio Romano, rese possibili al Lombardino non solo dai disegni di Giulio per l'ingresso di Carlo V a Milano nel 1541, ma anche dal viaggio a Bologna del 1545 per una consulenza sulla facciata di S. Petronio[13].

Se la scelta del Lombardo documentava la fedeltà dei Lateranensi a maestranze locali, una analoga scelta venne compiuta dall'ordine nel secondo Cinquecento, quando fu affidata la costruzione delle navate a Martino Bassi, educatosi nel cantiere del Duomo, reduce da una disputa con Pellegrino Tibaldi, ed operoso anche nel cantiere di S. Maria presso S. Celso, in cui fu successore di Galeazzo Alessi, e in quello di S. Vittore. Entrambe queste chiese, a tre navate raccordate a un nucleo coro/transetto centralizzato, con navata centrale coperta a botte e navate laterali scandite da campate coperte a crociera, dovettero esser ben presenti a Martino Bassi quando si accinse ai progetti per la Passione; accanto ad esse però il Bassi doveva avere ripensato anche a più antichi modelli, quali il progetto per il Duomo di Pavia risalente al tempo di Bramante, la cui suggestione è sensibile nella serie di cappelle semicircolari che affiancano le navate. Inoltre, forse su suggerimento degli stessi padri, doveva ricordare che interni chiari e luminosi, con abbondanti fonti di luce, erano costantemente prescritti dal Borromeo, nel corso della sua

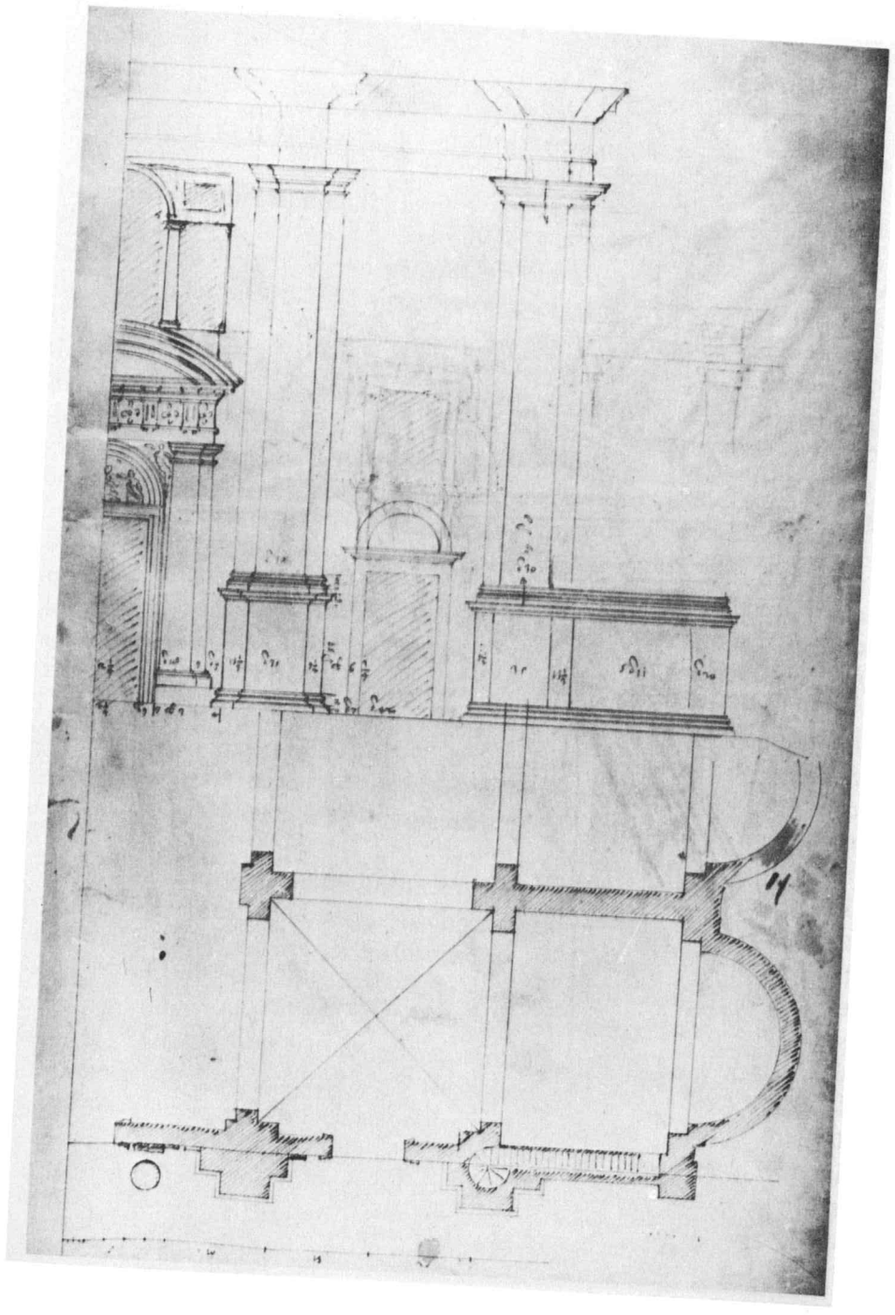


Fig. 4 - Martino Bassi, Ultimo progetto per la chiesa della Passione. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

azione pastorale, come indispensabili per la decenza e il decoro dell'edificio sacro[14].

La navata centrale della Passione è infatti illuminata da una serie di serliane (quasi in ripresa del motivo individuato dal Lombardo nella cupola e, credo, anche nelle finestre del presbiterio), imponendo un ritmo più scandito alla nave maggiore; a loro volta le cappelle sono ben illuminate da due finestre ciascuna.

L'immagine complessiva del nuovo interno, perfettamente collegantesi all'antica tribuna, è ben resa da un disegno conservato all'Archivio di Stato di Milano, che si segnala anche per la presenza di decorazioni soltanto nella cupola, in cui un regolare cassettonato era previsto per meglio scandirne la curvatura[15], in modi consueti a M. Bassi, come mostrano i suoi progetti per la ricostruzione della cupola di S. Lorenzo negli anni attorno al 1577. Il disegno della Passione è interessante perché già prevede una facciata ad ordine gigante, quale fu poi di fatto studiata in alcuni disegni che, credo, vadano collocati attorno al 1580, in quanto, terminando l'esecuzione delle navate nel 1579, più acuto doveva essere il bisogno di studiare una soluzione soddisfacente per il completamento dell'edificio.

Si conoscono tre disegni di Martino Bassi per la facciata della Passione, conservati alla Biblioteca Ambrosiana, Raccolta Ferrari, cod. S 150 Sup., nn. LXXIX, LXXX, LXXXI[16], in successione che ritengo anche cronologicamente esatta (figg. 2-3-4).

Il disegno LXXIX è infatti sicuramente il primo eseguito dall'architetto, anche per la stretta vicinanza di alcuni suoi elementi con i disegni per S. Maria presso S. Celso, in particolare la serliana centrale ha forme e proporzioni assai simili a quelle dell'Alessi, così come ai disegni alessiani rimandano i festoni che avvolgono le tabelle e le volute mistilinee di raccordo tra l'ordine maggiore dei tre assi centrali e le più basse ali laterali. Anzi la considerazione stessa della facciata come piano e superficie da scandire e organizzare autonomamente rispetto alla struttura interna, denota che Bassi aveva ben presente la vasta fronte alessiana, scandita in più livelli, assolutamente indipendente dall'articolazione interna della chiesa[17].

Nel progetto della Passione si segnala tuttavia l'adozione dell'ordine gigante unico su tutta la fronte che non era stato utilizzato in Milano né da Alessi, né da Tibaldi (che ad ordine gigante unico progettò poi nel 1582 la fronte del santuario di Rho): esso tuttavia, più che a recenti

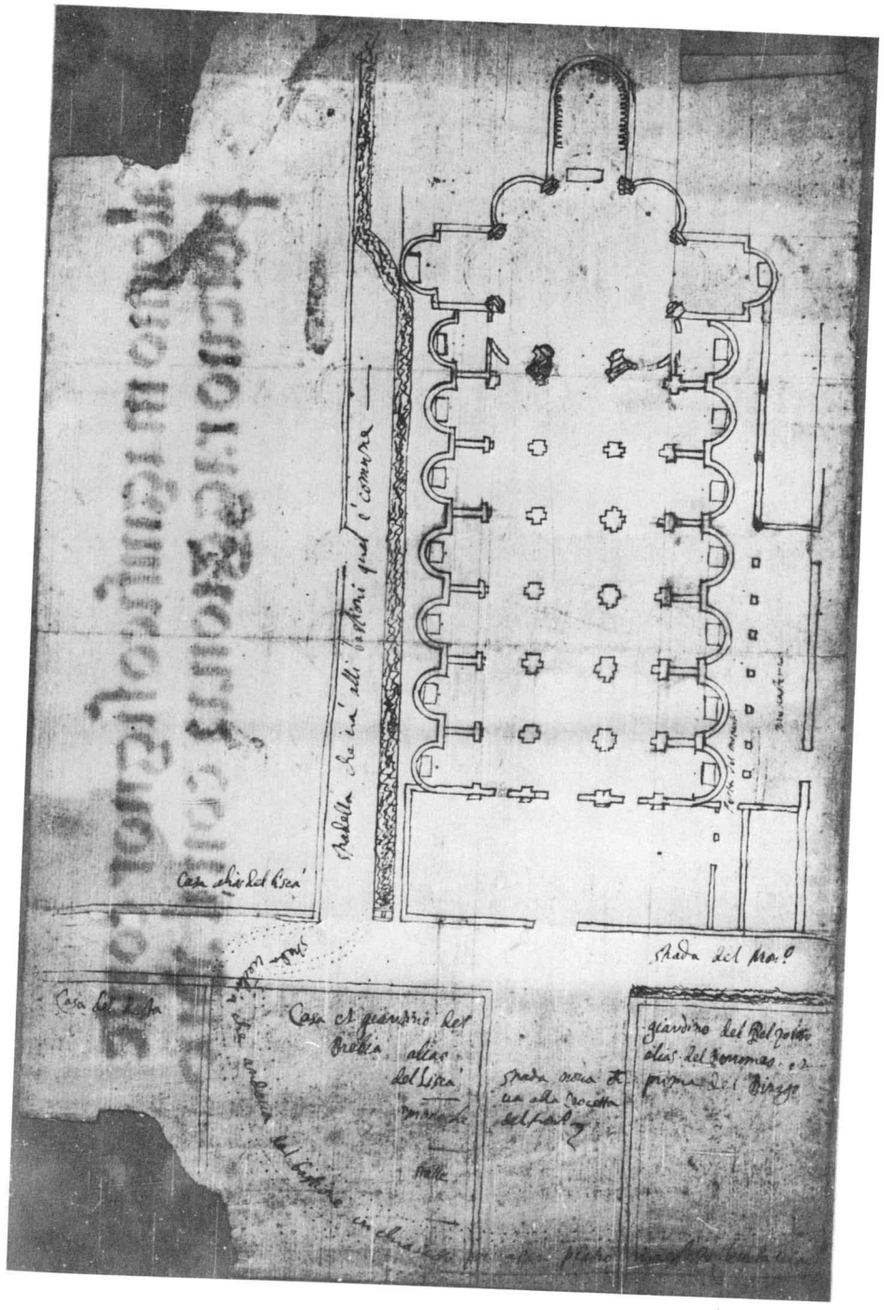


FIG. 5 - La chiesa milanese di S. Maria della Passione in un disegno tardocinquecentesco: sono visibili i tracciati delle due strade: la vecchia e la nuova.
Milano, Archivio di Stato.

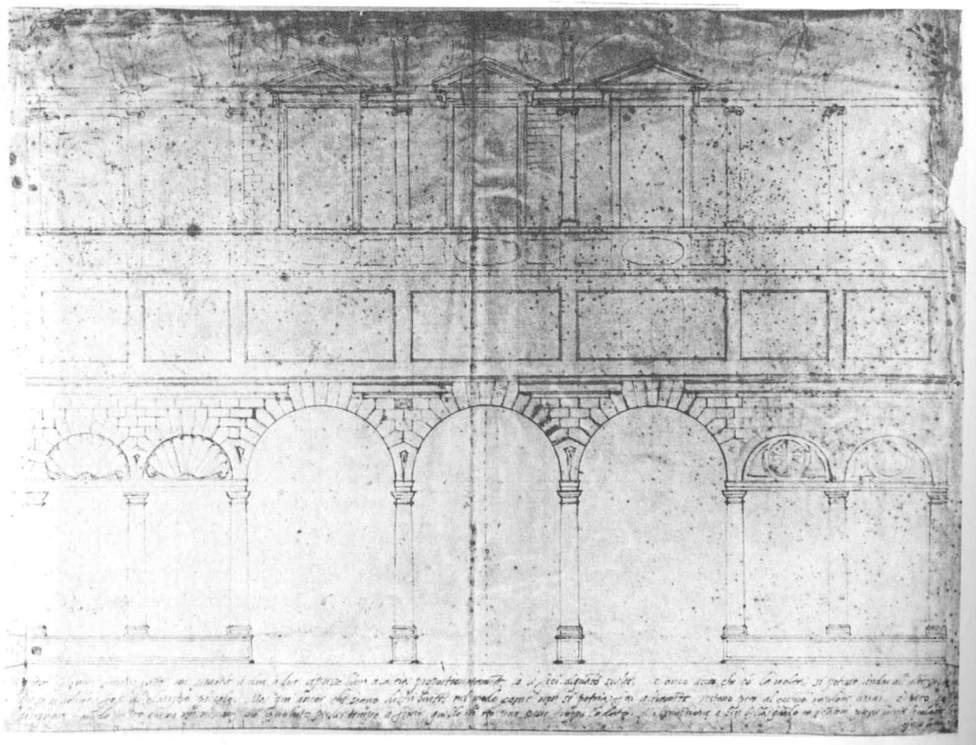


Fig. 6 - Progetto per il chiostro della chiesa della Passione.
Milano, Raccolta Bertarelli.

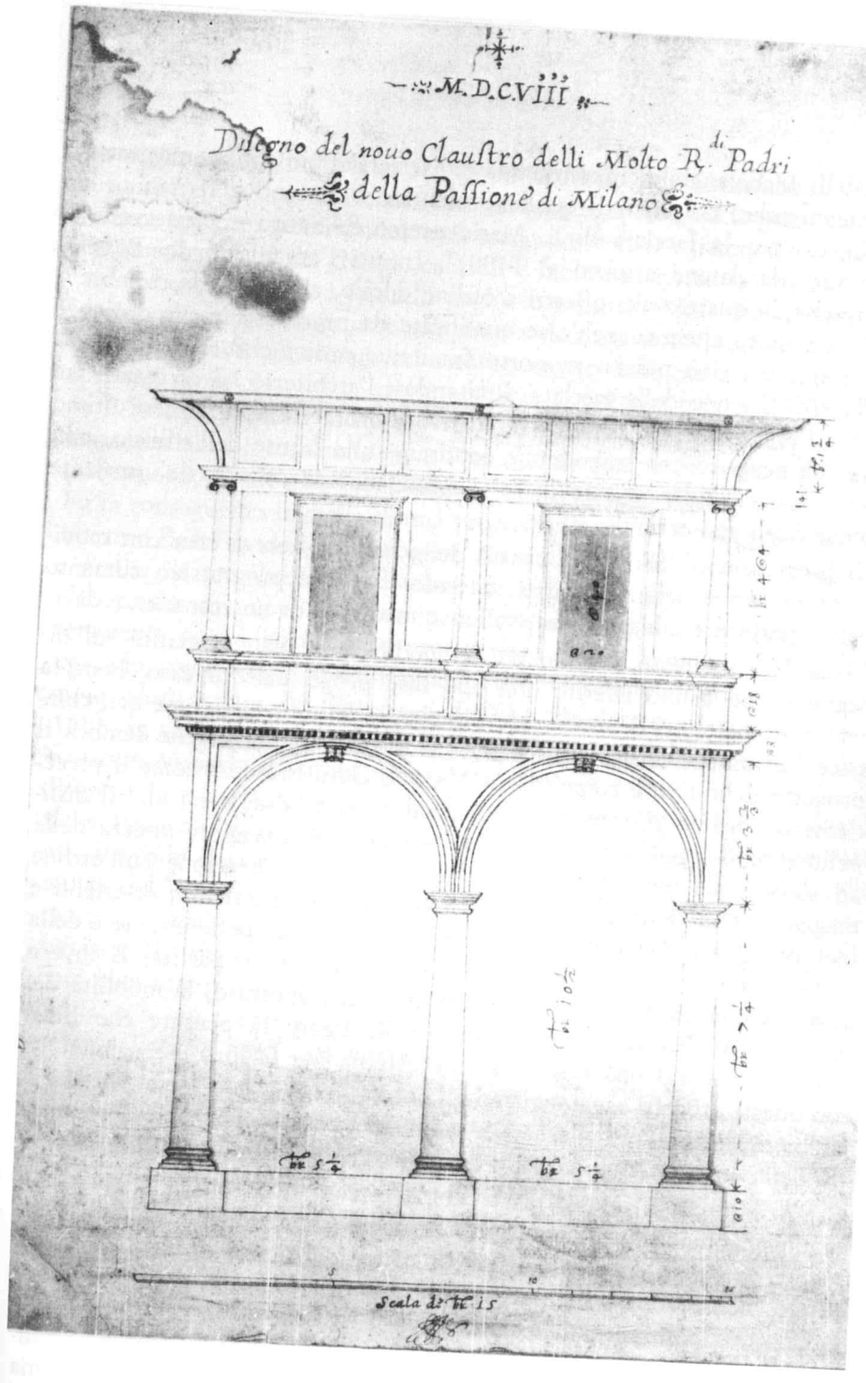


Fig. 7 - Progetto definitivo per il chiostro della Passione.
Milano, Archivio di Stato.

modelli michelangioleschi, sembrava riallacciarsi a più antiche suggestioni bramantesche, del tipo di quelle presenti nel disegno già ritenuto un progetto per la facciata di S. Maria presso S. Satiro e conservato al Louvre (da datarsi attorno al 1480)[18]. Infatti l'organismo del Bassi è scandito da quattro alti pilastri d'ordine dorico, affiancato da due brevi ali di minore altezza, anch'esse qualificate da più basse lesene doriche; non si cerca cioè nessun rapporto fra i due ordini che contribuiscono alla articolazione della facciata, limitandosi l'architetto ad accostarli fra loro: l'ordine maggiore non « inquadra » l'ordine minore. Quest'ultimo non ha neppure una trabeazione continua sulla fronte dell'edificio, non potendosi considerare tale la sottile modanatura orizzontale, presente anche negli assi centrali.

