

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

COMITATÒ 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

Prof. PAOLO BELLINI

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

Redazione

Arch. GIORGIO LISE

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

INDICE

<i>Guido Aghina</i> - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.	pag. 7
<i>Clelia Alberici</i> - La scatola da gioco di Ascanio Olgiati da- tata 1606	» 9
<i>Clelia Alberici</i> - « Il Credenziere Italiano » di Fernando Cavazzoni manoscritto non pubblicato	» 23
<i>Clelia Alberici</i> - Una veduta di L. Cherbuin recentemente pervenuta alla Raccolta Bertarelli	» 43
<i>Silvia Bianchi</i> - Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet	» 47
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Alcune maioliche del Castello Sforzesco riconosciute opere di fabbriche pesaresi	» 147
<i>Grazietta Butazzi</i> - In margine all'Esposizione Industriale, Milano 1881. Un gruppo di costumi e indumenti po- polari presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata	» 187
<i>Fabrizio Ferranti</i> - Le armi della Raccolta Giapponese Tanto	» 285
<i>Donata Gennari</i> - Le intestazioni per le carte dell'Ammi- nistrazione Cisalpina e il contributo di A. Appiani	» 307

<i>Giorgio Lise</i> - Pezzi di un servizio di porcellana di Meissen per un nobile italiano al Castello Sforzesco	» 345
<i>Donata Minonzio</i> - Contributi per Ambrogio Besozzi . . .	» 359
<i>Franco Moro</i> - Alcune fonti iconografiche delle maioliche di Castelli d'Abruzzo	» 399
<i>Francesco Pertegato</i> - Restauro di costumi del Castello Sforzesco	» 441
<i>Clementina Pozzi</i> - L'importante dono di una raccolta di stoffe per mobili fine secolo XIX-inizio secolo XX	» 449
<i>Luigi Vitiello-Fabrizio Ferranti</i> - Tecnica usata per deco- rare la corazza di Vittorio Amedeo I di Savoia . . .	» 467
<i>Oleg Zastrow</i> - La collezione di bacili di ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco	» 473
<i>Attività, doni, acquisti, restauri, mostre</i>	» 605

La presente Rassegna di Studi e Notizie è la più ricca di contributi fra quelle edite in questi nove anni, il che significa che la varietà e quantità dei materiali posseduti nei nostri musei offre argomenti a profusione agli studiosi che ambiscono a collaborare alla sua stesura.

I musei, le biblioteche e quanti la ricevono hanno dimostrato di apprezzarla molto dandone testimonianza con lettere di stima e nel corso di Incontri Culturali e Convegni.

Mi è perciò grato presentare questo nuovo volume che è il segno di una continuità nell'instancabile operosità delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata e della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

GUIDO AGHINA
Assessore alla Cultura e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

La scatola da gioco
di Ascanio Olgiati datata 1606

Oltre a esser un pregevole lavoro di ebanisteria, la scatola da gioco che pubblichiamo, in radica di noce con intarsi in legno di bosso, è interessante perché vi appaiono il nome del proprietario: *Ascanio Olgiatto*, la data 1606 e vari motti (figg. 1-3).

È a pianta rettangolare (cm. 52 di lunghezza, cm. 39 di larghezza, cm. 7,5 il fianco) ed è costituita da due valve apribili a cerniera con serratura, ma mancante della chiave¹. Serve per giocare, sulla parte anteriore a tavola a mulino, a tric-trac all'interno della scatola aperta, e alla dama o a scacchi sulla parte posteriore. Sulla faccia anteriore la superficie è intarsiata per il gioco della tavola a mulino, noto anche con i nomi di mulinello, tria o filetto. È una tavola di mulinello triplo, perciò costituita da tre quadrati concentrici con i lati paralleli. Il quadrato centrale, il più piccolo, è collegato agli altri due da quattro linee rette che attraversano a metà ciascun lato del quadrato mediano e raggiungono i lati del quadrato esterno². Scopo del gioco è di disporre su una stessa fila tre delle proprie pedine; le file si chiamano filetti o tris. Nella parte superiore vi è intarsiato il nome: *ASCANIO*, e nella zona inferiore il cognome: *OLGIATTO*. In basso a destra la data 1606 (fig. 1).

Nel centro del riquadro centrale, appare lo stemma degli Olgiati del ramo di Roma: D'Argento — alla banda trinciata di rosso e di verde — accostata da due aquile di rosso, circondate d'oro; col capo d'oro, caricato da un'aquila in nero³. Le scritte *Ascanio Olgiatto*, in capitale quadrata intarsiata in legno di bosso, hanno sostituito una precedente le cui lettere s'intravedono un po' spostate dalle attuali e più piccole.

Lungo i bordi si sussegue ripetuto, un motivo decorativo eseguito da mano abile. Delineate in modo maldestro sono invece le linee che costi-

tuiscono i filetti della tavola a mulino e le lettere della scritta, probabilmente perché fatte da un garzone della bottega o male restaurate.

La scatola si apre (fig. 3) e all'interno vi è una tavola da gioco divisa in due parti per il gioco del tric-trac, detto anche tavola reale, sbaraglino o backgammon⁴. Vi sono intarsiate 24 punte o frecce, 12 chiare e 12 scure alternate: 12 lungo un lato che puntano su altre 12 del lato opposto.

Il bordo che delimita ciascuna delle due parti è intarsiato con un girale di una foglia o di un fiore, stilizzato tanto da non poter essere identificabile, che è sempre lo stesso, visto da varie angolazioni prospettiche. Questa bordura è la parte più artistica della cassetta. I due bordi uniti dalla cerniera che permette di aprire e chiudere la scatola, formano il « bar » (barra, trasversa) ossia la divisione centrale verticale per cui una tavola è detta esterna e l'altra, interna o casa. Lungo gli orli del tavoliere vi sono dei fori in cui si conficcano gli stecchetti per segnare i punti. Si gioca con 32 o 30 pedine, di cui metà chiare e metà scure, ma mancano alla nostra scatola. È un gioco che unisce l'abilità all'alta fortuna; sono i dadi a determinare ciascuna mossa, ma vince chi è più abile nel trovare il miglior modo per effettuarla. Nel sec. XVIII, in Francia le scatole per il tric-trac erano fabbricate dalla Corporazione dei « Tabletiers », che erano abili intarsiatori⁵. Nella fascia mediana, fra le 24 punte opposte, la scritta in spagnolo: *TODO ES NADA SI NO EL BIEN AZER* che significa: tutto è nulla se non l'agir bene. La parola « azer » oggidì si scrive con la C invece della Z. Il motto è scritto in parte sulla valva sinistra: *Todo es nada si* e in parte sulla valva destra: *No el bien azer*, entro quattro filetti in bosso concentrici.

La parte posteriore della scatola, è intarsiata a scacchiera per il gioco della dama o degli scacchi. È formata da 64 caselle alternativamente chiare e scure, disposte in otto file (orizzontali) o colonne (verticali) di otto caselle ognuna. Il bordo intorno ai lati è intarsiato con motivi analoghi a quello della tavola a mulino.

Nello spazio fra la scacchiera e il bordo superiore vi è intarsiato il motto: *LUOGO E TEMPO*, ossia a tempo e luogo, forse per indicare che non si deve abitualmente perder tempo al gioco, ma dedicarsi nei momenti opportuni. Nella fascia inferiore sono intarsiate le lettere *I.F.P.T.P.T.V.* probabilmente iniziali di un motto che non ho identificato. La lettera *T.* è separata dalla *P.* da una croce che reca fra i bracci il motto: *FERT*. Il *FERT* intrecciato al nodo di Savoia è il motto inserito nelle maglie del Collare che regge il medaglione con l'Annunciazione dell'onorificen-

za di Cavaliere della SS. Annunziata. Ma il *FERT* della nostra scacchiera non ha nulla a che vedere con quello del collare dell'Annunziata, indipendentemente dal fatto che solamente un Agostino Olgiati fu insignito di tale decorazione il 7 ottobre 1673 e morì il 4 maggio 1674. La croce e il *FERT* della nostra scacchiera non alludono pertanto a nessuna onorificenza Sabauda⁶.

La cassetta è assegnabile all'area lombarda, e lo confermano i motti spagnoli che vi sono intarsiati. Lo Stato di Milano, Como compresa, era sotto il dominio del Re Cattolico, ramo spagnolo degli Asburgo, fin dal 1536, e vi rimase fino al 1706. Governatore in Lombardia, dal 1600, era Don Pietro Enriquez de Azevedo, Conte di Fuentes, regnando Filippo III di Spagna. La nobiltà lombarda da cui deriva il nostro Ascanio aveva probabilmente rapporti con funzionari spagnoli e ne conosceva la lingua.

È una cassetta di un certo rilievo anche se altri musei ne possiedono di maggior pregio, ma la considero interessante perché vi è indicata la persona cui appartenne e di questo personaggio ho cercato notizie.

La famiglia Olgiati oriunda di Milano, venne bandita da quella città in seguito al delitto di cui si macchiò Gerolamo Olgiati. Pur essendo figlio di Giacomo, Segretario Ducale, partecipò insieme a Carlo Visconti e Andrea Lampugnano alla congiura in cui rimase vittima il Duca Galeazzo Maria Sforza nella chiesa di S. Stefano la mattina del 26 dicembre 1476.

Il padre di Gerolamo Olgiati rimasto fedele agli Sforza, partecipò alle ricerche del figlio che si era nascosto, ma rintracciato venne decapitato il 2 gennaio 1477. La vedova del Duca, Bona di Savoia, usò una certa clemenza nei riguardi degli Olgiati, ai quali impose di lasciare il Ducato e di andare a Torino, ma non li depauperò dei loro beni⁷. In seguito si trasferirono a Vercelli (fig. 2).

Parecchi anni dopo Gian Maria Olgiati, autore dei bastioni gonzagheschi, ingegnere militare e Capitano valente fu il primo della sua famiglia a rimpatriare a Milano, in grazia di Francesco II Sforza. Morì il 14 ottobre 1558, all'età di 63 anni e la sua tomba è nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, prima Cappella a destra; reca lo stemma degli Olgiati di Milano: Aquila Imperiale in alto, e sotto pesciolino (luccio) rivolto a destra. Questo stemma è uguale per i rami di Milano, Como, Vercelli, Soncino e la sottodiramazione di Torino, città ove andarono ad abitare gli Olgiati banditi da Milano.

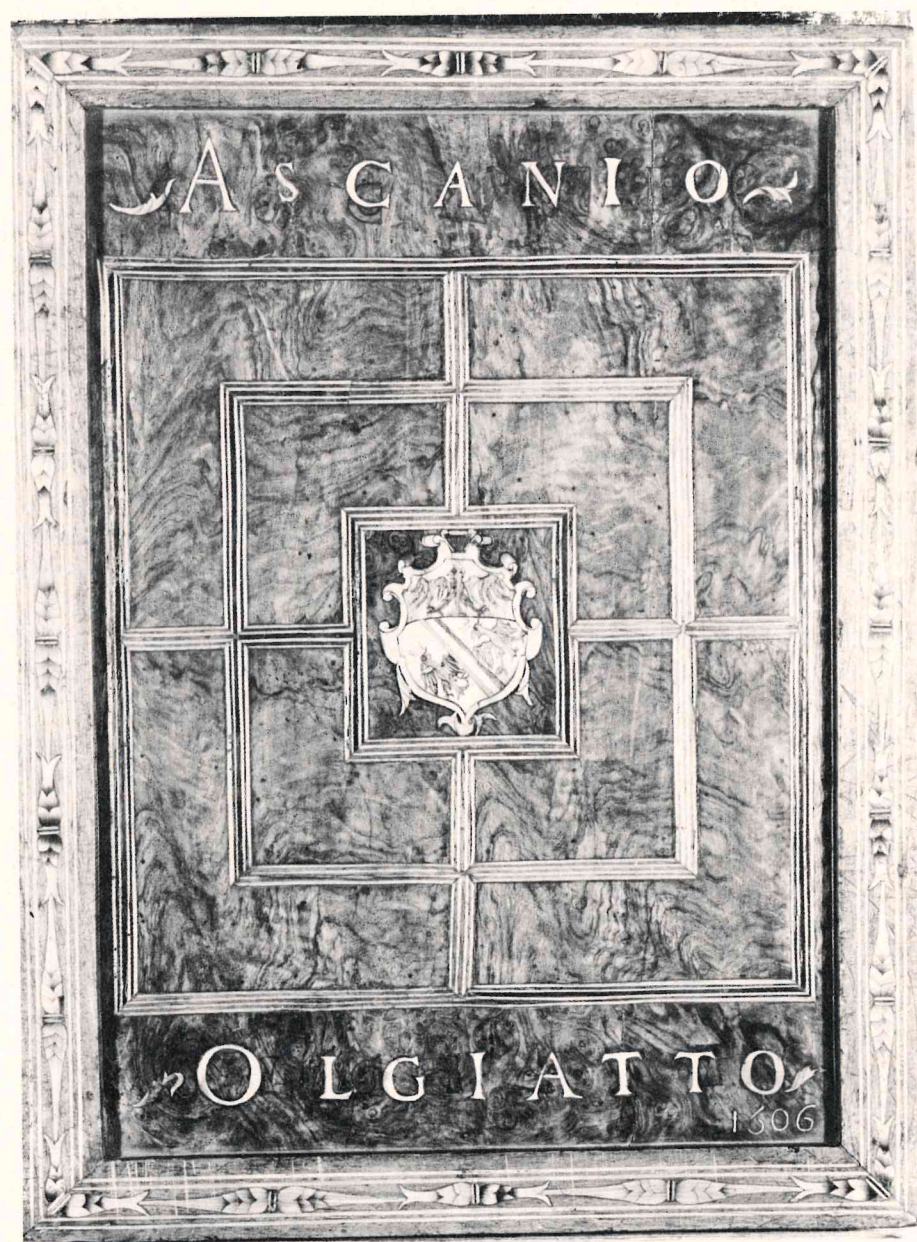


FIG. 1 - Parte anteriore della cassetta da gioco.
Vi sono intarsiati il nome di chi la possedette: *ASCANIO OLGIATTO* e la data 1606.



FIG. 2 - Parte posteriore con scacchiera.
Vi sono intarsiati in alto il motto: *LUOGO E TEMPO* e in basso le lettere: *I.F.P.T.P.T.V.* Fra le lettere T e P una croce con *FERT* fra i bracci.



FIG. 3 - Scatola aperta con la tavola per il gioco del tric-trac.
Al centro il motto: *TODO ES NADA SI NO EL BIEN AZER.*

La storia della Famiglia Olgiati nei suoi vari rami, venne studiata da Felice Calvi: *Famiglie Notabili Milanesi*³ sulla scorta anche di manoscritti e di documenti messi a disposizione dal Conte Federico Arborio Mella dallo stesso Calvi ringraziato in nota, a pag. 1 del citato III volume. Nella Tavola IX ed ultima, il Calvi pubblica la genealogia del ramo Olgiati « Linea di Roma », in cui appaiono due maschi con il nome « Ascanio ». Il primo in ordine di tempo, è figlio di Francesco il quale aveva trasportato il proprio domicilio da Como a Roma e aveva sposato Filomena Mangoni. Fra i suoi figli risulta un *Ascanio*, che morì il 21 ottobre 1622. Aveva sposato Barbara di Pietro Francesco Annoni giureconsulto collegiato, la quale morì il 13 giugno 1661 di anni 65. Ebbero un unico figlio Francesco (1617-1681) che venne insignito del titolo di Marchese di Poggio Catino. Poiché morì in Lombardia, fu sepolto a Como nella Cappella Olgiati nella Chiesa di San Giovanni « extra muros », distrutta verso la fine del sec. XVIII.

Per trovare ulteriori notizie sul nostro Ascanio ho fatto ricerche presso l'Archivio di Stato di Como, dove ho ritrovato in parte le carte già viste dal Calvi allora (1888) nell'Archivio Olgiati che si trovava presso il Conte Giovanni Giovio che lo possedeva, mentre io le ho trovate nelle Cartelle della Famiglia Volpi⁸.

Il nostro Ascanio è figlio di Francesco che d'accordo con i fratelli si era accollato debiti e carichi dell'eredità del padre.

Altra eredità piove su Francesco e i suoi fratelli quando lo zio Baldassarre, mercante a Roma, morendo a Roma nel 1550 lascia eredi delle sue ingenti entrate i nipoti « fratelli di Como »: Francesco, Desiderio, Bernardo, Alessandro e Cesare (è minore) (Cartella Volpi n. 92).

La divisione dei beni avvenne il 5 luglio 1557. In seguito a ciò Francesco trasporta il domicilio a Roma per curare meglio gli interessi dell'eredità dello zio Baldassarre che era stato nominato Patrizio romano fin dal 1531. Francesco divenne automaticamente cittadino e patrizio romano in virtù dei diritti conquistati da Baldassarre. Francesco sposò Filomena Mangoni da cui ebbe vari figli fra i quali un Ascanio. Il nostro Ascanio, come suo padre, non abbandonò del tutto Como, tanto che risulta ivi abitante in un documento del 1615: « *Censit Estimo. Parrocchia S. Donino « casa dove abita »* » (Archivio di Stato di Como).

A Roma ricoprì una carica molto importante, quella di Conservatore, come risulta nei *Fasti Consulares Capitolini*: 1 Aprile 1606 *Marchio*

Ascanins Olgiatus è: *Conservator*⁹. Il « 1606 » è la data della cassetta da gioco. Fu questo un dono offerto al neo-*Conservator* per la sua nomina?

Per il Tribunale del Campidoglio i Conservatori erano tre, scelti dal Pontefice, in quell'anno Paolo V, tra le famiglie nobili. Loro mansioni erano: 1) Conservazione delle antichità e mura di Roma. 2) Osservanza degli Statuti particolari della Città. 3) Vigilanza sui prezzi, pesi e misure dei prodotti alimentari. 4) Concessioni di cittadinanza. 5) Sono giudici sugli appelli richiesti a seguito di sentenze emesse dai Consolati delle Arti. Per il Senatore la carica era a vita, mentre i tre Conservatori e il Priore dei Caporioni mutavano ogni sei mesi¹⁰.

Dal Calvi risulta che Ascanio morì il 21 ottobre 1622. La data è attendibile perché nel testamento di suo fratello Marc'Antonio, in data 31 maggio 1623, Ascanio appare già morto. Infatti vien nominato erede il nipote Francesco, figlio unico di Ascanio e di Barbara Annoni, patrizia milanese « *bonae memoriae fratris mei* » (Archivio di Stato di Como). Probabilmente morì a Como e lì fu sepolto: non mi risulta essere fra gli Olgiati sepolti a Roma nella Cappella Olgiati nella Basilica di Santa Prassede.

Francesco (nato nel 1617), venne anch'egli insignito del titolo di Marchese di Poggio Catino e morì durante una permanenza in Lombardia nel 1681, lontano dalla famiglia che viveva a Roma. Fu sepolto a Como nella Chiesa di San Giovanni extra muros dove esisteva la Cappella Olgiati, dedicata a Santa Elisabetta. L'epitaffio della sua tomba iniziava: *Franciscus Olgiatus unica Ascanij proles...* L'epitaffio fu dettato da suo figlio Ascanio. È questo l'Ascanio a cui erroneamente Diego Sant'Ambrogio attribuisce l'appartenenza della cassetta in un articolo, l'unico apparso riguardante questa scatola da gioco¹¹.

Il Sant'Ambrogio non ha tenuto conto della data « 1606 » che per altro non riporta nel suo articolo, per cui l'Ascanio da lui descritto è il nipote che ebbe lo stesso nome del nonno; la sua attività di uomo d'arme è nota fra il 1673 e il 1695 (3 F. Calvi). Può darsi che a questo secondo Ascanio sia poi pervenuta la cassetta e che sia stato lui a far intagliare ex-novo le scritte: *ASCANIO OLGIATTO*. La famiglia Olgiati è da pochi anni estinta. L'ultimo Olgiati fu il Conte Filiberto che ebbe la carica di Prefetto di Milano e morì intorno al 1930. Suo nipote Randone, figlio di una sorella, è morto intorno al 1979¹².

Sempre in tema di scatole da gioco, il Museo ne possiede due pregevoli

in avorio. Una, proveniente dal Legato De Cristoforis, 1876, ha le facce decorate a tarsia « alla certosina » con intarsi in avorio bianco e verde e legni preziosi. Entro ricca incorniciatura, su una delle facce vi è la scacchiera e sull'altra lo schema per il gioco dello sbaraglino. È di bottega del Nord Italia, del tardo Quattrocento (Inv. Av. 123). L'altra (acquistata presso Giuseppe (?) Grassi nel 1914) ha un lato per il gioco del tric-trac e l'altro lato per il gioco degli scacchi. Anch'essa in avorio, di bottega dell'Italia settentrionale, del tardo Quattrocento (Inv. Av. 44)¹³.

Sempre nel Castello Sforzesco, una bellissima raffigurazione di giocatori di tric-trac appare negli affreschi che provengono dal Castello di Rocca-bianca (Parma), uno dei Castelli donati da Pier Maria Rossi, Capitano degli Sforza, all'amata Bianca Pellegrini, sposa di Melchiorre d'Arluno (fig. 4).

Questi dipinti monocromati, eseguiti da Nicolò da Varallo nel 1460 circa, ornavano le pareti della camera da letto e sono stati acquistati dal Comune di Milano nel 1954 e qui ritrasferiti sopra uno speciale supporto, rispettando la sequenza originale. Vi è illustrata la storia di Griselda, moglie del Marchese Gualtieri di Saluzzo da cui subì ogni angheria con docilità esemplare, come è narrato dal Boccaccio in una delle *Novelle del Decamerone*.

In una delle due lunette della parete destra sono rappresentati due giocatori di tric-trac seduti all'estremità di un tavolo; all'estremità opposta una coppia elegante gioca a carte.

Quanto fosse di moda il gioco del tric-trac in Lombardia, ancora in pieno Settecento, lo vediamo in un dipinto che è stato commissionato da Pietro Verri al pittore Antonio Perego nel 1766 (olio su tela. Milano, Coll. Sormani-Verri).

Come è noto, Pietro Verri, associatosi al Marchese Cesare Beccaria e altri fondò l'Accademia dei Pugni, le cui adunanze avvenivano in casa sua. Fondata per svolgere attività ai fini del rinnovamento sociale, ebbe anche un periodico, il *Caffé*, che uscì dal giugno 1764 al maggio 1766. Con la fine delle pubblicazioni del *Caffé*, finì anche « La Società dei Pugni » per dissensi fra i soci.

Il quadro vuol esser il ricordo di una riunione dei Soci più importanti; nelle pause delle discussioni qualcuno giocava a tric-trac.

Il dipinto è stato scelto per il manifesto ed il biglietto d'invito della mostra: *La cultura a Milano nell'età di Maria Teresa*, che si tenne pres-

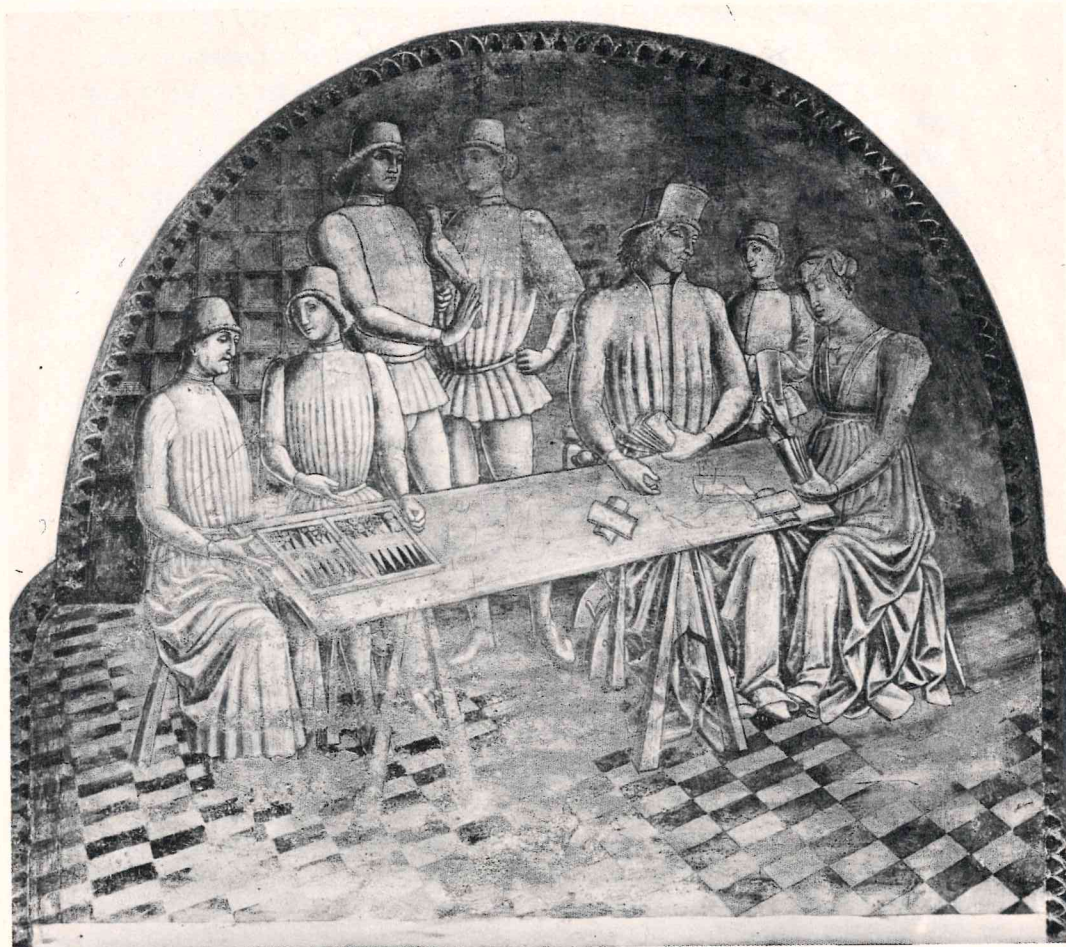


FIG. 4 - Lunetta degli affreschi monocromatici provenienti dalla camera da letto del Castello di Roccabianca, con la raffigurazione di giocatori di tric-trac. Attribuiti a Niccolò da Varallo, 1460.

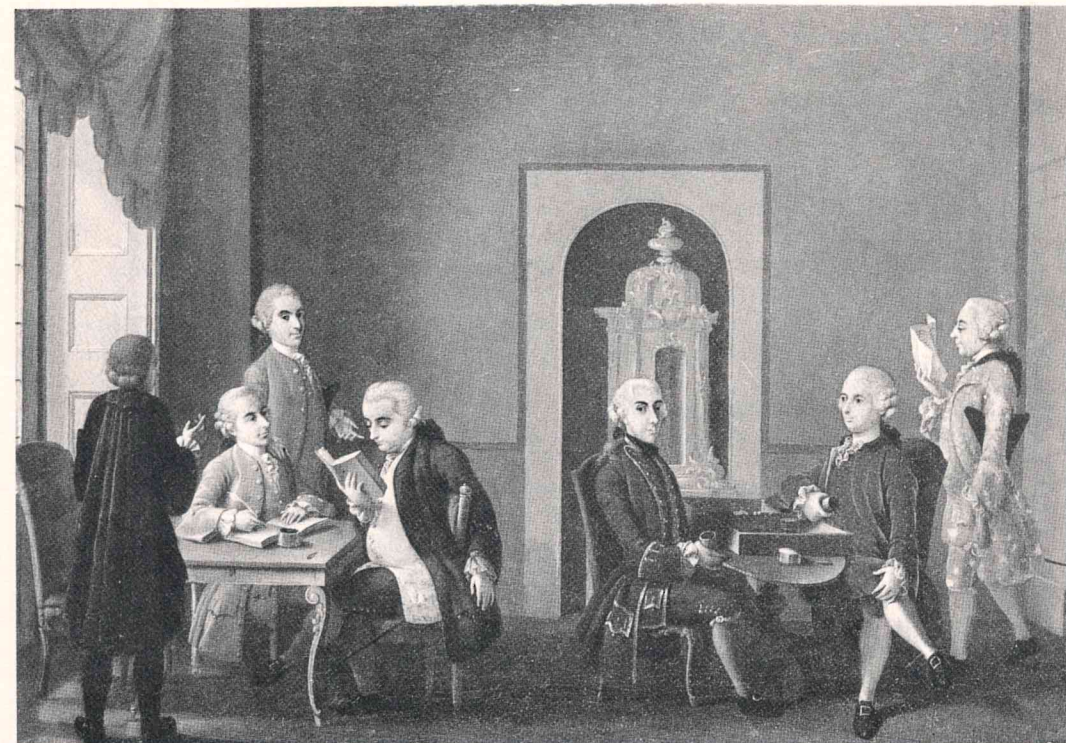


FIG. 5 - Adunanza dell'Accademia dei Pugni in casa di Pietro Verri. A destra, stanno giocando a tric-trac, Luigi Lambertenghi (seduto a sin.) e Pietro Verri (seduto a destra). Il dipinto fu commissionato da Pietro Verri al pittore Antonio Perego nel 1766.

so la Biblioteca Nazionale Braidense nel novembre del 1980. Nel gruppo di sinistra vi sono Giambattista Biffi tra Alessandro Verri e Cesare Beccaria (questi due seduti); la figura di spalle è l'Abate Alfonso Longo. A destra i due personaggi intenti a giocare a tric-trac sono Luigi Lambertenghi (quello seduto a sinistra) e Pietro Verri seduto a destra del tavolo; dietro di lui, in piedi, Giuseppe Visconti di Saliceto.

NOTE

¹ Venne acquistata presso Genolini, nel febbraio del 1895 (Sculpture lignee 31). Conteneva pedine di dama (12 bianche e 12 nere), ma posteriori alla scatola.

² JACOPO GELLI, *Come posso divertirmi? Enciclopedia dei giochi mossi e tranquilli da eseguirsi in città e in campagna*, Milano, Ulrico Hoepli, 1901. Il mulinello è descritto a pp. 226-233, con ill. Il Gelli in nota a p. 231 cita un volume francese che gli servì da guida: *Maison des jeux académiques*, Paris, 1668. Il Gelli dedicò ai giochi un altro volume: *Giochi e passatempi*, ristampato da Hoepli nel 1974 (pp. 299-309). Ristampa della VII edizione.

Per volumi sui giochi vedi:

— DENIS DIDEROT et JEAN D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*, Paris, 1751-72, vol. IX, tavole: Tabletier. Edizione pubblicata da Franco Maria Ricci, Parma, 1970-78.

— HENRY RENÉ D'ALLEMAGNE, *Récréations et Passe-temps*, Paris, Hachette et C, s.a.

— JOSEPH STRUTT, *The Sports and Pastimes of the Peoples of England...*, A new edition with a copious index by Williams Hone..., London, 1845.

— R.C. BELL, *Board and Table Games from Many Civilizations*, Oxford University Press (c. 1969 o 1979?), voll. II Il volume è stato pubblicato, ma non integralmente, in versione italiana: R.C. BELL, *Il libro dei giochi da tavolo*, versione italiana di Giampaolo Dossena. Edizione italiana, Idea Libri, 1979.

³ Per descrizione dello stemma Olgiati:

— FELICE CALVI, *Famiglie notabili milanesi*, Milano, A. Vallardi, 1884. Vedi: famiglia Olgiati. Nella I tavola degli Olgiati di Milano, Como, Vercelli e Soncino, pubblica gli stemmi di questi rami e descrive lo stemma del ramo di Roma, Marchesi di Poggio Catino.

— G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili...*, Bologna, A. Forni, 1965.

— CARLO MASPOLI, *Stemmario quattrocentesco delle famiglie nobili della città e antica Diocesi di Como*, Lugano, Ed. Ars Heraldica, 1973, pagg. 127 e 287. Riprende lo Stemmario Archinto che è un Codice miniato, in due volumi, del sec. XVI (Il primo iniziato nella seconda metà del sec. XVI, il secondo, meno pregevole, posteriore di circa 1 secolo. Proviene dalla Famiglia Archinto ed è posseduto dalla Biblioteca Reale di Torino).

CHARLES H. GOREN, *Il Backgammon. Come imparare uno dei giochi più diffusi nel mondo da 5000 anni*, Milano, Mursia, 1979 (seconda edizione). Traduzione dall'americano di Nico Rode. Con ampia bibliografia. Il titolo originale dell'opera è: *Goren's*

Modern Backgammon complet (Copyright 1974 by Chancellor Hall). Vi sono indicate le regole del gioco, istruzioni, schemi, varianti.

⁵ HENRY RENÉ D'ALLEMAGNE, *Récréations et Passe-temps*, Paris, Hachette et Cie, s.a., p. 3.

⁶ Ringrazio vivamente il Conte Umberto Provana di Collegno per le ricerche gentilmente fatte per dissipare ogni dubbio sulla Croce e sul FERT.

⁷ BORTOLO BELOTTI, *Olgiati*, Milano, L.F. Cogliati, MDCCCXXIX.

⁸ Il mio vivo ringraziamento alla Dott.ssa Gabriella Poli, Direttrice dell'Archivio di Stato di Como e alla sua collaboratrice, Dottoressa Palma, per avermi gentilmente aiutata nelle ricerche.

⁹ Debbo questa preziosa notizia a Monsignor José Ruyschaers, Vice Prefetto della Biblioteca Vaticana, che vivamente ringrazio.

¹⁰ *Roma antica e moderna o sia nuova descrizione di tutti gli edifizii antichi e moderni, sagri e profani della Città di Roma... Una Relazione della presente Corte di Roma, De' suoi Ministri, Congregazioni e Tribunali... Con duecento e più figure in rame...* In Roma, MDCCLXV, tomo III, pp. 410-412. È la III edizione; la I è del 1745.

¹¹ DIEGO SANT'AMBROGIO, *Nel Museo di Porta Giovia. La Scacchiera di uno spadaccino del sec. XVII*, in: *Arte e Storia* (Terza serie), Firenze, aprile 1905, pp. 50-52.

¹² Per avere notizie di Ascanio Olgiati ho fatto ricerche senza nulla trovare anche nelle annate dell'*Archivio. Società Romana di Storia Patria* (dal 1918 diventa *Reale Deputazione Romana di Storia Patria*). Nulla ho trovato in: *Archivio Storico, artistico, archeologico e letterario della città e provincia di Roma* (Roma-I, 1875-1880 tutto il pubblicato).

¹³ OLEG ZASTROW, *Catalogo degli Avori delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata*, Milano, Electa Editrice, 1978, nn. 79 e 81.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

CLELIA ALBERICI

“Il credenziere italiano” di Fernando Cavazzoni
manoscritto non pubblicato

La bibliografia gastronomica registra decine di migliaia di volumi anche italiani. Infatti fin dal sec. XV i maestri delle principesche cucine fecero stampare trattati in cui l'arte del pasticciere e del rosticciere si alterna all'arte dello scalco che nel Medioevo e nel Rinascimento era il servitore incaricato di trinciare le carni e servirle ai convitati ed in seguito ebbe mansioni di direttore di mensa. Il gusto per i buoni pranzi è rilevante anche nell'ottocento e di conseguenza si moltiplicano i libri di ricette gastronomiche e trattati sulla cucina o sull'arte del convito.

Ritengo sia fin'ora sconosciuto, perché rimasto manoscritto, un curioso manuale acquistato lo scorso anno, scritto da Ferdinando Cavazzoni di Modena: *Primi abozzi del trattato di apparecchiare la tavola eseguiti da Fernando Cavazzoni, Modena, 1886* (pagg. 153 e parecchi disegni sia intercalati nel testo sia a piena pagina).

Era cuoco presso la Famiglia Molza di Modena, di antica nobiltà; vi è nominato il Marchese Gherardo, nome che si tramandò frequentemente nella casata.

Il Cavazzoni è modenese e si presenta con umiltà nella Prefazione datata « 1883 »: « *Il libro che io presento non è un libro scientifico né letterario, chi lo scrive è una persona di servizio che non ha studiato... non è che un semplice manuale per il cuoco, per il credenziere... Il cuoco vi troverà molte ricette e il credenziere quello che gli è necessario per apparecchiare la tavola... ed i disegni qui esposti gli serviranno...* ».

Questo servitore devoto ed appassionato del suo mestiere, con ammirevole impegno e competenza « *scrivendo giorno per giorno* » nel corso di venticinque anni ha riunito una mole di notizie e suggerimenti utili indicando ricette e menù, anche di pranzi celebri, di cui è stato « *testimonio oculare* » o che ha « *sperimentato all'atto pratico* ». Inoltre dedica parec-

chie pagine ad insegnare le norme più raffinate per il servizio di tavola. Nota con amarezza che ai suoi tempi (ultimo ventennio dell'800) nonostante il grande progresso, vi è una notevole decadenza nel servizio di mensa in confronto ai secoli passati, quando sulle tavole si usavano bicchieri, piatti e posate quanto mai preziosi e centri da tavola eseguiti da artisti celebri.

Mi sembra che anche ai suoi tempi, in quanto a raffinatezza e lusso conviviale non c'era da piangersi sù. Per citare un esempio, il Marchese Gherardo aveva fatto fare un cucchiaino per pasticcio, in argento traforato con la raffigurazione del suo stemma Molza (fig. 1).

Dopo aver elencato in cinque fitte pagine gli utensili necessari alla cucina modenese, fa seguire il capitolo: *Istruzione Generale per il servizio della Tavola* nel quale nei minimi particolari insegna come si devono disporre piatti, bicchieri, tovaglioli, posate ecc. Persino il sale nelle saliere (una saliera ogni due persone) si può ornare, facendo solchi su di esso con la forchetta!

Era un servizio che esigeva parecchi camerieri. I dettami per un buon servizio sono accompagnati da disegni di vario genere; interessanti quelli di tavole apparecchiate con il posto preciso dei patti, bicchieri, tovaglioli ecc. a seconda del numero dei convitati e a seconda della forma della tavola (figg. 2-6).

Un'attenzione particolare dedica ai tovaglioli, che ai suoi tempi venivano messi a tavola in modo banale. L'autore ricorda di aver visto solamente in un Restaurant di Venezia variare tutti i giorni le pieghe dei tovaglioli, usanza rimasta solamente nei territori tedeschi. Pertanto: « *A compimento di questo libretto presento i disegni ed il modo come si debbono piegare i tovaglioli in forme eleganti e curiose, ed anche questo uso ho potuto constatare che è quasi totalmente abbandonato... quelle che io presento non sono presi dal Giegher¹ ma parte inventate da me e parte raccolte nelle diverse città specialmente in Italia...* ».

È davvero curiosissima, direi eccezionale, la ricchezza di fogge di tovaglioli rappresentati in disegni eseguiti alcuni dallo stesso autore ed altri di mano di pittori modenesi: Luigi Gollini e Secondo Grandi. Ho scelto per le illustrazioni i tredici più curiosi (figg. 7-19) e credo che stupiscano chiunque. Sono « costruzioni » che oltre all'inventiva, richiedevano un'abilità manuale non comune.

Il Cavazzoni sperava di veder stampato il suo manoscritto, infatti anche

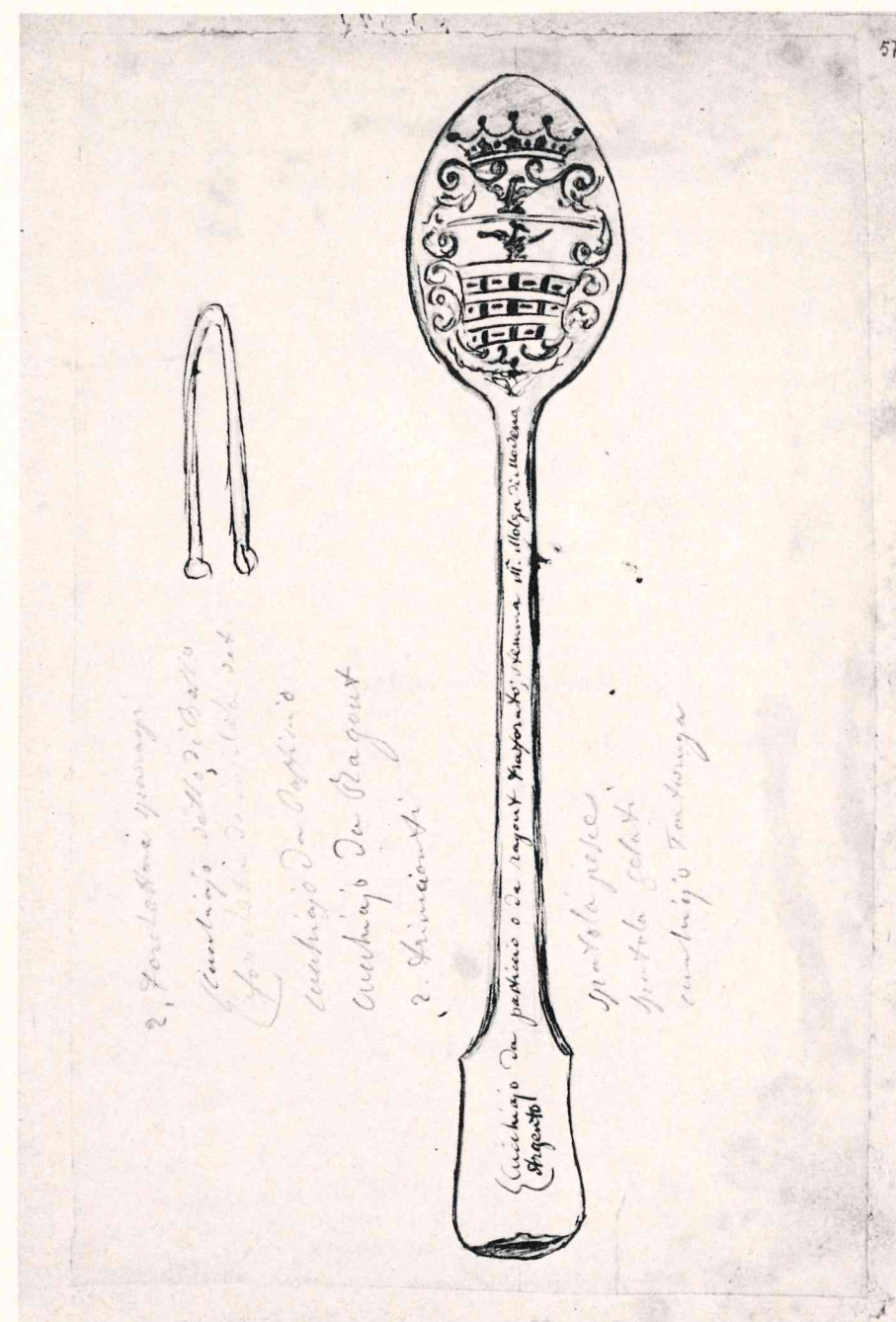


Fig. 1 - Cucchiaino in argento da pasticcio o da ragout traforato con stemma del Marchese Molza di Modena.

Pranzo dato dal Signor Conte di Chambord
nella Villa Bächmans presso Gorizia
24. Aprile 1881.

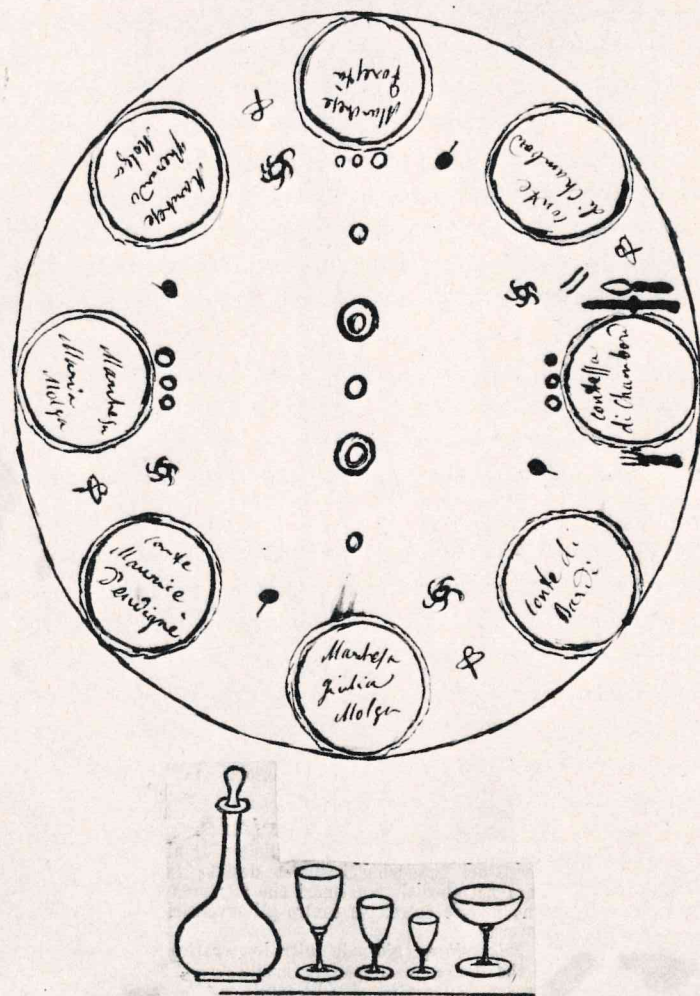


FIG. 2 - Pranzo dato dal Signor Conte di Chambord nella Villa Bächmans presso Gorizia, 24 aprile 1881. Oltre al Conte e alla Contessa di Chambord, fra gli ospiti figurano i Marchesi Gherardo, Maria e Giulia Molza.

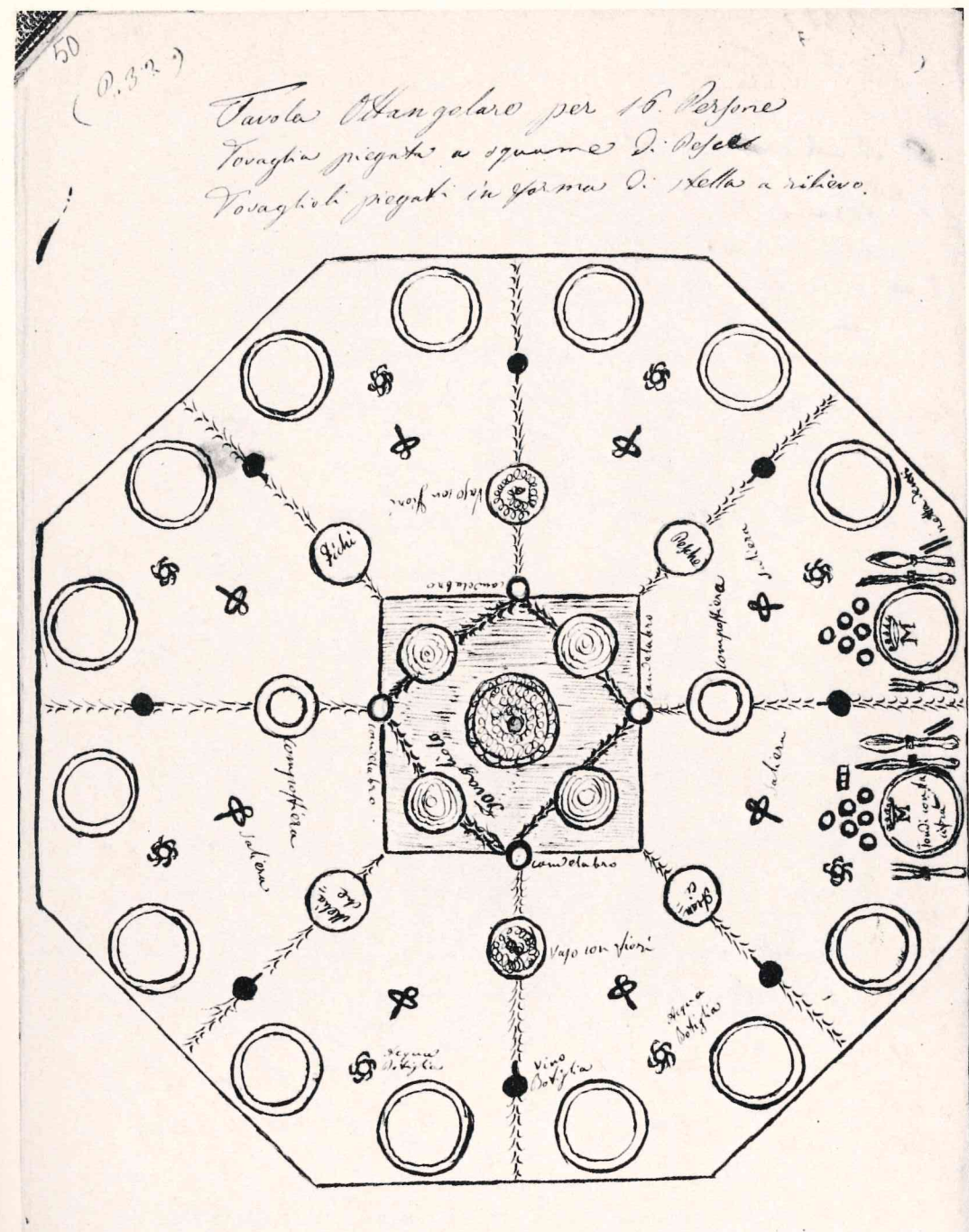
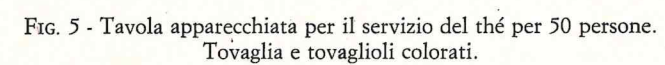
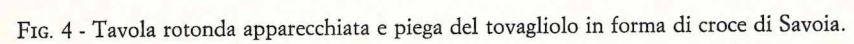


FIG. 3 - Tavola ottagonale per 16 persone. Tovaglia piegata a squame di pesce. Tovaglioli piegati in forma di stella a rilievo.



Tovaglia Ojkefa con le pieghe a scacchi

(0.73)

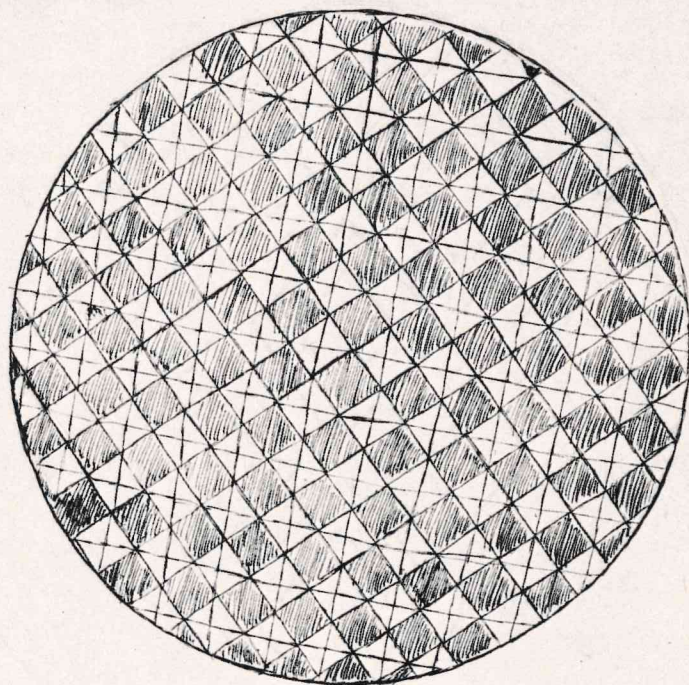


FIG. 6 - Tovaglia distesa con le pieghe a scacchi.

I Tovaglioli dei Signori Piegati tutti in forma di Keppi

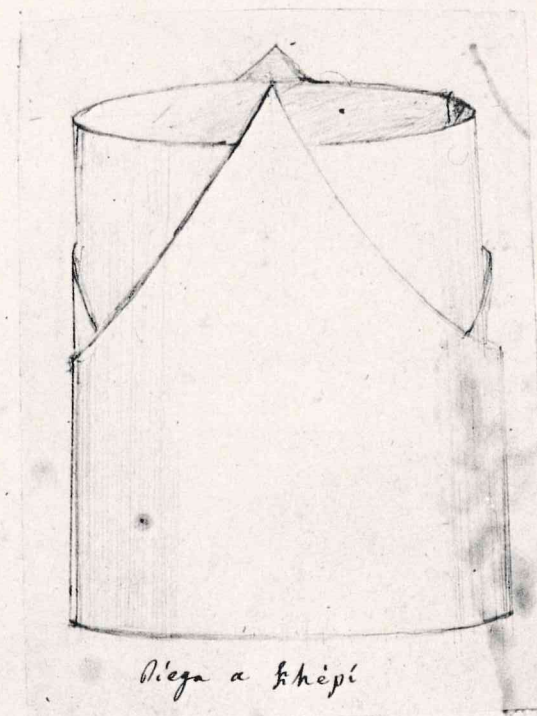


FIG. 7 - I tovaglioli dei Signori piegati tutti in forma di Keppi.

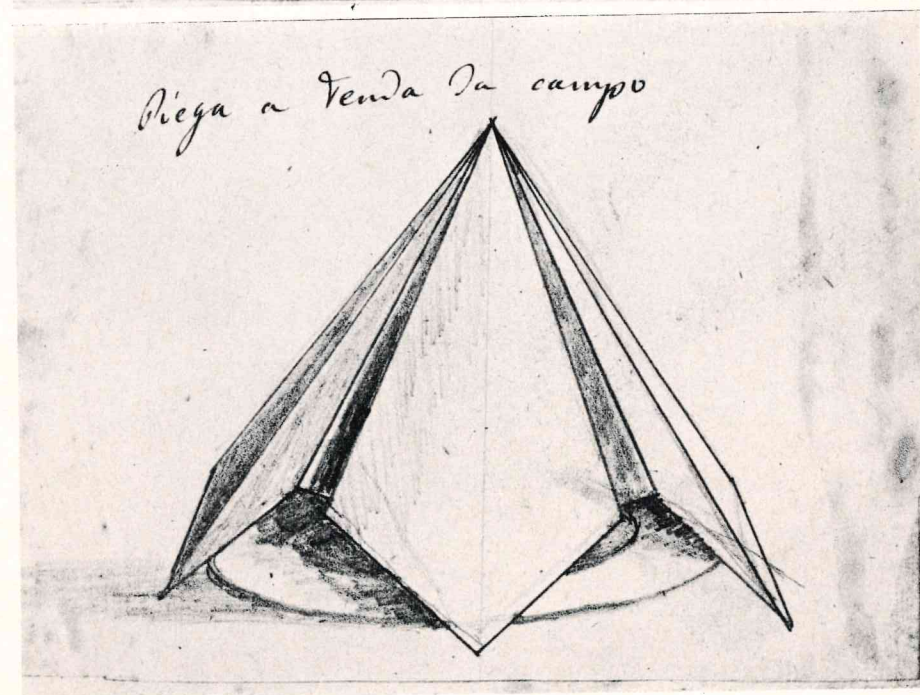
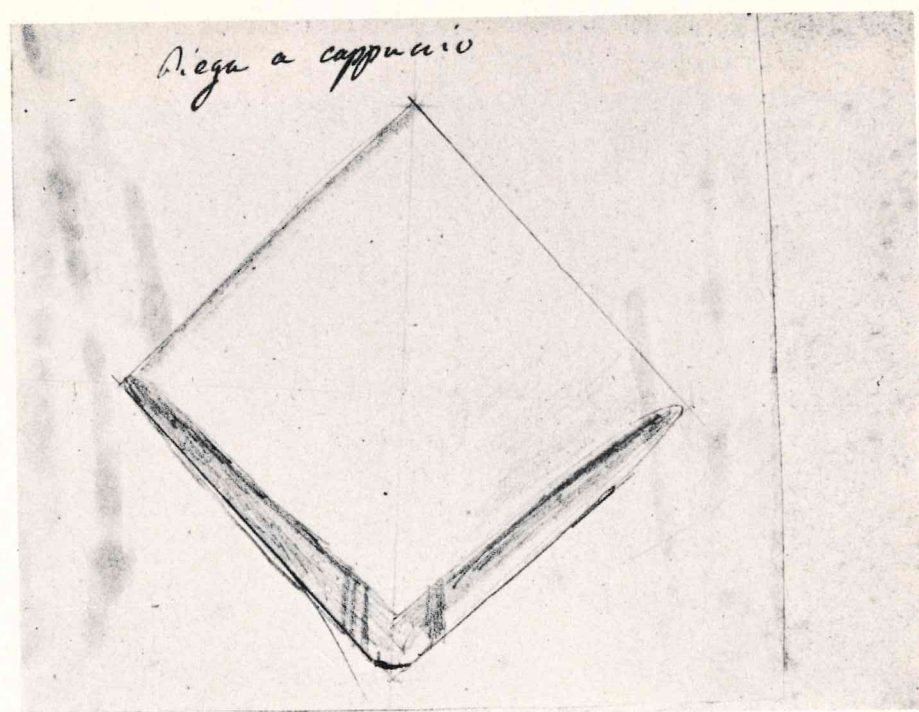
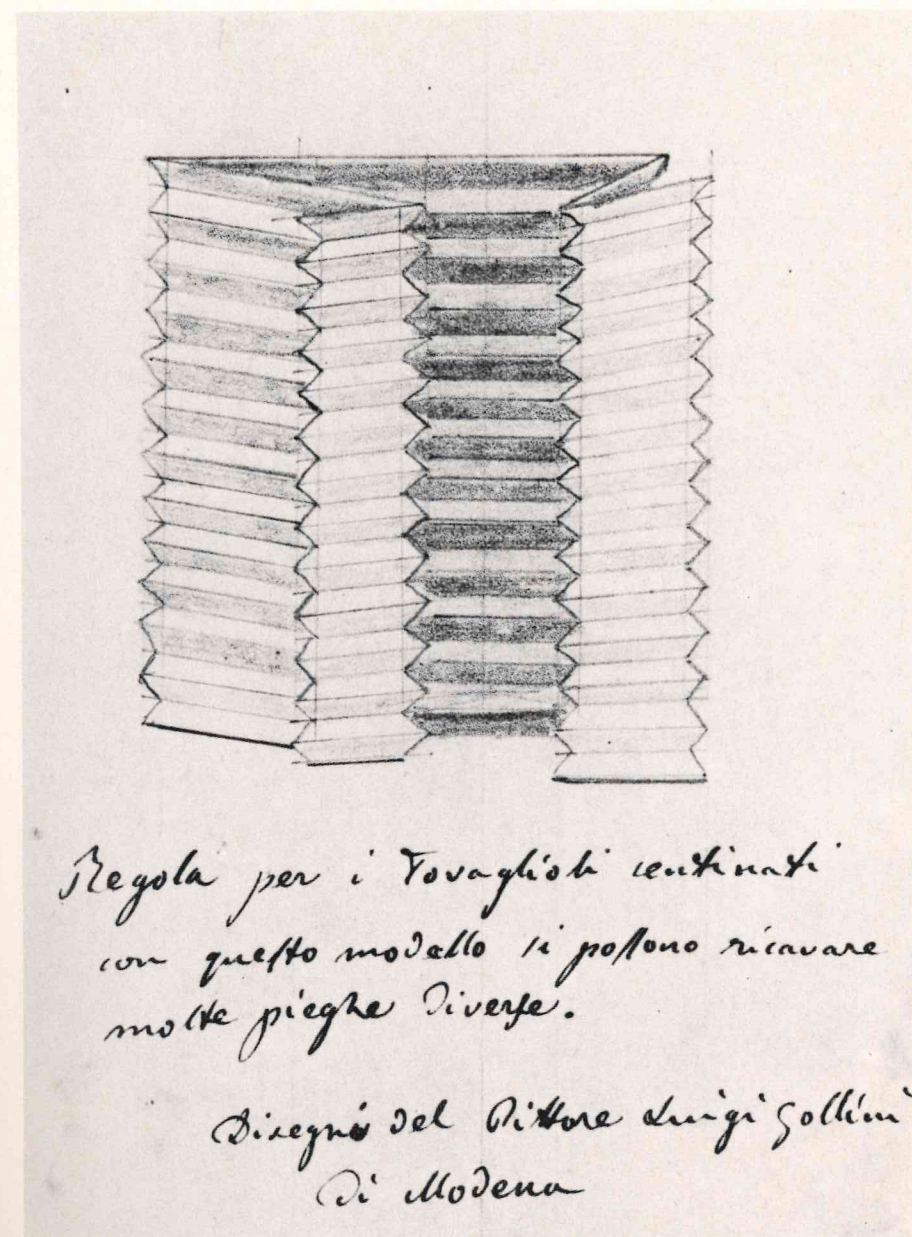


FIG. 8 - Tovaglioli con « piega a cappuccio ».
 FIG. 9 - Tovaglioli con « Pieghe a Tenda da Campo ».



*Regola per i Tovaglioli centinati
 con questo modello si possono ricavare
 molte pieghe diverse.*

*Disegno del Pittore Luigi Gollini
 di Modena*

FIG. 10 - Regola per i tovaglioli centinati; con questo modello si possono ricavare molte pieghe diverse. Disegno del Pittore Luigi Gollini di Modena.

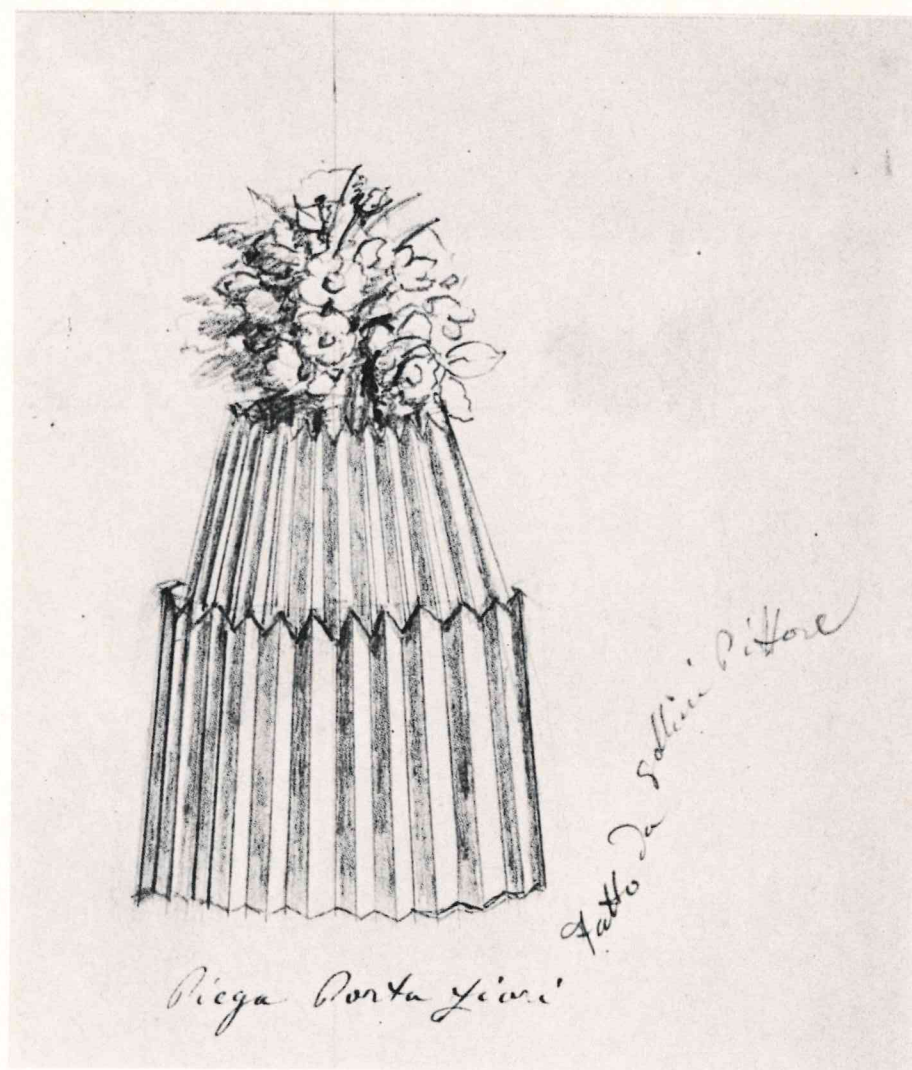


FIG. 11 - Piega porta fiori fatto da Gollini pittore.

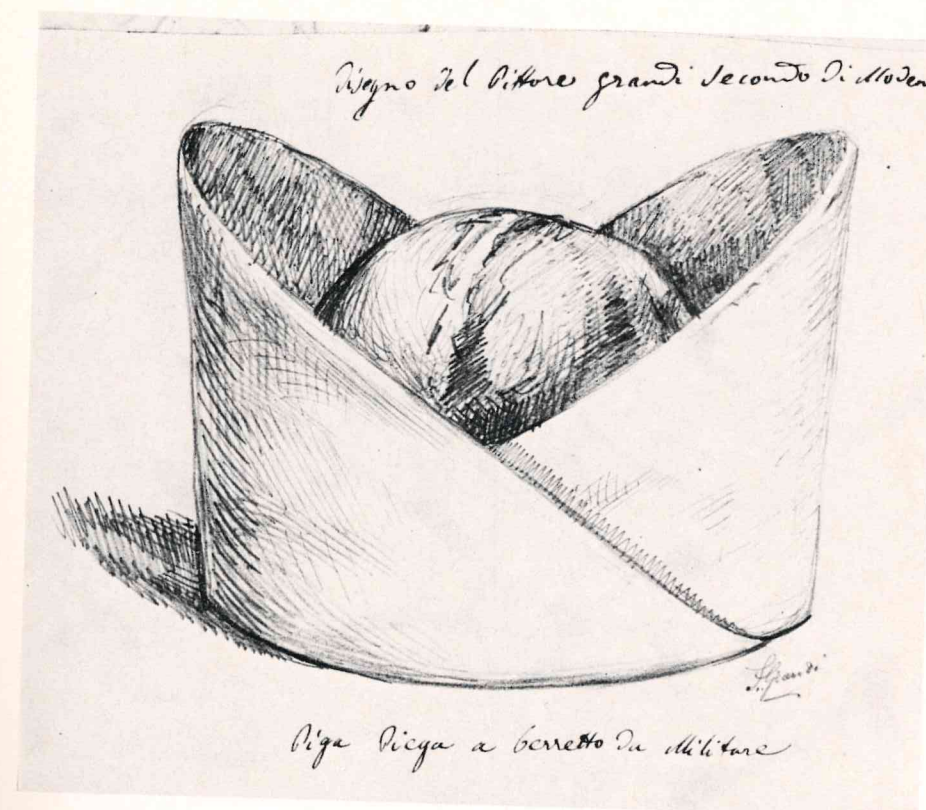


FIG. 12 - Tovagliolo con « Piega a berretto da militare ».
Disegno del Pittore Grandi Secondo di Modena.