La progressione dalle ali al centro della facciata non si crea con movimento plastico delle strutture, ma solo grazie al progressivo aumento delle aperture e alla presenza, sull'asse mediano, di un frontone.

Particolare interesse destano poi le modifiche segnate a matita sul disegno e che vanno riferite non alla fase progettuale di esso, bensì a tentativi posteriori di modificare l'impianto della fronte, come ben chiarisce l'esame dei disegni successivi. Il disegno n. LXXX che sembra il progetto definitivo e compiuto di Martino Bassi presenta come il precedente un ordine gigante su tre assi, affiancati da due brevi ali: il dislivello è però leggermente diminuito, sia per una maggiore altezza delle ali stesse, che per una maggiore altezza della trabeazione sull'ordine maggiore, che viene correttamente eseguita con l'alternanza di triglifi e metope. Questo comporta la riduzione dell'ampiezza delle nicchie e della serliana che anzi diviene una finestra rettangolare tripartita. È invece aumentata la fluidità dei ritmi decorativi delle aperture; la mobilità del segno negli elementi ornamentali e nelle figure fa pensare che Bassi possa aver avuto una collaborazione esterna per la loro esecuzione: se con questi progetti raggiungiamo gli anni 1582/3 si può forse pensare al Galbiati, decoratore delle navate della chiesa stessa, anche se il repertorio è qui ancora vicino a quello dell'Alessi della Madonna di San Celso.

È possibile che a questo punto abbia cercato di inserirsi nel processo di definizione della facciata anche Tolomeo Rainaldi, architetto proveniente da Roma e che nel 1585/86 criticò dal punto di vista sia strutturale che decorativo i progetti di Martino Bassi per la ricostruzione di S. Lorenzo[19]. Un progetto elaborato dal Rainaldi, conservato all'Accademia di Venezia e pubblicato nel 1938 da Elena Bassi[20], mantiene l'intelaiatura generale della fronte messa a punto da Martino Bassi, ma

porta alcune significative varianti: innanzitutto pur senza abbandonare la scelta dell'ordine dorico per tutta la fronte, sottolinea la presenza dell'ordine minore, inscrivendolo nel maggiore e cioè ripetendolo a fianco dei grandi pilastri nei tre assi centrali e inoltre accentua la sua presenza facendo correre sopra i capitelli un liscio architrave fra marcate cornici; in secondo luogo sostituisce alla trama decorativa di matrice alessiana dei robusti frontoni triangolari a coronamento delle porte e scandisce le aperture superiori con tre ariose serliane. Il portone principale d'ingresso è inoltre previsto affiancato da due colonne; nella parte superiore l'alta serliana, incorniciata in un arco, interrompe la continuità della trabeazione, dando più continuità verticale all'asse mediano[21].

Fu in conseguenza io credo di una proposta alternativa di questo tipo che Martino Bassi rivide i suoi progetti, sia studiando sul disegno n. LXXIX, a matita, la possibilità di affiancare il portale centrale con colonne, sia elaborando un nuovo disegno in cui l'asse centrale fosse occupato interamente da un portale con protiro sormontati da una serliana, e ripetendo, come suggerito dal Rainaldi l'ordine minore all'interno del maggiore. Così appare dal disegno n. LXXXI, da datarsi quindi attorno al 1588, in un periodo in cui già il Campazzo aveva iniziato a lavorare a fianco di Martino Bassi, ad esempio nel Duomo.

Proprio in quest'ultima fase delle ricerche sulla facciata di S. Maria della Passione va quindi collocato il disegno del Campazzo conservato alla Raccolta Bertarelli, datandolo al massimo nel 1591/92, quando alla morte del Bassi il Campazzo ne assunse l'eredità nel cantiere dei Lateranensi e sentì il bisogno probabilmente di cimentarsi col tema della facciata. Il disegno non rivela una grande perizia, indurendo anche alcuni elementi presenti nei progetti del Bassi (si veda ad esempio la rigidità con cui viene risolto il motivo delle mensole di raccordo fra porte e finestre negli assi intermedi, risolte a simmetria interna a ciascun asse).

Nel disegno del Campazzo è però interessante la soluzione proposta per le decorazioni terminali: su alti piedestalli egli immaginò di collocare non più santi e sante con la palma del martirio, ma angeli coi simboli della passione, in più precisa relazione col titolo della chiesa stessa.

* * *

Al disegno del Campazzo è allegato nella stessa raccolta Bertarelli un secondo disegno[22], relativo alla fronte interna di un chiostro che un confronto con disegni per il chiostro di S. Maria della Passione conservati

all'Archivio di Stato di Milano convince a riferire a questo stesso edificio[23].

Il disegno è a penna e matita su carta e misura mm. 407 x 543; reca in calce la scritta:

« Queste colonne furono fatte me situarle a due a due apresso l'una alaltra proportionatamente io le feci alquanto svelte, e anco acciò che con la volta si potesse andar all'altezza incassar che si voleva far al claustro piccolo, Ma qui ancor che siano distribuite nel modo come non si potria far altramente restano però al occhio meschine assai e pero io nel disegnare havendo visto che non riescano non ho voluto perder tempo a finir quello che non può esser troppo lodato, Ma l'inventione è ben bella quando ne i cantoni potesse venir le colonne più apresso l'una alaltra ».

Il disegno quindi, di cui non è chiaro l'autore, pur essendo una produzione lombarda con qualche suggestione dall'area cremonese-mantovana databile tra 1590 e 1600 circa, non trovò applicazione pratica; il chiostro della Passione fu poi costruito sulla base del disegno conservato all'archivio di Stato e datato 1608 che si presenta articolato su un primo ordine dorico di arcate a cui segue, dopo una fascia di basamento a riquadri, un secondo ordine ionico che inquadra finestre rettangolari affiancate da riquadrature, per terminare con una gronda concava anch'essa a riquadri.

Esso si segnala però per la ricchezza dell'invenzione che unisce al primo ordine dorico — con colonne reggenti alternatamente architravi e arcate, con parete a bugnato, — un'ampia fascia intermedia a riquadrature di varia grandezza su due serie e un secondo ordine ionico, con finestre fra pareti di bugnato; l'ultima fascia è destinata ad accogliere, accanto ai timpani triangolari delle finestre, cariatidi e festoni, in una ricchezza plastica chiaroscurale ben lontana dalle lineari forme poi impostesi nel chiostro dei lateranensi.

Il disegno presenta qualche analogia con alcune tavole dell'Album di disegni pellegriniani conservato al Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco di Milano, su cui occorrerà tornare per un esame più approfondito.

NOTE

[1] Milano, Racc. Bertarelli, P.V., m. 6-33, citato in P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Piante e Vedute della Lombardia*, Milano, 1931, p. 150, n. 1825.

[2] Sull'edificio cfr. C. ELLI, *La chiesa di S. Maria della Passione in Milano*, Milano, 1906; C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. II (postumo), Roma, 1968, ediz. dell'Accademia dei Lincei, pp. 55-80.

[3] J. ACKERMANN, *Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale*, in « Atti del Congresso Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento », Genova, 1975; A. SCOTTI, *Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)*, in « Omaggio a Tiziano - La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V », Milano, 1977.

[4] A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, Architettura del Cinquecento*, Milano, 1938, vol. XI, tomo I, pp. 706-20, in ripresa di un'attribuzione presente nelle antiche guide.

[5] E. TEA, *L'enigma di S. Maria della Passione*, in « Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura », Milano, 1939, pp. 199-206.

[6] C. BARONI, *Santa Maria della Passione*, Milano, 1938.

[7] P. MEZZANOTTE, *S. Caterina alla Chiusa e Cristoforo Lombardo*, in « Palladio », VII, 1943, pubblicava un rilievo di S. Caterina, ribadendo, per analogia, la paternità del tiburio a Cristoforo Lombardo; P. MEZZANOTTE, G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, pp. 1019-21; W. LOTZ, *The Cinquecento*, in « Architecture in Italy 1400/1600 » di HEYDENREICH-LOTZ, London, 1974, pp. 291-92.

[8] F. NOVATI, *Sedici lettere inedite di Monsignor G. Vida, vescovo d'Alba, pubblicate ed illustrate*, in « Archivio Storico Lombardo », 1898, II, lettera XII, pp. 255-59, indirizzata al card. Ercole Gonzaga, protettore dell'Ordine lateranense, del 14 giugno 1542. Come documenta un registro antico con l'indice della documentazione allora conservata all'archivio di S. Maria della Passione, i lavori della via regia datavano al 1539-40 (Archivio di Stato di Milano, *Fondo di Religione, p.a.*, cart. 347); il tracciato della strada, corrispondente all'incirca all'attuale è ben visibile nelle antiche piante: in quella del Richini del 1603 e in quella, precedente, che io ritengo di G.B. Clarici, conservata all'Accademia di S. Luca di Roma; il tracciato antico e quello nuovo sono poi visibili in un disegno dell'A.S.M. pubblicato da E. TEA, *op. cit.*, fig. 4, p. 202.

[9] A. SCOTTI, *op. cit.*, pp. 97-101.

[10] Le dispute sono elencate al registro di cui a nota 8. Già nel 1506 comunque i Canonici Lateranensi avevano queste preoccupazioni, poiché i monaci di Casoretto rifiutarono di partecipare alla processione del Corpus Domini suscitando un contenzioso, in seguito al quale si ricordarono processioni del 1505, 1499 e 1486: in quest'ultima appunto i padri di Casoretto venivano elencati come ultimi dei regolari (A.S.M., *Culto, p.a.*, cart. 2084).

[11] C. BARONI, *op. cit.*, 1968, p. 67.

[12] A.S.M., *Miscellanea d'archivio, Acquisti e doni*, cart. 4, fasc. II, nn. 12-13. V'è l'ordine del Gonzaga (31-1-1550) che si dia esecuzione a quanto chiesto dai Lateranensi in una supplica allegata che si trascrive:
« Ill. Principe: Li divoti oratori di V. Eccell(enza) Priore e Canonici del Mon(aste)rio della Passione supplicano, che havendo ella scritto alli p(ad)ri n(ost)ri nel Cap(ito)lo Gen(era)le passato celebrato a Ravenna come era desiderosa insieme con questi altri altri Signori di M(ila)no, ch'el si sequitasse la fabrica di questo tiburio della n(ost)ra

chiesa già incomenzato Et per non haver il detto mon(aste)rio, la possibilità, hanno imposto al predetto Priore, che pigli li denari all'interesse, et così fara
Et per haver incaparato maestri, calzina, prede et altre materie necessarie a tal fabrica, pero humilmente Supplicano a non voler dar impedimento, a quelli che ne dano tal materie, per bisogno di detta fabrica, et etiam fare che ne sia fatto buono, le consuete n(ost)re exentioni, secondo che ci è stato fatto per li tempi passati per detta fabrica offerendosi noi in pregare Dio che longamente dii prosperità a quella et alli soi ».

[13] A. Scotti, *op. cit.*, pp. 99-100.

[14] Sull'azione del Borromeo e sul valore delle sue prescrizioni ha attirato l'attenzione critica per primo A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo,* Torino, 1966; cfr. inoltre A. Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo,* in « L'arte », nn. 18-20, 1972.

[15] Il disegno è in A.S.M., *Fondo di Religione, p.a.,* cart. 302, pubblicato da E. Tea, *op. cit.*, fig. 3, p. 201. Il disegno che può ritenersi autografo del Bassi può essere considerato o un progetto o un disegno eseguito tra 1575 e 1580, prima della decisione di decorare ad affresco la navata grande. Sui lavori del Bassi alle navate e sulle pitture del Galbiati la documentazione dell'archivio parrocchiale è, in parte, in C. Baroni, 1968, pp. 68-77.

[16] M.R. Bascapè, *I disegni di Martino Bassi nella Raccolta Ferrari,* in «Arte Lombarda», 1967, II, pp. 48-9, figg. 24-6.

[17] Bassi si era lungamente esercitato sui disegni dell'Alessi, semplificandone in parte le forme, come ho cercato di chiarire nel mio *I disegni alessiani nelle collezioni milanesi,* negli « *Atti... su G. Alessi...* », 1975.

[18] A. Bruschi, *Bramante architetto,* Bari, 1969, pp. 758-61, fig. 144.

[19] Sulla disputa Bassi-Rainaldi in S. Lorenzo cfr. A. Scotti, *Disegni di architettura,* in *Il Seicento Lombardo*, vol. III, Milano, 1973, pp. 43-5.

[20] E. Bassi, *Due disegni architettonici inediti*, in « Rivista d'arte », 1938, a. XX, pp. 189-94 e fig. 1; ripreso in E. Bassi, *Atti e Memorie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia,* Venezia, 1959, pp. 30-1, fig. 4.

[21] Occorre segnalare anche i due disegni per S. Maria della Passione conservati all'Archivio Storico Civico di Milano, *Raccolta Bianconi*, Tomo V, f. 15, con pianta e sezione della chiesa stessa: ritenendo però che essi non vadano intesi come progetti, ma come parte di una serie di immagini di edifici milanesi, composta nell'ultimo ventennio del Cinquecento (come ebbi a indicare in *Disegni alessiani, cit.*, 1975, p. 473) ritengo possano datarsi attorno al 1580/82 e penso non debbano essere guardati cercando l'assoluta fedeltà di ogni parte con l'edificio attuale: data la qualità dell'immagine e lo scopo esse potevano essere completate o arricchite, in parte, di fantasia.
La serie di disegni cinquecenteschi costituì la premessa per l'esecuzione dell'intelaiatura portante della facciata, anche se l'esecuzione di essa fu completata un secolo dopo la redazione del progetto del Campazzo. La modulata esecuzione della controfacciata, su cui sono visibili alte lesene in cotto fa pensare a una prima definizione cinquecentesca anche della fronte.

[22] Racc. Bertarelli, P.V., m. 6-34.

[23] Il confronto si basa sulle poche quote presenti nel disegno Bertarelli rapportate a quelle, numerose, del disegno dell'A.S.M., *Fondo di Religione p.a.*, cart. 302, pubblicato da E. Tea, *op. cit.*, fig. 6, p. 204.

OLEG ZASTROW

La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco

Quattro anni addietro Otello e Marisa Caprara pubblicavano un articolo sul restauro, da loro terminato nel 1976, di una splendida statua lignea rappresentante il « Christus patiens »[1]. Per le drammatiche vicende museali di tale importante elaborato, si rimanda alla relazione dei Caprara: fra tutte, basti rammentare esemplarmente come, in occasione dell'ultima risistemazione postbellica, i personaggi allora addetti alla riorganizzazione dei Musei nel Castello Sforzesco ritennero opportuno proporre alla vista del pubblico la sola testa del Cristo crocifisso, facendo depositare la restante parte della statua nei depositi, ove giacque per decenni[2].
Non è nota la provenienza di questa grandiosa scultura nei Musei[3]. Va inoltre rilevato che, forse a causa della minore vistosità dimensionale della sola testa esposta, non pare abbia fino ad ora attratto particolarmente l'attenzione degli specialisti della scultorea lignea o di medioevalisti. L'attribuzione sommaria delle vecchie schede museali parla genericamente di una datazione al tardo XIII secolo; nel loro articolo i Caprara ripropongono ancora la seconda metà del XIII secolo e una stilistica dubitativamente renana. Circa quest'ultima attribuzione, va annotato come, ancora troppo spesso, si tenda a ricorrere, fra i tanti, all'« ambito » o all'« influenza » renana, come banale espediente per un tentativo di identificazione di opere di più o meno vago sapore nordico e databili all'epoca romanica attardata. Più avanti si cercherà di dimostrare come siano totalmente errate, sia l'attribuzione cronologica, come quella stilistica. Non può infine non colpire il divario conoscitivo, rispetto all'altro Cristo ligneo del Museo, di sicura elaborazione italiana, già datato erroneamente dal Ragghianti e da altri al XII secolo e più recentemente e correttamente alla metà del XIII[4].
Per non creare inopportune attese, è il caso di dichiarare subito che la

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VIII - Anno VII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1980

chiesa già incomenzato Et per non haver il detto mon(aste)rio, la possibilità, hanno imposto al predetto Priore, che pigli li denari all'interesse, et così fara
Et per haver incaparato maestri, calzina, prede et altre materie necessarie a tal fabrica, pero humilmente Supplicano a non voler dar impedimento, a quelli che ne dano tal materie, per bisogno di detta fabrica, et etiam fare che ne sia fatto buono, le consuete n(ost)re exentioni, secondo che ci è stato fatto per li tempi passati per detta fabrica offerendosi noi in pregare Dio che longamente dii prosperità a quella et alli soi ».

[13] A. Scotti, *op. cit.*, pp. 99-100.

[14] Sull'azione del Borromeo e sul valore delle sue prescrizioni ha attirato l'attenzione critica per primo A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, 1966; cfr. inoltre A. Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, in « L'arte », nn. 18-20, 1972.

[15] Il disegno è in A.S.M., *Fondo di Religione, p.a.*, cart. 302, pubblicato da E. Tea, *op. cit.*, fig. 3, p. 201. Il disegno che può ritenersi autografo del Bassi può essere considerato o un progetto o un disegno eseguito tra 1575 e 1580, prima della decisione di decorare ad affresco la navata grande. Sui lavori del Bassi alle navate e sulle pitture del Galbiati la documentazione dell'archivio parrocchiale è, in parte, in C. Baroni, 1968, pp. 68-77.

[16] M.R. Bascapè, *I disegni di Martino Bassi nella Raccolta Ferrari*, in «Arte Lombarda», 1967, II, pp. 48-9, figg. 24-6.

[17] Bassi si era lungamente esercitato sui disegni dell'Alessi, semplificandone in parte le forme, come ho cercato di chiarire nel mio *I disegni alessiani nelle collezioni milanesi*, negli « *Atti... su G. Alessi...* », 1975.

[18] A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 758-61, fig. 144.

[19] Sulla disputa Bassi-Rainaldi in S. Lorenzo cfr. A. Scotti, *Disegni di architettura*, in *Il Seicento Lombardo*, vol. III, Milano, 1973, pp. 43-5.

[20] E. Bassi, *Due disegni architettonici inediti*, in « Rivista d'arte », 1938, a. XX, pp. 189-94 e fig. 1; ripreso in E. Bassi, *Atti e Memorie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, 1959, pp. 30-1, fig. 4.

[21] Occorre segnalare anche i due disegni per S. Maria della Passione conservati all'Archivio Storico Civico di Milano, *Raccolta Bianconi*, Tomo V, f. 15, con pianta e sezione della chiesa stessa: ritenendo però che essi non vadano intesi come progetti, ma come parte di una serie di immagini di edifici milanesi, composta nell'ultimo ventennio del Cinquecento (come ebbi a indicare in *Disegni alessiani, cit.*, 1975, p. 473) ritengo possano datarsi attorno al 1580/82 e penso non debbano essere guardati cercando l'assoluta fedeltà di ogni parte con l'edificio attuale: data la qualità dell'immagine e lo scopo esse potevano essere completate o arricchite, in parte, di fantasia.
La serie di disegni cinquecenteschi costituì la premessa per l'esecuzione dell'intelaiatura portante della facciata, anche se l'esecuzione di essa fu completata un secolo dopo la redazione del progetto del Campazzo. La modulata esecuzione della controfacciata, su cui sono visibili alte lesene in cotto fa pensare a una prima definizione cinquecentesca anche della fronte.

[22] Racc. Bertarelli, P.V., m. 6-34.

[23] Il confronto si basa sulle poche quote presenti nel disegno Bertarelli rapportate a quelle, numerose, del disegno dell'A.S.M., *Fondo di Religione p.a.*, cart. 302, pubblicato da E. Tea, *op. cit.*, fig. 6, p. 204.

OLEG ZASTROW

La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco

Quattro anni addietro Otello e Marisa Caprara pubblicavano un articolo sul restauro, da loro terminato nel 1976, di una splendida statua lignea rappresentante il « Christus patiens »[1]. Per le drammatiche vicende museali di tale importante elaborato, si rimanda alla relazione dei Caprara: fra tutte, basti rammentare esemplarmente come, in occasione dell'ultima risistemazione postbellica, i personaggi allora addetti alla riorganizzazione dei Musei nel Castello Sforzesco ritennero opportuno proporre alla vista del pubblico la sola testa del Cristo crocifisso, facendo depositare la restante parte della statua nei depositi, ove giacque per decenni[2].
Non è nota la provenienza di questa grandiosa scultura nei Musei[3]. Va inoltre rilevato che, forse a causa della minore vistosità dimensionale della sola testa esposta, non pare abbia fino ad ora attratto particolarmente l'attenzione degli specialisti della scultorea lignea o di medioevalisti. L'attribuzione sommaria delle vecchie schede museali parla genericamente di una datazione al tardo XIII secolo; nel loro articolo i Caprara ripropongono ancora la seconda metà del XIII secolo e una stilistica dubitativamente renana. Circa quest'ultima attribuzione, va annotato come, ancora troppo spesso, si tenda a ricorrere, fra i tanti, all'« ambito » o all'« influenza » renana, come banale espediente per un tentativo di identificazione di opere di più o meno vago sapore nordico e databili all'epoca romanica attardata. Più avanti si cercherà di dimostrare come siano totalmente errate, sia l'attribuzione cronologica, come quella stilistica. Non può infine non colpire il divario conoscitivo, rispetto all'altro Cristo ligneo del Museo, di sicura elaborazione italiana, già datato erroneamente dal Ragghianti e da altri al XII secolo e più recentemente e correttamente alla metà del XIII[4].
Per non creare inopportune attese, è il caso di dichiarare subito che la

composizione qui in oggetto è un importante esemplare d'arte francese del XII secolo non eccessivamente inoltrato e più precisamente appartenente ad una ambientazione del Massiccio Centrale o meglio dell'Alta Loira. Circa il problema, relativo alla dimostrazione di quanto asserito, sarà da ritenersi utile una panoramica sulla coeva produttività europea, dato che nel caso in oggetto mancano totalmente attendibili notizie esegetiche. È tuttavia necessario soffermarsi su quegli aspetti più qualificanti della scultura in oggetto: analisi che faciliterà l'accertamento di eventuali differenziazioni o analogie.

Di un certo interesse può risultare la constatazione, effettuata in fase di restauro, che il corpo della scultura possa essere stato in origine ricavato da una trave facente parte d'una capriata[5]. Inoltre, per una approfondita valutazione, va tenuto presente che la statua è stata a suo tempo sottoposta ad una drastica ripulitura con solventi a base di soda. La mancanza quindi della policromia originaria ci ha innanzi tutto privati di un termine di valutazione coloristico ed espressivo: ad esempio gli occhi sono aperti, ma oggi « acciecati » (il Cristo in effetti non è morto, come erroneamente scrissero i Caprara, ma risulta un dolente « Christus patiens »). In secondo luogo, la dipintura e ancor più la sottostante preparazione dovevano ovviamente addolcire e ridisegnare i tratti anatomici e fisionomici del suppliziato. In fase di confronto e di valutazione sono questi degli elementi di cui si dovrà anche tenere conto.

La figura, disposta frontalmente, è solo apparentemente simmetrizzante (fig. 1). In effetti vi è tutta una serie di latenti (e si vorrebbe dire ingegnose) dissimmetrie. A parte la testa inclinata correntemente verso la spalla destra, si notano le seguenti disparità: il braccio destro rimonta leggermente più del sinistro; il gruppo muscolare sinistro sterno-cleido-mastoideo risulta vistosamente ipertrofico, anche tenendo presente la compressione dell'analogo fascio muscolare destro, determinata dalla flessione del collo; vi è un larvato accenno di rotazione, verso destra, del bacino, reso più evidente dalla divaricazione più marcata della estremità inferiore della gamba destra; anche la coscia sinistra risulta ipertrofica, rispetto alla destra; ancora, nonostante la citata maggiore elevazione del braccio destro, tutta la gabbia toracica palesa una flessione verso la sua destra, che tuttavia accompagna e bilancia il citato ipertrofismo del gruppo muscolare della spalla destra.

A queste apparenti anomalie si affiancano degli altri « errori » di costruzione anatomica: il collo lungo ed eccessivamente gonfio (fig. 2); la con-



Fig. 1 - Milano. Civiche Raccolte d'Arte Applicata. *Crocifisso ligneo.*

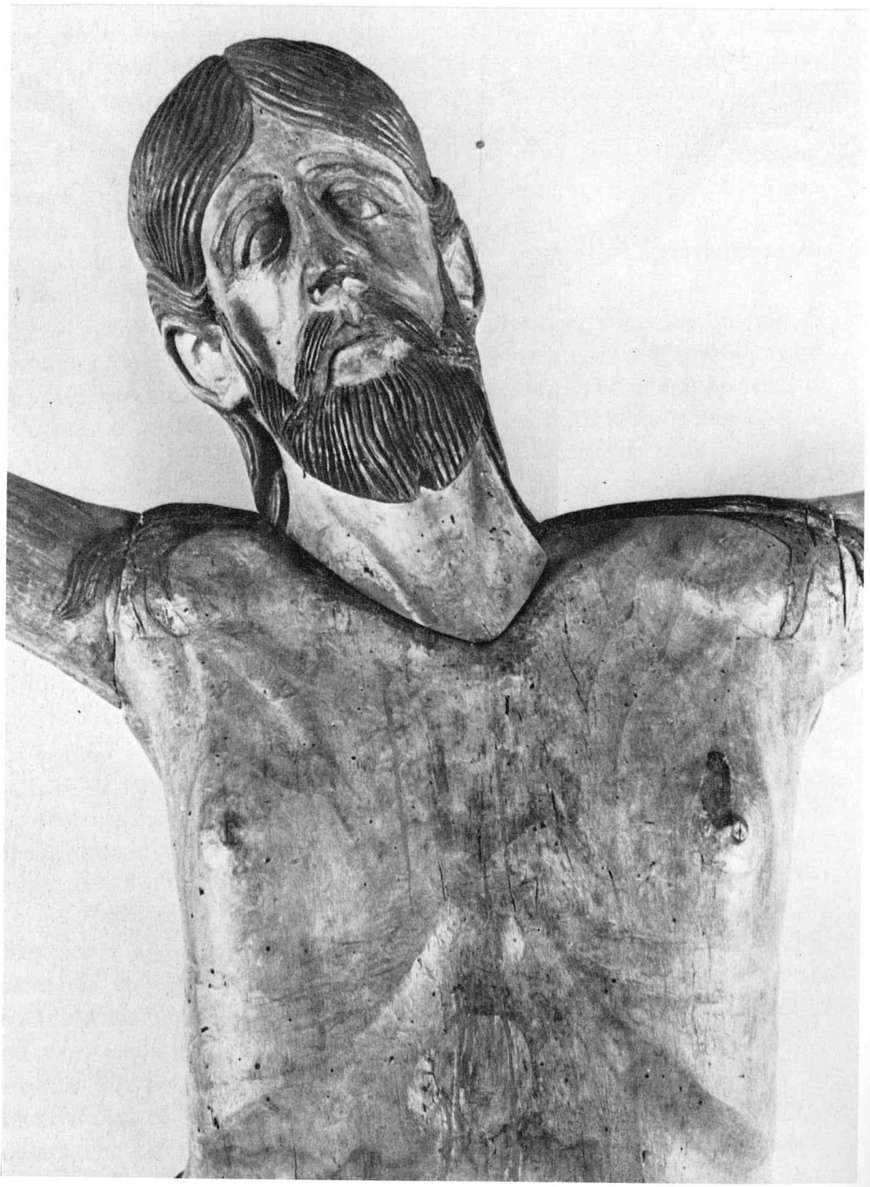


FIG. 2 - Milano. Civiche Raccolte d'Arte Applicata. *Crocifisso ligneo* (part. visto di fronte).

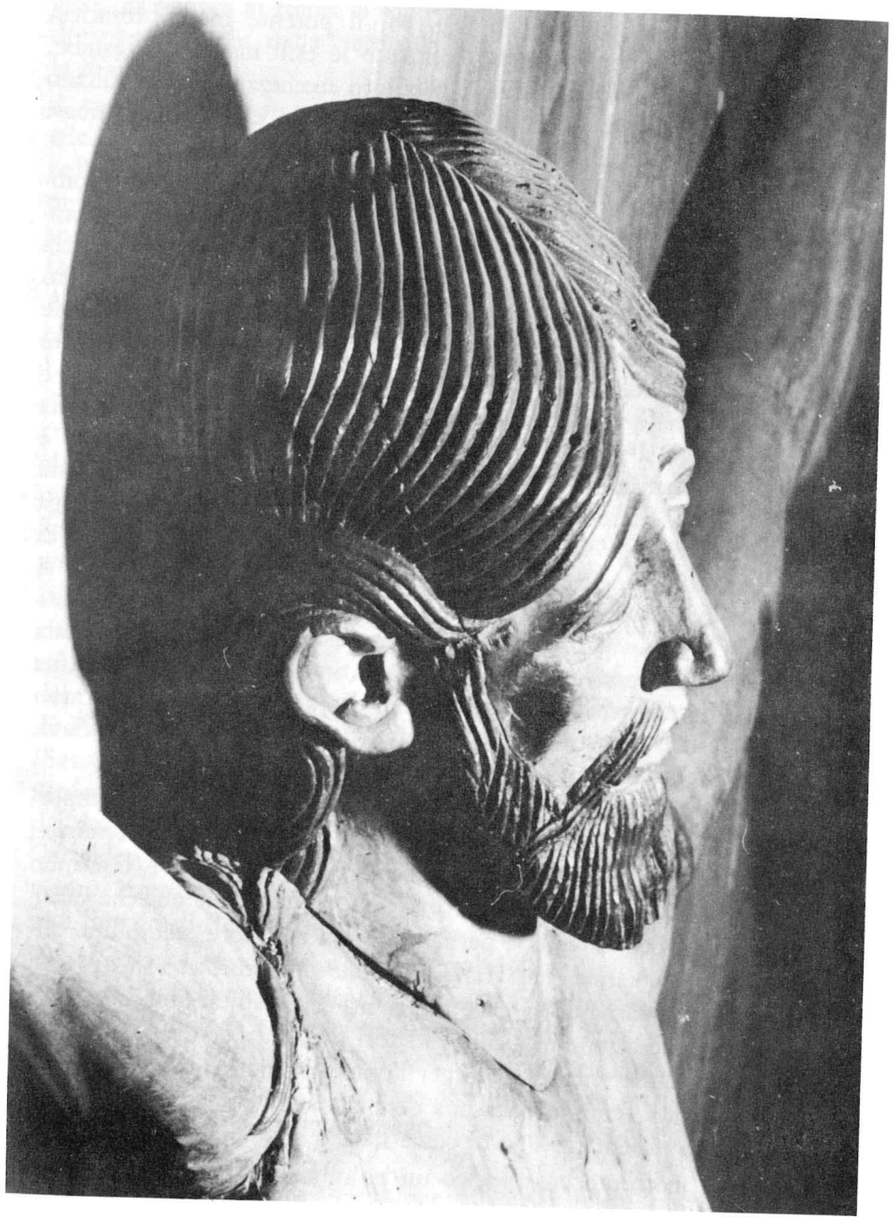


FIG. 3 - Milano. Civiche Raccolte d'Arte Applicata. *Crocifisso ligneo* (part. visto di profilo).

formazione del capo dolicocefalo (fig. 3); il potente blocco toracico-addominale, a cui fanno un deciso contrasto le esili ma lunghe gambe, impressionanti nella zona femorale per la loro secchezza, e che risultano ben leggibili al di sotto delle pieghe del perizoma, che le fascia quasi come una seconda pelle.

Peraltro, tutto questo insieme di apparenti difetti si fonde in una composizione che esprime un grandioso senso di sovrumana maestà e di supremamente sopportato dolore: si badi tuttavia al fatto che la sofferenza non rimane estranea al personaggio. La sapienza del sinuoso modellato delle braccia e delle bellissime mani; la dignità con cui si atteggiano le gambe (si noti la nervatura che stacca il segno della tibia dal retrostante turgido fascio muscolare che l'avvolge), parzialmente flesse in avanti e dalle ginocchia che quasi si toccano, solo divise dal lembo ricadente della fascia che stringe il perizoma; quest'ultimo poi, ricco nel modellato e molto corto anteriormente, a scoprire le ginocchia, ma sovrabbondante nel verso e discendente oltre i polpacci; la morbida fascia che si allarga sui fianchi e si stringe sull'addome in un nodo tondeggiante, prima di ricadere verticalmente in mezzo alle gambe; sono tutti elementi che si fondono e si compensano con geniale maestria. Il risultato finale è dunque un armonico personaggio, ricco di grandioso pathos, di rassegnata superiorità degli eventi umani, non tuttavia in distacco da questi. Una tale opera poteva essere quindi frutto solo di un vigoroso e dotato artefice, ben inserito, come si vedrà, in un filone stilistico che ha lasciato, a tutt'oggi, importanti testimonianze scultoree.