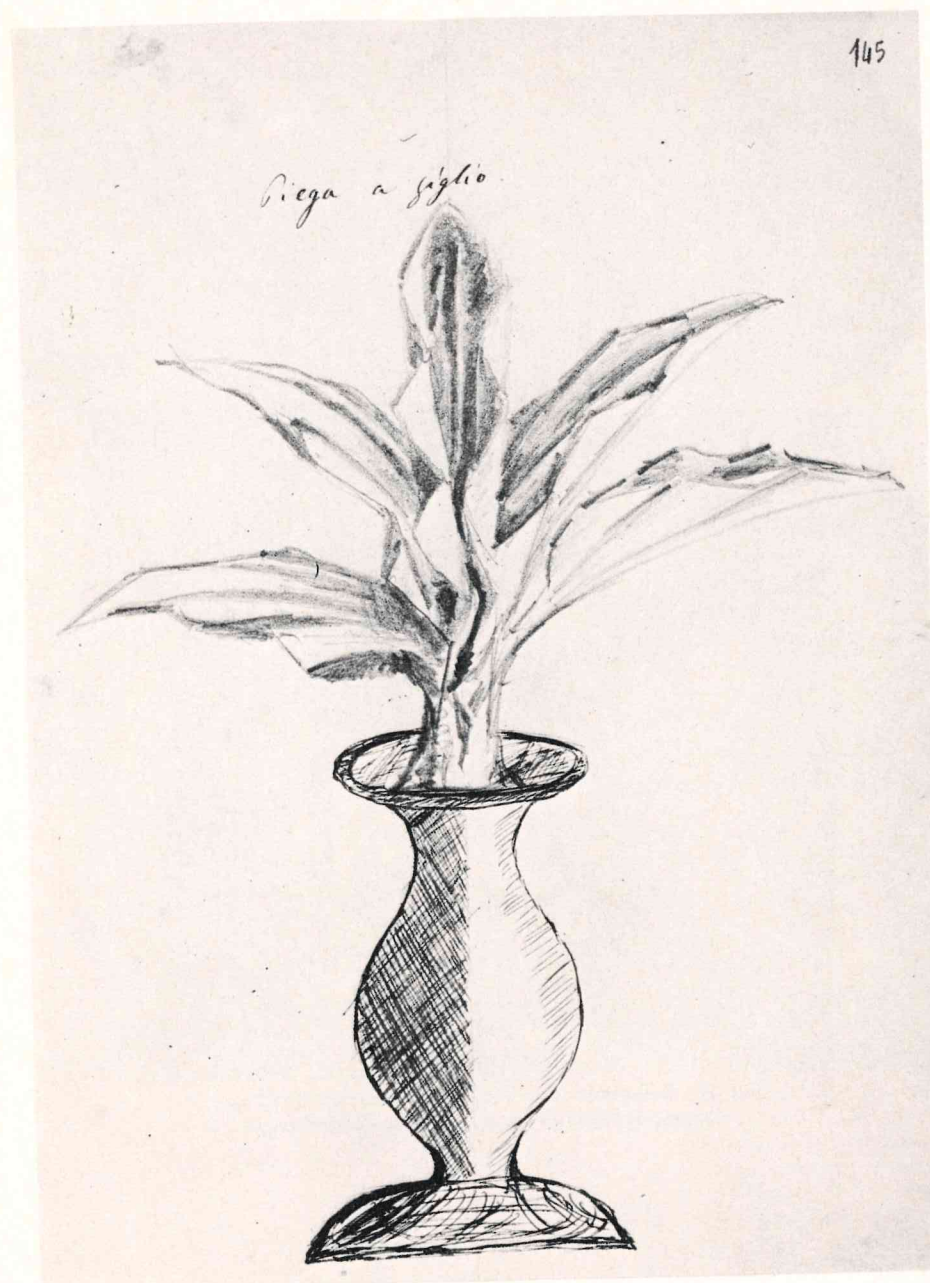


FIG. 13 - Tovagliolo con « Piega a Giglio ».

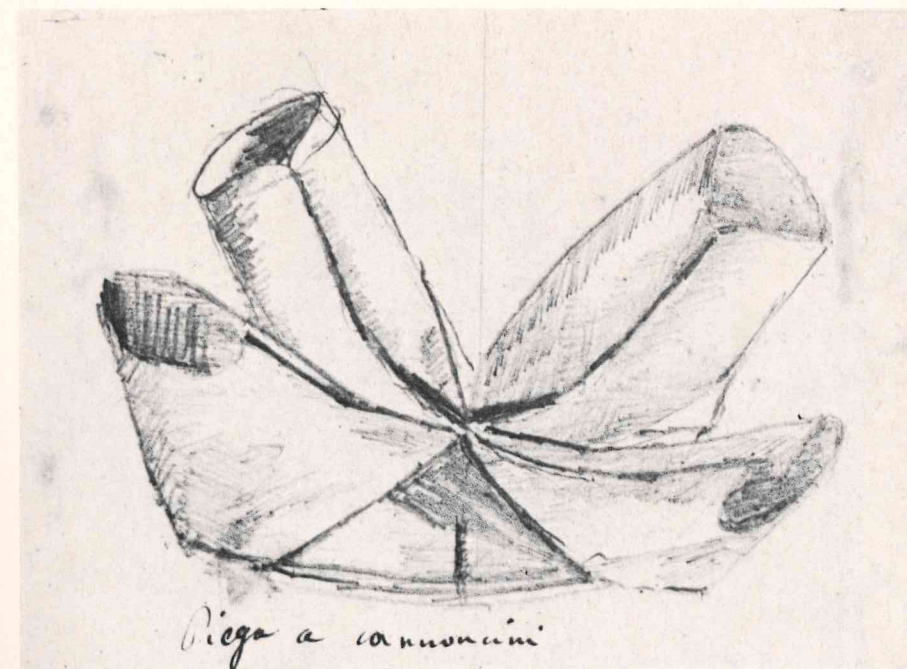


FIG. 14 - Tovagliolo con « Piega a connoncino ».

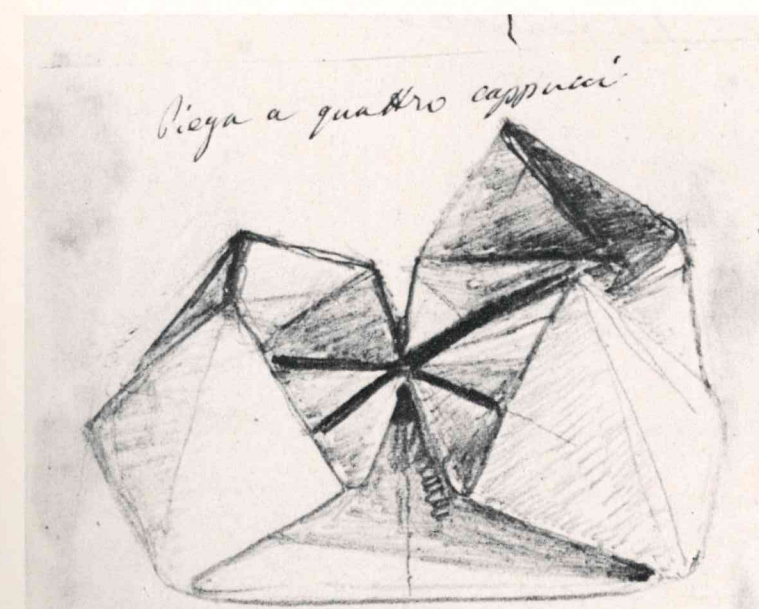


FIG. 15 - Tovagliolo con « Piega a quattro cappucci ».

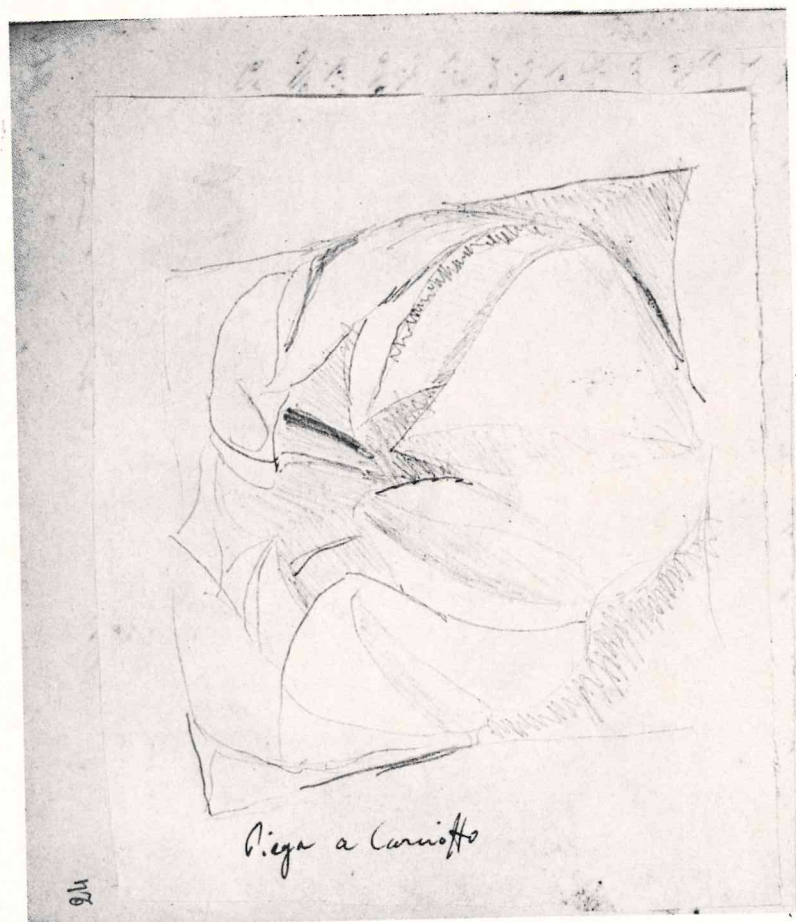


FIG. 16 - Tovagliolo con « Piega a carcioffo ».

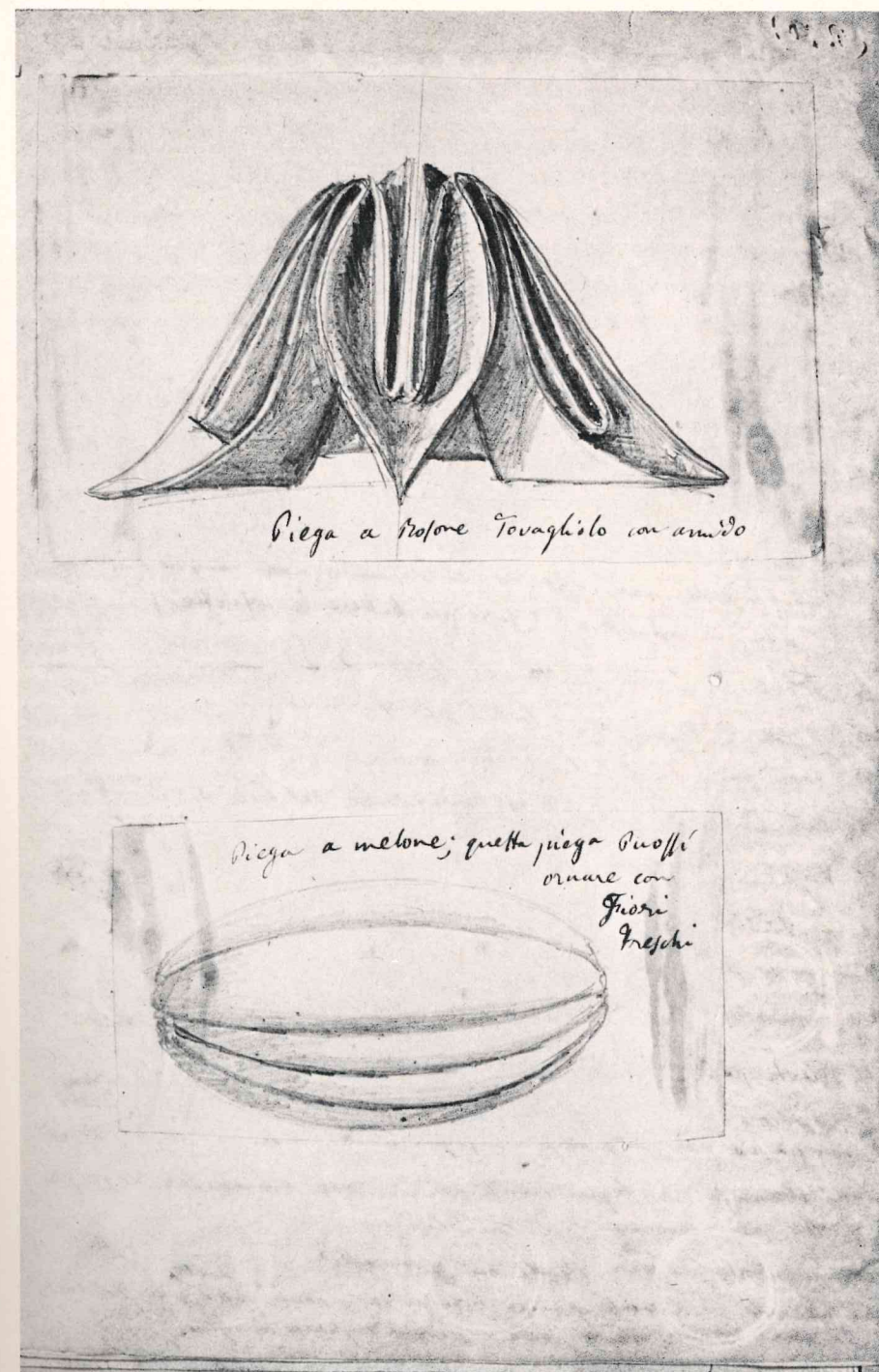


FIG. 17 - Tovagliolo con « Piega a rosone ». Tovagliolo con amido.

FIG. 18 - Tovagliolo con « Piega a melone; questa piega puossi ornare con fiori freschi ».



FIG. 19 - Tovagliolo con « Piega per dessert fatta con tre tovaglioli. Due per il vaso ed uno per le foglie ».

in una delle prime pagine ha schizzato un eventuale frontespizio del volume « stampato a Venezia ».

Nelle ultime pagine, ormai sono passati vari anni, l'autore indica per il suo volume un titolo preciso: « *Il Credenziero Italiano* » con illustrazioni eseguite dal pittore Secondo Grandi, di Modena: *Il Credenziero Italiano contiene l'arte di apparecchiare la tavola, il modo di piegare il tovagliolo in 64 maniere diverse, la cucina con 464 ricette di diverse cose con 154 tavole di disegno... Lavoro che mi costò la fatica di cinque anni e la spesa del manoscritto e disegni circa trecento lire* ». Sulla stessa pagina è disegnato uno schizzo di quello che avrebbe dovuto esser la copertina del volume stampato. È probabile che abbia impiegato non cinque anni ma venticinque come dichiarò in altra pagina. Il suo sogno di stampare il manoscritto risulta anche in un altro abbozzo di copertina (pag. 93) eseguito a penna dal pittore Secondo Grandi: « *prima copertina disegnata che doveva servire per il mio libro la cucina, la tavola e le pieghe dei tovaglioli* ». Anche il titolo subisce qualche variante. Ma la pubblicazione non venne fatta; forse perché non è un trattato con schemi precisi, non trovò l'editore.

Questo contributo vuol essere anche un omaggio ad un maestro, che lavorò in umiltà, ma ci lasciò un'opera che rivela molta sapienza per quanto riguarda la cucina e la tavola e che avrebbe potuto esser diffusa e conosciuta se fosse stata pubblicata.

NOTE

¹ Mattia Giegher, famoso trinciante padovano del Sec. XVII, nei suoi volumi: *Li trattati di Mattia Giegher*. Padova, Frambotto, 1639, indica vari modi di piegare i tovaglioli raffigurandoli con incisioni.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

CLELIA ALBERICI

Una veduta di L. Cherbuin
recentemente pervenuta alla Raccolta Bertarelli

Di Luigi Cherbuin mi occupai in un articolo apparso sulla *Rassegna di Studi* del 1979¹, in cui illustrai la sua produzione e ne misi in risalto il posto che occupa fra gli incisori di vedute, operanti a Milano, a lui coevi.

Mi sembra giusto pertanto dar notizia del recente fortunato acquisto di una sua veduta panoramica di Verona incisa all'acquatinta, acquarellata e colorita, piuttosto rara e di misure notevoli (mm. 270 x 885).

La città vi è raffigurata quasi a volo d'uccello (fig. 1), in tutta la sua estensione, circondata dai ridenti colli, nei quali sono ben delineate le fortificazioni.

In alto è il titolo a caratteri maiuscoli vuoti: VERONA. Sotto la stampa a sin.: P. Majocchi dis. dal vero. A destra: L. Cherbuin inc.

Il nostro esemplare è in parte ritagliato sul bordo inferiore per cui manca delle indicazioni editoriali che desumo dal volume: *Verona nelle antiche stampe*². Risulta pubblicata: « Presso Ferd. Artaria e Figlio » e: « Milano dall'Editore Antonio Vallardi Cont. S. Margherita N° 1118 ».

Poiché un Majocchi disegnò per Antonio Vallardi varie scene dell'insurrezione del 1848 contro gli Austriaci, può darsi che si tratti dello stesso Majocchi, tanto più che la veduta di Verona è databile al 1849-50 circa.

Lo Cherbuin collaborò lungamente per Ferdinando Artaria e figlio a Milano con il quale fece un contratto il 28 gennaio 1842 per l'incisione di una serie di vedute d'Italia da « dagherrotipo ».

La veduta sotto l'orlo inferiore reca numerose indicazioni dei principali monumenti. Da sinistra: *Strada per Trento. S. Giorgio. Cattedrale. Torre di Piazza d'Erbe. Piazza Brà. S. Maria in Organo. Arena. S. Zeno al Monte. S. Sebastiano. S. Fermo Maggiore. Gran Guardia. Campo Santo.* L'Arena, in primo piano, emerge, ben conservata; parecchi visitatori si aggirano nella cavea. Piazza Brà è molto animata; probabilmente è l'ora



Panorama di Verona. Circa 1849-50.
Incisione di Luigi Cherbuin da disegno di P. Majocchi.

del passeggio elegante. Si usava percorrere le strade anche cavalcando, oltre che in carrozza. Due coppie di buoi trascinano carri colmi di fieno; l'agricoltura era fiorente nei dintorni della città. L'atmosfera è luminosa, le tende dei negozi sono calate; è un pomeriggio d'estate e vi aleggia la serenità. La città però non era ancora indipendente dalla sudditanza austriaca. Infatti sono austriaci i soldati di guardia al Gran Guardia; le giubbe delle loro uniformi si sono allungate nel 1849 con la ristrutturazione dell'esercito austriaco.

NOTE

- ¹ Clelia Alberici. Luigi Cherbuin e un suo album di incisioni e litografie in parte inedite. (In *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. VII, Anno VI, 1979, pp. 9 - 42 ill.).
- ² Cesare Sinistri - Carlo Perini. Verona nelle antiche stampe. Catalogo delle Stampe della città dalla fine del sec. XV alla fine del sec. XIX con un saggio introduttivo di Gian Paolo Marchini. Verona, Libreria Antiquaria Perini, 1978. A pag. 258, n. 480 è indicata la veduta panoramica di Verona dello Cherbuin, e a pag. 259 vi è l'illustrazione. È indicata come « rara ».

SILVIA BIANCHI

Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet

Il fiorentino mercato romano di stampe, che nei primi anni del Cinquecento era stato iniziato da Raffaello e Marcantonio Raimondi e si era avvalso ben presto anche dell'opera di altri incisori, tra cui Agostino Veneziano e Marco Dente, aveva subito nel 1527 una battuta d'arresto determinata dal tragico avvenimento del Sacco di Roma. Ma già a partire dal 1530 esso era ripreso più fiorentino che mai, ad opera principalmente di alcuni intraprendenti e dinamici stampatori, tra cui si segnalano per il vasto giro di affari dapprima Antonio Salamanca, e poi Tommaso Barlacchi e Antonio Lafreri. Oltre a recuperare quante più lastre possibili di Marcantonio e della sua scuola scampate al Sacco, rimettendole in condizione di essere stampate, essi commisero nuove lastre ad intagliatori che numerosissimi affluivano nella capitale sia dalle altre regioni d'Italia che dai paesi d'Oltralpe. L'influenza del Raimondi e dei suoi più diretti scolari si estese allora a gran parte di questi artisti delle generazioni successive, divenendo punto essenziale di riferimento nella loro formazione.

Tra gli incisori attivi a Roma, appartenenti a quella che si potrebbe definire la « seconda generazione » della scuola raimondiana, una personalità che all'attuale livello degli studi presenta ancora molti aspetti poco conosciuti è quella del lorenese Nicolas Béatrizet, più noto in Italia come Beatricetto, avendo egli stesso, nel firmare le proprie opere, latinizzato il suo nome in *Beatricius* o *Beatrizius*¹.

La scarsa conoscenza della figura di Béatrizet è dovuta essenzialmente a due fattori: l'assenza di documenti riguardanti direttamente la sua vita e la sua attività di artista, e la mancanza di studi recenti di catalogazione della sua opera.

Con il presente articolo non ci siamo proposti di aggiungere nuovi dati

biografici a quelli già noti, che abbiamo comunque riferito al fine di meglio inquadrare la produzione incisoria dell'artista, ma piuttosto abbiamo inteso dare alcuni nuovi contributi che possano essere utilizzati per delineare in futuro un catalogo completo dell'opera incisa del lorenese. Rientra in questo intento la descrizione delle stampe di Nicolas Béatrizet conservate presso la Raccolta di Stampe Bertarelli.

Note sulla vita

Nelle sue incisioni Béatrizet si dice « Lotharingo », ovvero originario della Lorena, ed anche il Vasari, suo contemporaneo, riferisce: « *In Roma... ha talmente dato opera a questi intagli di bulino Niccolò Beatricio Loteringo, che ha fatto molte carte degne di lode* »². Lo studioso aretino, che fu il primo a parlare di Béatrizet, non dà però altre notizie sull'incisore e le fonti posteriori, fino alla metà circa del XVIII secolo, o non lo citano neppure, o ne ricordano solo il nome come quello di un epigono di Marcantonio Raimondi.

Le città della Lorena che in passato sono state indicate, peraltro senza reale fondamento, come possibile luogo di nascita di Béatrizet sono Lunéville e Thionville³.

Ma in epoca più recente J. Choux, in seguito a ricerche svolte negli archivi di Nancy, ha trovato menzione di alcuni Béatrizet residenti in quella città nel corso del XVI secolo: si tratta dell'orafo Jean Bétrizet (o Bertrizet) vissuto nella prima metà del Cinquecento, e di René ed Etienne Beautrizet⁴, l'attività dei quali era legata al conio e all'incisione delle monete, e che vissero l'uno intorno alla metà del secolo, l'altro fino agli inizi del Seicento⁵. Le ipotesi avanzate dallo stesso J. Choux⁶ e da J. Adhémar⁷ sull'eventualità che ci fosse un legame di parentela tra gli artigiani di Nancy e l'incisore, e sulla possibilità persino che Jean Bétrizet, attivo come orafo almeno dal 1527, possa essere stato il padre di Nicolas, traggono spunto anche dalla considerazione che nel Rinascimento i mestieri di orafo, battitore di monete e incisore su rame erano strettamente collegati tra loro. Se le ipotesi riguardanti l'appartenenza di Béatrizet a questa famiglia di artigiani venissero confermate da ulteriori ricerche di archivio, si potrebbe anche supporre che il suo apprendistato come incisore di bulino si fosse compiuto nella bottega paterna. L'oscurità finora mantenutasi sulla giovinezza e la formazione artistica del lorenese comincerebbe allora a diradarsi e potrebbero forse essere chiariti anche i tempi e le modalità della sua venuta a Roma⁸.

Molto probabilmente Nicolas giunse nell'Urbe intorno al 1540, poiché è di quest'anno la prima incisione conosciuta da lui siglata, il *Caino e Abele* (B.8), edita appunto a Roma dal Salamanca: ciò ha fatto ragionevolmente supporre che la data di nascita dell'artista sia da porre tra il 1515 e il 1520.

A Roma il lorenese rimase, sembra, per il resto della sua vita, lavorando per i più noti e attivi stampatori dell'epoca. La sua permanenza nell'Urbe sarebbe stata interrotta solo da uno, o forse anche due viaggi, peraltro non documentati, compiuti in Lorena intorno al 1558 per ricevere l'eredità paterna e regolare alcune questioni di interesse. L'artista avrebbe soggiornato in tali occasioni a Lunéville e a Nancy⁹.

Mancano al proposito, come si è detto, riferimenti o documenti precisi, tuttavia, leggendo le incisioni di Béatrizet, si può osservare che proprio tra il 1556 e il 1558 si collocano le uniche sue opere legate all'ambiente francese: il *Ritratto di Enrico II* (B.3) re di Francia, inciso nel 1556 e rieditato con sostanziali modifiche nel 1558, e la *Pianta di Thionville* (B.106) del 1558.

Quest'ultima incisione, anzi, in cui l'artista si firma per la prima volta con la formula: « Nicolaus Béatrizet Lotaringus Incidit et formis », documenta l'inizio nello stesso 1558 di una nuova attività del lorenese, quella di stampatore, anche se limitata, a quanto finora risulta, alle sue stesse opere¹⁰. Qualora il viaggio in Lorena venisse documentato, si potrebbe anche suggerire l'esistenza di una relazione tra la presa di possesso dell'eredità paterna e il contemporaneo inizio della nuova attività, che è presumibile abbia richiesto la disponibilità di un certo capitale iniziale.

Non è possibile determinare con sicurezza neppure la data in cui cessarono l'attività o la vita dell'artista. L'ultima opera firmata per esteso e stampata dal lorenese è il *Ritratto di Pio V* (R-D.43), che salì al soglio pontificio il 7 gennaio 1566; ma di un decennio posteriore è il *Salvatore con il globo* (Nagler *Mon.* 8), siglata «NB F» e recante l'indirizzo di Lafreri e la data 1577. J. Adhémar, citando questa incisione, afferma che Béatrizet viveva ancora a quell'epoca e aggiunge che egli non sarebbe morto che verso il 1590¹¹. Lo studioso non documenta però la sua affermazione.

Caratteristiche dell'opera

L'opera incisa di Béatrizet è quasi tutta concepita come incisione di riproduzione. Soprattutto agli inizi della sua attività, ha scelto come modello Raffaello, in seguito ha riprodotto opere d'invenzione di Baccio

Bandinelli, di Giotto, di Gerolamo Muziano. Altri soggetti sono stati attribuiti, peraltro senza che se ne sia potuta finora accertare con sicurezza l'origine, a Giulio Romano, Francesco Salviati, Perin del Vaga, Luca Penni, al Parmigianino, a Tiziano, a Nicolò Circignani.

Ma la parte più cospicua della produzione del lorenese è dedicata alla riproduzione di monumenti dell'antichità classica (statue, bassorilievi, edifici...) e di opere di Michelangelo, da cui incise dagli affreschi delle cappelle Paolina e Sistina, alcune statue, e un nutrito numero di disegni che il Buonarroti aveva eseguito per Tommaso Cavalieri e Vittoria Colonna.

Assai varia è la scelta dei soggetti: alcuni sono di intonazione religiosa e riguardano soprattutto il Nuovo Testamento, altri sono di intonazione mitologica, altri ancora, come si è detto, denotano il vivo interesse per i reperti dell'antica Roma. La produzione incisoria di Béatrizet comprende anche ritratti di pontefici e di personaggi coevi e dell'antichità, soggetti di devozione, alcune piante di città e 42 tavole di figure anatomiche¹².

Per quanto concerne la tecnica, Béatrizet si attenne all'uso del bulino, che denota in lui una mano esercitata e una indubbia perizia. Non si può dire che gli esiti estetici della sua opera raggiungano tutti il medesimo risultato, tuttavia le sue stampe migliori mostrano chiarezza compositiva, figure nettamente definite e plasticamente costruite. Pur essendo i soggetti quasi sempre ripresi nella loro globalità e senza cambiamenti, in genere la loro resa non è freddamente imitativa, ma mostra un'intima adesione ai modelli da tradurre; a volte poi l'incisore, riproducendo disegni con figure, ma privi di sfondo, ha voluto completarli usando la sua inventiva e il suo gusto estetico.

La formazione di Béatrizet avvenne, secondo tutte le apparenze, in ambiente romano per cui, sebbene nato in Francia, egli fu sempre classificato tra gli incisori di maniera italiana. La sua opera, soprattutto agli inizi, fu fortemente influenzata da Marcantonio Raimondi e dai suoi seguaci, in particolare da Agostino Veneziano; e tuttavia non fu insensibile, per quanto riguarda lo stile, anche a suggerimenti tecnici provenienti da altri artisti, come il parmigiano Enea Vico e il mantovano Giorgio Ghisi.

Le stampe del lorenese conobbero una buona fortuna critica e commerciale sia presso i contemporanei che in epoca successiva: lo testimoniano

gli stati, numerosi soprattutto fino al XVII secolo, e le copie, frequenti in particolare nella seconda metà del XVI secolo.

Tra gli editori che, lui vivo, stamparono le sue incisioni, ci furono Antonio Salamanca, Tommaso Barlacchi, Antonio Lafreri, Michele Tramezzino. In particolare Antonio Lafreri fu quello che editò la maggior parte delle opere del lorenese e inserì nel suo volume-raccolta intitolato *Speculum Romanae Magnificentiae* quasi tutti i fogli di Béatrizet riproducenti antichità romane. Abbiamo motivo di ritenere che, presumibilmente su commissione dello stesso Lafreri e per motivi di concorrenza commerciale, Béatrizet abbia anche eseguito per questo editore le copie di due sue precedenti opere già editate dal Salamanca: il *Pantheon* (B.100) e il *Palazzo Farnese* (B.102).

Verso la fine del XVI secolo i suoi bulini furono rieditati da Claudio Duchet (1577-1585 c.a.), Orazio Pacifico (circa 1580), Paolo Graziano (circa 1582), Pietro de Nobilibus (circa 1584), Nicola Van Aelst (1582-1613 c.a.). Costoro tuttavia non intervennero quasi mai nell'inciso con modifiche, tutt'al più abbrasero il nome dello stampatore precedente o, come nel caso del de Nobilibus, si limitarono ad aggiungere sulla lastra il loro indirizzo.

Nel Seicento diedero nuove tirature ai suoi rami, spesso ritoccandoli, Giovanni Orlandi (1602), Hendrick Van Schoel, Filippo Thomassin. Tra la fine del Cinquecento e il Seicento compaiono anche gli indirizzi di Marcello Clodio, Luca Bertelli, Guil.Rub e Billy.

Nel corso del secolo XVII buona parte delle lastre di Béatrizet venne a concentrarsi presso due famiglie romane di stampatori, i de' Rossi di via della Pace e i de' Rossi di piazza Navona, per approdare poi nel Settecento in parte nella stamperia di Carlo Losi, in parte nella Calcografia Camerale. Le lastre che sfuggirono alle distruzioni operate dai Francesi nel 1798 e dal governo papale nel 1804 e nel 1823 subirono talvolta un'ulteriore modifica per quanto riguardava le figure di nudi, che vennero coperte con foglie di fico.

Attualmente nella Calcografia Nazionale di Roma sono conservati sette rami di Béatrizet più i rami di due copie¹³.

Tra i soggetti incisi dal lorenese, quelli che hanno avuto il maggior numero di copie, talvolta editate in più stati, sono quelli tratti da invenzioni di Michelangelo e di Raffaello e quelli riproducenti antichità romane. Un discorso sulle copie, che sono frequentemente in controparte, ma spesso anche nello stesso senso dell'originale, diventa però complesso

per i seguenti motivi: talvolta le copie non derivano dalle incisioni di Béatrizet, ma direttamente dalle opere originali degli artisti o dai monumenti; poiché le stampe di Béatrizet e le supposte copie non sempre sono datate, può essere difficile stabilire una priorità di esecuzione tra queste ultime e le incisioni del lorenese; ci sono stampe di Béatrizet che sono esse stesse copie di incisioni di altri artisti; Béatrizet infine, come abbiamo già accennato, ha siglato le copie in controparte di due sue incisioni.

Le copie sono per la maggior parte anonime, ma compaiono talvolta, in quelle cinquecentesche, i nomi di G. Battista Cavalieri, Mario Cartaro, Michele Lucchese, Ambrogio Brambilla, Cornelis Bos; una *Pianta di Roma* (B.107) è stata copiata da Sebastiano del Re. Bisogna poi ricordare due copie eseguite nella bottega di Filippo Thomassin, che ha anche ritoccato altre due incisioni di Béatrizet prima di editarle per proprio conto. Una copia viene attribuita a G. Battista Fontana, incisore veneto e una è di Giulio Fontana. Alcune copie del Settecento portano i nomi di Andrea Procaccini, G. Battista Scalvinoni, Andrea Marelli.

Le copie recano quasi sempre indirizzi di editori operanti a Roma nel Cinquecento, nel Seicento e nel Settecento: Salamanca, Lafreri, Pacifico, Duchet, Thomassin, de Nobili, Clodio, Orlandi, Van Aelst, Van Schoel, G. Giacomo de' Rossi, Carlo Losi. Alcune copie tuttavia hanno indirizzi di editori veneziani: Bolognino Zaltieri, Donato Rascicotti, G. Francesco Camocio, Luca, Donato e Fernando Bertelli, una quello di un certo G. Battista parmense.

L'elevato numero di tirature e di copie testimonia che la richiesta sul mercato di una parte almeno dell'opera di Béatrizet, quella derivante dagli originali più prestigiosi, fu forte e non si limitò al Cinquecento e al Seicento, dal momento che esistono anche tirature tarde, di stampatori del Settecento come il Losi e Domenico e Lorenzo Filippo de' Rossi. Le copie con indirizzi di stampatori veneziani, inoltre, attestano che tale successo non fu circoscritto all'ambiente romano.

Precedenti studi e catalogazioni

Alcune opere di Béatrizet si trovano menzionate già nel Vasari (1568) e in seguito in *Indici* secenteschi e settecenteschi delle stamperie dei de' Rossi e di Carlo Losi, ma è nella seconda metà del XVIII secolo che Basan (1767) e Gori Gandellini (1771) diedero un elenco parziale dell'opera del lorenese, fornendo il titolo di alcune incisioni e poche altre

notizie, relative, per il Gori Gandellini, soprattutto alla provenienza dei soggetti. Il primo catalogo, diviso per soggetti, ma ancora parziale, è quello di Heinecke (1788), a cui visibilmente si rifanno, citando un numero inferiore di stampe, le catalogazioni di Huber e Rost (1800) e Gori Gandellini-De Angelis (1809).

In questi più antichi repertori non era tuttavia ancora stata operata una chiara distinzione tra la figura di Béatrizet e quella del cosiddetto Maestro del Dado, diretto discepolo del Raimondi e operante a Roma tra il 1532 e il 1533, secondo quanto risulta dalle date che compaiono sulle sue stampe.