Mancando, come si è detto, una utilizzabile letteratura su questo importante pezzo, riportato ad una sua dignità e leggibilità solo recentemente, una veloce panoramica dei capisaldi europei più o meno coevi (lasciando per ora una fluttuazione fra il XII e il XIII secolo, con qualche eventuale spunto seriore) dovrebbe permettere una maggiore credibilità, circa la proposta dichiarata, per l'ambientazione del Crocifisso in oggetto. Per sommi capi, spaziando verso i vari punti cardinali, si potrebbe schematizzare l'enumerazione di alcuni territori ove, sia per un più definito carattere stilistico territoriale, che per l'obiettiva molteplice presenza di ripetuti esemplari, sembra lecita una definizione di « scuola » o di omogeneo « ambito produttivo », o di come meglio si voglia dire.

A sud, in un momento cronologico un po' attardato, vi è l'importante territorio dell'Italia centrale, con regioni come la Toscana, l'Umbria, le Marche, il Lazio. Un poco più a nord e in un leggero anticipo cronologico, ma sempre in Italia, vi sono quelle che si potrebbero definire « aree di penetrazione »: dalla Germania, dal Tirolo e, più marginalmente, dalla Francia.

A ovest vi è l'intensa produttività della penisola iberica e le sue direttrici di penetrazione verso settentrione, pure favorite dagli itinerari dei pellegrinaggi. A nord ovest vi è il variamente diversificato territorio della produttività francese, con correnti sia acutamente anticipatrici di nuovi spunti goticheggianti, sia palesanti intense reminiscenze romaniche. Gli fa corona anche il territorio latamente renano.

A nord si ritrova l'imponente settore artistico germanico, che palesa alcuni fra i più antichi e splendidi prototipi, ancora d'epoca ottoniana. La sua forza di penetrazione risulta rilevante, specialmente lungo le direttrici nord-sud e nord-sudest. Ancora più a settentrione vi è il nucleo creativo scandinavo, diversamente collegabile con la Renania e con l'Inghilterra. Come si è detto, questa ripartizione è da intendersi ovviamente in modo del tutto schematico. Giova comunque citare, sia pure a livello di esemplificazione episodica, alcuni soggetti particolarmente significativi.

Per l'Italia, come si è detto, sono possibili diversi raggruppamenti, anche perché il materiale è discretamente abbondante. Vi è il tipo di Crocifisso in discesa dalla croce; oltre che il citato noto esemplare nei Musei del Castello Sforzesco, si possono rammentare: l'analogo nella pinacoteca di Perugia; quello nella chiesa di san Pietro delle Immagini a Bulzi (Sassari); il Cristo del duomo di Prato; quello nel museo di Norcia, proveniente dalla chiesa del cimitero di Roccatamburo; l'eccezionale Cristo del duomo di Tivoli; il Crocifisso della pieve di san Giovanni Battista a Certaldo; il Cristo deposto del duomo di Volterra; ancora, in collegamento, si possono citare il Cristo del san Pietro di Gubbio o quello del sant'Eutizio di Recanati[6].

Passando dal tipico suppliziato, in atto di discendere dalla croce, a quello più tradizionalmente ancora crocifisso, si potrebbe, fra i tanti, nominare: il grandioso Cristo nel museo Piersanti di Matelica, ripetutamente avvicinato a quelli di Numana, di Camerino e di Arquata del Tronto; quello del san Savino di Piacenza; il recentemente restaurato Crocifisso nei musei civici di Genova; il Cristo della chiesa di santa Maria Maggiore a Mirabella Eclano[7].

Se si esaminano, sia pure a campione, alcune delle caratteristiche salienti di queste opere si notano profondi divari, sia d'ordine iconografico che

espressivo, rispetto al Cristo crocifisso qui proposto. Vi sono in genere una soffusa dolcezza e mesta rassegnazione, specialmente nei soggetti raffigurati già morti, o una quieta e pacata compostezza, in quelli ancora viventi; quasi sempre, un maestoso equilibrio anche riflesso in un accentuato simmetrismo, solo talvolta mosso da una leggera arcuatura laterale della figura. In tutti, comunque, il concetto del dolore umano risulta pressoché assente. Si noti, al contrario, il nobile ma angoscioso dolore che scaturisce dal volto del Cristo esaminato, dal viso tirato, agli occhi semiaperti con le pesanti palpebre; dalla fronte aggrottata, alle sopracciglia inarcate, in senso di attesa o di muta interrogazione.

Pure i dettagli iconografici smentiscono qualunque rapporto: qui si ha un tipo di perizoma fasciante, scandito da brevi pieghe orizzontali e suddiviso in due parti da un profondo avvallamento centrale, entro cui s'incunea il lembo ricadente della fascia, mentre la parte retrostante si allunga eccessivamente in un pesante panneggiamento; negli esemplari italiani, sia pure in nutrite varianti, si ritrovano forme come quello a nodo laterale e corto panneggio a pieghettature verticali o ad ampie ricadute orizzontali (ad esempio, a Milano, Norcia, Tivoli, Prato, Perugia) o come quello « a canna » quasi cilindrica, nodo centrale e rigida fascia (come a Piacenza e a Matelica). Fra i numerosi altri particolari iconografici si possono rammentare la capigliatura, la barba e i baffi: nel nostro caso tutte componenti estremamente ordinate, percorse da precise e fitte striature incise, dalle solcature parallele disegnate con un rigore quasi veristico. Nei Cristi lignei italiani sono come delle dense masse omogenee; i capelli risultano quasi delle calotte applicate sul cranio ed elementi pressoché posticci le barbe e i baffi. Tutto infine, dal tipo di dislocazione delle parti anatomiche, alla loro conformazione rammenta una profonda estraneità concettuale.

Una considerazione a parte meriterebbero le diverse opere ove l'influenza del gusto nordico-transalpino abbia lasciato buone tracce, come nei seguenti crocifissi: del san Pietro a Bologna, della santa Maria del Tiglio a Gravedona, della santa Maria Maggiore di Sondalo, del san Lorenzo Nuovo presso Bolsena, del duomo di San Candido[8]: probabilmente elaborati tutti in territorio italiano, palesano abissali divari rispetto al crocifisso proposto di Milano. Elementi comuni sono, in versioni più o meno accentuate, quella drammatica ma distaccata spiritualità che si ritroverà esacerbata nei grandi capolavori germanici.

Più sfumate, anche se ancora ben distinguibili, le differenziazioni da

quegli esemplari in cui, da varie parti, si è convenuto di rimarcare un legame di gusti con il territorio latamente francese, come per le grandi croci toscane di Sant'Antimo di Montalcino e di Abbadia San Salvatore[9].

Rispetto al soggetto proposto presentano qualche episodico contatto, come la disposizione semiflessa delle gambe parallele, o la laboriosità del perizoma, pure corto anteriormente e ricadente nella parte postica in complessi, allungati ma taglienti panneggi (specie nell'esemplare ad Abbadia San Salvatore). Tuttavia ci si può sentire sufficientemente autorizzati a negare dei contatti che non siano, se non casuali, certo assai lontani dalla stilistica dell'elaborato del Castello Sforzesco.

Un discorso pure palesante profondi divari concettuali può essere inteso quello che (in un ponte solo ideale con il Santo Volto di Lucca, o il crocifisso di San Gimignano o quello della chiesa di san Paragorio a Noli) si sviluppa nella penisola iberica e, con particolare significazione, nei crocifissi spagnoli. Tuttavia, rispetto al soggetto qui proposto si registra spesso, come differenziazione di fondo, un'espressività densa di un amaro scetticismo: nei volti dei suppliziati, frequentemente rappresentati già morti, si nota con notevole frequenza una talvolta addirittura sprezzante rassegnazione, ben diversa nella sostanza dal pacato dolore del Cristo nel Museo del Castello e, in parallelo, del raggruppamento dei crocifissi, spesso raffigurati ancora vivi, ubicati nel coevo ambito culturale dell'Alta Loira e dell'Alvernia.

Uno dei più rappresentativi, anche nel senso di tale esacerbato scetticismo, può essere considerato il celebre esemplare di Mig-Aran (provincia di Lerida), databile al XII secolo e che palesa una fortissima espressività fisionomica. Così quello di Formigueres, nei Pirenei orientali, più tardo, palesa pure splendidamente un'amarezza, sia pure di un altro valore psicologico, ma comunque di eccezionale efficacia. D'altronde, un repertorio fondamentale si può ritrovare a Barcellona nel Museo d'Arte Catalana, come ad esempio nel crocifisso della collezione Plandiura, del XII secolo (e che palesa qualche tenue rapporto col nostro soggetto nella conformazione della testa e nel disegno dei capelli), o in quelli quasi coevi, l'uno proveniente da Ellar (Catalogna) e l'altro dal san Pietro di Ripoll (ancora entrambi con rarefatti richiami solo nella conformazione del capo).

Comunque, se in alcuni soggetti risultano presenti anche profondi divari cronologici, come nei Crocifissi col colobio simili alla « Majestad Battlò » del XII secolo, ancora nel Museo d'Arte Catalana di Barcellona o in quella coeva di Angoustine (Pirenei Orientali), la maggior parte dei più

noti crocifissi spagnoli d'epoca romanica denunciano e riconfermano delle significative differenziazioni, sia d'ordine formale che concettuale. In tale senso, si potrebbe rammentare l'eccezionale prototipo, forse proveniente dal convento di santa Chiara in provincia di Leòn, presso Palencia, ed ora custodito nei Musei dei Chiostri a New York; o il crocifisso deposto, terrifico per lo scarno realismo, dalla chiesa di santa Maria di Tahull e pure conservato nel Museo d'Arte Catalana. Peraltro, qualche marginale aggancio potrebbe ritrovarsi nel Cristo in deposizione dalla croce del Museo Mares di Barcellona, sia nella forma del perizoma, che nel disegno dei capelli e nella conformazione anatomica delle braccia[10].

È comunque il caso di annotare come, fra tutti i sinteticamente citati territori produttivi, quello che pare presentare dei contatti, sia pure sporadici, con lo spirito creativo tipico del territorio artistico del Massiccio Centrale in Francia, risulta l'iberico. Al di là comunque di una effettiva diversificazione stilistica, resta confermata in tali opere una interpretazione assai più umana del dolore, con saltuari spunti di manierismo quasi parossistico.

Ad un altro polo dell'esacerbazione, per i sentimenti del divino supplziato, sta la grandiosa e straordinaria produttività germanica, estendibile anche in senso geograficamente lato. Mentre per i crocifissi spagnoli si è accennato, correntemente generalizzando, ad una espressione di umanissimo scetticismo, per quelli germanici risulterebbe abbastanza appropriato parlare di una forma di realismo, alle volte perfino atroce, che affonda le sue radici in opere anche sensibilmente anteriori all'epoca trattata e fortunatamente conservatesi in un numero significativo.

Fra i più celebri e importanti possono annoverarsi sculture come il grandioso elaborato detto Gero-Kreuz della cattedrale di Colonia, databile all'inizio dell'XI secolo, a cui andrebbe ricollegato cronologicamente lo splendido crocifisso bronzeo di Werden, pure di altissimo valore espressivo. In entrambi i casi, fra l'altro, si nota la morte precoce del supplziato, indice non solo di un forte anticipo iconografico, rispetto ad una generalizzata interpretazione in Europa ma, ben più significativamente, dell'intenzione di voler scavare crudamente nelle pieghe più dolorose dell'episodio culminante nella passione cristologica. Infatti, il Cristo non risulta pacatamente trapassato, ma conserva pietrificati i segni del dolore e dell'angoscia; questi sentimenti, tuttavia, non paiono invitare ad una fratellanza, rispetto al pubblico dei fedeli, ma concorrono a sottolineare una trascendenza, che allontana per molti versi incommensurabilmente

tali soggetti sia dal tipo di passione scettica e talvolta sprezzante dei Crocifissi spagnoli, che ancor più dal pacato dolore, come si vedrà meglio più avanti, di quelli ambientabili nel territorio culturale dell'Alta Loira[11]. Anche in cotale vasto repertorio possono trovarsi opere palesanti episodici contatti formali con la scultura in oggetto, ma restano fatti sporadici e scarsamente significativi. Così potrebbe citarsi il Crocifisso del Museo Schnütgen di Colonia, databile ancora all'XI secolo, che palesa qualche marginale rapporto solo nel disegno della testa, o quello svizzero di Valais del seminario di Sion che è tuttavia, perlomeno iconograficamente, assai attardato.

Uno dei capolavori più significativi è certamente quello del Maestro Imerward, nella collegiata di san Biagio a Braunschweig: databile al XII secolo, dallo scarno volto ascetico, quasi sprezzante, è stato collegato, anche per la presenza del colobio seccamente piegheggiato, a opere quali il Santo Volto di Lucca. A tale « famiglia » apparterrebbe pure, ma forse opinabilmente, il coevo crocifisso, sempre vestito col colobio, del Museo di Colonia.

D'altronde, altre varianti tematiche, più squisitamente a carattere pittorico, non palesano migliori agganci con la scultura francese qui proposta. In tale senso, può rammentarsi il crocifisso di Forstenried, presso Monaco di Baviera, dalle forme singolarmente appiattite, quasi solo incise, o quello della chiesa di san Giorgio a Frauenberg, agganciato alla cultura mosana. Quest'ultimo, poi, avrebbe, per alcuni, trovato un precursore nell'esemplare, anatomicamente assai rinsecchito, nel Museo Diocesano di Liegi.

Non pare comunque il caso di riproporre come attendibile un ambito renano, a cui si vorrebbero agganciare pregevoli opere come il crocifisso della chiesa di Väte, sull'isola svedese di Götland, né il concettualmente lontanissimo mondo creativo inglese, che pure ha lasciato significative filiazioni nel continente, come nel Cristo della chiesa norvegese di Enebakk, leggermente attardato e probabilmente databile al XIII secolo. Se poi ci si inoltrasse ulteriormente nel vivo della produttività per il territorio latamente belga, si potrebbero incontrare opere dalle abissali differenziazioni concettuali, come nell'esemplare mosano del chiostro di Tongres, straordinario nella concezione triangolare del volto, dall'affilato naso lunghissimo e dai capelli a calotta, o nel drammaticamente astratto crocifisso nella chiesa di san Leonardo a Léau, questo ancora dell'XI secolo, quello del XII[12].

Il grandioso repertorio della produttività germanica, se trova comunque numerose sfaccettature, nelle diramazioni delle sue diversificate correnti culturali, non pare tuttavia palesare significativi punti di contatto con il Crocifisso nei Musei del Castello Sforzesco. Sia che si esaminino opere che sono state definite come derivate dal prototipo detto Gero-Kreuz, quale il crocifisso della parrocchiale di Benninghausen, pure dell'XI secolo, o quello coevo pervaso d'intenso realismo nel Museo di Belle Arti di Boston; così come se si volessero prendere in considerazione elaborati, quali il seccamente drammatico Cristo del Museo Nazionale Bavarese, del XII secolo e il contemporaneo esemplare della chiesa dei santi Pietro e Alessandro di Aschaffenburg nella Bassa Franconia, pure drammatico ma scarsamente realistico, sempre pare riconfermabile una totale estraneità. Né una spinta meridionalistica, di stampo forse tirolese, potrebbe attenuare questa considerazione, come si può notare ad esempio nel pregevole Crocifisso del XII secolo nel museo di Innsbrück.

Per quanto riguarda il territorio francese, va pure annotata una presenza assai vivace e ben distinta di ambiti produttivi. Se infatti il Crocifisso nei Musei Civici del Castello Sforzesco potrà ben ambientarsi nel territorio artistico proposto, orbitante attorno al Massicio Centrale, non si possono non rammentare, sia pure a titolo assolutamente episodico, altre opere culturalmente d'ambito francese ma totalmente estranee rispetto al contesto artistico proposto, sia dal punto di vista concettuale che iconografico.

Se si prende ad esempio in considerazione lo splendido Crocifisso della chiesa di Moissac, databile al XII secolo, risultano palesi molteplici e sostanziali diversità: dall'anatomia approssimativa, al tipo di diverso perizoma scolpito a profondi solchi taglienti, dalle gonfie ciocche della capigliatura a un accentuato pittoricismo. Così quello coevo di Varenne l'Arconce (Saône et Loire), si allontana radicalmente, fra l'altro per una complessiva accentuata rigidità, oltre che per tutta una serie di diversità iconografiche, come la forma del perizoma. Se poi ci si allontana più sostanzialmente, dal punto di vista geografico, si accentuano le differenziazioni, come nel rigidamente schematico crocifisso della chiesa di Lillers (Pàs de Calais), forse già del XIII secolo o nella seriore deposizione del Museo Archeologico Episcopale di Vich.

Al contrario, le prime avvisaglie di meno sporadici contatti si possono ritrovare in elaborati anche culturalmente più prossimi, come in quello di Vebret nel Cantal, del XII secolo, peraltro realizzato con una sensibile

secchezza anatomica e dal perizoma a taglienti pieghe scanellate. Così dicasi per la bella e celebre testa di Cristo crocifisso, rappresentato morto e incoronato, nelle raccolte del Museo del Louvre[13].

Un interessante elemento di connessione si potrebbe ritrovare nel Cristo ligneo del Museo di Cluny[14], di ambito creativo né totalmente estraneo né, d'altra parte, dichiaratamente partecipe al coevo mondo creativo dell'Alta Loira (fig. 4). Se infatti una quale generica impostazione potrebbe richiamare il soggetto del Castello Sforzesco, come ad esempio nella strutturazione delle gambe e nella conformazione delle mani, non pare si possa trovare conferma in una più attenta analisi. Particolarmente, la conformazione del perizoma risulta del tutto estranea e anche il tipo di spiritualità sembra indirizzarsi verso traguardi sostanzialmente non identici.

Uno degli esemplari verosimilmente un poco anteriore al Crocifisso qui proposto, anche se è già forse databile al XII secolo, che può intendersi come uno dei capistipite morali del raggruppamento di sculture pertinenti al territorio dell'Alta Loira, risulta il prezioso Cristo della chiesa di san Sernin di Tolosa, nell'Alta Garonna (fig. 5). Elaborato in lamine di rame, sbalzate su un nucleo ligneo, presenta invero ancora sensibili divari, rispetto al cuore della tematica in oggetto; tuttavia, gli agganci si possono già rilevare con precisa certezza. Se infatti la dislocazione delle braccia orizzontali è affatto diversa (e si nota pure una complessiva rigidità della figura), non si può non rilevare come lo spirito che informa tale personificazione del suppliziato, invero ancora del tipo complessivamente più « triumphans » che non « patiens », sia assai prossimo a quello del soggetto nel Museo milanese. Oltre che la presenza di numerosi dettagli iconografici (l'identico modo di trattare i capelli, in partiture regolari a striature parallele, addirittura con le stesse ciocche allungate che contornano le orecchie, o un preciso richiamo alla struttura del perizoma, però meno fasciante), i tratti del volto sono da intendersi formulati secondo uno stesso tipo di tecnica e di sensibilità estetica. Proprio l'espressione del viso palesa acuti contrasti con la formulazione ancora trionfante del corpo: gli occhi melanconici, che guardano verso il basso, semicelati dalle palpebre pesanti, mostrano un preciso richiamo, rispetto a quelli del suppliziato nel Museo del Castello Sforzesco; così pure esistono profonde analogie nella bella conformazione classicheggiante del nobile naso, come nella ristretta porzione di fronte lasciata libera dalle due bande lunate e rigate dei capelli e nella pregevole conformazione

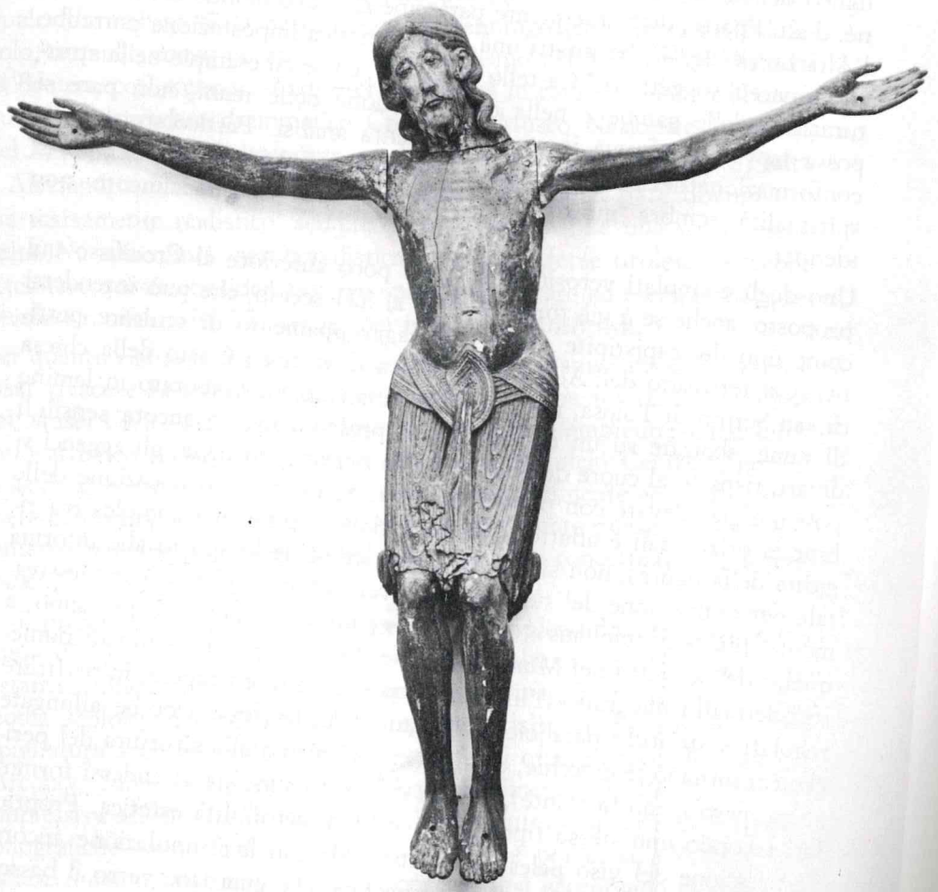


Fig. 4 - Parigi. Museo di Cluny. *Crocifisso ligneo.*

allungata del capo. Si può, in sostanza, ritrovare gli antefatti di quel pacato e malinconico dolore già anticipatamente segnalato.

Questa particolare sensibilità artistica non la si ritrova con identica formulazione in tutta la coeva produttività del Massiccio Centrale. Al contrario, il bel crocifisso del tesoro di Saint-Étienne di Blesle nell'Alta Loira (fig. 6), presenta non eccessivamente intensi legami, concettuali e formali, con quello dei Musei di Milano: se la dislocazione generale della figura propone qualche aggancio, non si può non riconoscervi una quale secchezza delle forme, a cui si affianca un diverso modo di trattegiare il volto, la capigliatura, la barba, così come una struttura meno avvolgente e piegheggiata del perizoma (questo tuttavia ha lo stesso tipo di quadruplice ondeggiamento lunato su ciascuna delle cosce e un'analoga fascia annodata sotto il centro dell'addome e ricadente in un lungo lembo verticale).

Certo già migliori agganci, non di solo ordine iconografico, legano le sculture qui in oggetto con il Cristo, in deposizione dalla croce, proveniente dalla collezione Courajod e conservato nel Museo del Louvre (fig. 7). In particolare, una pacatamente dolorosa espressività del volto, anche se in quest'ultimo caso raffigurato già morto, unitamente alla generale conformazione di tutta la testa, propongono una serie d'intensi rapporti tecnici e stilistici.

Un'analogia concettuale, circa questo tipo di serena rassegnazione, offre un altro esemplare del Massiccio Centrale, il Cristo in croce della collezione Bresset, da Le Rochelambert nell'Alta Loira (figg. 8-9). Il suppliziato è raffigurato già morto e quindi con la testa reclinata verso la spalla destra, ma tutta una significativa serie di dettagli permette di accostarlo a quello di Milano. Si nota un'analoga conformazione degli arti (con le braccia in posizione pure dissimmetrica!); la elaborazione per il tronco del personaggio è di nuovo eseguita con quei morbidi piani scalati, tuttavia si registra una maggiore robustezza nel torace del Cristo milanese, mentre il perizoma, nel soggetto della collezione Bresset è meno avvolgente, anche se la fascia annodata è identica. Particolarmente il volto, pur nella diversificata formulazione (e si vorrebbe dire a maggiore ragione) dei due dolenti, l'uno ancora vivo e l'altro già morto, palesa profondi legami d'ordine espressivo e culturale; né va sottovalutato il fatto tecnico, che la dimensionalità volumetrica del capo e la formulazione dei dettagli della faccia risultano comparativamente assai omogenei.

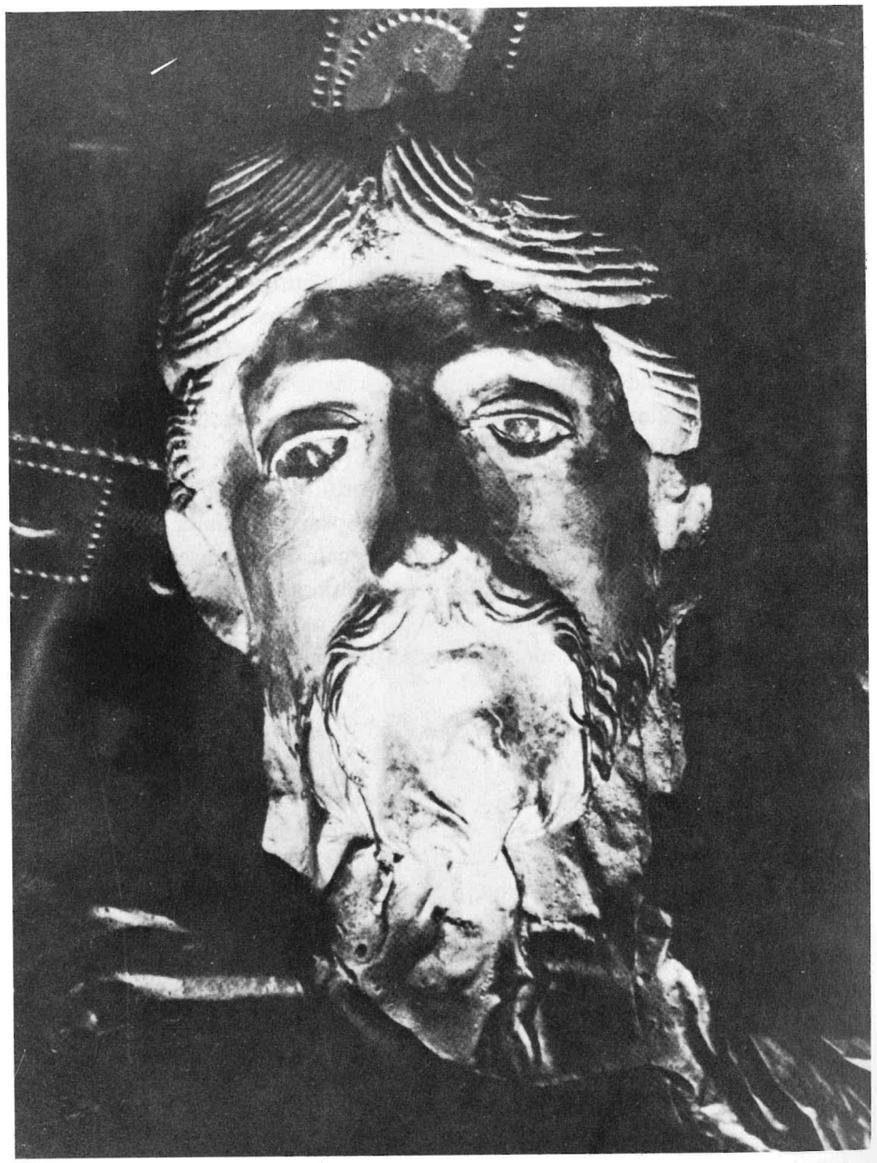


Fig. 5 - Toulouse. Saint-Sernin.
Crocifisso in lamine di rame su anima di legno (part. del volto).

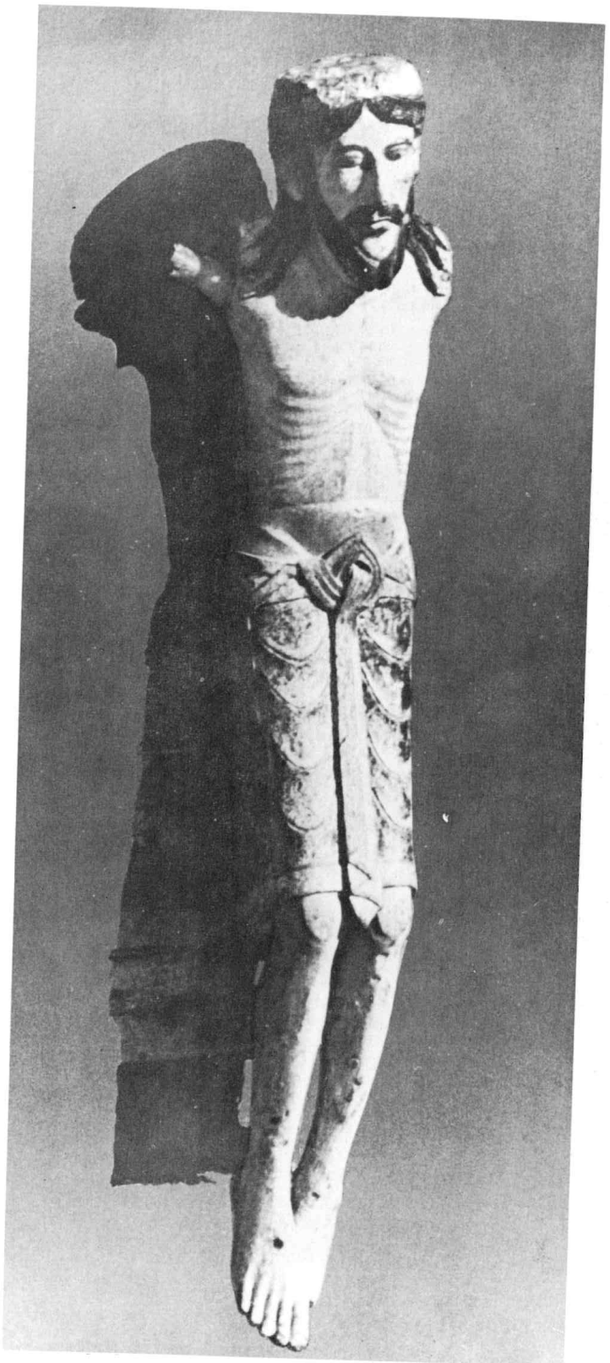


Fig. 6 - Blesle (Haute-Loire). Tesoro di Saint-Étienne. *Crocifisso ligneo.*



Fig. 7 - Parigi. Museo del Louvre. *Crocifisso ligneo.*

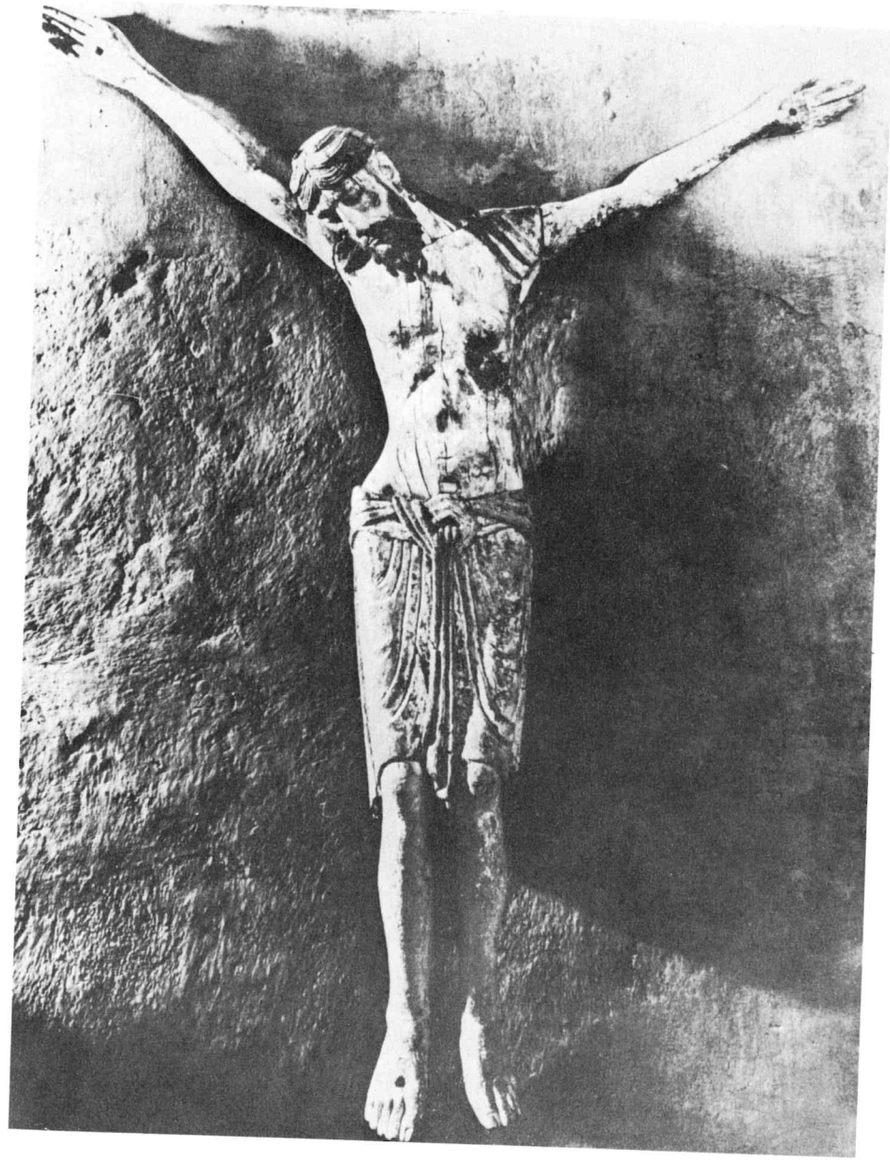


Fig. 8 - Parigi. Collezione Bresset. *Crocifisso ligneo.*



Fig. 9 - Parigi. Collezione Bresset. *Crocifisso ligneo* (part. del volto).