Fu Mariette il primo ad affermare che i fogli siglati mediante una B sul dado dovevano essere distinti da quelli dell'incisore lorenese, ma il primo vero catalogo ragionato dell'opera di Béatrizet è quello stilato dal Bartsch (1813), che comprende 108 stampe divise per soggetto. Esso non è sempre a conoscenza dei diversi stati e delle copie, tuttavia questo lavoro, sempre validissimo, ha costituito la base per i successivi cataloghi del Nagler, del Le Blanc e del Robert-Dumesnil. Nagler nel suo *Künstler-Lexicon* (1835) non apporta nulla di nuovo rispetto al Bartsch, mentre nel *Die Monogrammisten* (1839) aggiunge al catalogo 19 opere, segnala alcuni stati prima sconosciuti e dà lo spunto per un'ulteriore distinzione all'interno del corpus incisivo di Béatrizet, attribuendo il *Cristo sul monte degli ulivi* (B.19) al dalmata Natale Bonifacio, nato a Sebenico nel 1550¹⁴. Tale attribuzione fu accettata anche dal Le Blanc (1854), il cui catalogo non apporta sostanziali variazioni a quello del Bartsch, e dal Robert-Dumesnil. Nel 1864 il Passavant apportò un'aggiunta di tre opere rispetto al *Die Monogrammisten*, nonché altre informazioni sulle tirature, anche se limitatamente ad alcune incisioni.

Uno studio fondamentale per la conoscenza dell'opera di Béatrizet è il catalogo stilato dal Robert-Dumesnil (1865), molto accurato per quel che riguarda i differenti stati, più numerosi di quelli citati dal Bartsch e dagli altri studiosi, e le copie. Esso non segue la numerazione del Bartsch, tuttavia è diviso per soggetti e attribuisce al lorenese non più di 114 incisioni, aggiungendo al catalogo del Bartsch 6 opere, di cui solo due di quelle già citate dal Nagler (*Die Monogrammisten*) e dal Passavant. Nel 1875 Passerini attribuì a Béatrizet altre due incisioni derivanti da invenzioni di Michelangelo¹⁵.

Con il *Peintre-Graveur français* del Robert-Dumesnil si sono esauriti i

tentativi di dare una catalogazione completa dell'opera di Nicolas Béatrizet, arricchita da un'accurata ricerca sui diversi stati e le copie esistenti. In tempi successivi sono stati infatti compiuti studi parziali, focalizzati sulle opere del lorenese le cui lastre sono ancor oggi conservate nella Calcografia Nazionale di Roma, sulle stampe riproducenti soggetti di Michelangelo, ovvero è stato studiato un limitato numero di opere scelte, inserite in cataloghi di mostre.

Per la conoscenza delle tirature e delle copie dei fogli che furono inseriti nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri, è fondamentale la conoscenza dello studio svolto da C.H. Huelsen sull'argomento (1921).

In rapporto all'opera di Béatrizet bisogna accennare anche al problema dell'attribuzione delle stampe anonime cinquecentesche riproducenti antichità e vedute romane, molte delle quali edite dal Lafreri e inserite nello *Speculum*, altre stampate nella bottega del Salamanca¹⁶.

Sviluppando quella che già era stata un'intuizione del Bartsch, J. Adhémar ha avanzato l'ipotesi che una parte almeno di esse sia da attribuire a Béatrizet, che lavorò assiduamente per i due editori e che nella sua lunga carriera, dedicata quasi esclusivamente all'attività di intagliatore, non poté, secondo lo studioso francese, limitarsi ad incidere solo le circa 135 stampe che gli sono state finora in tutto attribuite¹⁷.

D'altronde nel caso di questi bulini, eseguiti a fini prevalentemente documentari e commerciali, e presumibilmente opera non tanto di un solo intagliatore quanto piuttosto di bottega, è difficile applicare un criterio attributivo che si basi sul tratto caratteristico dell'autore, sul suo modo personale di incidere che può rendere le sue opere riconoscibili al di là delle indicazioni offerte dalle scritte. Va inoltre osservato che per questi intagli non veniva presumibilmente richiesto agli esecutori tanto un uso personale del bulino quanto piuttosto l'assoluta fedeltà ai modelli rappresentati; non è forse azzardato supporre che agli intagliatori venisse anzi richiesta una certa uniformità di stile, affinché i fogli fossero poi raccolti in serie che potevano risultare più redditizie da un punto di vista economico.

Le difficoltà che si incontrano in un tentativo di attribuzione di queste incisioni anonime hanno contribuito a rendere problematica la formazione di un catalogo il più possibile completo e al tempo stesso rigoroso dell'opera di Béatrizet.

Nuovi contributi per l'opera incisa

Dopo aver cercato di fare il punto su quanto finora è stato scritto a proposito di Nicolas Béatrizet e della sua opera incisa, e aver formulato alcune ipotesi che potranno forse trovare conferma in future e più avanzate ricerche, vorremmo ora segnalare alcuni nuovi elementi di chiarificazione sulle incisioni dell'artista lorenese, in questo paragrafo limitatamente alle stampe non esaminate in rapporto alla Raccolta Bertarelli, con riferimento particolare ad alcune tirature, generalmente tarde, e ad alcune copie che non ci risultano conosciute dagli studiosi precedenti. Per le stampe conservate nella Raccolta Bertarelli, i nuovi contributi vengono segnalati nell'esame delle singole opere compiuto nelle schede. *Giuseppe spiega i sogni ai fratelli* (B.9), di cui gli autori di cataloghi segnalano quattro stati, ha avuto anche una tiratura, posteriore al primo stato quale è citato dal Bartsch e anteriore a quella del Lafreri, in cui al posto dell'indirizzo di Lafreri, sotto le lettere VR, è incisa una data di non sicura lettura. Osserviamo anche che su un ramo dell'albero di sinistra compare fin dal primo stato un segno ricurvo di rottura della lastra, che diventa sempre più pronunciato con il progredire degli stati. Della *Pietà* (B.25) erano conosciuti finora due stati, di cui il secondo recante l'indirizzo di Lafreri; esiste invece anche un terzo stato, con l'indirizzo di Orlandi e la data 1602 apposti in basso a sinistra.

La *Caduta di Fetonte* (B.38), dopo lo stato in cui compare l'indirizzo di Carlo Losi con la data 1773, ebbe un'ulteriore tiratura nella quale in basso a destra si nota l'abrasione dell'indirizzo settecentesco. La copia di quest'opera recante in basso al centro la scritta «MICH. ANG. FLOR. INV.» (e in stati successivi gli indirizzi di Thomassin e di Gio. Giacomo de' Rossi) non deve essere confusa con un'altra copia, anch'essa nello stesso verso dell'originale e con il nome di Michelangelo, la quale si riconosce principalmente per i seguenti particolari: i bordi del carro sono completamente bianchi, a destra della zampa destra del cavallo di destra vi è un pezzo di cielo più bianco di quanto appaia nell'originale e nell'altra copia, l'acqua che esce dagli orci del dio fiume forma le piccole onde in modo diverso che nell'originale e nella copia suddetta. La successione degli stati per la *Morte di Meleagro* (B.41) va intesa nel modo seguente: I) con l'indirizzo di Salamanca e la data 1543; II) con l'aggiunta in basso a destra dell'indirizzo di Orazio Pacifico; III) nel margine in basso a destra è aggiunto anche l'indirizzo di Gio. Battista de'

Rossi e sulla testa del giovane seduto a destra compare un tratto diagonale; IV) gli indirizzi di Pacifico e de' Rossi sono stati abrasati e così pure la data 1543; sulla testa del giovane seduto a destra compaiono due tratti diagonali lunghi 3-4 centimetri.

Esiste una tarda tiratura del Laocoonte (B.91), che costituisce un terzo stato oltre ai due conosciuti: l'indirizzo di Duchet del II stato è stato abrasato e si legge sul basamento della statua il seguente indirizzo: « Joannes Baptista di rubeis iunior formis Romae ».

Per la *Pianta di Thionville* (B.106), quattro parrebbero gli stati documentabili: I) con la scritta latina nel cartiglio in basso a sinistra che termina: « ... Anno Domini MDLVIII » e il nome dell'incisore; II) al termine della scritta latina è aggiunto: « Die 22 Juny »; III) con l'aggiunta dell'indirizzo di Orlandi e la data 1602; IV) l'indirizzo di Orlandi è stato abrasato e si legge ora quello di Van Schoel.

Dei *Saettatori contro un'erma* (Pass.116) esiste uno stato antecedente all'apposizione dell'indirizzo di Lafreri, in cui si legge solamente, in basso a sinistra, il nome di Michelangelo.

Il *Ritratto di Ippolito Salviano* (Nagler *Mon.*32), che costituisce il frontespizio dell'opera *Aquatilium Animalium Historiae* di cui egli è autore e editore, mostra in due successive edizioni del volume una variante nello stemma in alto sulla cornice: nel I stato del 1557 lo stemma cardinalizio mostra un agnello sullo sfondo di 9 spighe, sormontato da 6 gigli; nel II stato del 1558 lo stemma precedente è stato sostituito da un altro che ha nella metà sinistra 6 palle, nella destra 3 quadrati neri e 3 bianchi, inoltre la croce sotto il cappello cardinalizio è stata abrasata.

L'*Uomo con berretto frigio e braccia conserte* (Passerini, p. 168) era finora conosciuto in unico stato, senza alcuna scritta e con l'impronta del rame visibile solo nei margini inferiore e destro. Ma l'incisione ebbe una ulteriore tiratura, sempre senza alcuna scritta, in cui l'impronta del rame compare anche nei margini superiore e sinistro, segno presumibile che la lastra è stata tagliata. Un segno di rottura della lastra sul lato destro, che nello stato precedente era completamente nero, ora è nero solo nel contorno, bianco nell'interno. Ai quattro angoli vi sono delle tracce di inchiostatura, più evidenti nella parte superiore.

Esistono della *Madonna di Loreto* (B.26) due copie anonime, nello stesso verso. Nella prima si legge in basso: « VERO RETRATTO DI SANTA MARIA DI LORETO / FATTO RETTRAR PER IL R. CARDINAL DI AGVSTA ». Nella seconda, sui piedestalli delle colonne, si legge

a sinistra: « SVCCVRRE / MISERIS. / IVVA PVSILLANIMES » e a destra: « INTERCEDE / PRO DEVOTO / FEMINEO / SEXV ». Nel centro in basso è scritto: « ANT. LAFRERI SEQVANI FORMIS EXPRESSA ROMAE » e sotto ancora: « Sancta Maria di Loreto fatta retrrar per il R. Cardinal di Agusta ». Su tre lati corre una cornice con festoni di frutta e ovali.

Della *Veronica col sudario* (B.36) esiste una copia nello stesso verso, di dimensioni un po' ridotte, anonima e con alcune varianti.

Esiste una copia del *Vecchio con libro* (B.42) nello stesso verso, anonima, in cui la figura non ha il capo coperto dal mantello, ma ha una aureola attorno alla testa. In basso si legge: « SANTVS PAVLVS » e sotto l'indirizzo: « J. Baptiste parmiensis Formis Rome 1592 ».

Il *Ritratto di Camillo Agrippa* (R-D.38), che si trova nel frontespizio dell'opera intitolata *Trattato di Scienza d'arme*, edito a Roma nel 1553 da Antonio Blado e di cui l'Agrippa è autore, ha avuto una copia nello stesso verso, di dimensioni ridotte e con varianti nella cornice, incisa da Giulio Fontana. Questa copia compare in un'edizione del 1568, curata a Venezia da Antonio Pinargenti.

L'opera di anatomia di Juan de Valverde, in cui sono inserite le 42 tavole (B.45-86) incise da Béatrizet, ebbe almeno due ulteriori edizioni oltre a quelle già conosciute. Vi è un'edizione del 1606, stampata presso i Giunti di Venezia, in cui compaiono ancora alcune tavole originali, ritoccate¹⁸, mentre le altre sono copie in controparte. In un'edizione del 1682, edita a Venezia presso Niccolò Pezzana, le tavole sono ormai tutte copie anonime, in controparte rispetto a quelle di Béatrizet.

Riguardo al *Ritratto di Valverde* (B.5) inserito all'inizio di quest'opera, non ci risulta sia stato finora segnalato che, nell'edizione del 1586, esso mostra in bianco il riquadro sotto l'ovale in cui, nelle tirature successive, sarà inciso: « IOANNES VALVERDVS / HISPANVS ». Nell'edizione del 1607 e poi in quella del 1682 si trova un ritratto che il Robert-Dumesnil (vol. XI, p. 8) ritiene una copia molto ingannevole del precedente. In esso la differenza più immediata rispetto all'originale è riscontrabile nel tratteggio delle lesene della cornice a cui si appoggiano gli scheletri, che qui è obliquo anziché orizzontale. Siamo tuttavia del parere che, nonostante i vistosi ritocchi subiti dal tratteggio e le modifiche di vari particolari, esistono maggiori probabilità che si tratti sempre della stessa lastra e basiamo questa ipotesi sull'osservazione di un segno, un graffio

che, sia nell'incisione originale, sia nella supposta copia, compare in alto a destra nella cornice, accanto all'ala di un angelo.

Segnaliamo inoltre che i due ritratti di *Pio IV* (B.1) e *Pio V* (R-D.43) derivano in realtà dalla medesima lastra, della quale costituiscono perciò due successivi stati. Nel secondo stato il volto di *Pio IV* è stato sostituito con le sembianze e il copricapo di *Pio V*; lo stemma di *Pio IV* è stato sostituito da quello di *Pio V*; il numero romano IIII in alto a destra è stato modificato in IIIII con l'aggiunta di una cifra. Abbiamo osservato infatti che nel secondo stato, e cioè nel ritratto di *Pio V*, si nota chiaramente alla sinistra della nuca del papa la traccia della nuca del precedente ritratto.

Del *Martirio di 18 certosini inglesi* (B.34), datato 1555, era stato segnalato dal Rotili un secondo stato, recante l'indirizzo. « Palumbi Novariens' curabant Romae, 1564, cum privilegio » (*Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Roma-Benevento 1964, p. 70). Questo foglio è in realtà una copia anonima, nello stesso verso dell'originale, di dimensioni ridotte nel senso dell'altezza (l'originale misura mm. 422×515, la copia mm. 295×515). Si riconosce dall'originale principalmente perché nella parte superiore è stata aggiunta alla composizione una serie di 9 piccoli riquadri con scene di martirio, e perché l'iscrizione latina in basso è disposta su dieci righe, che occupano il margine inferiore per tutta la sua larghezza. Vi sono poi altre differenze in alcuni particolari.

Il Rotili attribuisce a Béatrizet anche una *Adorazione dei Pastori* (*Fortuna di Michelangelo...*, cit., p. 69, n. 44) che, secondo quanto è scritto in calce alla stampa, sarebbe tratta da un'invenzione di Michelangelo.

Essa è conosciuta in unico stato, recante in basso a sinistra la dedica: « Clemen. Monilian. S.R.E. / Presb. Card. Araecoeli / D », al centro la scritta: « Nativitas. Iesu. Christi / Hunc Puerum Coeli Dominum Regem-que Deumque / Quem Peperit Salva Virginitate Parens / Hunc Venerare Pius Veniamque Ex Poscere Factis / Incipe, Ut Aetherias Donet Habere Domus ». A destra si legge l'indirizzo: « Palumbi Novariens' curabant / Romae 1564 cum privilegio », nell'angolo destro: « MICH. ANG. / BONAROTI / INV ». L'incisione, rarissima, ci sembra in realtà stilisticamente vicina alla maniera del lorenese per la presenza di numerosi particolari, che a nostro parere possono trovare riscontro in opere firmate da Béatrizet.

Segnaliamo infine l'esistenza di una stampa, rarissima anch'essa, siglata «NB F» e datata 1556, sconosciuta a tutti i precedenti catalogatori e stu-

diosi. Essa raffigura un *Obelisco* sullo sfondo di un paesaggio con rovine. Sulla base dell'obelisco si legge: « AGOGLIA / IN ALESSANDRIA DE / EGITTO. ALTA SENZ / IL DADO PAL. CXVI ». A destra in basso c'è il monogramma dell'incisore e al centro un'indicazione di misura con le parole: « Palmo Romano ».

Le incisioni conservate nella Raccolta Bertarelli

La Raccolta di Stampe A. Bertarelli possiede di Nicolas Béatrizet 37 stampe, di cui dieci di soggetto artistico: sette di esse derivano da invenzioni di Michelangelo, una da Gerolamo Muziano, una da Giotto, una è un ritratto di cui non è noto l'originale. Le altre 27 appartengono al cospicuo gruppo di opere del lorenese che furono inserite nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri: sono presenti quasi tutte quelle attribuite a Béatrizet dal Bartsch e dal Robert-Dumesnil (tranne B.90, B.91, B.101, B.104, B.108, R-D.105, R-D.114) e altre attribuitegli dal Nagler (*Die Monogrammisten*) e dal Passavant, nonché varie copie di esse. Di questi soggetti 24 derivano dall'antico, tre sono di invenzione del Buonarroti.

Non si tratta di stampe particolarmente rare, tuttavia alcune di esse hanno rivelato per la prima volta delle tirature tarde, sconosciute ai precedenti catalogatori, altre sono, per la loro qualità artistica o per gli originali da cui derivano, tra le più apprezzate di Béatrizet.

Per maggior completezza si è tenuto conto in questo studio delle opere assegnate a Béatrizet sia dal Bartsch che dal Robert-Dumesnil, dal Nagler (*Die Monogrammisten*) e dal Passavant.

Segnaliamo la presenza nella Raccolta, sotto il nome di Béatrizet, del *Combattimento di cinque uomini e animali*, (Collocazione: ART. CART. m. 4-8) datata 1532, che va invece assegnata al Maestro del Dado (cfr. A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Lipsia 1813, vol. XV, n. 79); della *Pianta di Gallipoli* (Collocazione: P.V. Cart. m. 76-29), datata 1591 e siglata NB F, che in realtà conviene interpretare: «Natale Bonifacio fecit» (cfr. R. ALMAGIÀ, *Intorno all'opera cartografica di Natale Bonifacio*, in « Archivio Storico per la Dalmazia » 1933, fasc. 14, p. 12); di un foglio riproducente la lunetta superiore destra del *Giudizio Universale* di Michelangelo (Collocazione: P.V. Cart. m. 26-32), edito da Salamanca e da assegnare a Niccolò della Casa (cfr. A. LINZELER, *Inventaire du fonds français de la Bibliothèque Nationale, Graveurs du XVI siècle*, Paris 1932, vol. I, p. 210). Nella Raccolta è presente anche una copia

in controparte del *Tito Livio* (B.7), anonima, datata 1572 (Collocazione: Albo H 56 / 140).

Le stampe di Béatrizet sono presentate nelle pagine seguenti sotto forma di schede in cui si indicano il titolo, le precedenti catalogazioni, le misure, lo stato, le caratteristiche del foglio, il numero d'inventario; si danno poi notizie sul significato del soggetto e la sua derivazione, la datazione e i differenti stati dell'opera conosciuti al livello attuale degli studi. È stato mantenuto il tradizionale ordine numerico del Bartsch e, per le stampe non inserite in questo catalogo, quello del Nagler (*Die Monogrammisten*) e del Passavant.

La bibliografia, più che sui testi di carattere generale, verte su quelli riguardanti l'opera di Béatrizet.

NOTE

¹ Da qui le volgarizzazioni italiane di Beatricetto, Beatricetti, Beatrice, Beatrici, Beatricio con cui gli studiosi lo hanno chiamato (cfr. G. GORI GANDELLINI-L. DE ANGELIS, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, 1809, vol. VI, p. 158).

² G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, (1568) a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, vol. V, p. 432.

³ Thionville venne ritenuta luogo natale di Béatrizet perché egli incise e firmò una stampa di questa città (B. 106). A.P.F. Robert-Dumesnil, tuttavia, osservò che nel XVI secolo Thionville era spagnola, o meglio lussemburghese, e affermò che esistevano invece ancora ai suoi tempi a Lunéville parecchie famiglie che portavano il nome di Béatrizet (*Le Peintre Graveur français*, Parigi 1865, vol. IX, p. 131).

⁴ Nel *Circo Massimo* (B. 105) anche Nicolas si firma Beautrizet.

⁵ J. CHOUX, *N. Béatrizet, graveur lorrain du XVI^e siècle*, Musée Lorrain, Lunéville 1970, pp. 1-2.

⁶ J. CHOUX, *Nicolas de la Case, graveur lorrain du XVI^e siècle*, in « Le Pays Lorrain » 1975, n. 4, p. 179.

⁷ J. ADHEMAR, *Béatrizet, graveur lorrain du XVI^e siècle*, in « Nouvelles de l'estampe » 1971, n. 2, p. 57.

⁸ J. Choux pensa che l'incisore possa essere partito per l'Urbe grazie all'appoggio del duca Antonio di Lorena, beneficiando di una liberalità attestata anche per altri artisti del tempo (N. Béatrizet..., cit., p. 5). A. Zanetti e in seguito A. Petrucci hanno avanzato l'ipotesi che Béatrizet sia venuto a Roma al seguito dell'editore Antonio Lafreri, anch'egli di origine francese, e a cui il lorenese sembra essere stato legato da vincoli di amicizia (*Le premier siècle de la calcographie*, Venezia 1837, p. 146; *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma 1964, p. 56). Ciò appare tuttavia poco probabile, perché Béatrizet era già attivo nel 1540, mentre le prime stampe con l'indirizzo del Lafreri sono del 1544 (cfr. P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nel sec. XVI e XVII*, p. 22 e p. 30 nota 18).

⁹ Cfr. F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia 1852, p. 76; A. JACQUOT, *Essai de Répertoire des Artistes Lorrains*, Parigi 1909, p. 6.

¹⁰ Nella *Vergine che distribuisce rosari* (B. 28) la scritta è: « Nicolaus beatrizius formis suis exc. » senza la parola « incidit »; sembrerebbe tuttavia che anche l'incisione della stampa sia da attribuire al lorenese, perché i due angeli in alto e i due apostoli in basso sono ripresi da un'altra incisione di Béatrizet, *L'Ascensione* (B. 21). Nella *Nascita della Vergine* (B.11) si ha il caso di un rame già inciso da un anonimo artista, che Béatrizet rieditò dopo averlo ritoccato.

¹¹ J. ADHEMAR, *N. Béatrizet...*, cit., p. 57.

¹² Sono le tavole che Béatrizet incise per il volume scritto dal medico spagnolo Juan de Valverde e intitolato nella prima edizione del 1556 *Historia de la composicion del corpo humano*; esso è stato editato da Salamanca e Lafreri associati. Sono state attribuite a Béatrizet anche delle tavole di pesci inserite, assieme al frontespizio con il ritratto dell'autore Ippolito Salviano, nell'opera *Aquatilium Animalium Historiae* (cfr. G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, Lipsia 1839, vol. IV, p. 734; B. DISERTORI, *Rami Cinquecenteschi della R. Calcografia*, in « Bibliofilia » (Ed. Oschlski) 1929, p. 4 in nota; M. SCHIAVONE, *Le incisioni zoomorfe del Beatricetto*, in « L'Eso-po », n. 5 marzo 1980, pp. 26-34).

¹³ I rami conservati sono i seguenti: la *Strage degli Innocenti* (Inv. 28), il *Giudizio Universale* (Inv. 202), il *Cristo e la Samaritana* (Inv. 207), il *Tizio* (Inv. 208), il *Sacrificio di Ifigenia* (Inv. 1143), il *Tevere* (Inv. 1357), il *Combattimento di Amazzoni* (Inv. 1363). Le lastre del *Ganimede rapito dall'aquila* (Inv. 209) e del *Tizio* (Inv. 209r) sono copie degli originali del lorenese.

¹⁴ La prima distinzione tra la figura di Béatrizet e quella di Natale Bonifacio è stata compiuta da F. Brulliot, il quale attribuì a Bonifacio anche l'*Adorazione dei Pastori*, da Taddeo Zuccari, che Zani aveva assegnata a Béatrizet (*Dictionnaire des monogrammes*, Monaco 1832, parte I, n. 920, 1071; *Enciclopedia Metodico-ragionata*, parte II, vol. V, p. 118).

¹⁵ L. PASSERINI, *Bibliografia di Michelangelo e gli incisori delle sue opere*, Firenze 1875, p. 168. Si tratta della *Leda col cigno* e dell'*Uomo con berretto frigio e braccia conserte*; lo studioso attribuisce al lorenese altre due incisioni derivanti dagli affreschi della Cappella Sistina, non citate da altri catalogatori e di cui non abbiamo incontrato alcun esemplare nelle collezioni esaminate.

¹⁶ Spesso le opere del Lafreri sono copie di quelle editate da Salamanca, come risulta dalle date apposte negli indirizzi.

¹⁷ Cfr. J. ADHEMAR, *N. Béatrizet...*, cit., pp. 57-58. Lo studioso, con un'approssimazione per difetto, parla solamente di cento stampe attribuite al lorenese.

¹⁸ A partire dall'edizione del 1586, le lastre sono state ritoccate e su di esse sono state ora incise le indicazioni riguardanti il numero della tavola e del libro. Al volume sono state anche aggiunte quattro tavole anatomiche, anonime, di dimensioni leggermente maggiori.

BIBLIOGRAFIA

- 1568 G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, vol. V, pp. 414, 428, 432; vol. VI, p. 508.
G. VASARI, *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, ediz. cons. Milano 1807, vol. X, pp. 228-230, 233-234.
- 1584 G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, ediz. cons. Roma 1844, vol. III, p. 194.
- 1677 M. DE MAROLLES, *Le livre des peintres et graveurs*, ediz. cons. Parigi 1855, p. 71.
- 1677 *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acquaforte esistenti nella stamperia di Gio. Giacomo de' Rossi appresso S. Maria della Pace in Roma*, Roma.
- 1705 *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acquaforte esistenti nella stamperia di Domenico de' Rossi erede di Gio. Giacomo appresso S. Maria della Pace in Roma*, Roma.
- 1750 J.F. CHRIST, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales...*, Parigi, ediz. cons. Ginevra 1972, pp. 47, 207, 234, 319, 321, 322, 346, 363, 373, 375, 377.
- 1767 F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure...*, Parigi, parte I, pp. 40-41.
- 1771 C.H. DE HEINECKE, *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, Lipsia e Vienna, p. 154.
- 1771 G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, Siena, vol. I, pp. 79-81.
- 1787 F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, ediz. cons. Bologna 1827, vol. II, p. 118.
- 1788 C.H. DE HEINECKE, *Dictionnaire des artistes*, Lipsia, vol. II, pp. 270-285.
- 1790 *Indice delle stampe intagliate in rame [...] esistenti da Carlo Losi*, Roma.
- 1800 M. HUBER-C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurigo, vol. III, pp. 120-127.
- 1803 M. HUBER, *Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Monsieur Winckler...*, Lipsia, parte I, nn. 443, 447; parte II, n. 4119.
- 1807-08 J.P. BAVEREL-F. MALPE, *Notices des graveurs*, Besançon, vol. I, pp. 45-47.
- 1809 G. GORI GANDELLINI-L. DE ANGELIS, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, vol. VI, pp. 158-166.
- 1813 A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Vienna, ediz. cons. Lipsia 1867, vol. XV, pp. 237-239, 240-272.
- 1819 EUBOEUS TAURISCUS, *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael*, Francoforte sul Meno, pp. 80, 85, 97, 106, 116, 120, 129, 299.
- 1820 P. ZANI, *Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Belle Arti*, Parma, parte I, vol. III, pp. 146, 293; parte II, vol. II, p. 278, vol. III, p. 77, vol. V, pp. 118, 160-161, 304-308, vol. VI, pp. 264, 359-364, vol. VII, pp. 40-41, 196-199; vol. VIII, pp. 100, 198.
- 1824 L. MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano, pp. 148-151.
- 1830 S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ea in pietra*, Milano, vol. I, p. 127.
- 1832-33 F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes*, Monaco, parte I, n. 919, 1033, 1070, 1078, 2197; parte II, n. 2097, 2098.
- 1835-52 G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Lipsia, vol. I, pp. 335-345.
- 1837 A. ZANETTI, *Le premier siècle de la calcographie*, Venezia, pp. 417-430.
- 1839 G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, Lipsia, vol. IV, pp. 730-739.
- 1843-65 *Bibliographie Universelle ancienne et moderne*, sous la direction de M. Michaud, Paris, vol. III, p. 358.
- 1852 F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, p. 76.
- 1852 *Nouvelle Biographie Universelle*, sous la direction de M. Hoefer, Paris, vol. IV, p. 899.
- 1854-88 C.LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi, vol. I, pp. 216-220.
- 1864 J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, Lipsia, vol. I, p. 256; vol. VI, pp. 117-121.
- 1865 A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le Peintre-Graveur français*, Parigi, vol. IX, pp. 131-179; vol. XI, p. 8.
- 1870 H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi*, Parigi, pp. 102, 148.
- 1870 A. ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichsammler*, Lipsia, vol. I, pp. 84-85.
- 1875 L. PASSERINI, *Bibliografia di Michelangelo e gli incisori delle sue opere*, Firenze, pp. 165-168, 261.
- 1880 G. DUPLESSIS, *Histoire de la gravure*, Parigi, pp. 114, 346.
- 1886 G. DUPLESSIS, *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*, Parigi, pp. 46, 233.
- 1886 A. BERTOLOTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, ediz. cons. Mantova 1975, p. 38.
- 1889 E. MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Parigi, vol. II, pp. 109, 128.
- 1891 J.D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino*, Firenze, vol. III, pp. 266, 305.
- 1908 H. THODE, *Michelangelo. Kritische mitersuchungen ober seine werke*, Berlino.
- 1909 THIEME-BECKER, *Künstler-Lexicon*, Lipsia, vol. III, p. 113.
- 1921 C. HUELSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery in «Collectio variae doctrinae L.S. Olschki sexagenario»*, Monaco di Baviera, pp. 121-169.
- 1922 B. DISERTORI, *Alcuni ultramontani di scuola italiana*, in «Emporium» ottobre, pp. 201-204.
- 1922 P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt*, Berlino, pp. 271, 321, 332.
- 1922 J. HELLER, *Zusätze zu Adam Bartsch. Le Peintre-Graveur*, Würzburg, p. 17.
- 1922 L. VENTURI, *La «Navicella di Giotto»*, in «L'Arte», pp. 49-69.
- 1923 A.M. HIND, *A History of Engraving and Etching*, Londra, pp. 107, 141, 360, 361, 367.
- 1927 E. STEINMANN - R. WITTKOVER, *Michelangelo Bibliographie*, Lipsia n. 110, 599, 1198, 1682.
- 1928 M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, pp. 179, 183-186.

- 1929 B. DISERTORI, *Rami Cinquecenteschi della Reale Calcografia*, in «Bibliofilia» (Ed. Oschlski).
- 1930 BRYAN'S, *Dictionary of Painters and Engravers*, Londra, vol. I, pp. 101-102.
- 1930 U. DA COMO, *Gerolamo Muziano*, Bergamo.
- 1931 B. DISERTORI, *L'incisione italiana*, Firenze, p. 31.
- 1932 A. LINZELER, *Inventaire du fonds français de la Bibliothèque Nationale, Graveurs du XVI siècle*, Parigi, vol. I, pp. 73-96.
- 1934 *Gli affreschi di Michelangelo, di L. Sabbatini e F. Zuccari nella cappella Paolina in Vaticano*, con introduzione di F. Baumgart e B. Biagetti, Città del Vaticano, pp. 17-18.
- 1941 A. DE WITT, *Incisione italiana*, Milano, p. 84.
- 1943-60 C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, Princeton.
- 1945 A. PETRUCCI, *Arte e cultura nel commercio cinquecentesco delle stampe*, in «Nuova Antologia», Roma, ottobre.
- 1947-60 C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, Princeton.
- 1951 L. SERVOLINI, *Incisione italiana di cinque secoli*, Milano.
- 1951 L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo Drawings*, Londra.
- 1953 C.A. PETRUCCI, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma.
- 1954 U. PROCACCI, *Una vita inedita del Muziano*, in «Arte Veneta», Venezia, vol. VIII, pp. 242-264.
- 1956 A. MARABOTTINI, *Il Sogno di Michelangelo in una copia sconosciuta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, vol. I, pp. 349, sgg.
- 1958 A. PETRUCCI, *Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*, Roma, pp. 70-71.
- 1961 G. BRIGANTI, *La Maniera Italiana*, Roma, p. 47.
- 1961 B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano.
- 1962 A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, I, pp. 172-173; II, tav. 224-25.
- 1964 A. PETRUCCI, *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma.
- 1964 M. ROTILI, M. CATELLI ISOLA, E. GALASSO, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento-Roma, pp. 64-71.
- 1968 *Mostra di stampe francesi del '500 e del '600*, catalogo a cura di S. Damiani, Brescia, pp. 17-25.
- 1970 N. Béatrizet, *graveur lorrain du XVIe siècle*, catalogo a cura di J. Choux, Lunéville.
- 1970 C. DE TOLNAY, *The Tomb of Julius II*, Princeton, pp. 102-103, figg. 2, 281.
- 1971 J. ADHEMAR, *Béatrizet graveur lorrain du XVIe siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», n. 2, pp. 55-63.
- 1972 F. HARTT, *Michelangelo. I disegni*, Milano.
- 1975 P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nel sec. XVI e XVII*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», n. 26 marzo-aprile, pp. 19-45.

- 1975 J. CHOUX, *Nicolas de La Case graveur lorrain du XVIe siècle*, in «Le Pays Lorrain», n. 4, pp. 185-190.
- 1975 L. PRICE AMERSON, *The Fortuna of Michelangelo*, University of California, Davis-Sacramento, pp. 23-28.
- 1978 R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, pp. 78, 98, 306, 414.
- 1980 E. BOREA, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in «Il primato del disegno», Firenze, pp. 236, 239, 244, 246, 254, 258, 259, 264-65, 267, 268, 269, 272, 277, 282, 283.
- 1980-81 *Incisori italiani del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di P. Bellini, pp. 40-48.
- 1980 M. SCHIAVONE, *Le incisioni zoomorfe del Beatricetto*, in «L'Esopo», n. 5, marzo, pp. 26-34.