Scavando profondamente nel vivo della più pertinente coeva produttività nel Massiccio Centrale, ci si può interessare di un Crocifisso palesante ulteriori analogie, pure non d'ordine formale. Il riferimento va al Cristo in croce della chiesa d'Arlet nell'Alta Loira (fig. 10). Si deve annotare sempre una quale maggiore snellezza nella figura; peraltro, la robustezza del torace, nel Cristo del Museo milanese è una particolarità abbastanza inconsueta. Per il resto le analogie si manifestano vieppiù intense. Ciò vale per il perizoma, in questo caso veramente avvolgente e con l'identico tipo di fascia e di annodatura; per il disegno delle braccia e delle gambe (qui però dalle ginocchia lievemente divaricate, rispetto al Crocifisso di Milano che le ha accostate); un po' meno per la struttura del volto, che tuttavia palesa un preciso richiamo per l'espressività severamente dolorosa.

Un riscontro ancora più significativo si può ravvisare nella scultura lignea raffigurante il Cristo crocifisso, ancora rappresentato vivo, di Lavoûte-Chilhac, nell'Alta Loira (fig. 11) datato al XII secolo. Le analogie, anche di singoli particolari formali, diventano estremamente stringenti. Si nota, ad esempio, lo stesso tipo di conformazione per le braccia, dislocate secondo una angolatura quasi perfettamente combaciante, nella disposizione rimontante l'orizzontale: l'avambraccio e il braccio determinano un ampio angolo ottuso, mentre la mano distesa trapassata dal chiodo è in posizione quasi orizzontale. Se il perizoma è un po' meno fasciante nel Crocifisso di Lavoûte-Chilhac, risulta tuttavia per il resto di conformazione e disegno del tutto analogo. Precise identità si ritrovano pure nell'esecuzione delle gambe e dei piedi. Infine, in merito al volto, ugualmente incorniciato dal medesimo tipo di capigliatura e conformato con gli stessi dettagli, si deve annotare che una maggiore drammatizzazione, nell'esemplare del Museo milanese, è pure determinata dall'assenza della policromia originaria; questa tende correntemente, in questo genere di soggetti, ad addolcire i lineamenti come avviene nel Crocifisso di Lavoûte-Chilhac.

È opportuno, perché affatto pertinente, citare quanto è stato proposto per la definizione di questo tipo di crocifissi[15]: *La tête toujours inclinée sur l'épaule droite, les yeux clos ou mi-clos, le visage encore douloureux mais détendu, il se distingue du Christ othonien par sa parfaite résignation. Il n'est pas question d'amertume ou de scepticisme en présence de ces Crists Patiens francisants retrouvés un peu plus tardivement en Italie.*



FIG. 10 - Arlet (Haute-Loire). Chiesa parrocchiale. *Crocifisso ligneo.*

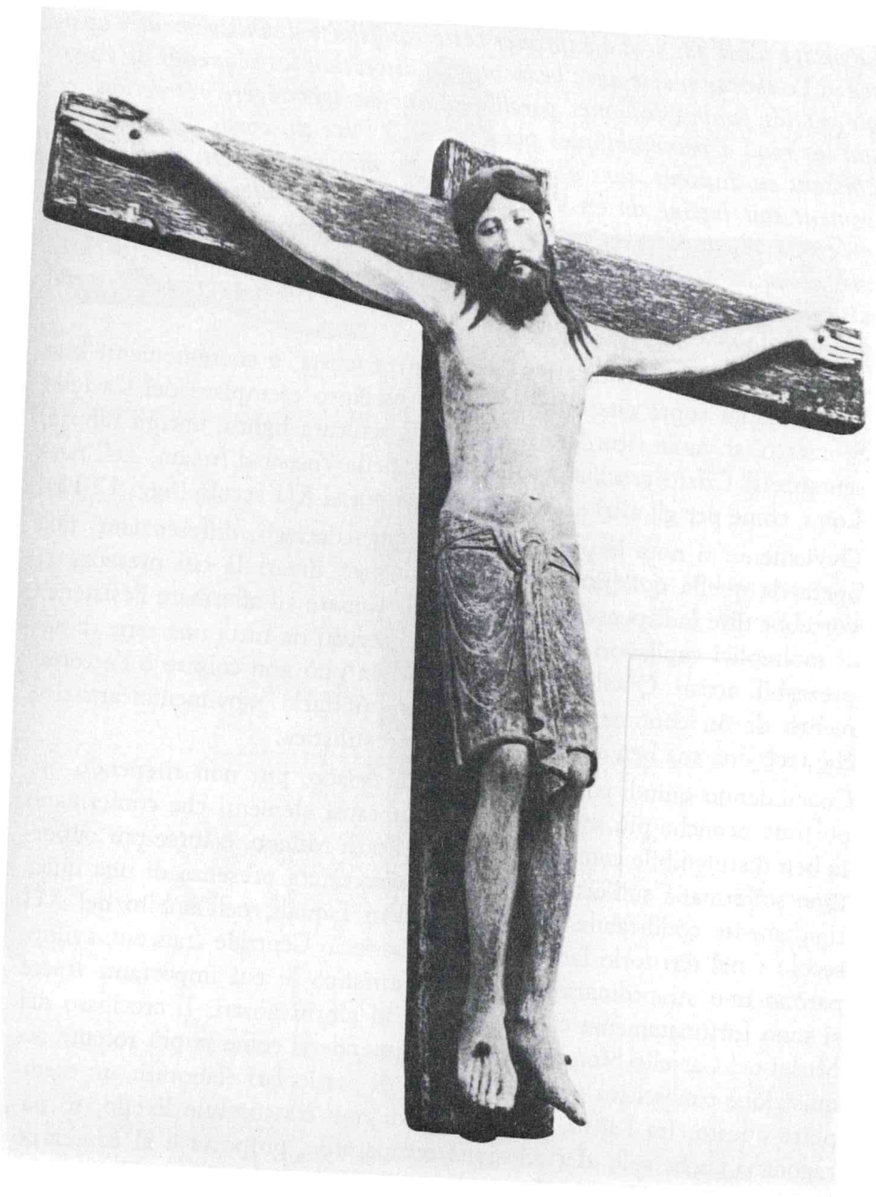


FIG. 11 - Lavoûte-Chilhac (Haute-Loire). *Crocifisso ligneo.*

Le visage n'est pas seul à exprimer cette souffrance définitivement « apaisée ». Le thorax révèle avec beaucoup de discrétion les séquelles de l'agonie, et les jambes toujours parallèles sont en très légère rétraction, ce qui les rend à peine obliques par rapport à l'axe du corps. Les bras fléchissant en douceur, sans d'ailleurs aucune mièvrerie; mais que le mouvement soit incliné ou en V à peine cassé, il est toujours plus humain qu'en Germanie. L'asymétrie très fréquente dans la position des bras sans vie, accentue cette humanisation. L'artiste, en indiquant cette asynchronisation du geste sans qu'il y ait incoordination vraie, exprime sans tragédie la double nature du Fils de Dieu.

A coronamento esemplificativo della tesi proposta, e coerentemente con le definizioni sopra citate, in merito al prezioso esemplare del Castello Sforzesco, si vuole ricordare la splendida scultura lignea, ancora rappresentante il Cristo crocifisso sulla croce, della chiesa d'Auzon, nell'Alta Loira, come per gli altri elaborati pure datata al XII secolo (figg. 12-13).

Ovviamente si nota la presenza di sporadici dettagli, differenzianti tale opera da quella qui proposta specificamente: divari la cui presenza si vorrebbe dire indispensabile per poter continuare ad affermare l'esistenza di molteplici capilavori, probabilmente eseguiti da tutta una serie di apprezzabili artisti. Quello che comunque non può non colpire è l'accertamento di un comune e sostanzialmente unitario movimento artistico che creò una sua ben definita tipizzazione stilistica.

Concludendo quindi con il Crocifisso di Auzon, pur non ritenendo opportuno neanche più soffermarsi sui numerosi elementi che confermano la ben distinguibile comunanza con quello di Milano, è forse più opportuno soffermarsi sull'ormai ampiamente accertata presenza di una quasi rigidamente codificabile scuola di scultori i quali, nell'ambito del XII secolo e nel territorio latamente del Massiccio Centrale francese, svilupparono uno straordinario movimento artistico le cui importanti tracce si sono fortunatamente conservate fino ai giorni nostri. Il crocifisso dei Musei nel Castello Sforzesco può oggi intendersi come la più recente acquisizione conoscitiva per tale famiglia di particolari elaborati: un esemplare questo, fra l'altro, sicuramente di non trascurabile livello, se paragonato anche solo alla selezione comparativa proposta e al contempo riaffermante, con le sue affatto personali particolarità, la grande vivacità interpretativa di questo gruppo di artefici che si cimentarono costruttivamente in epoca romanica con l'arte della statuaria lignea.

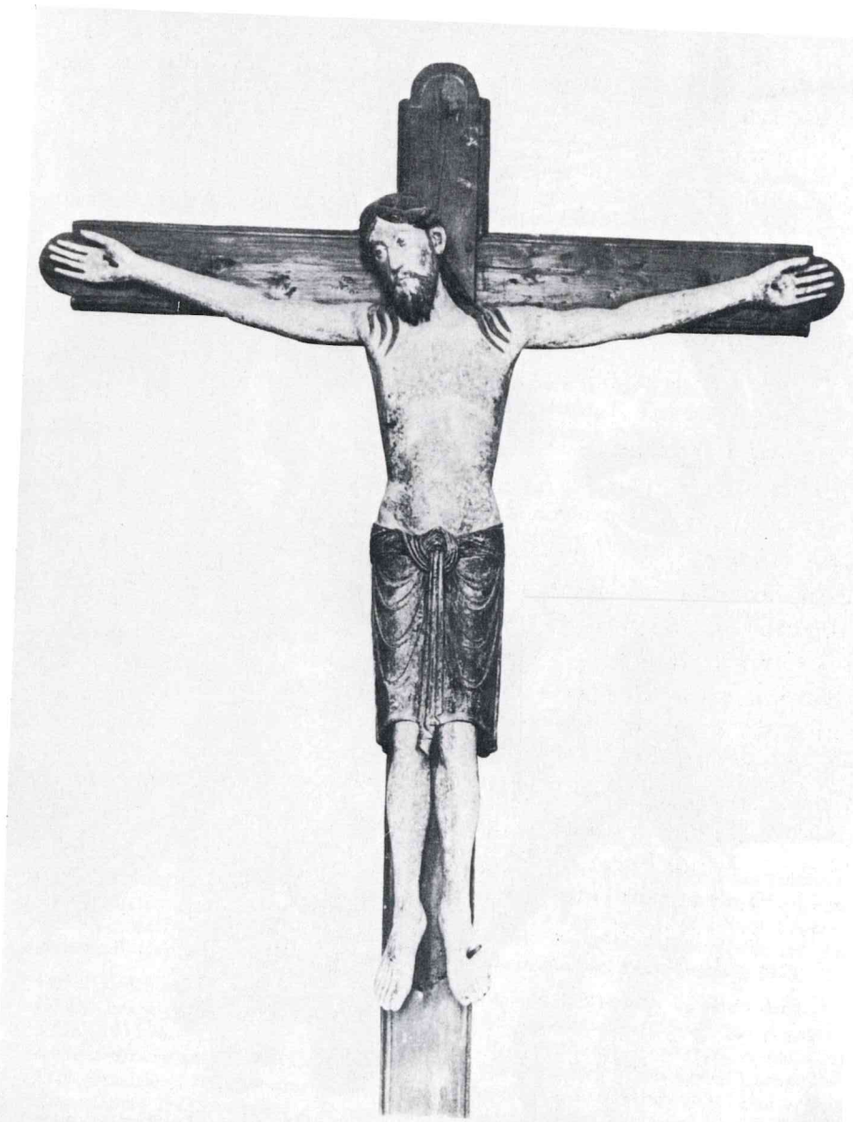


Fig. 12 - Auzon (Haute-Loire). Collegiata di Saint-Laurent. *Crocifisso ligneo.*



FIG. 13 - Auzon (Haute-Loire). Collegiata di Saint-Laurent. *Crocifisso ligneo* (part. del volto).

NOTE

[1] Cfr. O. e M. CAPRARA, *Il restauro di un Cristo ligneo del secolo XIII. Cristo morto, seconda metà del sec. XIII. Arte renana* (?), in « Rassegna di Studi e di Notizie », IV, a. III, 1976, pp. 137-145.

[2] Per iniziativa dell'attuale Direzione delle Raccolte d'Arti Applicate, la scultura fu affidata, dal 1974 al 1976, al citato intervento di ripristino dei Caprara; in tale occasione, ovviamente, venne anche effettuato il ricongiungimento della testa al resto della figura.

[3] L'opera misura centimetri 165 di altezza e 153 di larghezza, nelle sue restanti parti originarie: è mancante infatti della mano sinistra, come si nota dalla riproduzione proposta, mentre è da ritenersi forse poco opportuna l'aggiunta, sia pure estraibile, di una copia-calco in sostituzione dell'elemento mancante. È stata a suo tempo registrata fra le sculture lignee con il n. d'inventario 55.

[4] Sull'altra scultura lignea del Museo rappresentante pure il Cristo crocifisso si confronti, per una buona riproduzione e la bibliografia precedente. F. DE' MAFFEI, *Mostra di sculture lignee medioevali, Catalogo,* Museo Poldi Pezzoli, Mostra giugno-luglio 1957, Milano, 1957, n. 15, p. 48, fig. 39.

[5] Cfr. O. e M. CAPRARA, cit., p. 128, figg. a pagg. 141 e 143. Si deve anche in questo caso annotare in margine come un'eventuale analisi dendrocronologica debba sempre tenere conto di similari possibilità, che potrebbero causare delle errate valutazioni sulla seriore epoca per l'elaborazione della scultura.

[6] Per riproduzioni fotografiche di queste sculture si può rimandare a: F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, Sculture e Oggetti d'arte di età romanica e gotica,* Roma, 1969; F. DE' MAFFEI, cit.; G. MARIACHER, *Scultura lignea nel mondo latino,* Milano, 1966; E. CARLI, *La scultura lignea italiana. Dal XII al XV secolo,* Milano, 1960; G. DE FRANCOVICH, *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy,* in « Art Bulletin », 1937; C.L. RAGGHIANTI, *Medioevo europeo. Storia della scultura nel mondo,* Milano, 1978. Sia per il repertorio fotografico, come per lo studio sull'iconografia della discesa dalla croce, nonché per i dettagliati interventi tecnologici, cfr. anche « *La descente de croix. Groupe sculpté italien du XIII*e *siècle* », in « Le petit Journal des grandes Expositions », edito a cura de « La Réunion des Musées Nationaux », Museo del Louvre, 25 novembre 1977 - 4 settembre 1978.

[7] È anche il caso di richiamare l'attenzione sulla meticolosa e documentatissima pubblicazione sul restauro del Cristo ligneo di Genova, esemplare sia per le scelte del tipo di interventi tecnici, come per i diversi tipi d'indagine a cui è stata sottoposta l'opera: AA.VV., *Mostra didattica di un restauro. Catalogo.* A cura della direzione belle arti del comune di Genova, mostra a Palazzo Rosso, primavera-autunno 1975, Genova, 1975.

[8] Per il Crocifisso di Bologna cfr. F. DE' MAFFEI, cit.; per quello di Gravedona cfr. G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia,* in « Bollettino d'Arte », XXIX, 1935-36; per l'esemplare di Sondalo cfr. P. VENTUROLI, *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi,* Catalogo. Mostra a Villa Quadrio 15 ottobre - 10 novembre 1976, Sondrio, 1976; per quello di San Candido cfr. G. DE FRANCOVICH, *Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le madonne romaniche umbre in legno,* in « Bollettino d'Arte », XXIX, 1935-36.

[9] Oltre che le pubblicazioni citate della De' Maffei e del De Francovich, si può rammentare quanto disse il Toesca del Crocifisso di Sant'Antimo (cfr. P. TOESCA, *Il Medioevo,* Torino, ristampa 1965, p. 866), che definì l'elaborato *tenue e calligrafico, ricorda l'arte oltramontana, come altre sculture della stessa chiesa.*

[10] Cfr., per riproduzioni, fra gli altri, J.J. Rorimer, *The Cloisters, The Building and the Collection of Medieval Art in Fort Tryon Park,* New York, 1963; C. De Güell, *Escultura policroma española,* Parigi, 1925; A. Kingsley-Porter, *Spanish Romanesque Sculpture,* Firenze-Parigi, 1928; A.L. Mayer, *Mittelalterlische Plastik in Spanien,* München, 1922; G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole,* Paris, 1938.

[11] Per chiare riproduzioni degli esemplari citati cfr.: H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe,* London, (2ª ediz.) 1967; J. Taralon, in « Il secolo dell'Anno Mille », Milano, 1974.