ABBREVIAZIONI

- B. = A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur*.
- G.G. = G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degli intagliatori*.
- GGDA. = G. Gori Gandellini-L. De Angelis, *Notizie storiche degli intagliatori con osservazioni critiche*.
- Heinecke = C.H. De Heinecke, *Dictionnaire des artistes*.
- H.R. = M. Huber - C.C.H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*.
- LB. = Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*.
- Nagler K-L. = G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*.
- Nagler Mon. = G.K. Nagler, *Die monogrammisten*.
- Pass. = J.D. Passavant, *Le Peintre-Graveur*.
- R-D. = A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français*.

RITRATTO DI ANTONIO SALAMANCA

B.6; Nagler K-L.6; LB.93; R-D.44.

Bulino, mm. 190×134.

Esemplare conosciuto in unico stato, recante in un cartiglio sotto il ritratto la seguente scritta: «ANTONIVS SALAMANCA, ORBIS, / ET VRBIS ANTIQVITATVM / IMITATOR». Foglio smarginato, che mostra due lunghi strappi restaurati e alcune macchioline diffuse. Sul retro sono visibili alcune abrasioni.

Collocazione: R.I.P. 257-46.

L'incisione ritrae Antonio Salamanca, incisore ma soprattutto editore, anche di opere di Béatrizet, attivo a Roma fino al 1562. Agli inizi (1528-1530 c.a) la sua attività consistette in particolare nella riedizione di rami della bottega di Raffaello, a cui apponeva la sua sigla: «Ant. Sal. exc.». Nel 1538 si dedicò alla riproduzione di antichità romane, non più sfruttando vecchie lastre, ma facendone incidere di nuove, e il ritratto in esame celebra appunto la notorietà derivatagli da questa attività. Nel 1553 si associò all'editore A. Lafreri. L'opera, anonima ma concordemente attribuita a Béatrizet, ritrae Salamanca in età avanzata; questa osservazione e il tenore della scritta, celebrativa dell'attività dello stampatore, contribuiscono a far supporre che l'opera sia databile degli ultimi anni della vita di Salamanca, se non addirittura, in considerazione anche della ricca ed elaborata cornice, sia da considerare commemorativa della sua morte, avvenuta nel 1562. L'editore era nato intorno al 1500 ed era milanese secondo alcune fonti, di origine spagnola secondo altre. Le incisioni firmate o siglate da Béatrizet, che recano in primo o secondo stato l'indirizzo di Salamanca, coprono un arco di tempo che va dal 1540 al 1547.



ANNUNCIAZIONE

G.G. (I, p. 80); Heinecke (II, p. 273); H-R. (III, p. 123); GGDA. (VI, p. 163); B.12; Nagler K-L.12; LB.5; R-D.5.

Bulino, mm. 302×425.

Esemplare di III stato (su tre), recante in basso a destra: «M. ANGELVS. INVEN» e sotto: «N. BEATRICIVS. LOTARIN-GVS. INCIDIT. ET. FORMIS. EXC.». In basso, verso il centro, si legge l'indirizzo: «Rome Ant. Lafrery». Foglio con macchie diffuse, particolarmente nei margini e nel retro, e qualche piccola rottura della carta. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Nel retro, in alto verso destra, c'è un timbro con il nome di Pietro Barelli, Milano. Nell'angolo inferiore sinistro un timbro indica il foglio come appartenente alla ex-Raccolta P. Barelli, Piazza Duomo, Milano, e ci sono altre scritte a matita.

Collocazione: ART. m. 4-10.

L'episodio raffigurato è descritto nel Vangelo di S. Luca (1, 28): l'angelo, entrato da Maria, disse: «Io ti saluto, piena di grazia; il Signore è con te! Tu sei benedetta tra le donne!».

Il soggetto deriva in controparte da un disegno di Michelangelo eseguito, secondo la testimonianza del Vasari, su richiesta di Tommaso Cavalieri (*Le Vite...*, cit., vol. VII, p. 272). Il disegno che, sempre secondo il Vasari, fu poi donato al duca Cosimo de' Medici da Leonardo Buonarroti, sarebbe andato perduto: sembra ormai appurato, infatti, che il foglio con l'*Annunciazione* conservato al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (Inv. 229F), con le figure ma senza lo sfondo, non sia da attribuire a Michelangelo ma a Marcello Venusti (cfr. M. ROTILI, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento-Roma 1964, p. 69). La medesima composizione michelangiolesca è stata utilizzata dal Venusti per un dipinto ora conservato nella sacrestia di S. Giovanni in Laterano a Roma. Il quadro è nello stesso verso dell'incisione di Béatrizet, ma ha formato verticale ed è centinato.

L'opera non è datata, ma è tuttavia probabile che sia stata incisa dopo il 1558, poiché l'incisore si definisce anche stampatore della lastra, attività che non risulta egli abbia iniziato prima di quell'anno.

I tre stati dell'opera sono da intendersi come segue: I) prima di ogni scritta, con l'aureola della Vergine ancora bianca; II) lo stato descritto, ma prima dell'indirizzo di Lafreri; III) con l'aggiunta dell'indirizzo di Lafreri.



S. PIETRO CAMMINA SULLE ACQUE

G.G. (I, p. 80); Heinecke (II, p. 274); B.16; Nagler K-L.16; LB.24; R-D.9.

Bulino, mm. 368 × 480.

Esemplare di III stato (su tre), recante nel margine inferiore la scritta latina: « AMICE. QVIS. ES. EN. TIBI. ATRII. VATI- CANI [...] NICOLAVS. BEATRIZIVS. LOTHARINGVS. AHENEIS. TABELLIS. INCISAM. NON. MINORI. ARTI- FICIO. ET / ELEGANTIA. REPRÆSENTAVIT. ROMÆ. M.D.L.I.X. ». In basso verso sinistra si legge l'indirizzo: « Joannes Orlandi formis rome 1602 ».

Esemplare con alcuni forellini nella parte superiore destra. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Achille Bertarelli.

Collocazione: P.V. m. 72-49.

Il soggetto si riferisce all'episodio *Gesù cammina sulle acque del lago* quale è riferito nel Vangelo di Matteo (14, 28-31), e non va confuso con quello della *Pesca Miracolosa* narrato nel Vangelo di S. Luca. È raffigurato qui il momento in cui Pietro, sceso dalla barca su cui erano anche gli altri discepoli per andare da Gesù, s'impaurì vedendo il vento impetuoso e, poiché cominciava a sommergere, gridò al Signore di salvarlo. Mentre i discepoli osservavano turbati la scena, Cristo, presagli la mano, lo riportò sulla barca, rimproverandolo di aver dubitato.

Oltre a Cristo e agli apostoli, sono visibili nella stampa quattro santi a mezza figura sulle nubi (i quattro evangelisti?), e due demoni a similitudine di venti; in primo piano, sulla destra un pescatore accanto ad un castello, sulla sinistra un personaggio che è stato identificato come il cardinale Stefaneschi, committente dell'opera originale. L'incisione riproduce in controparte il mosaico di Giotto, del 1335, detto la *Navicella*, che si trovava nell'atrio della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Il mosaico, come lo vediamo oggi, è però il risultato di numerosi restauri a cui fu sottoposto, soprattutto durante il XVI e XVII secolo, fino all'ultima rielaborazione, subita tra il 1673 e il 1675, ad opera di Orazio Manenti sabino. Rispetto alle riproduzioni che del mosaico erano state già date in epoca precedente, sin dalla metà del XIV secolo, l'incisione di Béatrizet, datata 1559, mostra uno schema compositivo nuovo, in cui per la prima volta compaiono tutti assieme i quattro santi, entrambi i diavoletti e il cardinale a figura intera in primo piano a sinistra. Dell'incisione del lorenese esistono varie copie: nello stesso verso, di G.B. de' Cavalieri, datata 1564; in controparte, di Mario Labacco, datata 1567; in controparte, di A. Marelli. Lo schema compositivo introdotto da Béatrizet si ripeterà poi in successivi disegni, incisioni, affreschi riproducenti la *Navicella* fino alla metà del sec. XVII. La successione dei tre stati va intesa come segue: I) con la scritta latina nel margine inferiore, contenente il nome di Béatrizet e la data 1559; II) con l'indirizzo di Lafreri; III) con l'aggiunta dell'indirizzo di Orlandi e la data 1602 (sconosciuto ai precedenti catalogatori).



S. ELISABETTA

Heinecke (II, p. 277); H-R. (III, p. 124); GGDA. (VI, p. 164); B.31; Nagler K-L.31; LB.25; R-D.26.

Bulino; mm. 441×350.

Esemplare di V stato (su sei) recante in alto, verso sinistra, una scritta in latino che inizia: « SANCTA. ELISABETH. REGIS / VNGARIE. FILIA... ». In basso a sinistra è scritto: « HIERO- / NVMO / MUCIANO / BRIKIANO / INVENT » e a destra: « NICOLAUS BEATRICIVS / LOTHARINGVS INCIDIT / ET FORMIS SVIS EXC. ». Esemplare rifilato all'impronta e, inferiormente, oltre l'inciso, rovinato e restaurato, con macchio- line e varie tracce di abrasioni, anche di precedenti indirizzi. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: ART. CART. m. 4-9.

S. Elisabetta d'Ungheria, o di Turingia (1207-1231) è la patrona del terz'ordine france- scano. Moglie di Luigi IV langravio di Turingia, si dedicò alle opere di carità sotto la direzione spirituale di Corrado di Marburgo. Rimasta vedova nel 1227, si ritirò in mo- nastero, quindi, divenuta terziaria francescana, spese i suoi beni in opere di carità, dedi- candosi ai poveri e agli ammalati.

Il soggetto di questa incisione deriva da un episodio delle Storie della Santa affrescate nel 1559-60 da Gerolamo Muziano nel Duomo di Foligno e ora perdute. Ricordato dal Lan- zi, che poté vederlo nel 1783 quando ritornò alla luce durante i lavori di rinnovamento del Duomo, iniziati nel 1771, l'affresco andò presumibilmente poi distrutto nel corso dei lavori stessi, durati fino al 1819 (cfr. U. PROCACCI, *Una vita inedita del Muziano*, in « Arte Veneta », Venezia 1954, vol. VIII, p. 257, nota 29).

Gli stati noti di questa incisione sono sei: I) come lo stato descritto, ma senza tracce di abrasioni di precedenti indirizzi; II) con l'indirizzo di Lafreri; III) con l'indirizzo di Graziano; IV) con l'indirizzo di de Nobilibus; V) tutti i precedenti indirizzi sono stati ab- rasi; VI) con l'indirizzo di Carlo Losi e la data 1773 (sconosciuto ai precedenti catalo- gatori).

Quest'opera era ancora elencata nell'*Indice delle stampe... di Carlo Losi del 1790*.



CONVERSIONE DI S. PAOLO

Heinecke (II, p. 275); H-R. (III, p. 124); GGDA. (VI, p. 163); B.33; Nagler K-L.33; LB.23; R-D.29.

Bulino, mm. 433×540.

Esemplare di II stato (su tre), recante in basso al centro la scritta: « MICH. ANG. PINXIT / IN VATICANO », in basso a sinistra l'indirizzo: « EX TYPIS / ANT. SALAMANCAE », in basso a destra: « Guil. Rub. form. » e, quasi nell'angolo inferiore destro, il monogramma « NB ». Esemplare con alcuni strappi restaurati, con forellini nell'inciso e nei margini e macchie. Macchie anche nel retro.

Collocazione: ART. CART. g. 1-50.

Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare di quest'opera, rifilato oltre l'inciso, piuttosto danneggiato e mutilo della metà destra (mm. 427×265), di cui non è possibile perciò determinare con sicurezza lo stato. Abbiamo tuttavia l'impressione che si tratti di una prova posteriore, ottenuta da una lastra maggiormente usurata e probabilmente anche ritoccata. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: ART. CART. m. 50-27.

Nell'incisione è raffigurato il notissimo episodio della vita del santo narrato negli *Atti* (9, 3-27; 22, 6-16; 26, 13-18). S. Paolo, di famiglia ebraica e educato al più stretto farisaismo, aveva preso parte attivissima alle prime lotte condotte dal giudaismo contro i cristiani; ma improvvisamente, verso il 30 o il 34 d.C., per una subitanea visione del Cristo apparso sulla via di Damasco, avvenne la sua conversione al Cristianesimo. Il soggetto deriva dall'affresco di Michelangelo, che occupa lo scomparto mediano della parete laterale sinistra della Cappella Paolina in Vaticano. L'incisione di Béatrizet ripropone l'affresco nel suo aspetto originario, prima delle modificazioni apportate nel 1564, quando furono ridipinte parzialmente le figure degli angeli ricoprendone le parti nude. Non vi sono differenze di rilievo tra l'incisione e l'affresco, all'infuori della seguente: nell'affresco gli occhi di Paolo sono chiusi, nell'incisione sono aperti.

L'opera non è datata, tuttavia si può supporre che sia stata incisa tra il 1545 circa e il 1558: l'affresco da cui deriva è stato infatti terminato intorno al 1545 e Béatrizet si firma solo con la sigla, quindi non sembra abbia ancora iniziato la sua attività di stampatore.

Il Vasari attribuisce erroneamente quest'opera a G. Battista Cavalieri (*Le Vite...*, cit., vol. V, p. 430).

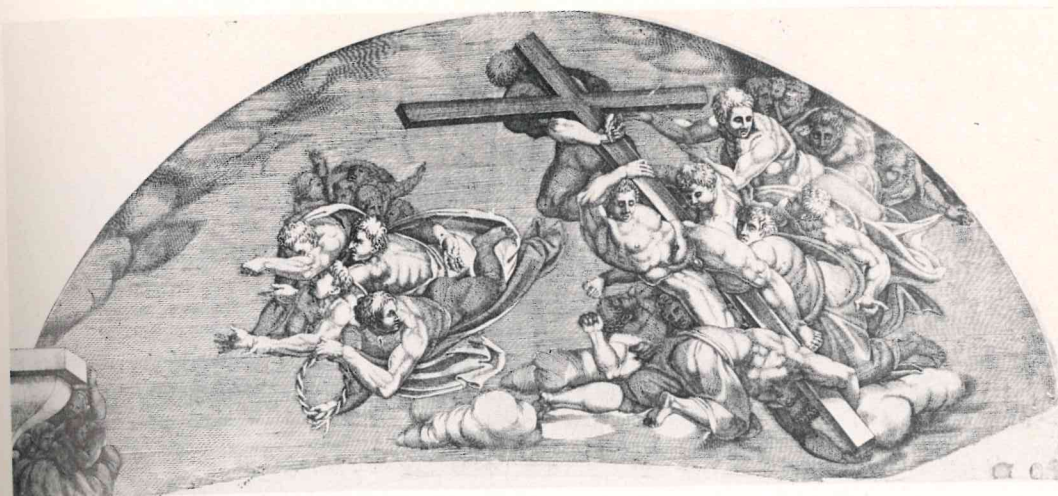
Tre sono gli stati di questo bulino fino ad oggi documentati: I) con l'indirizzo di Salamanca; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di Guil. Rub.; III) la lastra è stata ritoccata in più punti e ristampata dai de' Rossi.



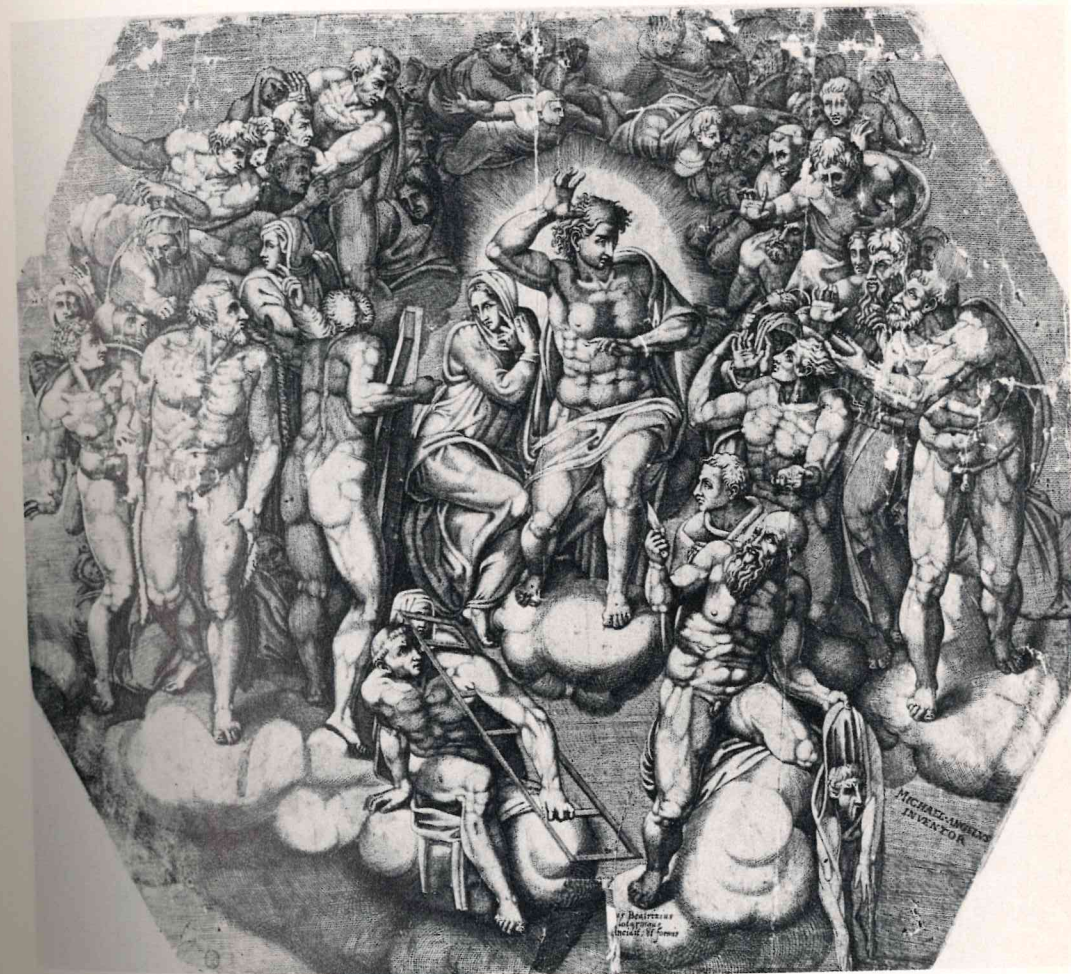
G.G. (I, p. 79); Heinecke (II, p. 277); H-R. (III, p. 124); GGDA.
(VI, p. 164); B.37; Nagler K-L.37; LB.29; R-D.24.

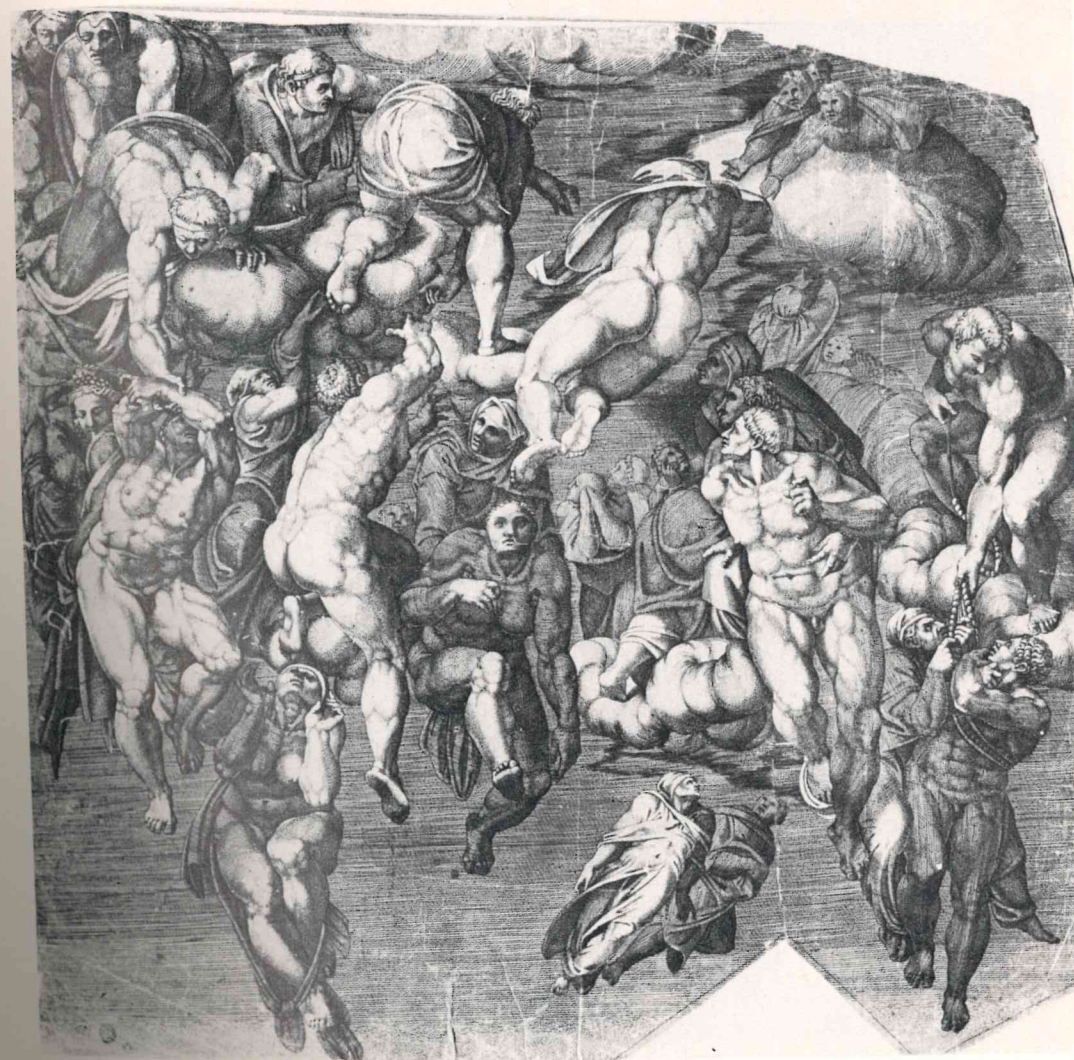
Collocazione: Albo H 56 / 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93.

78



I rami dell'incisione sono conservati alla Calcografia Nazionale di Roma (Inv. 202). Dell'opera si conoscono quattro stati: I) come lo stato descritto, ma prima dell'indirizzo di Lafreri; II) con l'indirizzo di Lafreri; III) è aggiunto l'indirizzo di Filippo Thomassin, 1620; il nome di Michelangelo è stato abraso e ogni tavola è stata contrassegnata con lettere maiuscole progressive per facilitarne l'unione; IV) sono stati abrase anche il nome di Béatrizet e l'iscrizione latina in basso; all'indirizzo di Thomassin, del quale è stata abrasa la ET, e a quello di Lafreri è aggiunto anche quello di Gio. Giacomo de' Rossi.







TIZIO

G.G. (I, p. 80); Heinecke (II, p. 278); H-R. (III, p. 125); GGDA. (VI, p. 164); B.39; Nagler K-L.39; LB.31; R-D.33.

Bulino, mm. 285 × 375.

Esemplare di IV stato (su cinque), recante nel margine inferiore la scritta: «TITIVS. GIGAS. WLTVRE. DIVERSISQ. PENIS. LACERATVS». In basso a sinistra si legge: «MICH. A.B. / INVENT» e a destra: «ANT. SALAMANC. / EXCVDEBAT». Nel margine, a destra, sotto la parola LACERATVS c'era l'indirizzo: «Gio. Giacomo Rossi formis Roma 1649 alla Pace», che è stato asportato a mano dal foglio. In basso a sinistra si vede il timbro della Raccolta Bertarelli e nel margine superiore a destra, in inchiostro di seppia, è scritto il n. 15.

Collocazione: ART. m. 15 preziose.

In questa composizione è raffigurato Tizio, legato ad una rupe, mentre un avvoltoio gli dilania il fegato. Secondo la mitologia greca, egli era un gigante dell'isola Eubea, figlio di Zeus e di Elara; quest'ultima, rimasta incinta, fu nascosta da Zeus, timoroso della gelosia di Era, nelle profondità della terra. Lì nacque Tizio, che fu detto figlio di Gea. Secondo una versione del mito Tizio, per aver tentato Latona, è condannato a giacere immobile mentre due avvoltoi (secondo altre versioni due serpenti) gli rodono il fegato, che rinasce secondo le fasi della luna. In questa composizione però compare un solo avvoltoio. L'opera non è datata ed è anonima, tuttavia è unanimemente accettata la sua attribuzione a Béatrizet. Il soggetto deriva da un disegno di Michelangelo, in controparte rispetto all'incisione, eseguito alla fine del 1532 per Tommaso Cavalieri e conservato nella Biblioteca Reale di Windsor (W 12771 recto).

Il paesaggio di fondo, che raffigura i resti del tempio di Minerva nel Foro di Nerva, distrutti nel 1611 sotto Paolo II, è un'aggiunta dell'incisore. Trasposta in ambito cristiano, la composizione può significare la punizione dell'illecita indulgenza sessuale, o i tormenti di un uomo che attraverso la sensualità abbandona Dio (cfr. L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo Drawings*, Londra 1951, p. 18). Dal punto di vista simbolico si può ancora osservare che nell'incisione sono rappresentati tutti e quattro gli elementi: la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco.

Di quest'opera esistono tre copie: la prima, cinquecentesca e in controparte, reca in II stato l'indirizzo di Lafreri; la seconda, anch'essa in controparte, si riconosce perché, anziché LACERATVS, nel margine inferiore si legge: LASERATVS; la terza, nello stesso verso, è presumibilmente del Seicento, perché è incisa all'acquaforte e reca in I stato l'indirizzo di Orlandi e la data 1602. Differisce dall'originale anche nel paesaggio di fondo.

Alla Calcografia Nazionale di Roma sono conservati il rame dell'incisione di Salamanca (Inv. 208) e il rame della copia di Orlandi (Inv. 209r).

Al livello attuale degli studi, la successione degli stati è la seguente: I) con la scritta nel margine inferiore, il nome di Michelangelo e l'indirizzo di Salamanca; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di Thomassin; III) l'indirizzo di Thomassin è sostituito da quello di Van Aelst; IV) l'indirizzo di Van Aelst è stato abraso e in basso a destra vi è ora quello di Gio. Giacomo Rossi; V) una foglia di fico copre il pene di Tizio (sconosciuto ai precedenti catalogatori). Questo soggetto fu inciso anche da Enea Vico, in controparte, nel 1546.



BACCANALE

Heinecke (II, p. 278); H-R. (III, p. 125); GGDA. (VI, p. 164); B.40; Nagler K-L.40; Nagler *Mon.* 14; LB.36; Pass.40; R-D.34.

Bulino, mm. 283×402.

Esemplare di III stato (su tre), recante in basso a destra: «NB. / LOTAR. / .F.», in basso a sinistra: «INV. / MICH. ANG. / BONAROTI.» e nell'angolo inferiore sinistro l'indirizzo: «In Roma presso / Carlo Losi l'an / no 1773». Nell'angolo inferiore sinistro si vede anche il timbro della Raccolta Bertarelli. Sul retro c'è il timbro rettangolare con il nome del mercante di stampe Lissoni, Piazza Duomo.

Collocazione: ART. CART. m. 4-11.

Secondo l'interpretazione generalmente accettata, in questa composizione è raffigurato un Baccanale di putti, alcuni dei quali con strani copricapi, rappresentati in diversi atteggiamenti e affacciati in varie incombenze, tra cui quelle di rimestare in un pentolone, attizzare il fuoco, trasportare un animale. Questo secondo il Bartsch e il Dumesnil sarebbe l'asino di Sileno, mentre secondo A. Zanetti sarebbe un cervo, in quanto lo zoccolo dell'animale si mostra visibilmente feso (*Le premier siècle de la calcographie*, Venezia 1837, pp. 426-427). A nostro parere, però, in questo caso si dovrebbero intravedere le corna tra le gambe dei putti. In primo piano si vedono, a sinistra una vecchia satiresa, a destra un giovane, presumibilmente ubriaco. Una roccia piatta è coperta da un drappo su cui sono sistemati un orcio, una coppa e quella che sembra una maschera da coniglio. Sullo sfondo una tenda drappeggiata cela l'ingresso, o il fondo, della cavità. Il soggetto deriva da un disegno a sanguigna di Michelangelo, che a sua volta si è rifatto a modelli di antichi sarcofagi romani, di cui uno conservato a Pisa, dai quali ha liberamente adattato alcuni gruppi di putti (cfr. L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo...*, cit., p. 48). Il disegno, che è nello stesso verso dell'incisione, fu eseguito, probabilmente nel 1533, per Tommaso Cavalieri ed è conservato nella Biblioteca Reale di Windsor (Inv. 12777). Non è facile attribuire un preciso significato a questa composizione, né considerata nel suo insieme né analizzata nei singoli elementi che la compongono. In chiave di simbolismo religioso essa può essere interpretata come l'abbruttimento della specie umana attraverso il peccato. Di quest'opera esiste una copia anonima nello stesso verso, datata 1553 e con l'indirizzo di Lafreri, che è stata talvolta indicata erroneamente come uno stato della stampa originale.

La stessa composizione è stata incisa anche da Enea Vico nel 1546 e A. Petrucci ritiene che l'incisione di Béatrizet sia contemporanea ad essa e databile quindi del medesimo 1546 (*Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma 1964, p. 98 note 76). Il fatto che come firma compaia solo la sigla dell'incisore e non vi sia cenno ad una sua qualità di stampatore, potrebbe avvalorare questa ipotesi.

La successione degli stati, al livello attuale degli studi, va così intesa: I) con il nome del Buonarroti in basso a sinistra e quello di Béatrizet in basso a destra; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di Gio. Battista de' Rossi; III) l'indirizzo precedente è stato abraso e sostituito da quello di Carlo Losi con la data 1773. Quest'opera è ancora elencata nell'Indice delle stampe di Carlo Losi del 1790.



MARCAURELIO A CAVALLO

Heinecke (II, p. 281); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.87; Nagler K-L.87; LB.90; R-D.90.

Bulino, mm. 360 × 250.

Esemplare di I stato (su tre), recante in basso a sinistra la sigla dell'incisore: «NBF». Sul piedestallo vi è un'iscrizione latina in cinque righe che inizia: «IMP. CAES. DIVI. ANTONINI. F...». Nel margine inferiore si legge: «M. AVRELII. ANTONIN. PII. EQVESTRIS / STATVA. AENEA. CAPITOLINA / ANTONII. LAFRERII. SEQVANI. FORMIS. MDXLVIII.R.». Esemplare smarginato e incollato su un supporto, con difetti di inchiostatura e di stampa. In basso a sinistra, sotto il piedestallo, si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 102.

L'opera riproduce la statua equestre in bronzo dorato dell'imperatore Marco Aurelio (161-180 d.C.), che ha tuttora la sua sede nella piazza del Campidoglio, dove fu trasportata nel 1538 dalla piazza del Laterano. Il piedistallo su cui poggia è attribuito a Michelangelo.

Il bulino, che è nello stesso senso rispetto alla scultura, è stato eseguito nel 1548 (Heinecke, Huber-Rost e Gori Gandellini-De Angelis riportano erroneamente la data 1558) e fu inserito nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 152, n. 48).

Esso è copia nello stesso verso, con alcune differenze nel piedestallo e nello sfondo, di un'incisione di Marco Dente, della quale Bartsch cita anche un'altra copia con il monogramma «A.V.» (*Le Peintre-Graveur*, cit., vol. XIV, 515 B). Del bulino di Béatrizet si conosce una copia nello stesso verso con la sigla CB (Cornelis Bos) (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/78), che reca in II stato l'indirizzo di Van Schoel. Dell'opera si conoscono tre stati: I) lo stato descritto; II) la stampa è stata danneggiata da una riga che, partendo dallo zoccolo posteriore destro del cavallo, si prolunga fino alla coda; III) con l'indirizzo di de Nobilibus.



M. AVRELII ANTONINI PII EQVESTRIS
STATVA AENEA IN AREA CAPITOLINA
ANTONII LAFRERII SEQVANI FORMIS MDXLVIII R

MARCAVRELIO IN TRIONFO

Heinecke (II, p. 280); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.88; Nagler K-L.88; LB.84; R-D.91.

Bulino, mm. 420 × 285 (misure dell'inciso).

Esemplare di cui non si può determinare con sicurezza lo stato, recante nel margine inferiore una scritta latina che inizia: « M. Aur. Imp. Triumphi imago, ... » e termina con l'indirizzo: « ... Ant. Lafr. Sequan. tipys M.D.LX. express. ». Esemplare rifilato all'inciso e nel margine inferiore tagliato oltre l'impronta del rame, incollato a un supporto. Il rame della lastra appare come corroso da tanti puntini, numerosi nella parte inferiore, lungo la canna della tuba e alla base della colonna di sinistra dell'edificio nella parte superiore. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 65.