[12] Un esemplare repertorio dei pezzi citati, relativamente a larga parte della coeva cultura belga, olandese, francese e tedesca si può ritrovare nel grande catalogo. *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400,* Cologna-Bruxelles, 1972.

[13] Pregevole raccolta di dati ed illustrazioni per i crocifissi d'ambito francese (da cui sono state tratte alcune delle figure qui proposte) è il primo volume di J. Liéveaux-Boccador, E. Bresset, *Statuaire Médiévale de collection,* (Les clefs du temps), Milano, 1972.

[14] Definito nella schedatura museale « Auvergne, début XIII s. » venne acquistato nel 1852, ma non se ne conosce la provenienza. Note informative e l'invio della riproduzione sono state fornite da Fabienne Joubert, conservatore del Museo di Cluny.

[15] Cfr. J. Liéveaux-Boccador, E. Bresset, cit., p. 84.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Come da consuetudine ormai più che decennale, le seguenti persone hanno fatto pervenire in dono alla Raccolta Bertarelli: etichette di vini, liquori ecc..., liste di vivande, inviti a nozze ecc., biglietti e tessere, cartoline, biglietti di auguri, veline avvolgenti agrumi e frutta varia, bustine di zucchero, bustine di fiammiferi:

Sig. Nino Bay Macario - Pontassieve (Milano)
Sig.ra Basso Maria - Milano
Dott.ssa Dede Bedini - Milano
Dott. Giuseppe Bossi
Cantine Sociali di Santa Maria della Versa
Cantine Sociali Riunite di Stradella
Dott.ssa Teresa Clerici - Milano
Fratelli Colombi - Piacenza
Sig.na Daniela Crugnola - Milano
Sig.na Lucia Da Bove - Milano
Sig.na Lucilla De Magistris - Milano
Dott.ssa Luisa Erba - Pavia
Dott. Giuseppe Frediani - Milano
Sig. Fernando Imbriani - Milano
Sig. Eugenio Lanzone - Milano
Prof. Giovanni Mariacher - Padova
Dott.ssa Maria Mariani - Milano
Sig.ra Letizia Palleroni - Milano
Sig.ra Jolanda Pardieri Rodolfi - Segrate
Ing. Giuseppe Ravera - Ivrea
Sig. Enzo Roncaglio - Milano
Sig.na Luisa Rossi - Milano
Sig. Guido Ruzzier - Milano
Dott. Ippolito Sigurtà
Sig.ra Iside Ubaldi - Milano
Sig. Roberto Valota - Milano
Sig.na Maria Zavattoni - Milano

Nel donare etichette di vini, liquori, acque minerali ecc..., sono stati particolarmente generosi:

Sig.ra Wanda Brondoni - Milano
Dott. Vincenzo Ciccotti - Velletri
Arch. Beppe Ermentini - Crema
Sig.ra Alice Ferrari - Milano
Rag. Carlo Forcato - Verona
Prof.ssa Marianna Moro - Milano

Doni di particolare rilievo:

Signor Vito Arienti - Lissone. Manifesti, calendari, mazzi di carte da gioco pubblicati da Vito Arienti e da Italcards Bologna.

Associazioni Amici della Raccolta A. Bertarelli - Encyclopedie di Diderot et d'Alembert. Voll. 18. Ristampato, da Franco Ricci, Editore - Parma, 1970, 1979.

Dott.ssa Giovanna Bedini - Milano. Diplomi vari e pagelle fra il 1926-1939.

Sig. Alberto Boienti - Milano. Un centinaio di fogli di pubblicità prodotti alimentari, etichette, scatole di prodotti alimentari e farmaceutici, carta per avvolgere le arance, bustine di zucchero, riviste varie, fogli di propaganda politica, cartoline, campionario di cartoncini, calendari, fra il 1917 e il 1976, Annuario genovese (Lunario del Signor Regina) 1911.

Sig.ra Alice Bottini - Milano. Vecchie fotografie appartenenti alla famiglia della donatrice.

Sig. Luigi Bozzini - Milano. Autodesivi di stemmi di città svizzere, stemmi di città e Stati del Canada, cartoline di paesaggi italiani, pubblicità manifesti inglesi.

Prof.ssa Anna Maria Brizio - Milano. 45 fotografie di monumenti a Parma 1952-54, xilografie di L. Servolini c. 1940, acqueforti di Carlo Servolini c. 1930, incisioni di A. Sassu 1944, litografie e incisioni di vari autori contemporanei.

Sig.ra Grazietta Butazzi - Milano. Grazietta Butazzi, « Il costume in Lombardia », Milano, Electa Editrice, 1977.

Dott.ssa Linda Clerici - Milano. 7 albums contenenti ciascuno 200-300 cartoline raffiguranti: soggetti relativi alla prima guerra mondiale (crocerossine, soldati, episodi), cartoline raffiguranti paesaggi italiani ed esteri 1912-1940, cartoline con soggetti augurali 1905-1940, cartoline con soggetti augurali e paesaggi, circa 1920. Anche gli albums che contengono le cartoline sono pregevoli perché in stile « Liberty ».

Signor Giuseppe Comoletti - Milano. G. Belluomini, T.A. Turco, Falegname ed ebanista. Milano, U. Hoepli, 1952. F. Frascoli, Lezioni di arte muraria per gli allievi delle Scuole Professionali Edili, Varese, 1957. Comoletti n. 6 manuali riguardanti la lavorazione dei metalli.

Sig. Teodoro Cotugno - Lodi. Acquaforte di Teodoro Cotugno « Lodi. Il Torrione », 1980.

Cumberland - Milano. Stile-Uomo, 1980-81.

Dal Prato - Guidizzolo (Mn). Alessandro Dal Parto, Santuari e Oratori Mariani del Mantovano. Otto graffiti, 1977. Dello stesso incisore, n. 6 vedute di Mantova, 1976.

De Filippis Mario - Arezzo. Una cinquantina di ex libris in questi anni eseguiti per lui da Artisti per lo più italiani.

Prof. Emilio Delfino - Corsico (Mi). Atlas maritimus. Carte nautiche eseguite da Emilio Delfino.

Prof. Pier Luigi Fantelli - Padova. Molte cartoline illustranti opere d'arte vedute italiane e straniere e soggetti augurali.

Sig. Mario Fara Puggioni - Milano. Cartoline postali, cartoline raffiguranti paesaggi italiani e stranieri 1920-1951, fotografie raffiguranti personaggi della propria famiglia e altre fotografie, tessere di associazioni, immagini sacre e diplomi, spartiti musicali 1915-18, schizzi di paesaggi e volumetti giapponesi.

Ditta Fiorucci - Milano. Manifesti pubblicitari di moda del 1979-80.
Sig.na Felicita Frai - Milano. Una litografia eseguita da F. Frai: « La Chiromante », 1972.

Sig. Ettore Gallardi - Milano. N. 68 Tavole rappresentanti motivi decorativi eseguiti dal donatore nella scuola popolare per gli adulti, 1900-1910.

Dott. Alfredo Giovine - Bari. Bibliografia ed emerografia di Alfredo Giovine. Autori: Felice Giovine e Nicola Roncone. Bari, 1980. A. Giovine, Il Teatro Alalone di Montegiorgio (Ascoli Piceno). Bari, 1980.

Sig.ra Rosita Levi Pisetzky - Milano. Circa 250 cartoline di città italiane ed estere. Circa 100 cartoline di costumi, opere d'arte, animali. Calendari fra il 1966-1976. N. 5 fotografie di feste in costume presso la Società del giardino, circa 1905.

Arch. Lise Giorgio. Teatro Regio Torino 1740-1973. Ediz. Teatro Regio, Torino, 1978 - Teatro Regio Torino. Guida ai grandi protagonisti del Teatro Regio. Torino, 1740-1936. Ediz. Teatro Regio. Torino, 1980.

Prof. Gabriele Mandel - Milano. N. 6 silografie a colori eseguite da Gabriele Mandel fra il 1977-80. Una cartella con 6 poesie di G. Mandel e 6 acqueforti di Mario Benedetto.

Sig.ra Enrica Marchini - Milano. N. 26 canzonette con copertine figurate, degli anni 1925-30.

C. Margheritis, C. Sinistri, G. Invernizzi, P. Peverelli, Como e Lecco nelle Antiche Stampe. Ediz. a cura degli Autori. Il Lago di Como nelle antiche Stampe (idem per gli autori ed edizione).

Sig.ra Gina Marini - Quinto Stampi (Mi). Circa 200 cartoline di soggetti vari, 1913-1920.

Sig. Giorgio Mauri - Erba (Como). Tre secoli di Brianza. Cartella comprendente 30 stampe illustranti tre secoli di Brianza. Riproduzioni in facsimile di planimetrie e carte geografiche i cui originali sono posseduti da Archivi della Brianza. Vi è annesso un fascicolo con le schede delle 30 carte.

Gabriele Mazzotta Editore - Milano. 1) F.E. Zola - Zola Massin, Emilio Zona fotografo. Milano, Gabriele Mazzotta, 1979. 2) Margaret Kunzle - Mutus liber. Le immagini dell'alchimia, Mazzotta, 1980. 3) Fotografie degli anni '30. Mazzotta, 1980. 4) Ando Gilardi, Muybridge il magnifico Voyeur. Mazzotta, 1980.

Dott. Gerolamo Mulazzani - Milano. Raccolta fattizia di parecchie illustrazioni ritagliate dalla rivista Punch, di varie annate.

Museo Civico di Belluno - Belluno. Serie di 4 cartelle contenenti silografie stampate da legni appartenenti al Museo di Belluno, in occasione della Mostra « Tavolette votive bellunesi ».

Dott.ssa Jacqueline Petruzzelli Scherer - Milano. N. 3 vecchi Registri manoscritti dell'Istituto Industriale e Professionale di Como. Sezione Setificio. Uno è datato dicembre 1885.

Sig.ra Carmela Pozzi Sendresen - Milano. Silografia per auguri di Natale 1979: « Scherzo ».

Sig. Alberto Procovio - Milano. N. 28 biglietti augurali per fine anno.

Pittore Oscar Saccarotti - Recco (Ge). N. 9 acqueforti eseguite da Oscar Saccarotti fra il 1973-1979, raffiguranti uccelli e paesaggi liguri.

Prof. Eraldo Susini - Firenze. Vari Ex-Libris per lui eseguiti. Breve biografia di Rita Susini Comparini, a cura di Sergio Benvenuti.

Sig.ra Laura Taragni - Milano. N. 51 cartoline di vedute di città estere, c. 1979.

Sig.na Grazia Vogli - Milano. Serie di cartoline raffiguranti Opere d'Arte, fotografie di vedute Giapponesi 1870, menù e varie cromolitografie raffiguranti fiori, c. 1880.

Signor Renato Venezian - Laveno. Incisione raffigurante « Laveno » eseguita da R. Venezian.

Sig.ra Anna Veniani - Milano. N. 668 cartoline illustrate con vedute d'Italia e d'Europa, fra il 1938 e il 1980.

Sig.ra Enrica Vezzoli - S. Angelo Lodigiano. Pubblicità di Spettacoli Teatrali, 1977 e 1978.

Rag. Ezio Dell'Oro - Milano. Una quarantina di Ex Libris, fra il XVII-XIX sec. da usare per scambi.

Sig.ra Elena Pasti - Milano. Lettere dell'alfabeto, in caratteri maiuscoli e motivi ornamentali in bronzo dorato da imprimere sopra fogli d'oro, sulle legature dei volumi.

Sig.ra Luisa Quarti Wanner - Milano. Pelle da usare per dorsi ed angoli nelle rilegature di volumi di pregio.

Raccolte di arte applicata

Dott.ssa Clelia Alberici - Milano

Un paio di mezzi guanti di seta lavorati a macchina, color ruggine con motivi decorativi a traforo, alternati ad altri in seta bianca. Fine sec. XIX inizi XX. (Inv. C. n. 1258).

Abito « jersy » di lana di forma a trapezio; fondo arancione su cui vi sono motivi geometrici stampati a righe incrociate marrone, giallo e nero. Marchio *R* (Roberta da Camerino) impresso verso il polso della manica destra; 1970-1971 (acquistato presso il negozio di Roberta da Camerino, P.zza Verri 7, Milano). (Inv. C. n. 1259).

Un paio di sandali da sera in pelle di capretto dorata, originariamente con tacco a spillo, in seguito sostituito da tacco alto diritto. Etichetta: Vergelio, Milano, circa 1955. (Inv. C. n. 1239).

Un paio di scarpe decolletè in pelle di capretto nero, con motivo di increspature alla mascherina. Tacco a spillo. Etichetta creazione *Raspini - Firenze*. 1955 c. (Inv. C. n. 1240).

Una « trousse » foderata di pelle di cinghiale e nell'interno in pelle di capretto color avana chiaro. Monogramma « *C.A.* »; chiusura con gancio e passante. Circa 1940. Misure 13x22. Milano. (Inv. Oggetti Diversi n. 47).

Prof.ssa Anna Maria Brizio - Milano

Abito composto da gonna in tulle nero e blusa di taffetà nero con sciarpetta rosa, circa 1940. (Inv. C. n. 1310).

Dott.ssa Marcella Calati - Milano

Salvietta bianca ricamata in cotone bianco da contadina del legnanese. Ricamato « alla Serena », 1900 ca. (Inv. C. n. 1243).

Contessa Luciana Castelbarco - Imbersago (Como)

Soprabito femminile da sera in velluto tagliato di seta nera, grande collo a scialle di ermellino. Fodera di raso di seta nera. Etichetta « Sandro Radici - Milano ». Proveniente dal corredo di Luciana Castelbarco, eseguite nel 1932. (Inv. C. n. 1318).

Prof.ssa Luisa Cogliati Arano - Milano

Mantellina con cappuccio di velluto nero foderato di velluto color fuxia, tempestato di strass. Acquistata a Parigi nel 1937. (Inv. C. n. 1308).

Abito di voile di seta nero e rosso internamente ricamato di jais nero, con sciarpa di raso nero in seta. 1925 ca. (Inv. C. n. 1309).

Ventaglio a 20 stecche di legno con traforo decorativo ed applicazioni di metallo e vernice, entro astuccio di cartone. (Inv. Ventagli n. 103).

Ventaglio per bambina, a 8 stecche traforate in legno. (Inv. Vent. n. 104).

Collana di ebano con medaglione porta fotografia. Fine sec. XIX. (Inv. C. n. 1314).

Due spille di strass marrone-viola. (Inv. C. n. 1315).

Dott.ssa Anna Colombo - Milano

Vestaglia a Kimono in raso di seta nera foderata in diagonale di seta color avorio. Ricamo a mano con grandi motivi floreali di tipo giapponese eseguiti a punto raso e punto pieno in seta nelle gradazioni di rosa e verde. Acquistato a Parigi nel 1930 ca. (Inv. C. n. 1244).

Matinée di tela color bianco, ricamato a mano con motivi floreali bianco su bianco eseguiti con vari punti: sfilati, punto pieno e punto Richelieu. 1900 ca. (Inv. C. n. 1245).

Sig. Carlo Comolli - Milano

Una penna di uccello del paradiso per cappello. (Inv. C. n. 1339).

Completo da battesimo di raso di seta color beige con falsature e gala di pizzo bianco, motivi di ricamo con elementi vegetali e motivi geometrici a punto giorno. Composto da abito, cuffia e porte-enfant. 1925 ca. (Inv. C. n. 1324).

Sig.ra Lucilla De Magistris - Milano

Beretta da bambino. Milano, 1925 ca. (Inv. C. n. 1260).

Colletto per abito di maschietto in seta ricamato a mano a punto tela, rifinito a punto festone. 1900 inizi. (Inv. C. n. 1261).

Colletto di pizzo a tombolo per vestitino di maschietto. Inizi 1900. (Inv. C. n. 1262).

Fazzoletto ricordo di Chiasso ricamato a macchina fine. Sec. XIX. (Inv. C. n. 1263).

Borsettina di seta bianca su cui è dipinto « Maria » su un lato ed un mazzo di violette sull'altro. 1880 ca. (Inv. C. n. 1264).

Borsetta e fazzoletto ricamati per abito 1° Comunione. 1920 ca. (Inv. C. n. 1265).

Abito per battesimo ricamato e bordato di pizzi, inizi sec. XX. (Inv. C. n. 1266).

Cuffietta in seta ricoperta di pizzo. (Inv. C. n. 1267).

Lenzuolino su cui si adagia il « portenfant » durante il battesimo; al centro vi è ricamata una M sormontata da una corona, bordo in pizzo. (Inv. C. n. 1268).

Portenfant bordato in pizzo. (Inv. C. n. 1269).

Abito (appartenuto ad Ester Cavargna nata a Milano nel 1885, morta di tifo nel 1888); è in cotone bianco su cui sono stampate scenette con bambini. L'abito è stato rimaneggiato. (Inv. C. n. 1270).

Abito bianco per bimba di ca. 2 anni con bordura e spalline in pizzo bianco. (Inv. C. n. 1271).

Fazzoletto ricamato con mazzo di fiori in mezzo a cui vi è il nome *Maria*. Milano, 1880 ca. (Inv. C. n. 1272).

Borsa per contenere camicia da notte su cui è ricamato il nome Maria. Motivi floreali a punto erba e nella parte interna 3 bimbi addormentati pure a punto erba. (Inv. C. n. 1273).