L'incisione riproduce un antico bassorilievo che, assieme ad altre due lastre provenienti dall'arco di Marcaurelio, sino al 1515 si trovava nella chiesa di S. Martina a Roma e attualmente è situato all'interno del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Dal confronto con l'originale si osserva come l'autore dell'opera incisa abbia cercato di approfondire la scena mediante l'impostazione prospettica dell'arcata a destra e la terza dimensione data al cocchio, nonché nell'apertura della porta del tempietto, in cui tuttavia la prospettiva risulta errata. Nella resa della muscolatura delle figure è presente il ricordo di Michelangelo. L'opera è datata 1560 e fece dello *Speculum Romanae Magnificentiae*. Huelsen suggerisce la possibilità che essa possa essere invece attribuita a Jacopo Bos (*Das Speculum...*, cit., p. 152, n. 49). Di questa incisione esistono due copie: una nello stesso verso, anonima, che porta in I stato l'indirizzo di Duchet e la data 1583, in II stato l'indirizzo di Orlandi e la data 1602; la seconda, anonima anch'essa, in controparte. La successione degli stati è da intendersi come segue: I) prima della scritta nel margine inferiore e di qualsiasi indirizzo; II) lo stato descritto; III) con l'indirizzo di Graziano; IV) con l'indirizzo di de' Nobilibus. Questo soggetto è stato inciso anche da Pietro Santi Bartoli e disegnato da G. Maria Falconetto.



M. Aur. Imp. Triumphi imago, ad hoc tempore Roma in Campidoglio pulcherrime maxime inter
archa murali perforata servata, Ant. Lafr. Sequan. tipys M.D.LX. express.

ROMA TRIONFANTE

B.89; Nagler K-L.89; Nagler *Mon.* 15; LB.86; R-D.92.

Bulino, mm. 475×375.

Esemplare di cui non è possibile determinare con sicurezza lo stato, in quanto rifilato oltre l'inciso, recante nel margine inferiore una scritta latina, che inizia: « Hae statuae, in antiquissimo marmore... » e sotto l'indirizzo: « ANT. LAFRERI R.M.D. XLVIII ». Sotto la statua al centro si legge: « ROMA VICTRIX DE DACIA PROVINCIA... ». Sotto le due statue ai lati si legge: « REX BARBARVS NVMDA. CAPTIVVS POPVLI ROMANI ».

Esemplare piuttosto rovinato, mancante degli angoli superiori e incollato su supporto. Alcune rotture della lastra sono visibili sulla veste e sulla gamba della statua di destra e in basso a sinistra della statua centrale sulla veste ripiegata. In basso a sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 113.

L'incisione riproduce tre antiche statue che a quell'epoca si trovavano nel giardino del cardinale Federico Cesio, poste assieme in un ampio spiazzo affinché ne fosse meglio ammirata la maestosità e l'antichità. Attualmente esse sono conservate, ancora in gruppo, in Campidoglio, nel cortile del Palazzo dei Conservatori. Roma vincitrice è raffigurata, secondo l'iconografia antica, come una divinità molto somigliante a Minerva, seduta su un sasso, con la testa coperta da un elmo e un'asta e una corona d'alloro in mano. La figura femminile ripiegata su se stessa sul basamento della statua centrale rappresenterebbe la provincia di Dacia soggiogata. Lo stesso soggetto è stato inciso da G.B. Piranesi come frontespizio II all'opera *Trofeo o sia magnifica colonna coclide*.

L'opera, datata 1549, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 158, n. 72) ed era ancora elencata, come incisa da Béatrizet, nell'*Indice delle stampe...* di Carlo Losi, Roma 1790. Al momento attuale degli studi, la successione degli stati conosciuti è la seguente: I) come lo stato descritto; II) con l'indirizzo di Orlandi e la data 1602; III) l'indirizzo di Lafreri è abraso nella sua metà inferiore e abraso è anche quello di Orlandi, al posto del quale c'è l'indirizzo di Van Schoel; IV) nell'indirizzo di Van Schoel è abrasa la parola « excudit »; V) è aggiunto l'indirizzo di Billy.



TAVOLA DI MARMO

B.92; Nagler K-L.92; Nagler *Mon.* 21; LB.97; R-D.95.

Bulino, mm. 234×272.

Esemplare conosciuto in unico stato, recante nella parte centrale dell'inciso un'iscrizione latina di dieci righe che inizia: «M. POMPEIO. M.F.ANI...». Nel margine inferiore c'è un'altra iscrizione latina, in tre righe, che inizia: «IN. AEDIB. FEDE- RICI. CARD...» e termina con l'indirizzo: «ANT. LAFRERI. FORMIS. EXACTISSIME DELINEATA. ROMAE. M.D.LI». Esemplare ben conservato, con ampi margini; quello sinistro è tagliato e nell'angolo inferiore rimane una piccola sporgenza ret- tangolare. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 119.

L'incisione riproduce un'antica tavola di marmo, che si trovava nella casa del cardinale Federico Cesio sotto il Vaticano, e in cui si vedono raffigurate due insegne di coorti ro- mane, l'aquila legionaria, strumenti di guerra e una stia di polli. La tavola fu in seguito portata nel Palazzo Albani del Drago alle Quattro Fontane. L'opera è datata 1551 e fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 151, n. 44). Essa è da considerarsi abbastanza rara.



QUATTRO FREGI SOVRAPPOSTI

B.93; Nagler K-L.93; LB.96; R-D.96.

Bulino, mm. 304 × 401.

Esemplare di V stato (su cinque), recante nel margine inferiore una scritta in latino di cinque righe, che inizia: « Lector Jucundissime, ac veterum rerum... » e costituisce la spiegazione degli strumenti di sacrificio rappresentati nella stampa. In basso a destra si legge l'indirizzo: « Henricus van Schoel excudit », mentre a sinistra rimane traccia di un precedente indirizzo abraso. Esemplare con macchioline diffuse, uno strappo di cm. 1,5 circa nell'angolo inferiore destro e difetti di inchiostatura e di stampa in basso a sinistra. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 99.

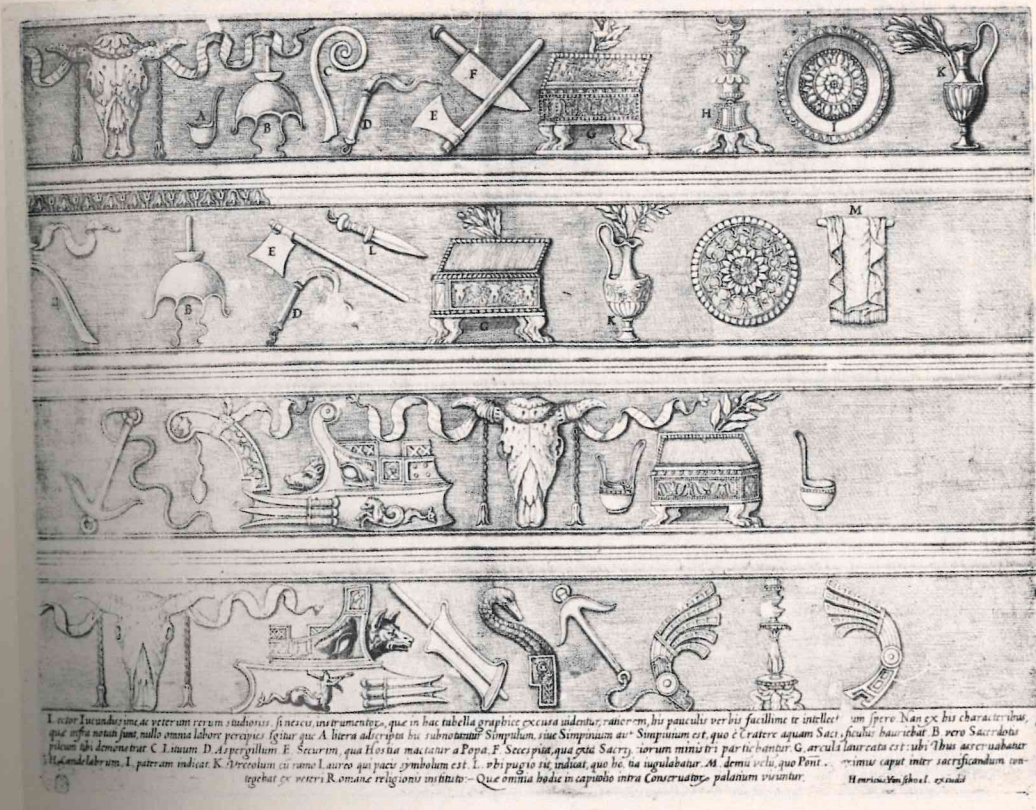
Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare di cui non è possibile determinare con sicurezza lo stato, rifilato all'inciso e incollato su supporto, con macchie e graffi della lastra. Il timbro della Raccolta Bertarelli si trova in basso a sinistra sul supporto.

Collocazione: Albo H 56 / 98.

L'incisione riproduce un antico fregio, che nel Medioevo era in S. Lorenzo fuori le Mura e nel Cinquecento era stato trasportato nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Sono rappresentati strumenti usati per i sacrifici: nelle due fasce superiori la maggior parte di essi si ripete, sia pure con particolari diversi, e vi sono lettere che rimandano alla spiegazione nel margine; le due fasce inferiori introducono nuovi elementi, alcuni dei quali privi di spiegazione e di non facile identificazione. Il bucranio, simbolo di sacrificio, vi è ripetuto tre volte, mentre è meno chiaro il significato che può assumere nel contesto l'ancora.

L'opera, non datata, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 153, n. 51).

La successione degli stati va intesa come segue: I) prima della scritta nel margine inferiore e delle lettere a cui la spiegazione si riferisce; II) con la scritta latina nel margine inferiore e le lettere; III) con l'indirizzo di Claudio Duchet; IV) con l'aggiunta dell'indirizzo di Orlandi, 1602; V) gli indirizzi precedenti sono stati abraso e si legge quello di Van Schoel. Il IV stato è sconosciuto ai precedenti catalogatori.



ROMANI CONTRO DACI

Heinecke (II, p. 279); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.94; Nagler K-L.94; LB.85; R-D.97.

Bulino, mm. 305 × 458.

Esemplare di II stato (su tre), recante in basso al centro nell'inciso la sigla dell'incisore «NB» e nel margine inferiore una scritta latina che inizia: «Tabula marmorea, pugnae Dacicae...»; sotto ancora si legge il seguente indirizzo: «Antony Lafrery Sec- quani formis Romae 1553». Foglio con alcune macchie, in cui sono visibili dei punti in cui la carta, nell'inciso, è stata superficialmente asportata; abrasioni si vedono anche nel retro. Nell'angolo destro del margine superiore vi è traccia di una sostanza rossastra. Lungo il lato destro si osserva che la stampa appare debole e riteniamo che ciò vada imputato ad usura del rame, perché abbiamo notato questa particolarità anche negli altri esemplari del medesimo stato da noi esaminati. I capelli del soldato riverso in basso a sinistra debordano dall'inciso sotto forma di virgole. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli e in quello destro è scritto in inchiostro di seppia il n. 27. Sul retro, nell'angolo inferiore sinistro, il timbro rettangolare della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 137.

Secondo quanto dice la scritta nel margine inferiore, l'opera riproduce un bassorilievo proveniente da un arco di Traiano andato distrutto; esso è situato ora sull'arco di Costantino. La scena si riferisce alla guerra condotta dai Romani sotto Traiano per la conquista della Dacia e, accanto ai guerrieri romani, con elmo e tunica sotto la cotta di ferro, si vedono i barbari dal singolare copricapo e dalla veste che, nella parte inferiore, anticipa quelli che saranno i calzoni. Sullo sfondo suonatori di corno aventi per copricapo teste di belve, con funzione presumibilmente mimetica. L'incisione è datata 1553 e fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 145, n. 16). Bartsch e Passavant indicano questo foglio edito da Lafreri come copia di un'incisione di Marco Dente (*Le Peintre-Graveur*, cit., vol. XIV, p. 167, n. 206; *Le Peintre-Graveur*, cit., vol. VI, p. 69; cfr. anche THODE, *Antiken in den Stichen Marc Antons*, p. 18, n. 45). La successione degli stati è da intendersi come segue: I) la folgore nello scudo esagonale è solo tratteggiata e il fondo dello scudo è bianco, con l'indirizzo di Lafreri; II) la folgore sullo scudo esagonale è completamente incisa e il fondo dello scudo è tratteggiato; III) la stampa è stata ritoccata e si legge l'indirizzo di Orlandi.



NILO

B.95; Nagler K-L.95; LB.39; R-D.99.

Bulino, mm. 335×553.

Esemplare di II stato (su quattro), recante in alto a sinistra una iscrizione latina che inizia: « VETERVM. MONVMENTORVM. STVDIOSE. LECTOR... ». In basso a sinistra si legge l'indirizzo: « Joannes Orlandi formis romae, 1602 ». Esemplare restaurato sul retro, rifilato all'inciso ai due lati; il bordo sinistro è danneggiato, nel margine superiore si nota uno strappo verticale lungo quanto l'altezza del margine stesso. Alcuni forellini, macchie e la stampa è difettosa. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli mentre nel margine inferiore c'è una scritta a matita. Sul retro a sinistra c'è il timbro rettangolare della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 126.

L'opera riproduce un'antica statua conservata nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani, con sfinge, coccodrillo e 16 putti, simbolo dei 16 cubiti di altezza delle piene. La sfinge dal volto di vergine e il corpo di leone indica, secondo il simbolismo astrologico, i mesi in cui si trova il sole quando il fiume aumenta la sua portata d'acque per poi straripare, e quindi decresce. La cornucopia è simbolo della fertilità del territorio così irrigato. Il fregio che circonda su tre lati l'incisione mostra gli animali e le piante che si trovano abbondanti lungo le rive del fiume: tra gli animali, Serapide sotto forma di bue, Iside sotto forma di vacca, e poi coccodrilli, ippopotami, ibis, il piccolo scricciolo e l'agile scinco, grande nemico del coccodrillo; tra le piante la colocasia, il papiro e la canna. Sono rappresentati nel fregio anche gli abitanti di Tentira, una città dell'Alto Egitto, che vivono lungo le sponde del Nilo: nelle loro barchette essi appaiono piccoli di statura e deformi, in realtà sono dotati di forza, abilità e scaltrezza nel domare i locali animali selvaggi.

L'opera, non datata, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 155, n. 61).

Lo stesso soggetto fu inciso da Cherubino Alberti nel 1576.

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) con l'iscrizione latina, senza indirizzi; II) con l'indirizzo di Orlandi; III) la lastra è stata ritoccata e l'indirizzo di Orlandi abraso; si legge ora l'indirizzo di Van Schoel; IV) con l'indirizzo dei de' Rossi alla Pace.



TEVERE

Heinecke (II, p. 282); B.96; Nagler K-L.96; LB.40; R-D.100.

Bulino, mm. 332×555.

Esemplare di II stato (su sette), recante in alto a destra una iscrizione latina che inizia: «ECCE. TIBI. CANDIDE. LECTOR...» e termina con l'indirizzo: «...ANT.LA / FRERI. AENEIS. FORMIS / AD. AMVSSIM / EXCVSVM». In basso a sinistra si legge l'indirizzo: «a Paulo Gratiano quaesita». Esemplare smarginato, in buono stato di conservazione. Accanto al braccio sinistro del dio fiume, sopra il mantello ripiegato, si nota un segno di contorno lasciato allo stato di abbozzo. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 19.

L'opera rappresenta un'antica statua raffigurante il fiume Tevere nel consueto tipo delle personificazioni fluviali, con l'aggiunta dei suoi attributi caratteristici: i gemelli e la lupa. La cornucopia simboleggia la fertilità del territorio, dovuta alle acque del Tevere. Nell'iscrizione latina sulla destra si ricorda come, secondo la tradizione, il fiume fosse chiamato originariamente Albula per il colore, la purezza e la salubrità delle sue acque. In seguito esso sarebbe stato detto Tevere dal nome del re degli Albani, Tiberino, perito presso le sue rive e il cui cadavere fu gettato nei suoi flutti. Nel fregio che circonda la stampa su tre lati si vedono a sinistra un lupo, una pecora, due arieti e una volpe, nell'angolo superiore destro un cavallo, animali questi che vivono numerosi attorno alle rive del fiume. A destra ci sono nuotatori e pescatori, nella fascia superiore sono rappresentate scene riguardanti il traffico e il commercio fluviali. Il personaggio nella barca in alto a sinistra sembrerebbe ispirato agli Ignudi della Sistina. L'opera non datata e anonima, ma concordemente attribuita a Béatrizet, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 155, n. 60).

Allo stato attuale degli studi, la successione degli stati sembra essere la seguente: I) con l'indirizzo di Lafreri; II) con l'indirizzo di Graziano in basso a sinistra; III) vicino a quello di Graziano è aggiunto anche l'indirizzo di de Nobilibus; IV) gli indirizzi di Graziano e de Nobilibus sono stati abراسi; V) la stampa è stata ritoccata e compare l'indirizzo di Van Schoel sotto l'iscrizione latina a destra; VI) l'indirizzo di Van Schoel è stato abراسo e si legge in basso a sinistra quello di Gio. Giacomo de' Rossi alla Pace; VII) la nudità della figura è stata coperta da una foglia di fico (sconosciuto ai precedenti catalogatori).

Il rame di questa incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (Inv. 1357) e le sue attuali condizioni sono le seguenti: anche l'indirizzo di de' Rossi è stato abراسo e si legge solamente: «Roma presso la Calcografia Camerale»; compare la foglia di fico. Non abbiamo tuttavia avuto modo di esaminare fogli di questo stato.



Incisione del Fiume Tevere in folio, P. Gratiano sculp. 1570
 Timbro della Raccolta Bertarelli

OCEANO

Heinecke (II, p. 282); B.97; Nagler K-L.97; LB.38; R-D.101.

Bulino, mm. 272×350 (misure dell'inciso).

Esemplare di II stato (su quattro), recante in alto a sinistra una iscrizione latina che inizia: «AMICE QVAM TV HIC EFFIGIE...» e termina: «... / NICOLAO BEATRICIO LOTHARINGO / GRATIAS HABE VALE ROMAE / MDLX.». Foglio con alcune macchie, restaurato sul retro lungo i margini e lungo la linea verticale centrale, con due abrasioni sul retro in corrispondenza della mano sinistra e dell'ombelico della figura. Negli angoli e lungo il margine superiore si notano graffi e piccole rotture della lastra. In basso a sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 104.

L'opera riproduce un'antica statua rinvenuta presso l'arco Campiliano e visibile all'epoca nella casa dei nobili romani Gioanbattista e Gianvincenzo della famiglia dei Fabi nella piazza di Sciarra.

L'Oceano, nelle concezioni geografiche degli antichi Greci, era concepito come l'elemento che circonda il disco piatto del mondo con la sua poderosa corrente d'acqua. Secondo Esiodo, egli è figlio di Urano e Gea e forma con Teti sua sorella la più antica coppia di Titani, da cui sono generate tutte le acque del mondo. Oceano è rappresentato come un vecchio barbuto, con corna taurine, che sono simbolo della pienezza di forza e di potere. L'incisione, datata 1560, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 155, n. 62). Allo stato attuale degli studi la successione degli stati va intesa come segue: I) con l'iscrizione latina in alto a sinistra, in cui la prima parola è AMICI; II) la prima parola dell'iscrizione è corretta in AMICE; III) con l'indirizzo di Claudio Duchet; IV) con l'indirizzo di Orlandi e la data 1602.

AMICE QVAM TV HIC EFFIGIEM SPECTATV RARAM DEMERIS.
OCEANI EST ANNIS SVPERIORIB ROMAE REPERTA AD
ARCVM CAMPILIANI VBI ANTEA NIL ET TIBERIS
QVOR NVRE IN VATICANO INTRA PONTICVM
HORTIS VIRVNVR IMAGINES SED HVVSCE
SPECTATV DIGNVM SIMVLACHRVM HVNC
IN ADIDVS IO BAPTISTA ET IO VINCENTII
FABIORVM ROMAE AD SARPA AREAM VIS
ITVR INTERIM QVOD HVNC IN MODVM
TIBI REPRESENTATVR OCEANVS
NICOLAO BEATRICIO LOTHARINGO
GRATIAS HABE VALE ROMAE
MDLX.



COMBATTIMENTO DI AMAZZONI

Heinecke (II, p. 279); H-R. (II, p. 125); GGDA. (VI, p. 165); B.98;
Nagler K-L.98; LB.34; R-D.98.

Bulino, mm. 314×420 e mm. 311×418.

Esemplare di III stato (su quattro), che consta di due fogli ottenuti da due diversi rami, destinati ad essere uniti nel senso della larghezza. Esso reca nel margine inferiore la scritta latina: «AMAZONVM PVGNA [...] EAMQVE AENEIS FORMIS INCIDIT ATQVE. IN EDIBVS SVIS SVAQVE IMPENSA NICOLAVS BEATRICIVS LOTHARINGVS [...] EMISIT.K. IAN.M.D.LIX». Al termine della scritta si legge l'indirizzo: «Joannes Orlandi formis romae. 1602.». Il foglio che rappresenta la parte destra del soggetto ha margini abbastanza ampi, con una macchia e forellini. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli e nel margine inferiore una scritta a matita. Il foglio che rappresenta la parte sinistra del soggetto è rifilato oltre l'inciso, è incollato su un supporto e mostra alcune macchie in basso verso destra. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

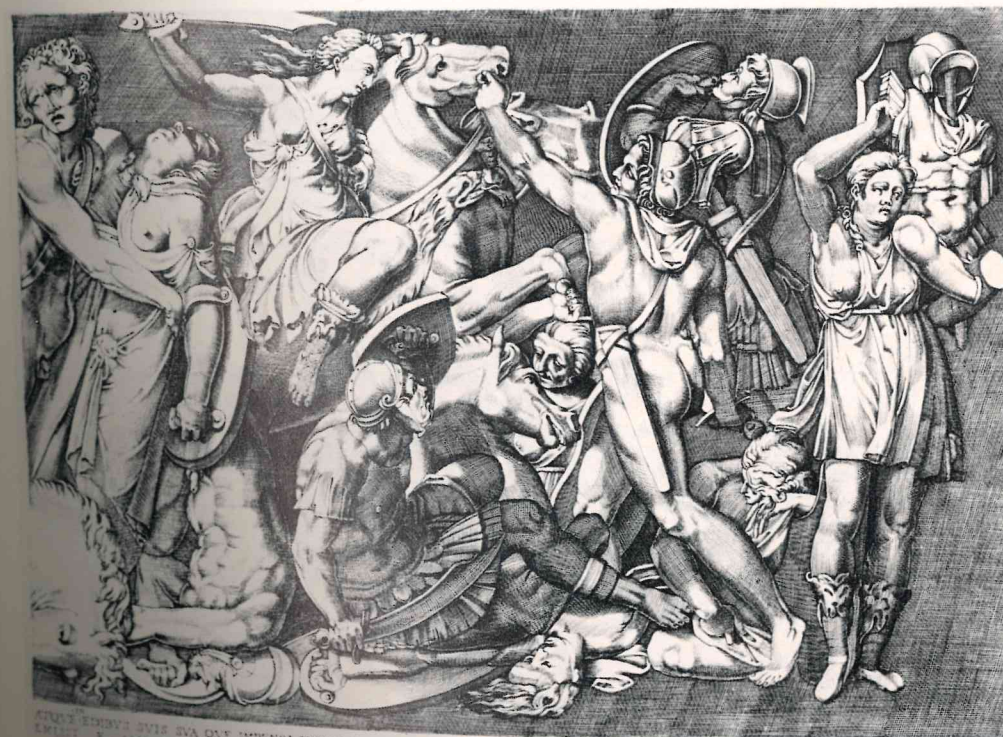
Collocazione: Albo H 56 / 128 e 128 bis.

L'opera riproduce il bassorilievo di un antico sarcofago, che nel Cinquecento si trovava in Campidoglio e in seguito fu trasferito a Villa Pamphili. L'incisione è datata 1 gennaio 1559 e, come dice la scritta latina, fu editata in primo stato a proprie spese dallo stesso Béatrizet; essa fu poi inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 153, n. 50). I due rami di questa incisione sono conservati alla Calcografia Nazionale di Roma (Inv. 1363).

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) nella scritta latina in basso si legge LOTHORINGVS; II) la parola è stata corretta in LOTHARINGVS; III) la lastra è stata ritoccata e si legge l'indirizzo di Orlandi con la data 1602; IV) l'indirizzo di Orlandi è stato abraso e si legge ora quello di Van Schoel. Nell'angolo inferiore destro la lastra è stata tagliata a filo dell'inciso e la parola ANTIQVI del margine inferiore, che sporgeva rispetto all'inciso stesso, è stata mutilata in ANTI. B. Disertori cita uno stato recante l'indirizzo della Calcografia Camerale, tuttavia non abbiamo rinvenuto nelle collezioni consultate esemplari di questo stato, né la lastra tuttora conservata alla Calcografia reca traccia di tale indirizzo (*Rami Cinquecenteschi...*, cit., p. 15).



AMAZONVM PVGNA AD FABRE EFFICTA DE SARCOFAGO VETVSTISSIMO QVOD IN CAPITOLIO VISITVR EAMQVE AENEIS FORMIS INCIDIT. OBLECTANTVR VTI LITATEM.



AMAZONVM PVGNA AD FABRE EFFICTA DE SARCOFAGO VETVSTISSIMO QVOD IN CAPITOLIO VISITVR EAMQVE AENEIS FORMIS INCIDIT. OBLECTANTVR VTI LITATEM.

TEMPIO DELLA FORTUNA VIRILE

Heinecke (II, p. 280); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.99; Nagler K-L.99; LB.101; R-D.102.

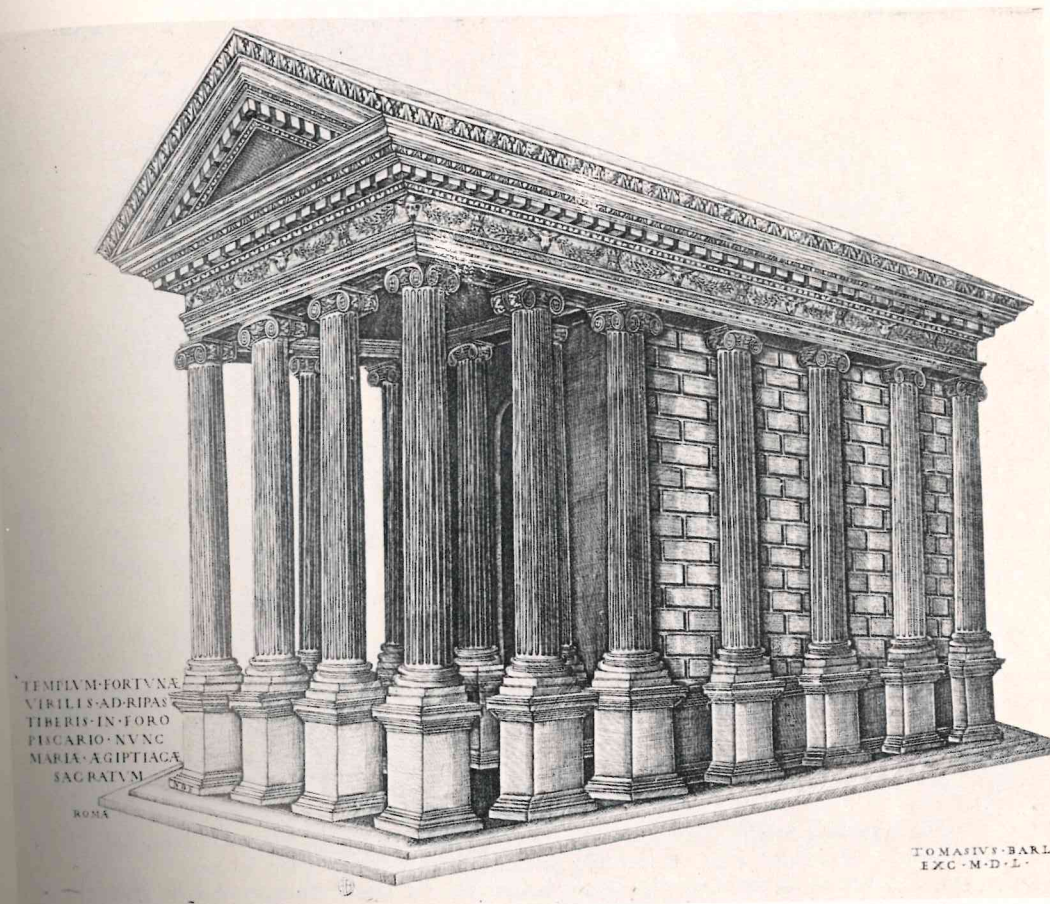
Bulino, mm. 272 × 347.

Esemplare di I stato (su tre), recante in basso a sinistra la scritta: «*TEMPLVM. FORTVNAE / VIRILIS...*» e sotto: «*ROMAE*». In basso a destra si legge l'indirizzo: «*TOMASIVS. BARL / EXC. M.D.L.*» e a sinistra la sigla dell'incisore: «*N.B.F.*». Esemplare rifilato all'impronta del rame, rovinato nell'angolo inferiore destro; nel margine superiore alcune macchie e segni di abrasione della carta. In basso verso sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli, sul retro è scritto a matita il n. 64.

Collocazione: Albo H 56 / 25.

Nella Raccolta Bertarelli, di medesimo stato e con la medesima collocazione, esiste un secondo esemplare di quest'opera, rifilato all'impronta del rame e con i margini restaurati sul retro; una ampia macchia si estende lungo il margine superiore e vi sono altre macchie sparse. In basso a sinistra vi è il timbro della Raccolta Bertarelli.

L'incisione riproduce l'antico tempio dedicato in Roma alla Fortuna Virile, uno pseudo-periptero tetrastilo del tempo di Cesare, in seguito consacrato a S. Maria Egiziaca, tuttora visibile lungo il Tevere, non lontano dal Campidoglio e dal Teatro di Marcello. Secondo alcuni studiosi, l'incisione deriverebbe da un disegno di Raffaello, ma non esistono elementi atti a confermare tale ipotesi. L'opera, datata 1550, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 144, n. 10). La successione degli stati è da intendersi come segue: I) lo stato descritto con l'indirizzo di Barlacchi e la data 1550; II) con l'indirizzo di Orlandi e la data 1602; III) l'indirizzo di Orlandi è stato abraso e sostituito da quello di Van Schoel.



PANTHEON

G.G. (I, p. 81); Heinecke (II, p. 280); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.100; Nagler K-L.100; LB.102; R-D.103.

Bulino, mm. 390×465.

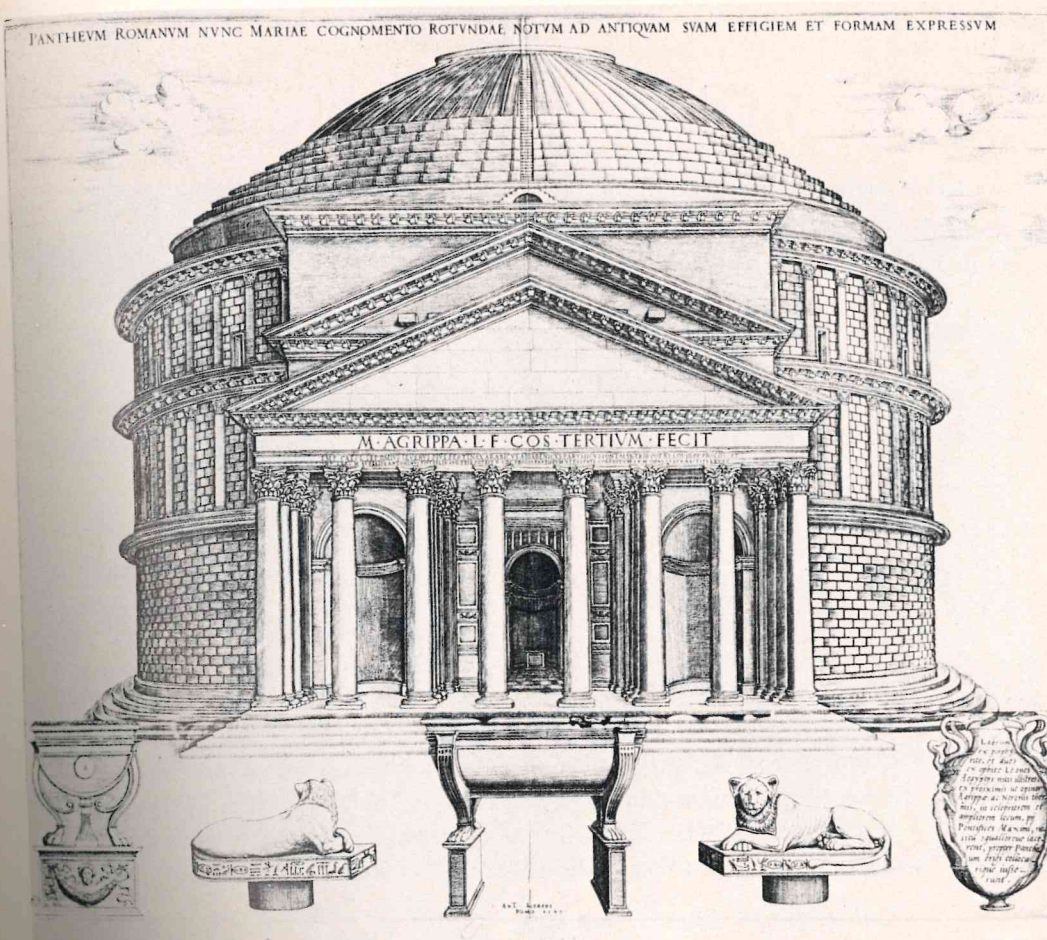
Esemplare risultante dall'unione di due lastre in senso orizzontale, recante in alto la scritta: «PANTHEVM ROMANVM NVNC MARIAE COGNOMENTO...». In basso al centro c'è il seguente indirizzo: «ANT. LAFRERI. / ROMAE. 1549»; sullo spaccato del vaso in basso a destra si legge un'iscrizione latina che inizia: «Labrum / ex porphyrite...». Altre scritte nella trabeazione. Esemplare smarginato, rovinato nella parte sinistra, con macchioline diffuse, restaurato nel retro lungo la piega verticale centrale. La lastra inferiore appare danneggiata lungo la linea di saldatura a quella superiore. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 7.

Nella Raccolta Bertarelli esiste un secondo esemplare di questa incisione, del medesimo stato.

Collocazione: Albo H 56 / 60.