Sig.ra Gianna Ferrario - Milano

Abito femminile con stola grigio-azzurro in chiffon di seta, interamente ricamato con cannette di vetro trasparente argentate e lustrini metallici di varie forme. Motivo del disegno a elementi geometrici a palmette stilizzate. 1924-26 ca. Appartenuto ad Amalia Ferrario Casper ed eseguito da sartoria milanese (probabilmente Zuckermann). (Inv. C. n. 1319).

Prof. Mario Fara Puggioni

Pantaloni da equitazione maschili di tessuto operato di cotone a spina. 1918-20 ca. (Inv. C. n. 1322).

Stivali maschili da equitazione di vitello nero. Etichetta « Stivaleria Piantelli - Milano ». 1918-20 ca. (Inv. C. n. 1323).

Sig.ra Maria Luisa Frignati Forni - Milano

Abito in 3 pezzi lungo con sottabito di chiffon marrone; abito e giacchino di tulle operato marrone con bordi di pedigree. 1930-32 ca. (Inv. C. n. 1317).

Sig. Massimiliano Malacrida - Milano

Un paio di calze da donna di cotone nero con inserimento dal collo del piede alla caviglia di tulle ricamato in seta blu. Sec. XIX, 3° decennio. (Inv. C. n. 1246).

Un paio di calze da uomo in seta color avorio con ricami in azzurro e blu. Sec. XIX. (Inv. C. n. 1247).

Un paio di calze da uomo in seta color avorio con ricami in azzurro e blu. Sec. XIX. (Inv. C. n. 1248).

Un paio di mezzi guanti lunghi in seta nera. (Inv. C. n. 1249).

Un paio di mezzi guanti lunghi di seta color avorio, eseguiti a macchina a traforo di motivi floreali e geometrici. (Inv. C. n. 1250).

Un paio di mezzi guanti lunghi di seta color avorio. Inv. C. n. 1251).

Un paio di mezzi guanti lunghi di seta color avorio. Inv. C. n. 1252).

Un paio di mezzi guanti lunghi di seta color avorio. Inv. C. n. 1253).

Un paio di mezzi guanti lunghi di seta color avorio. Inv. C. n. 1254).

Una cravatta da sera di organza di cotone inamidata 2ª metà sec. XIX. (Inv. C. n. 1255).

Una cravatta da sera di organza di cotone inamidata 2ª metà sec. XIX. (Inv. C. n. 1256).

Una cravatta da sera di organza di cotone inamidata 2ª metà sec. XIX. (Inv. C. n. 1257).

Sig.ra Gina Marini - Quinto Stampi (Rozzano-Milano)

Ombrello con impugnatura in legno tornito e decorato con foglie intagliate; e in seta marrone con motivi floreali ricamati in bianco ed arancione, 1912. (Inv. Ombrelli n. 36).

Dott.ssa Marianna Moro - Milano
Abito femminile; gonna e corpetto senza maniche e con cintura. Tessuto diagonale di seta stampato in bianco e azzurro. Il tessuto è firmato « Creation Dessin Deposé Charin Botic ». 1955-60. (Inv. C. n. 1300).
Cappello di velluto verde con portacappello a spirale. (Inv. C. n. 1312).
Cappelliera in cartone pressato tipo cuoio, circa 1910. (Inv. C. n. 1313).
Cappelliera da viaggio in cartone pressato imitante il cuoio, circa 1910. (Inv. C. n. 1274).
Cappello da donna nero, a calotta con nodo sulla nuca. Acquistato presso modista di Milano ma privo di etichetta. 1950 ca. (Inv. C. n. 1275).
Cappello da donna in feltro color cognac a « cloche » con bordo di piuma nera incollata. Acquistato presso modista di Milano ma privo di etichetta. 1950 ca. (Inv. C. n. 1276).
Fez in feltro bordeaux (per donna) egiziano. Acquistato presso fabbrica di Milano. 1950 ca. (Inv. C. n. 1277).
Astuccio in cuoio, tinta naturale per contenere bicchiere da viaggio. Nell'astuccio vi è anche il bicchiere in alluminio. ca. 1930. (Inv. Cuoi n. 102).

Sig.ra Letizia Palleroni - Milano
Ventaglio di piume bianche e rosa, a 29 stecche bianche decorate con motivo ornamentale argentato. Circa 1900. (Inv. Ventagli n. 102).

Sig.ra Renata Priore - Milano
Abito da uomo (giacca e pantaloni) di foggia settecentesca ma di fattura ottocentesca eseguito probabilmente per un travestimento per festa da ballo. È in velluto verde con impressi piccoli « pois » in oro. (Inv. C. n. 1278).

Sorelle Ranchet - Milano
Giacca matinée - Fine tela di cotone bianco, falsature e volants di pizzo bianco. Motivi decorativi di minute pieghe. Proveniente dal corredo nuziale di Erminia Garoni Ranchet, sposata a Milano nel 1900 ca. (Inv. C. n. 1320).

Sig. Ettore Roncoroni
Parte di sciarpa di seta a doppia faccia, blu e rosso sfumato; fabbricata dalla tessitura serica Bernasconi di Cernobbio (Como), 1920-30. (Inv. Tessuti n. 3130).

Comm. Rag. Giuseppe Tusini - Milano
Lampadario in ferro battuto, opera di Mazzucotelli del 1926. (Reg. Ingr. n. 1264/A Ferri Artistici).

Prof.ssa Carmen Valota - Milano
Ventaglio con stecche di legno di bambù ornate con impressioni in oro; in tela dipinta con fiori di vari tipi a cui sono incollati piccolissimi dischi in metallo. Mancante di una stecca. Circa 1900. (Inv. Ventagli n. 100).

Sig. Roberto Valota - Milano
Campione (parte di un lenzuolo) di tela di lino con ricamo bianco su bianco in punti vari. (Inv. Tessuti n. 3131).

Sig.ra Dilva Zappettini - Milano
Mantella « Visite » di gros di seta nera con fodera di lana nera. Bordo di cordoncino di seta e jais. Frangia di seta e spighetta nera, 1890-1900 ca. (Inv. C. n. 1241).
Mantella « Visite » di lana, doppia faccia bianca e nera a minuti motivi disposti regolarmente. Francia di ciniglia bianca e nera. 1890-1900 ca. (Inv. C. n. 1242).

Una fotocopiatrice Facef, con riproduzione su carta comune con metodo fotografico elettrostatico, ci è stata donata dalla Banca Popolare di Milano e dall'Associazione Amici della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Il nostro ringraziamento più sentito al Dott. Luigi Frey Presidente della Banca Popolare e ai Soci dell'Associazione Amici della Bertarelli che con la loro generosità ci hanno permesso di disporre di un apparecchio estremamente utile per il nostro lavoro. La fotocopiatrice, ovviamente, non si usa per le stampe originali, la cui riproduzione è concessa solamente tramite la ripresa fotografica.

MOSTRE FATTE DALLA RACCOLTA BERTARELLI O MOSTRE ALLE QUALI HA PARTECIPATO

Mostre fatte dalla Raccolta Bertarelli:

« L'opera incisa di Simone Cantarini ».
Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 17 marzo-4 maggio 1980.
Catalogo a cura di Paolo Bellini.

« Eugeio e Mario Quarti. Dall'ebanisteria liberty all'arredamento moderno ».
Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 25 novembre 1980-31 gennaio 1981.
Catalogo a cura di Rossana Bossaglia.

Mostre alle quali ha partecipato la Raccolta Bertarelli:

« Dall'acciarino all'accendino ».
Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15-27 gennaio 1980.
A cura del Civico Archivio Storico.

« Teatro milanese dal 1890 al 1900 ».
Milano, Museo Teatrale alla Scala, 15 febbraio-16 marzo 1980.
A cura del Museo Teatrale alla Scala.

« La Milano di stendhal ».
Milano, Museo di Milano, 15 marzo-15 giugno 1980.
A cura del Civico Museo di Milano.

« Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento ».
La Raccolta Stampe A. Bertarelli ha prestato incisioni per le Sezioni: « I Medici e l'Europa. La Corte, il Mare, i Mercanti » presso l'Archivio

di Stato di Orsanmichele (Firenze) e « Astrologia, Magia e Alchimia » presso l'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze.
Firenze, 15-marzo-25 settembre 1980.
La mostra è stata promossa dal Consiglio d'Europa e organizzata dal governo italiano con l'impegno della Regione Toscana, del Comune e della Provincia di Firenze.

« Mostra di Stendhal ».
Milano, Museo Teatrale alla Scala, 19 marzo-19 aprile 1980.
A cura del Museo Teatrale alla Scala.

« Mostra bibliografica e documentaria su Carlo Cattaneo ».
Castagnola di Lugano, Casa di Carlo Cattaneo, 29 marzo-30 maggio 1980.
A cura del Municipio di Lugano in collaborazione con il Museo Civico del Risorgimento di Milano e con la Biblioteca Vallicelliana di Roma.

« Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna. 1773-1861 ».
Torino, Palazzo Reale, aprile-settembre 1980.
A cura della Regione Piemonte, della Provincia di Torino e della Città di Torino.

« La metafisica. Gli anni venti ».
Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, maggio-settembre 1980.
A cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Bologna con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna.
Alcuni manifesti di proprietà della Raccolta Stampe A. Bertarelli, esposti a questa mostra, sono stati richiesti dal Centro George Pompidou di Parigi per la mostra: « Realismi tra rivoluzione e reazione. 1919-1939 » allestita dal 17.12.1980 al 15.4.1981 presso il Centro George Pompidou stesso e dal 10.5.1981 al 30.6.1981 presso la Staatliche Kunsthalle di Berlino.

« Aspetti del gioco della palla e del pallone attraverso i secoli ».
Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 28 maggio-22 giugno 1980.
A cura del Civico Archivio Storico.

« Mostra sul gioco dell'oca ».
La mostra è stata allestita con stampe prestate esclusivamente dalla Raccolta A. Bertarelli.
Lodi, Salone dei Notai presso il Museo Civico, 1-30 giugno 1980.
A cura dell'Assessorato alla Cultura e al Turismo del Comune di Lodi.

« Marionette, burattini, pupi ».
Milano, Palazzo Reale, giugno-novembre 1980.
A cura della Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano sotto l'egida del Comune di Milano.
L'ampio successo della mostra ha fatto nascere da più parti la richiesta di poterla trasferire anche in altre città quali Pisa, Bologna, Venezia, Trieste, Vienna, Zurigo, Londra, ecc.

« La città e gli artisti: Pistoia tra Avanguardia e Novecento ».
Pistoia, Officine S. Giorgio, giugno-ottobre 1980.
A cura dell'Assessorato agli Istituti Culturali del Comune di Pistoia.

« Palladio e Verona ».
Verona, Saloni Superiori della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980.
A cura del Museo di Castelvecchio di Verona in collaborazione con il Centro Internazionale di Studi di Architettura « A. Palladio » e con il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

« Mostra sulle carte da gioco milanesi ».
Milano, Biblioteca Braidense, 20 settembre-29 settembre 1980.
A cura della Playing-Card Society di Londra.

« Mostra su Maria Teresa d'Austria in occasione del bicentenario della sua morte ».
Milano, Biblioteca di Brera, 6-10 novembre 1980.
A cura della Biblioteca Nazionale Braidense.

« Vent'anni di moda italiana 1922-1953 ».
Milano, Museo Poldi Pezzoli, novembre 1980-gennaio 1981.
A cura del Museo Poldi Pezzoli.

MOSTRE A CUI IL MUSEO HA PARTECIPATO

« La Metafisica: gli anni venti » maggio-settembre 1980, presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna (P.zza Costituzione 3, Bologna). Mostra organizzata dal Comune di Bologna.

Opere prestate:
Inv. Mobili 1514 - Mobile vetrina eseguito da Eugenio Quarti.
Inv. Maioliche 1553 - Vaso Ginori color sangue di bue.
Inv. Maioliche 1554 - Vaso a bocca aperta di Spica.
Inv. Maioliche 1543 - Vaso nero a pesci d'oro di Lavenia.
Inv. Maioliche 3294 - Vaso di Tullio Mazzotti « Fobia antimitativa ».
Inv. Maioliche 1779 - Vaso di Tullio Mazzotti « Fobia antimitativa ».

Mostra « Immagini Architettoniche nelle maioliche italiane del '500 », novembre 1980-gennaio 1981, presso il Palazzo Reale - Milano - organizzata dal Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo.

Opere prestate:
Inv. maioliche 224 - Grande piatto istoriato « Quinto Curzio », Urbino, sec. XVI, metà (opera di Flaminio Fontana).
Inv. maioliche 120 - Grande piatto istoriato « Scipione dopo la resa di Cartagine », Urbino, sec. XVI, metà (opera di Flaminio Fontana).
Inv. maioliche 124 - Grande piatto istoriato « Elima accecato - predizione di S. Paolo », Urbino, sec. XVI (opera di Nicolò Pellipario).
Inv. maioliche 140 - Piatto istoriato « Ercole e l'Idra », Urbino, sec. XVI (opera di Nicolò Pellipario).
Inv. maioliche 144 - Piatto istoriato « Paride uccide Achille », Urbino, sec. XVI (opera di Nicolò Pellipario).
Inv. maioliche 223 - Coppa in grisaille « Laocoonte », Urbino, sec. XVI (opera di Nicolò Pellipario).
Inv. maioliche 125 - Grande piatto istoriato « L'inondazione di Roma », Urbino, sec. XVI (opera di Francesco Xanto Avelli).
Inv. maioliche 228 - Piatto istoriato « Linco tramutato da Cerere in Lince », Urbino, sec. XVI (opera di Guido Fontana).

La Mostra « Aspetti dell'Arte del cuoio dai tempi antichi a oggi, Secoli XIV-XX » è stata allestita dalla Biblioteca Trivulziana e dalle Raccolte d'Arte Applicata in collaborazione con la Tobako S.p.A., nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco dal 17 al 28 setembre 1980.

La Biblioteca Trivulziana ha esposto volumi rilegati in cuoio, di varie epoche; determinante è stata la partecipazione del nostro Museo, con il prestito di 42 opere preziose a testimonianza dell'uso del cuoio nei più disparati manufatti.

Sono stati prestati anche alcuni Strumenti Musicali del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco. L'elenco sottoscritto può dare un'idea del complesso dei cuoi d'ogni epoca che ho accuratamente scelto, studiato e di cui ho fatto le didascalie.

Vennero molto apprezzate, dai visitatori e dagli studiosi, poiché i manufatti in cuoio non sono stati fin'ora oggetto di particolari studi in Italia.

Fin dal Medio Evo gli oggetti di uso comune di ogni genere venivano conservati in scatole e cofanetti per lo più di cuoio, per cui erano facilmente trasportabili anche in viaggio.

Si veda l'articolo nel volume.

1922-1943. Vent'anni di Moda Italiana. Proposta per un Museo della Moda a Milano. Museo Poldi Pezzoli, 5 dicembre 1980-25 marzo 1981. Catalogo a cura di Grazietta Butazzi. Il Comune di Milano ha dato un contributo. Sono stati prestati circa 1.000 capi di vestiario, fra abiti interi, parti di abbigliamento ed accessori (scarpe, calze, biancheria ecc.).

La mostra ha riscosso un enorme successo ed ha fatto convergere per la nostra sezione dei costumi capi di particolare rilievo. I donatori si auspicano di poter vedere ben sistemati in un Museo della Moda gli abiti donati.

SISTEMAZIONI

Le nuove scaffalature in ferro, non utilizzate nella sede della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, prospiciente il Cortile grande, sono state collocate nella sede all'ultimo piano della Rocchetta. È auspicabile di poter completare l'arredo che permetterebbe di poter sfruttare meglio lo spazio e di dare un aspetto decoroso al locale. Si spera che il Comune di Milano e la Regione Lombardia siano sensibili a questo problema.

CONGRESSI

Ho partecipato al XVIII Congresso Internazionale degli ex-libris, che si tenne a Linz dal 21 al 24 agosto 1980. La Landeskulturszentrum Ursulinenhof è stata la sede del Convegno dove ogni giorno i congressisti avevano la possibilità di incontrarsi per scambi di ex-libris. Abbiamo visitato anche la Mostra di ex-libris allestita per l'occasione presso lo Stadtmuseum Linz-Nordico, a cui hanno partecipato anche artisti italiani.

Il Dott. Ottmar Premstaller, Presidente della Federazione Internazionale delle Società di Amatori di Ex-Libris è stato l'organizzatore del Convegno a cui hanno preso parte circa 800 persone di vari paesi del mondo.

Il nome « Bertarelli » era ben noto fra i partecipanti poiché il Dott. Achille Bertarelli fu fra i primi collezionisti e studiosi ad occuparsi di ex-libris che pervennero in gran numero alla raccolta da lui donata al Comune di Milano e a lui intitolata.

Ho fatto vari scambi dando ex-libris posseduti in duplicato ed esemplari ex-libris che la Signora Carmela Sendresen Pozzi, ha inciso per me e che ho assai gradito. Alla valente artista il mio più vivo ringraziamento.

Ho arricchito la Bertarelli anche di volumi riguardanti ex-libris, distribuiti al Convegno.

C.A.