L'opera riproduce l'antico edificio romano del Pantheon, iniziato da Agrippa al tempo di Augusto, e ricostruito dopo un incendio dall'imperatore Adriano. Esso fu chiamato più tardi S. Maria ad Martyres, e volgarmente la Rotonda. La vasca rappresentata nella parte inferiore, proveniente dalle Terme di Agrippina, fu posta in seguito nella cappella Corsini in Laterano. Le due sfingi leonine si trovano ora al Museo Egizio Vaticano; la scritta geroglifica della sfinge di destra corrisponde alla realtà ed è copiata correttamente, la scritta della sfinge di sinistra è corretta, ma tralascia due frammenti. Le iscrizioni dedicate si riferiscono al faraone Nectanebo II, ultimo re della XXX Dinastia, regnante dal 360 al 343 a.C. (cfr. O. MARUCCI, *Catalogo del Museo Egizio Vaticano*, Roma 1902, p. 32 sgg.). L'incisione fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 143, n. 5). Al livello attuale delle conoscenze, riteniamo sia da considerare anteriore, e non posteriore allo stato descritto, quello raffigurante solamente l'edificio del Pantheon e recante in basso al centro la scritta: «Pantheum Romanum, nunc Mariae...», a sinistra il nome di Béatrizet, a destra l'indirizzo di Lafreri con la data 1548. Esso sarebbe cioè anteriore alla saldatura (previo un ipotizzabile taglio del margine inferiore con le scritte sopra riportate) della lastra inferiore raffigurante la vasca, le sfingi leonine e il vaso, e recante l'indirizzo di Lafreri con la data 1549. Per quanto concerne l'incisione risultante dall'unione delle due lastre, esiste uno stato,



finora non segnalato, anteriore all'incisione delle nuvole nel cielo ai lati dell'edificio. Uno stato posteriore a quello descritto reca l'aggiunta dell'indirizzo di Paolo Graziano.

Esistono due copie anonime in controparte dell'incisione di minori dimensioni, rappresentante il solo edificio: una recante in alto l'iscrizione: «PANTHEVM ROMANVM...», e in II stato l'indirizzo di Orlandi e la data 1602; una in cui si legge al centro in basso: «Pantheum Romanum...» (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/44), in II stato con l'indirizzo di G. Battista Rossi (Raccolta Bertarelli, Collocazione: P.V. Cart. m. 20-47) e in III stato con l'indirizzo di Carlo Losi e la data 1773 (Raccolta Bertarelli, Collocazione: P.V. Cart. m. 20-48).

Si può supporre che rappresenti in realtà l'originale dell'opera completa del Lafreri una copia in controparte, non datata, della stampa con vasca e leoni, ottenuta però con una sola lastra (mm. 350 x 450), recante in basso a sinistra la scritta: «PANTHEVM ROMANVM...» e a destra il nome di Béatrizet. Questa incisione fu edita in II stato dal Salamanca, per il quale il lorenese aveva lavorato prima che per il Lafreri, e fu in seguito stampata da Van Aelst e da Gio. Giacomo de' Rossi.

PALAZZO FARNESE

Heinecke (II, p. 281); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.102; Nagler K-L.102; LB.104; R-D.106.

Bulino, mm. 330×524.

Esemplare di II stato (su tre), recante in alto una scritta latina che inizia: « Exterior orthographia frontis Farnesianae domus: ... ». A sinistra verso il basso c'è la sigla dell'incisore: « NBF. », a destra in basso si legge il seguente indirizzo: « Antony Lafrery Sequani formis MDXLVIII », in basso al centro è scritto: « Mensura, Palmorum XL ». Esemplare smarginato, restaurato sul retro lungo i margini e lungo la piega verticale centrale. A sinistra, sotto la sigla dell'incisore, il timbro della Raccolta Bertarelli; sul retro, nell'angolo inferiore destro, è ripetuto il timbro della Raccolta e ci sono alcuni numeri scritti a matita.

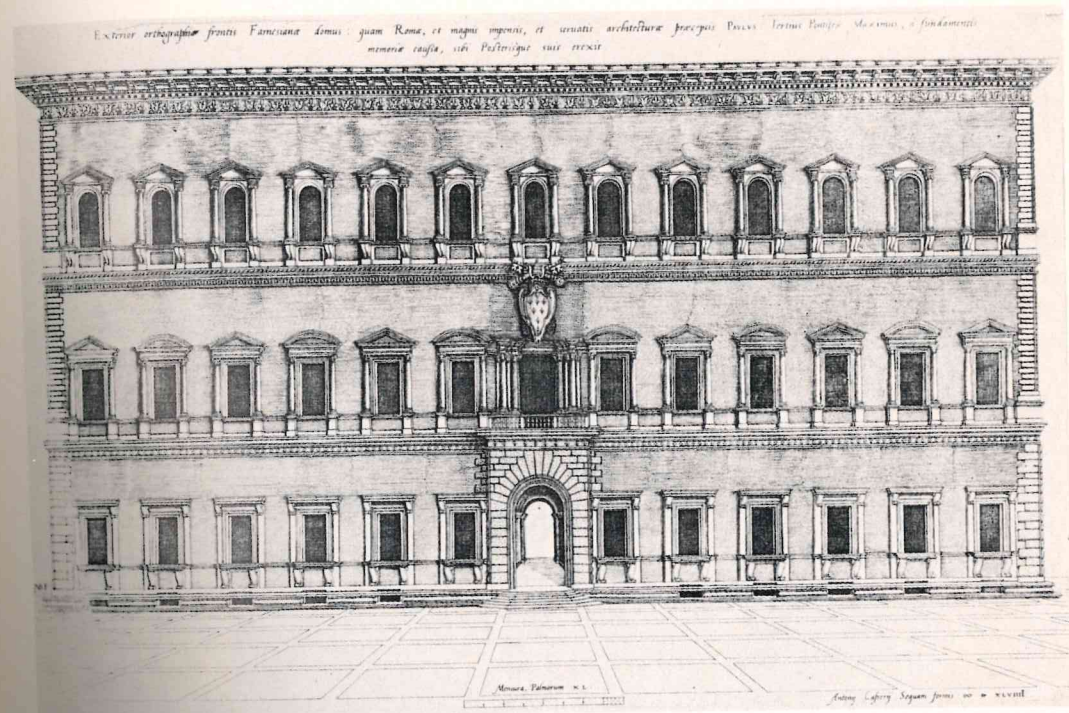
Collocazione: Albo H 56 / 100.

L'opera riproduce il Palazzo Farnese, voluto da Alessandro Farnese divenuto papa col nome di Paolo III. Intorno alla fine del decennio 1530-40, alla costruzione del palazzo, iniziata nel 1515, mise mano Antonio da Sangallo il Giovane; dopo la sua morte, avvenuta nel 1546, riprese la direzione dei lavori Michelangelo, che disegnò il finestrone centrale al di sopra della porta e il cornicione. Anzi, secondo Gori Gandellini (che cita erroneamente come data della stampa il 1548) questa incisione sarebbe stata tratta da un disegno di Michelangelo.

Di quest'opera esiste una seconda versione, in controparte rispetto alla precedente, non datata e siglata « NBF. », edita in I stato da Salamanca (in II stato vi è l'indirizzo di Van Aelst, in III quello del Losi).

È presumibile, come ritengono anche il Bartsch, il Nagler K-L. e Huelsen (*Das Speculum...*, cit., p. 162, n. 102), che la versione originale della stampa sia quella senza data del Salamanca, per il quale Béatrizet aveva lavorato soprattutto agli inizi della sua attività. L'incisione edita da Lafrery fu inserita nella *Speculum Romanae Magnificentiae*.

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) come lo stato descritto, ma la seconda parola della scritta latina è « orthographiae »; II) la parola è stata corretta in « orthographia »; III) con l'indirizzo di Orlandi.



**SPACCATO DEL LATERANO
(O BATTISTERO DI COSTANTINO)**

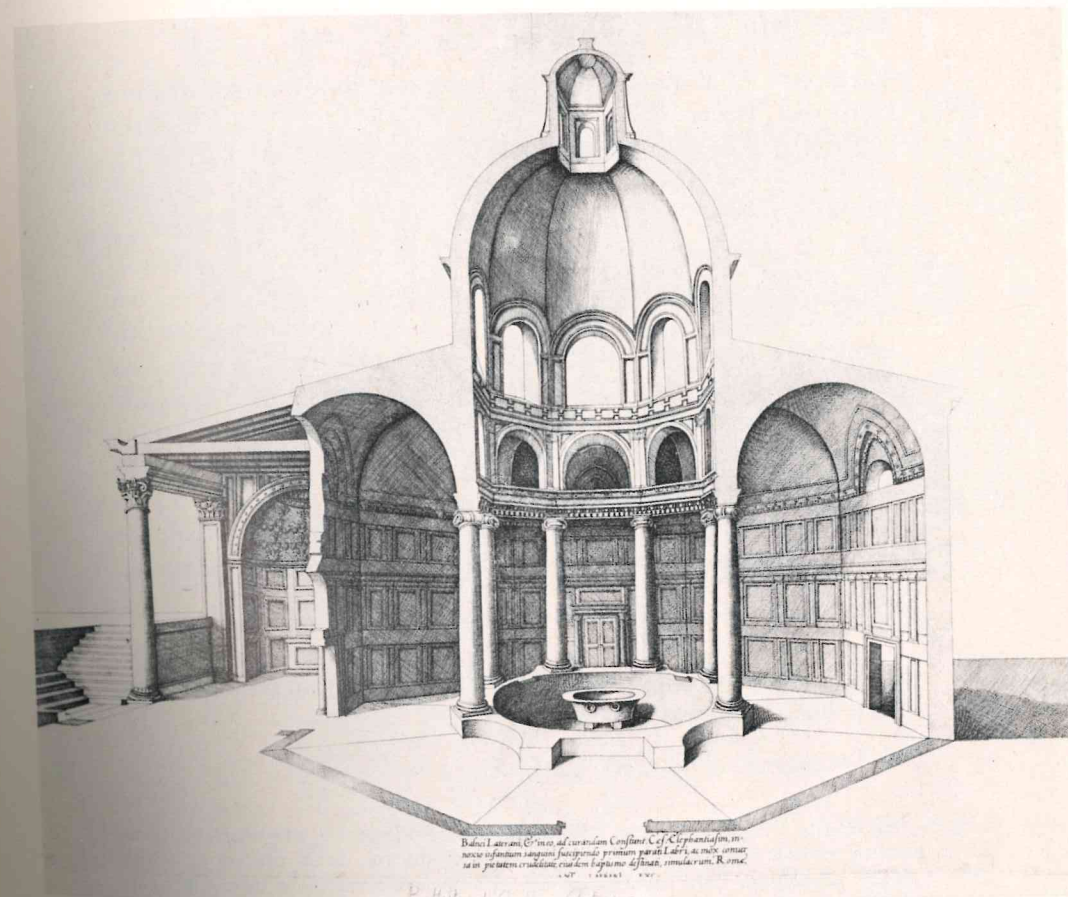
B.103; Nagler K-L.103; LB.106; R-D.107.

Bulino, mm. 402 × 493.

Esemplare di I stato (su tre) recante in basso al centro un'iscrizione latina che inizia: « Balnei Laterani, et in eo, ad curandam... » e termina con l'indirizzo « ... Romae / ANT. LAFRERI EXC. ». Esemplare smarginato, restaurato sul retro lungo i margini e lungo la piega verticale centrale, con macchioline diffuse. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 20.

L'opera riproduce lo spaccato della Basilica Lateranense, o Basilica di Costantino, così detta perché, nel luogo dove anticamente sorgevano i palazzi Laterani di epoca romana antica, venne a sostituire un primo luogo d'adunanze permesso da Costantino. L'incisione, anonima e non datata, ma concordemente attribuita dai catalogatori a Béatrizet, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 144, n. 11). La successione degli stati risulta la seguente: I) lo stato descritto con l'indirizzo di Lafreri; II) è aggiunto l'indirizzo di de' Nobilibus; III) i precedenti indirizzi sono stati abrasi e si legge ora sulla destra: « G.R.for. » (Giuseppe Rossi formis?).



CIRCO MASSIMO

Heinecke (II, p. 281); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); B.105; Nagler K-L.105; LB.108; R-D.110.

Bulino, mm. 380×550.

Esemplare di V stato (su cinque), recante in alto a sinistra una iscrizione latina che inizia: «ANTIQUITATVM. STVDIO-SIS / ...» e termina: «...NVLLO. NEGOTIO. INTELL-GETIS». In alto a destra si legge: «LEX / IVLI. TERTII. PONTIFICIS [...] HASCE. CIRCI. MAXIMI. DESCRIPTIO-NIS / A. MICHAEL. TRAMEZINO. EDITAS. [...] ANNO / A CHRISTO NATO. M.D.LIII. MENSE IVNIO...». Al termine di questa scritta c'è il marchio di Tramezzino. Altre scritte esplicative in diversi punti della stampa. In basso a destra c'è il nome dell'incisore: «N. BEAVTRIZET / LOTARRINGIAE». In basso a sinistra si legge il seguente indirizzo: «Pauli Gra-tiani formis. Romae. 1582» e in basso a destra: «Romae ex Officina Dominici de Rubeis a Templo S.M. de Pace». Esem-plare in buono stato di conservazione, con alcune macchioline sparse. In basso a sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 43.

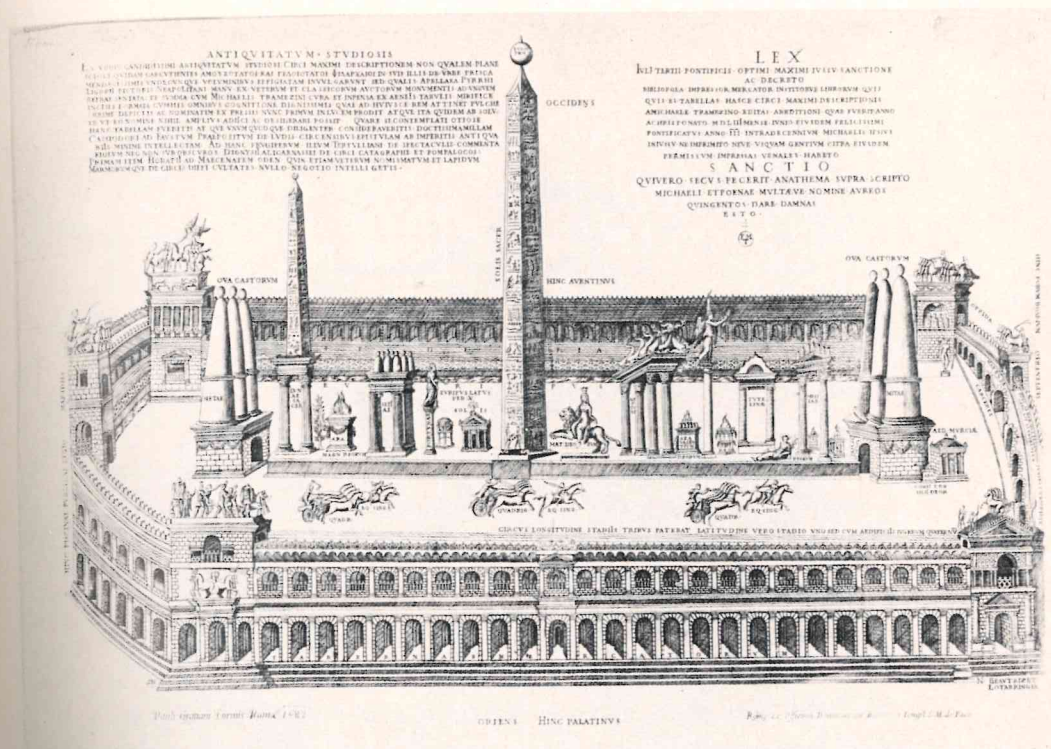
Nella Raccolta Bertarelli esiste un secondo esemplare di questa incisione, anch'esso di V stato.

Collocazione: P.V. Cart. g. 11-5.

L'opera rappresenta il Circo Massimo nella ricostruzione ideale del suo aspetto origina-rio ed è tratta, secondo quanto è detto nell'iscrizione di sinistra, da un disegno dell'archi-tetto e pittore napoletano Pirro Ligorio. Bartsch cita erroneamente anche questa incisione (oltre a B. 104) con il titolo di *Circo Flaminio*.

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) nell'iscrizione a destra con il nome di Tramezzino compare la data 1552 e manca il marchio dell'editore; II) la data è mutata in 1553 e c'è il marchio dell'editore; III) a sinistra in basso è aggiunto l'indi-rizzo di Graziano; IV) a destra in basso è aggiunto anche l'indirizzo di de Nobilibus; V) l'indirizzo di de Nobilibus è stato abraso e si legge al suo posto quello di Domenico de' Rossi (sconosciuto ai precedenti catalogatori).

Di quest'opera si conoscono due copie: una nello stesso verso, di Ambrogio Brambilla, edita da Claudio Duchet nel 1581, che in I stato ha il nome dell'incisore mentre in II stato ha abraso il nome del Brambilla (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/II stato ha abraso il nome del Brambilla (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo



H 56/131) e poi quello di Van Schoel; una anonima in controparte con l'indirizzo di Bolognino Zalterio (Raccolta Bertarelli, Collocazione: P.V. m. 19-19) e poi quello di Do-nato Rascicotti.

Nella Raccolta Bertarelli esistono anche due esemplari di copie del *Circo Flaminio* (B. 104) di Béatrizet: di una copia nello stesso verso, edita nel 1581 da Claudio Duchet e in seguito da Van Schoel, esiste uno stato di Orlandi del 1602 (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/132); di una copia anonima in controparte c'è uno stato edito da Bolognino Zalterio (Raccolta Bertarelli, Collocazione: P.V. Cart. m. 19-17).

Furono le due incisioni editate da Zalterio, e non quelle incise da Béatrizet per Tramezzi-no, ad essere inserite nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUEL-SEN, *Das Speculum...*, cit., p. 149, n. 33).

PIANTA DI ROMA

B.107; Nagler K-L.107; LB.100; R-D.111.

Bulino, mm. 363×471.

Esemplare in unico stato, recante in un cartiglio nell'angolo inferiore destro un'iscrizione che inizia: « RECENS RVRSVS POST OMNE... » e termina con l'indirizzo: « ...FORMIS ANTON. LAFRE / RII. SEQVAN. DILIGENTISS. EXPRESS. / AN. M.D.LVII / CON GRA ET PREVILEGIO ». Nell'angolo inferiore sinistro c'è la sigla dell'incisore: « NB ». Esemplare con gli angoli superiore destro e inferiore sinistro rovinati; vi sono segni di restauro e una vasta macchia si estende nel margine inferiore fino all'angolo destro.

Collocazione: Vol. EE 46, tav. 104.

Nella Raccolta Bertarelli esiste un secondo esemplare di questa incisione.

Collocazione: Vol. CC 105, tav. 80.

L'incisione mostra la pianta di Roma cinta da mura, con le fortificazioni e i valli voluti da papa Paolo IV al tempo della guerra contro Napoli. Si può osservare come la chiesa di S. Pietro non appaia qui ancora ricostruita nella sua forma rinascimentale. La pianta non è orientata secondo le usuali convenzioni, ma l'est si trova in basso e l'ovest in alto, il nord e il sud rispettivamente a destra e a sinistra. In basso a destra la cinta di mura è affiancata a pochi millimetri di distanza da una linea solo tratteggiata.

L'opera è datata 1557 e fu inserita in alcune edizioni dello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri; in altre edizioni del volume questa pianta è sostituita da una copia incisa nello stesso verso da Sebastiano del Re e recante la stessa data 1557, oppure da un'altra *Pianta di Roma*, siglata anch'essa da Béatrizet e con la medesima data 1557 (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 142, n. 3).



GANIMEDE RAPITO DALL'AQUILA

G.G. (I, p. 80); Heinecke (II, p. 278); H-R. (III, p. 125); GGDA. (VI, p. 164); Nagler *Mon.* 11, 12; Pass.111.

Bulino, mm. 425×278.

Esemplare di II stato (su due), recante nel margine inferiore la seguente scritta: «GANIMEDIS. IVVENIS. TROIANVS. RAPTVS. A. IOVE». In basso a destra nell'inciso si legge l'indirizzo: «ANT. LAFRERI. / SEQVANI. FORMIS.»; sulla lingua del cane c'è la data 1542. Esemplare rifilato all'inciso, piuttosto rovinato, incollato su supporto. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. m. 14 preziose.

In questa incisione è raffigurato il ratto di Ganimede, il mitico giovinetto che, secondo la leggenda più nota, era figlio del Dardanide Troe e di Calliroe; a causa della sua bellezza fu rapito da Zeus in forma di aquila (secondo altre versioni dall'aquila di Zeus) mentre si trovava sul monte Ida (altre versioni situano il rapimento nella Troade, a Creta, ovvero nell'Eubea) e fu trasportato sull'Olimpo, dove rimase fungendo da coppia alla mensa degli dei.

Il soggetto, oltre che nell'antichità, fu spesso trattato dal Rinascimento in poi e nel 1529 Cristoforo Landino diede di questo mito un'interessante spiegazione, riportata dal Pagnoufsky: «Ganimede poi voleva significare la mente umana, grandemente amata da Giove, che è l'Essere Supremo.

Il suo compagno occuperebbe la posizione delle altre facoltà dell'anima, ossia la vegetale e la sensoriale. Giove, realizzando che la Mente è [...] separata dalle cose mortali, lo trasporta in cielo [...]. Così egli lascia indietro il suo compagno, [...] ed essendo portato via [...] si concentra interamente nel contemplare i segreti del cielo» (*Studies in Iconology*, New York 1962, p. 215).

Il soggetto deriva da un disegno conservato nella Reale Libreria di Windsor (W.13036), considerato dalla maggior parte degli studiosi copia di un disegno eseguito da Michelangelo per Tommaso Cavalieri verso il 1532-33 e in seguito perduto. La stampa è in controparte rispetto al disegno. È da considerarsi quasi certamente un'aggiunta dell'incisore al paesaggio, alcuni elementi del quale come l'acqua, il porto, le rovine possono alludere alla salvezza e alla rinascita e divenire quindi simbolo di resurrezione e speranza di immortalità, collegandosi così al tema principale della composizione. (Per ulteriori approfondimenti del significato simbolico del soggetto cfr. L. PRICE AMERSON, *The Fortune of Michelangelo*, 1975, n. 18). Del disegno di Michelangelo esistono diverse copie: la migliore, ritenuta da Berenson l'originale, è conservata al Windsor Castle (B. BERENSON, *Disegni dei pittori fiorentini*, Milano 1961, vol. II, p. 366, n. 1614); altre due copie sono agli uffici (Inv. 611 e 245 F).

L'opera, anonima, è datata 1542 ed è attribuita a Béatrizet nell'*Indice delle stampe* [...] di Domenico de' Rossi del 1705 e negli *Indici* successivi della Calcografia Camerale e Regia. S. Schéle la inserisce invece tra le attribuzioni dubbie di Cornelis Bos (*Cornelis Bos and the Origins of the Netherlandish Grotesque*, Stoccolma 1965, p. 205, n. 235).



Dell'opera sono conosciute tre copie: una nello stesso verso, con il nome di Michelangelo e l'indirizzo di Thomassin, spesso erroneamente indicata come uno stato dell'incisione originale; un'altra nello stesso verso, senza scritte, che si riconosce per la diversità della distanza dall'ala dell'aquila del ricciolo finale con cui termina a sinistra il mantello di Ganimede e perché alcuni ciuffi della coda del cane terminano in maniera diversa dall'originale; una in controparte, con la data 1542 sulla lingua del cane (la seconda e la terza copia sono sconosciute ai precedenti catalogatori). Della copia con l'indirizzo di Thomassin esiste uno stato in cui al nudo di Ganimede è stata apposta una foglia di fico. Il rame conservato alla Calcografia Nazionale (Inv. 209) non è quello dell'originale, bensì quello della copia di Thomassin, con la foglia di fico. Dell'incisione originale sono conosciuti due stati: I) senza alcun indirizzo; II) con l'indirizzo di Lafreri.

TEATRO DI MARCELLO

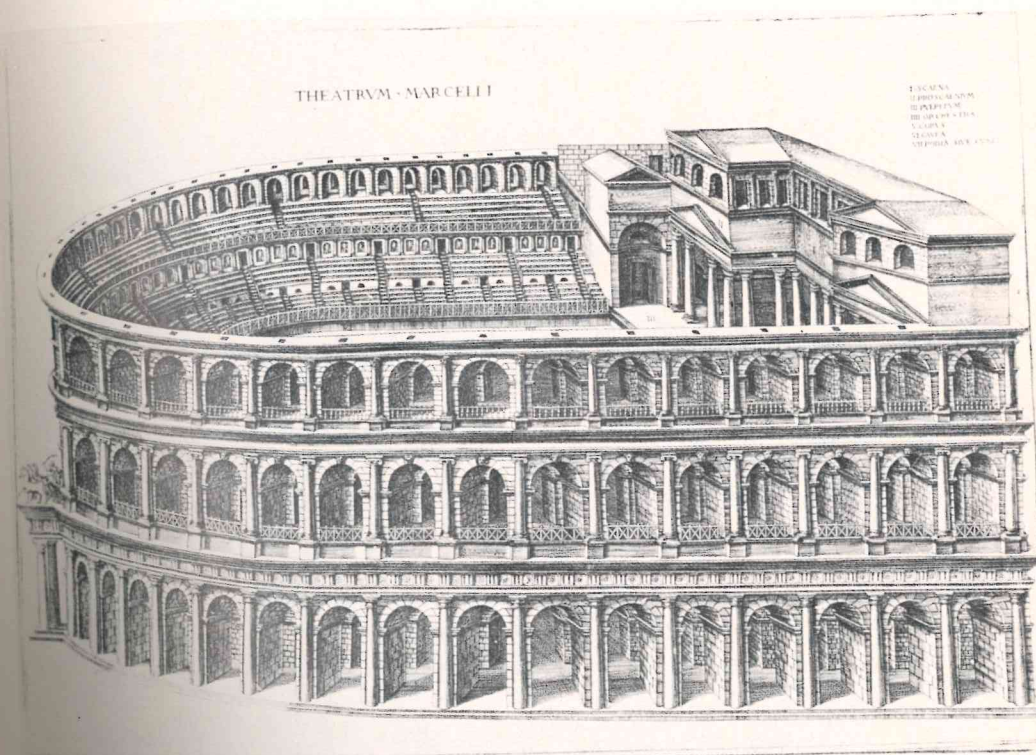
Nagler *Mon.* 27; Pass.114; R-D.108.

Bulino, mm. 372×537.

Esemplare conosciuto in unico stato, recante in basso a sinistra la sigla dell'incisore: «NB.F». In alto, verso il centro, si legge: «THEATRVM. MARCELLI». In alto a destra ci sono le spiegazioni: «I. SCAENA / II. PROSCAENIVM / III. PVLPI- TVM / IIII. ORCHESTRA / V. CORVS / VI. CAVEA / VII. PODIA SIVE CVNEI». L'esemplare è rifilato irregolarmente oltre l'inciso, è incollato su un supporto e leggermente macchiato verso i margini. La sigla dell'incisore è solo impressa ma non inchiostrata. All'esterno della parte superiore dell'edificio, sulla destra, si notano due rotture della lastra. In basso a sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 80.

Il soggetto dell'incisione è il Teatro fatto erigere da Ottaviano Augusto in onore del nipote M.C. Marcello, destinato a succedergli e morto invece in giovane età nel 23 a.C. La costruzione fu terminata nel 13-11 a.C. L'incisione mostra l'edificio nella sua ricostruzione ideale. Questo foglio non fece parte dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, nelle prime edizioni del quale fu inserito un esemplare anonimo, in controparte rispetto a quello di Béatrizet, inciso su disegno di Pirro Ligorio, edito in I stato da Tramezzino con la data 1558 e in seguito da Donato Rascicotti. In edizioni successive dello *Speculum* si trova invece una copia di questo foglio anonimo, nello stesso verso e recante in uno stato successivo l'indirizzo di Claudio Duchet (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 146, n. 21). Gli esemplari dell'incisione di Béatrizet sono da considerarsi rari.



STATUA DI MOSÈ

Heinecke (II, p. 281); H-R. (III, p. 126); GGDA. (VI, p. 165); Nagler *Mon.* 10.

Bulino, mm. 440×305.

Esemplare di II stato (su due) in cui sul piedestallo della statua si legge una scritta latina su tre righe, che inizia: « Moysis ingens ex marmore simulacrum... ». In basso a destra vi è l'indirizzo: « Nicola van aelst formis » e accanto la parola « Romae ». Esemplare smarginato, con alcune macchie, incollato su supporto. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: ART. CART. m. 50-26.

Il soggetto riproduce la statua michelangiolesca del Mosè, eseguita per decorare la tomba di Giulio II secondo il progetto del 1513; nel progetto finale del 1542-45 Michelangelo pose la figura del Mosè nella nicchia del piano inferiore, dove originariamente, come mostra questa incisione, la statua era inserita più profondamente rispetto alla sua attuale posizione. Il complesso si trova ora in S. Pietro in Vincoli a Roma. Mosè è raffigurato seduto e, secondo l'iconografia tradizionale, ha una lunga barba, le Tavole della Legge nella mano destra, un ginocchio scoperto e le corna, simbolo di pienezza del potere, sulla fronte. È da osservare nell'incisione la vigorosa resa chiaroscurale dei valori plastici della scultura; va notata però anche la sproporzionata lunghezza della dita della mano che tiene la barba. Di questo bulino sono noti due stati: I) con la scritta latina, senza indirizzi, e con la parola Romae in basso a destra; II) è aggiunto l'indirizzo di Van Aelst (sconosciuto ai precedenti catalogatori).



SACRIFICIO ANTICO

Heinecke (II, p. 280); Nagler *Mon.* 19.

Bulino, mm. 215×415.

Esemplare di I stato (su tre), recante nel margine inferiore una scritta latina che inizia: «Solitauriliorum sacrificiorum...» e sotto l'indirizzo: «Antonii Lafrerii formis Romae 1553». Esemplare con macchie, tracce di colla, qualche forellino, privo dell'angolo inferiore destro, con un lieve difetto di stampa nella parte destra della scritta. In basso a sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli, in basso a destra vi è una scritta a matita e in inchiostro di seppia è segnato il n. 51.

Collocazione: Albo H 56 / 141.

Il soggetto, che riproduce un antico bassorilievo in marmo ora al Louvre, rappresenta una processione per il quinquennale sacrificio di un porco, un montone e un bue compiuto dai censori romani dopo la enumerazione del popolo; gli animali venivano immolati dopo che erano stati fatti girare per tre volte attorno al popolo radunato fuori del pomerio, nel Campo di Marte.

L'opera, anonima, è datata 1553 e fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 153, n. 52). Essa è attribuita a Béatrizet nell'*Indice delle stampe...* di Gio. Giacomo de' Rossi... del 1677 e nei successivi *Indici* dei de' Rossi e della Calcografia Camerale. Il rame dell'incisione è ora conservato alla Calcografia Nazionale (Inv. 1368) tra le lastre anonime.

Di quest'opera esiste una copia, anch'essa anonima, nello stesso verso, in cui la differenza più evidente consiste nella presenza di un solo altare, anziché due, sulla destra della composizione.

La successione degli stati, al momento attuale degli studi, è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Lafreri; II) è aggiunto l'indirizzo di Graziano; III) è aggiunto anche l'indirizzo di de Nobilibus.



Solitauriliorum sacrificiorum, quod legitur perire, virtus. Antiochus a Tauri, quod magis solidaque corporis fuit immolatione, Crispus Neroni, quod magis Crispus et F. patris in campo, Martem invocati, filius, etc. fuit, etc. antiqua marmorea tabella, Romae, parva videtur, in. Marti, fuit, etc. fuit, etc.

LA LUPA CHE ALLATTA ROMOLO E REMO

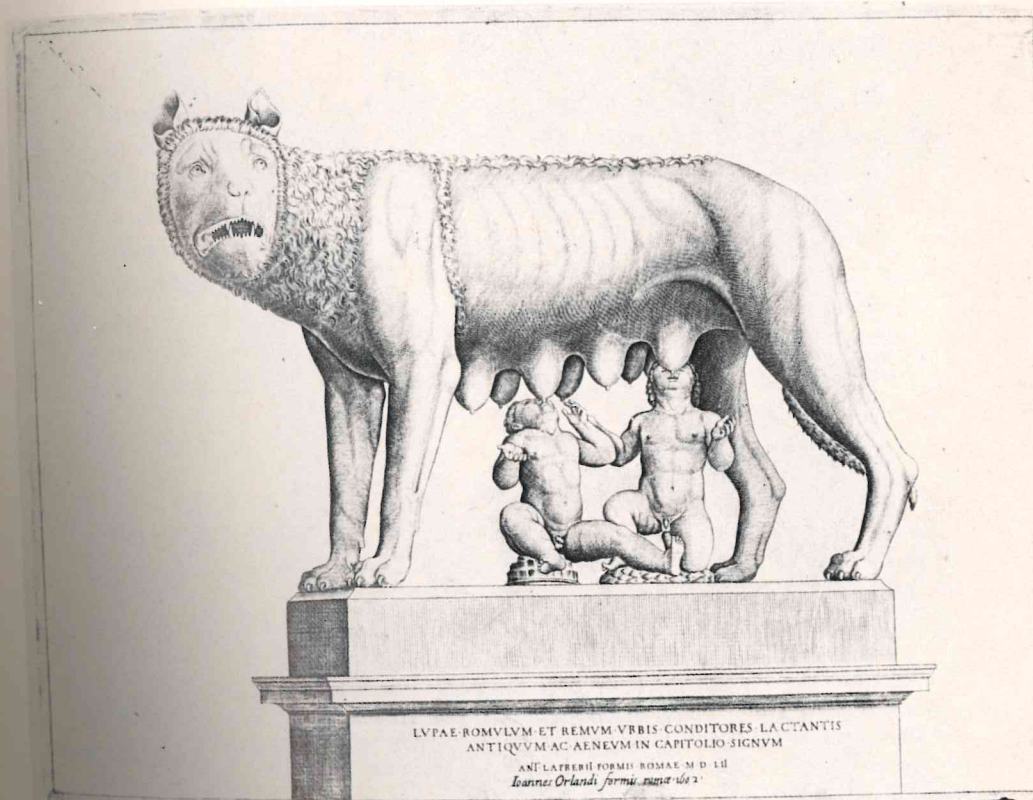
Nagler *Mon.* 20.

Bulino, mm. 260 × 345.

Esemplare di III stato (su quattro), recante sul piedestallo una scritta latina in due righe, che inizia: «LVPÆ. ROMVLVM. ET. REMVM. VRBIS. CONDITORES...». Sotto la scritta si leggono i seguenti indirizzi: «ANT. LAFRERII. FORMIS. ROMÆ. M.D.LII» e «Joannes Orlandi formis romae. 1602.». Esemplare smarginato su tre lati, con la sola presenza del margine inferiore. Nell'angolo inferiore destro ci sono alcune macchie e si vede una piccola rottura della lastra. In basso a sinistra c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 94.

L'opera riproduce il famoso bronzo capitolino con la lupa e i gemelli. Mentre le figure di Romolo e Remo sono aggiunte rinascimentali, l'origine della scultura bronzea della lupa è oscura e risale probabilmente al VI-V secolo a.C.; secondo H.W. Janson si può ritenere quasi certo che si tratti di un originale etrusco di epoca arcaica, tenendo conto anche del fatto che i lupi sembrano aver avuto una parte importantissima nella mitologia etrusca fin dai tempi più antichi (*Storia dell'arte*, Milano 1962, p. 127). L'incisione, anonima, è datata 1552 e fece parte dello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 152, n. 47). La successione degli stati, al momento attuale degli studi, è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Lafreri; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di de Nobilibus; III) l'indirizzo di de Nobilibus è stato abraso e si legge quello di Orlandi; IV) con l'indirizzo di Van Schoel. Di quest'opera si conoscono due copie, entrambe anonime: una nello stesso verso, con la scritta «R. MDLVI» e la parola LACTANTIS anziché LACTANTIS alla fine della prima riga dell'iscrizione; una in controparte, in cui la scritta è di tre righe anziché due come nell'originale.



COMMODO SOTTO L'ASPETTO DI ERCOLE

G.G. (I, p. 81); Heinecke (II, p. 281); Nagler *Mon.* 22.

Bulino, mm. 455 × 300.

Esemplare di I stato (su tre), che presenta nel margine inferiore una scritta su tre righe che inizia: «COMMUDI. IMP. FACIEM...» e termina con l'indirizzo: «... / ANT. LAFRERI. SEQVANI. FORMIS. EXPRESSA. ROMAE. ANNO. M.D.L.». Rimane tuttavia qualche incertezza sullo stato di questo foglio, a causa della presenza di graffi e rotture della lastra, numerose specialmente alla sinistra del colosso e nell'angolo inferiore destro. Esemplare restaurato lungo il margine sinistro, con macchioline. Nell'angolo superiore destro è scritto in inchiostro di seppia il n. 54.

Collocazione: Albo H 56 / 150.

Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare, del medesimo stato, in cui le nudità della statua sono state coperte incollandovi sopra un finto pannello.

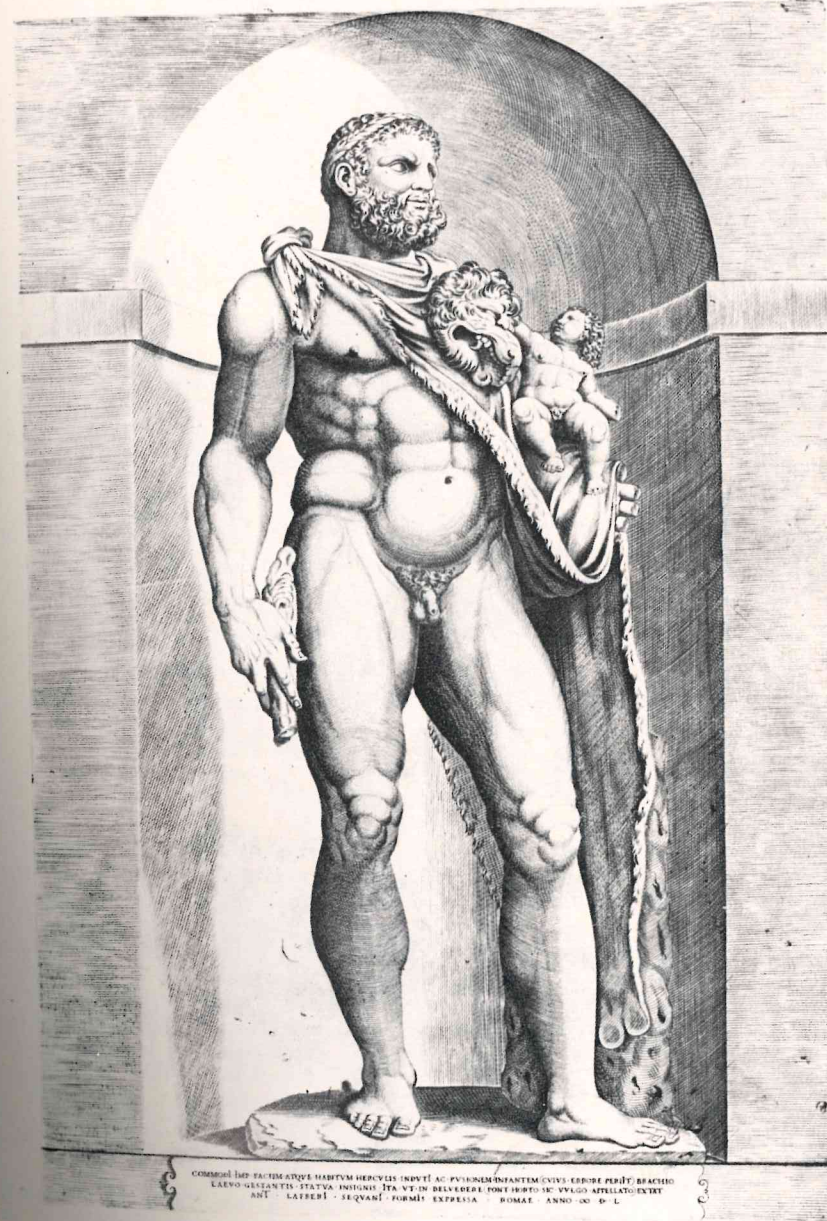
Collocazione: Albo H 56 / 74.

L'antica statua riprodotta nell'incisione è uno dei numerosi simulacri raffiguranti l'imperatore Commodo sotto l'aspetto e le vesti di Ercole, mentre sostiene col braccio sinistro il piccolo Telefo. La statua si trovava nel palazzo pontificio del Belvedere e fu in seguito trasportata in Vaticano.

L'incisione è anonima, datata 1550, e fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 154, n. 58); essa è attribuita a Béatrizet nell'*Indice delle stampe...* di Gio. Giacomo de' Rossi... del 1677 e nei successivi *Indici* dei de' Rossi e della Calcografia Camerale fino al 1784, mentre in seguito il rame andò perduto, probabilmente distrutto al tempo della dominazione napoleonica in Italia.

Di quest'opera esiste una copia anonima nello stesso verso, con l'indirizzo di Claudio Duchet e la data 1582. Secondo Huelsen, il foglio di Béatrizet sarebbe a sua volta copia di un'incisione edita da Salamanca.

La successione degli stati, al momento attuale degli studi, è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Lafreri; II) con l'indirizzo di Graziano; III) con l'indirizzo di de Nobilibus.



ERCOLE SU UN PIEDESTALLO

Nagler Mon. 23.

Bulino, mm. 530 × 410.

Esemplare di I stato (su quattro), recante nell'angolo inferiore destro la scritta: « COLOSSVS P. XL / ERECTVS PATAVII / BARTOLEMEO AMMANNATO / SCLVLPTORE » e sotto l'indirizzo: « Ant. Lafrery Formis Romae / 1553 ». Sul piedestallo, sotto il bassorilievo raffigurante una testa leonina, vi è la seguente scritta: « HERCVLES BVPHILOPONVS / BESTIARIVS QVI TRISTITIAM / ORBIS DEPVLT OMNEM / PERAMPLO HOC SIGNO / MANTVAE CVRA REFLORESCIT ». Esemplare smarginato e restaurato, con macchie, soprattutto nella metà inferiore del foglio. In basso, verso sinistra, c'è il timbro della Raccolta Bertarelli; sul retro, in inchiostro di seppia, una scritta di difficile decifrazione.

Collocazione: Albo H 56 / 13.

L'incisione riproduce una statua colossale di Ercole eretta dall'architetto e scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati per la decorazione della casa dell'erudito padovano Marco Mantova Benavides. La statua è ancora visibile nel cortile del palazzo Mantova Benavides e resta come testimonianza del Rinascimento padovano. Ercole è raffigurato con uno dei suoi attributi caratteristici, la clava, e nel bulino la statua è inserita entro un contorno di rovine di edifici classici, secondo un uso frequente tra gli incisori del Cinquecento. La alte vette della catena montuosa che chiude il paesaggio all'orizzonte potrebbero sembrare riecheggiare la possanza erculee della figura in primo piano. Sei personaggi sembrano intenti a decifrare alcuni simboli delle fatiche di Ercole scolpiti sul piedestallo della statua, i quali ricordano l'uccisione del leone Nemeo, la cattura del cinghiale d'Erimanto che devastava l'Arcadia, l'uccisione degli uccelli che infestavano il lago Stinfale in Arcadia e distruggevano i raccolti. L'opera è datata 1553 e fece parte dello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafrery (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 160, n. 88). La successione degli stati è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Lafrery; II) con l'indirizzo di Graziano; III) è aggiunto anche l'indirizzo di de



ERCOLE SU UN PIEDESTALLO

Nagler *Mon.* 23.

Bulino, mm. 530×410.

Esemplare di I stato (su quattro), recante nell'angolo inferiore destro la scritta: « COLOSSVS P. XL / ERECTVS PATAVII / BARTOLEMEO AMMANNATO / SCLVLPTORE » e sotto l'indirizzo: « Ant. Lafrery Formis Romae / 1553 ». Sul piedestallo, sotto il bassorilievo raffigurante una testa leonina, vi è la seguente scritta: « HERCVLES BVPHILOPONVS / BESTIARIVS QVI TRISTITIAM / ORBIS DEPVLT OMNEM / PERAMPLO HOC SIGNO / MANTVAE CVRA REFLORESCIT ». Esemplare smarginato e restaurato, con macchie, soprattutto nella metà inferiore del foglio. In basso, verso sinistra, c'è il timbro della Raccolta Bertarelli; sul retro, in inchiostro di seppia, una scritta di difficile decifrazione.

Collocazione: Albo H 56 / 13.

L'incisione riproduce una statua colossale di Ercole eretta dall'architetto e scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati per la decorazione della casa dell'erudito padovano Marco Mantova Benavides. La statua è ancora visibile nel cortile del palazzo Mantova Benavides e resta come testimonianza del Rinascimento padovano. Ercole è raffigurato con uno dei suoi attributi caratteristici, la clava, e nel bulino la statua è inserita entro un contorno di rovine di edifici classici, secondo un uso frequente tra gli incisori del Cinquecento. La alte vette della catena montuosa che chiude il paesaggio all'orizzonte potrebbero voler riecheggiare la possanza erculea della figura in primo piano. Sei personaggi sembrano intenti a decifrare alcuni simboli delle fatiche di Ercole scolpiti sul piedestallo della statua, i quali ricordano l'uccisione del leone Nemeo, la cattura del cinghiale d'Erimanto che devastava l'Arcadia, l'uccisione degli uccelli che infestavano il lago Stinfale in Arcadia e distruggevano i raccolti. L'opera è datata 1553 e fece parte dello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 160, n. 88). La successione degli stati è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Lafreri; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di Graziano; III) è aggiunto anche l'indirizzo di de Nobilibus; IV) gli indirizzi di Graziano e de Nobilibus sono stati malamente abrasi e rimane quello di Lafreri (sconosciuto ai precedenti catalogatori).



TOMBA DI GIULIO II

Nagler *Mon.* 24.

Bulino, mm. 417 × 270.

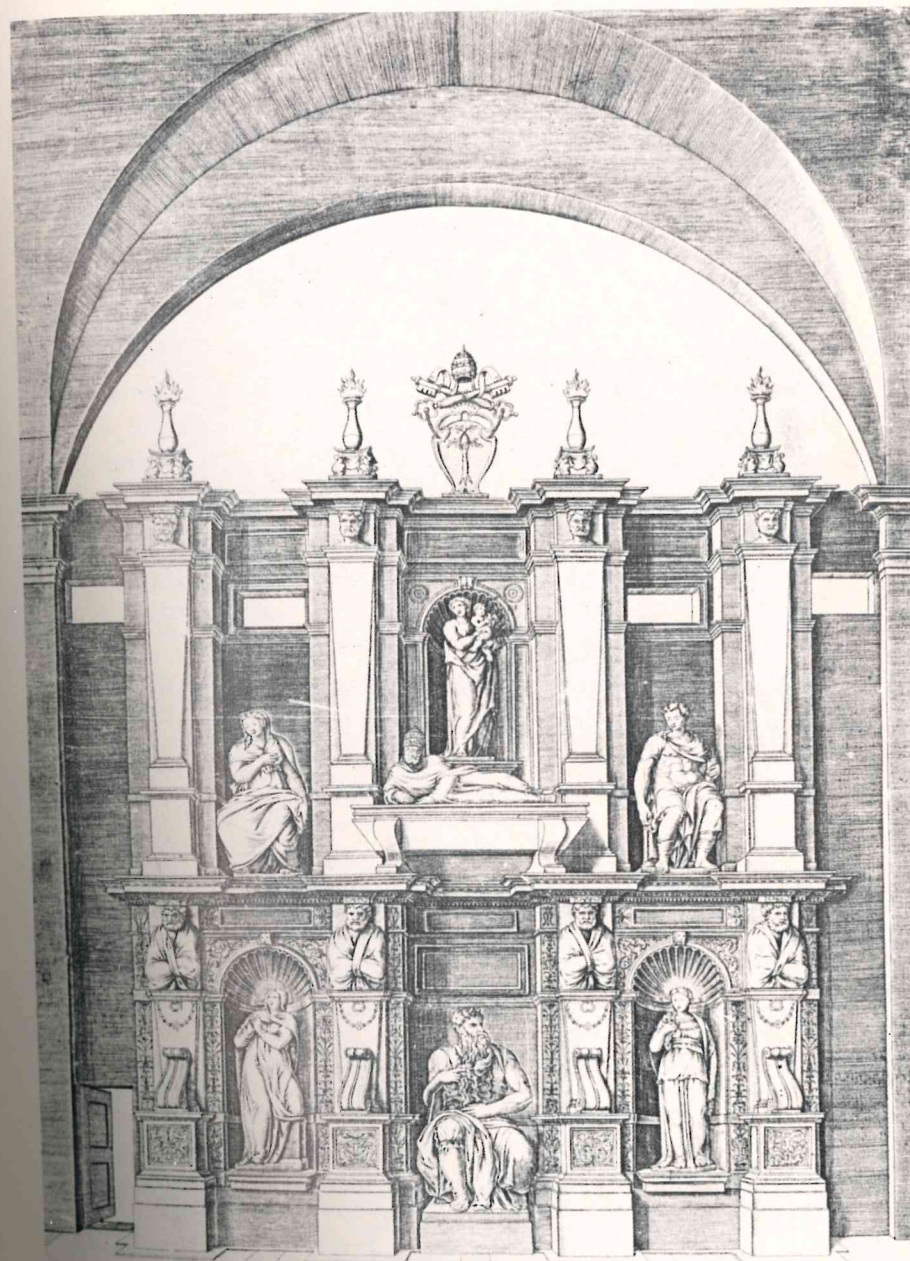
Esemplare di III stato (su sette), recante in basso un'iscrizione latina che inizia: «SEPVLCHRI MARMOREI...» e termina con l'indirizzo: «... ANT. SALAMANCA. EXC. ROMAE M.D. LIIII». Rispettivamente alla sinistra e alla destra dell'indirizzo di Salamanca, si leggono i seguenti indirizzi: «Petri de Nobilibus Formis» e «à Paulo Gratiano quesita». Esemplare smarginato, piuttosto rovinato; nella lunetta superiore si nota una rottura della lastra. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 57.

Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare, di cui non è possibile determinare lo stato, poiché il foglio smarginato è tagliato nel margine inferiore in modo da lasciare solo la parte centrale di esso con l'indirizzo di Salamanca. Si può tuttavia supporre che si tratti di una tiratura posteriore, in quanto la rottura nella lunetta superiore appare accentuata e la lastra appare nel complesso più usurata. Nell'angolo inferiore sinistro è visibile il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 56.

L'incisione riproduce il monumento funebre progettato da Michelangelo per papa Giulio II, e realizzato secondo il progetto del 1542-45. Il complesso scultoreo, molto meno grandioso di quanto fosse stato ideato originariamente, si trova a S. Pietro in Vincoli. L'opera, anonima, è datata 1554 e fece parte dello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 163, n. 107). Siamo tuttavia del parere che essa non sia da attribuire a Béatrizet, perché non vi si riscontra il bulino attento, preciso e coscienzioso del lorenese: al contrario, i particolari non sono curati, le figure sono deformate e riprodotte in modo piatto. Di questa incisione esiste una copia nello stesso verso di Ambrogio Brambilla, che reca in I stato l'indirizzo di Claudio Duchet e negli stati successivi quelli di Orlandi e di Van Schoel (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 88/65). La successione degli stati, al momento attuale degli studi, sembra essere la seguente: I) con l'indirizzo di Salamanca; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di Graziano; III) è aggiunto anche l'indirizzo di de Nobilibus; IV) tutti i precedenti indirizzi sono stati abrasati e l'angolo superiore destro è stato smussato; V) con l'indirizzo di Van Aelst; VI) con l'indirizzo di Van Schoel; VII) la lastra è stata ritoccata. (II II e III stato non erano stati finora segnalati).



SEPVLCHRI MARMOREI IVLII II PONT MAX DIVINA MICHAEL ANGELI
BORARDI FLORENTINI MANS ROMAE IN BASILICA S PETRI
AD VINCLIA FABREFACTI GRAPHICA DEFORMATIO
Petri de Nobilibus Formis ANT SALAMANCA EXC ROMAE MD LIIII à Paulo Gratiano quesita.

ARCO DI COSTANTINO

G.G. (I, p. 81); Heinecke (II, p. 281); Nagler *Mon.* 25.

Bulino, mm. 350 × 435.

Esemplare di II stato (su tre), recante nella parte superiore dell'arco un'iscrizione latina in 8 righe, che inizia: « IMP. CAES. FL. COSTANTINO MAXIMO... ». Le otto righe dell'iscrizione sono della medesima lunghezza e alla quinta riga si legge la parola « TYRANNO ». In basso al centro c'è l'indirizzo: « Ant. Lafrery Romae », in basso a destra: « Petri de Nobilibus Formis ». Esemplare rovinato in punti diversi all'impronta del rame a sinistra.

Collocazione: Albo H 56 / 151.

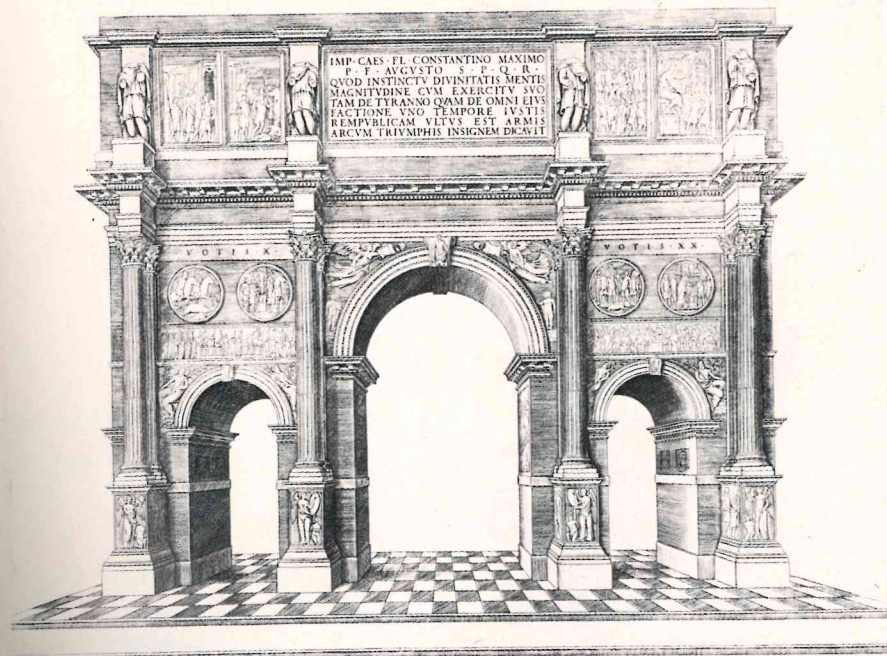
Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare, rifilato lungo la linea di contorno dell'edificio per cui non è possibile determinarne con sicurezza lo stato, incollato su supporto; qualche rottura della carta. Nell'angolo inferiore sinistro del supporto c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 54.

Il soggetto dell'incisione è l'Arco trionfale iniziato subito dopo la vittoria di Costantino su Massenzio (312 d.C.) e dedicato al nuovo imperatore durante il suo soggiorno a Roma nell'estate del 315 d.C. Esso è ornato di « spogli » cioè di rilievi e sculture provenienti da altri monumenti del tempo di Traiano, di Adriano e di Marco Aurelio. La scritta al centro dell'attico ricorda che le vittorie costantiniane furono ottenute « instinctu divinitatis » (per ispirazione divina).

L'incisione, anonima e non datata, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 145, n. 15); essa viene attribuita a Béatrizet anche nell'*Indice delle stampe* [...] di Gio. Giacomo de' Rossi... del 1677 e nei successivi *Indici* dei de' Rossi e della Calcografia Camerale fino al 1784: in seguito il rame andò perduto, probabilmente distrutto al tempo della dominazione napoleonica. L'opera s'ispira, senza peraltro esserne veramente una copia, ad una incisione attribuita dal Bartsch ad Agostino Veneziano e pubblicata presso Antonio Salamanca (*Le Peintre-Graveur*, cit., vol. XIV, n. 537).

Nell'incisione di Agostino le statue dell'attico hanno ancora teste e braccia, mentre nel foglio di Béatrizet esse sono acefale e prive degli arti superiori; tale mutilazione fu compiuta nel 1534 ad opera, secondo la testimonianza del Varchi, di Lorenzino de' Medici (*Storia Fiorentina*, ed. 1804, vol. V, p. 266). Dell'opera si conoscono tre copie anonime, nello stesso verso: la prima ha le righe dell'iscrizione di lunghezza diseguale e alla quinta riga la parola TYRANNO; la seconda



ha le righe dell'iscrizione di lunghezza diseguale e alla quinta riga la parola TIRANNO, ed è stata editata in I stato da Claudio Duchet nel 1583 e in seguito da Orlandi nel 1602 (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/130, sconosciuta ai precedenti catalogatori) e da Van Schoel; la terza ha l'iscrizione come quella dell'originale, ma mostra differenze, principalmente nei riquadri del pavimento, ed è stata editata in I stato da Salamanca e in seguito da Gio. Giacomo Rossi (Raccolta Bertarelli, Collocazione: P.V. Cart. m. 17-67, sconosciuta ai precedenti catalogatori). La successione degli stati è la seguente: I) con l'indirizzo di Lafreri; II) con l'aggiunta dell'indirizzo di de Nobilibus (sconosciuta ai precedenti catalogatori); i precedenti indirizzi sono stati abrasi e si legge ora quello di Van Aelst.

COLOSSEO

Nagler *Mon.* 29; Pass.120.

Bulino, mm. 378×545.

Esemplare di I stato (su tre), rifilato oltre l'inciso, con alcune macchie e forellini e alcune abrasioni visibili sul retro. I bordi superiore e sinistro sono rovinati. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 33.

Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare, di I stato come il precedente. In basso a sinistra si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

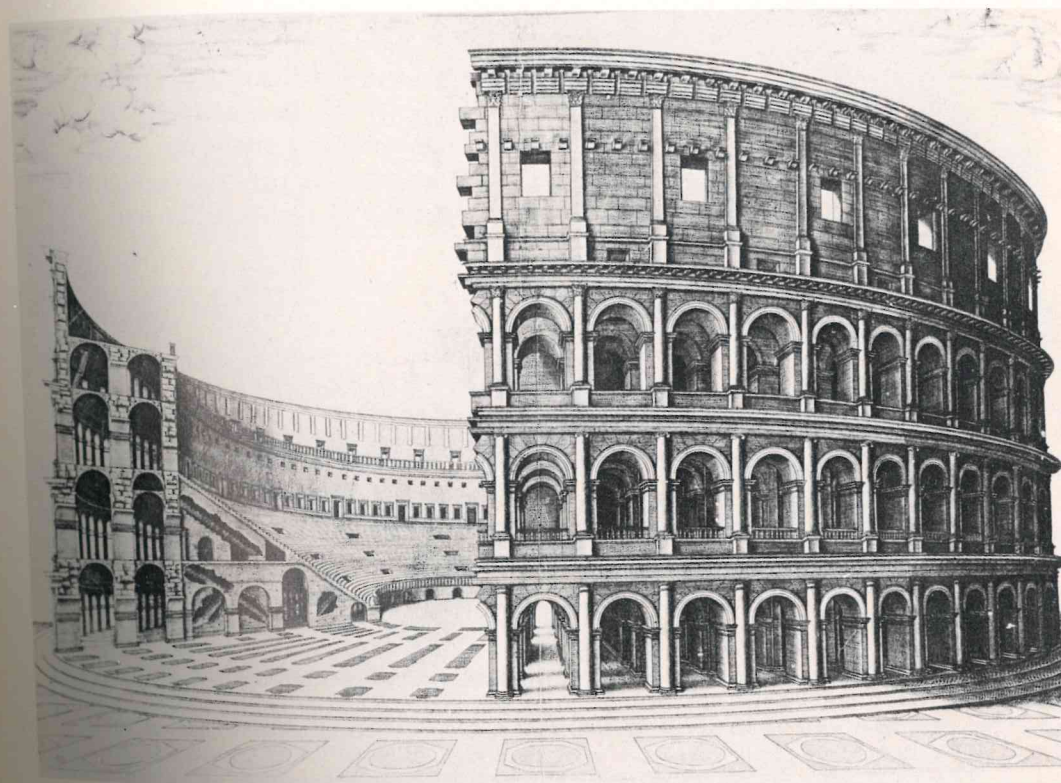
Collocazione: Albo H 56 / 50.

Nella Raccolta è conservato un terzo esemplare, smarginato, con due strappi nella parte inferiore del margine sinistro. Si può supporre che si tratti di una tiratura posteriore, poiché si notano graffi e rotture della lastra. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 34.

L'opera riproduce l'Anfiteatro Flavio, a cui fu dato nel Medioevo il nome di Colosseo, iniziato da Vespasiano nel 75 d.C. e inaugurato da Tito nell'80. La costruzione aveva originariamente tre ordini architettonici sovrapposti e un quarto ad attico con finestre. Fu danneggiata da terremoti, il più disastroso dei quali, dell'851 d.C., fece cadere due ordini di arcate i cui materiali vennero adoperati per la costruzione di palazzi e edifici pubblici romani fino al sec. XVII.

L'incisione, anonima e non datata, fu inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafreri (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 145, n. 18). Sembra che questo foglio del Lafreri abbia avuto come modello un'incisione di dimensioni maggiori (mm. 550 x 870), in tre fogli, incisa dal bolognese Girolamo Fagioli su disegno di Domenico Giuntalochi e edita da Salamanca nel 1538 (cfr. G. VASARI, *Le vite...*, cit., vol. VI, p. 27). Dell'incisione attribuita a Béatrizet sono conosciute tre copie: una nello stesso verso, incisa da Ambrogio Brambilla, con l'indirizzo di Claudio Duchet e la data 1583 (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/32); una anonima nello stesso verso, con l'indirizzo di Van Aelst e in seguito con quello di Gio. Giacomo de' Rossi (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/35); una anonima in controparte. Dell'opera si conoscono tre stati: I) prima di ogni indirizzo; II) con l'indirizzo di de Nobilibus; III) sull'abrasione del precedente indirizzo si legge quello di Marcello Clodio.



MARFORIO

Pass.117.

Bulino, mm. 311 × 408.

Esemplare di IV stato (su cinque), in cui si legge sulla parete di fondo un sonetto che inizia: « Quest'è di Roma un nobil cittadino / ... » e termina: « ... / Come vedete, et ha nome, Marfuori ». In basso al centro c'è il seguente indirizzo: « Si stampano in Roma da Gio. Giacomo de Rossi alla Pace ». In basso a destra si legge: « G.G.R.FO. ». Esemplare macchiato, con uno strappo in senso verticale di mm. 14 al centro del margine inferiore. Nell'angolo inferiore sinistro c'è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 47.

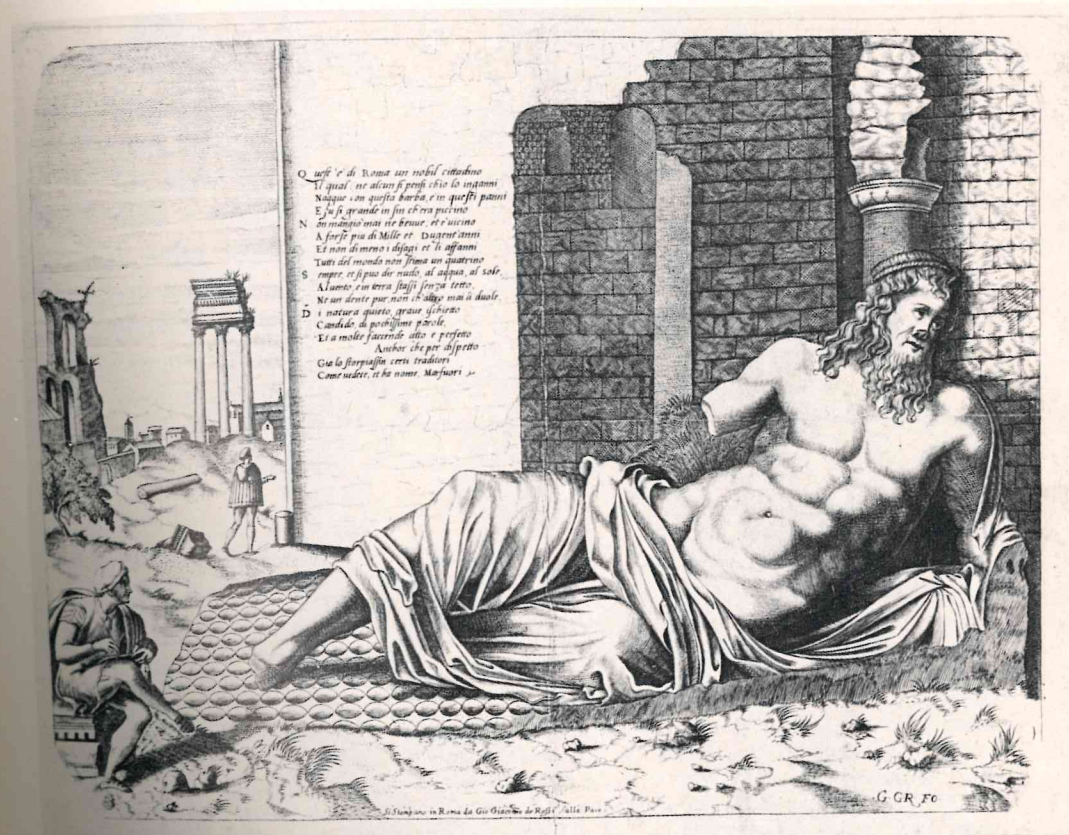
Nella Raccolta Bertarelli è conservato un secondo esemplare, recante nel margine in basso a destra il timbro a secco della Regia Calcografia; rispetto all'esemplare precedente, la lastra mostra un maggior numero di graffi, tali da costituire un quinto stato.

Collocazione: P.V. Cart. m. 24-19.

Il soggetto dell'incisione è una gigantesca statua di fiume del secolo I d.C., raffigurata qui nel luogo in cui si trovava nel Quattrocento e agli inizi del Cinquecento, all'aperto, addossata a un muro del Foro Romano presso la chiesa di S. Martina; le tre colonne sul fondo a sinistra sono quelle del tempio dei Dioscuri. In seguito la statua fu esposta nel cortile del Museo Capitolino.

Questo foglio, edito in I stato da Salamanca e non datato, è presumibilmente anteriore al 1550, data che compare su una copia nello stesso verso edita dal Lafreri e inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 157, n. 70). Anche questa copia, che è arricchita nella parte inferiore da quattro iscrizioni copiate dall'antico, è stata attribuita a Béatrizet (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/135). Dell'opera si conoscono altre tre copie, anonime e nello stesso verso: una con l'indirizzo di Claudio Duchet, 1581, (Raccolta Bertarelli, Collocazione Albo H 56/79) edita poi da Orlandi e da Van Schoel; una con l'indirizzo di Gio. Francesco Camocio, 1566; una edita da Van Aelst. Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale (Inv. 1358) tra le lastre anonime.

La successione degli stati, al momento attuale degli studi, è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Salamanca; II) l'indirizzo di Salamanca è stato abraso e si legge quello di Marcello Clodio; III) con l'aggiunta delle iniziali: G.G.R.FO.; IV) l'indirizzo di Clodio è stato sostituito da quello di Gio. Giacomo de' Rossi; V) la lastra presenta numerosi graffi.



PASQUINO

Pass.118.

Bulino, mm. 360×270.

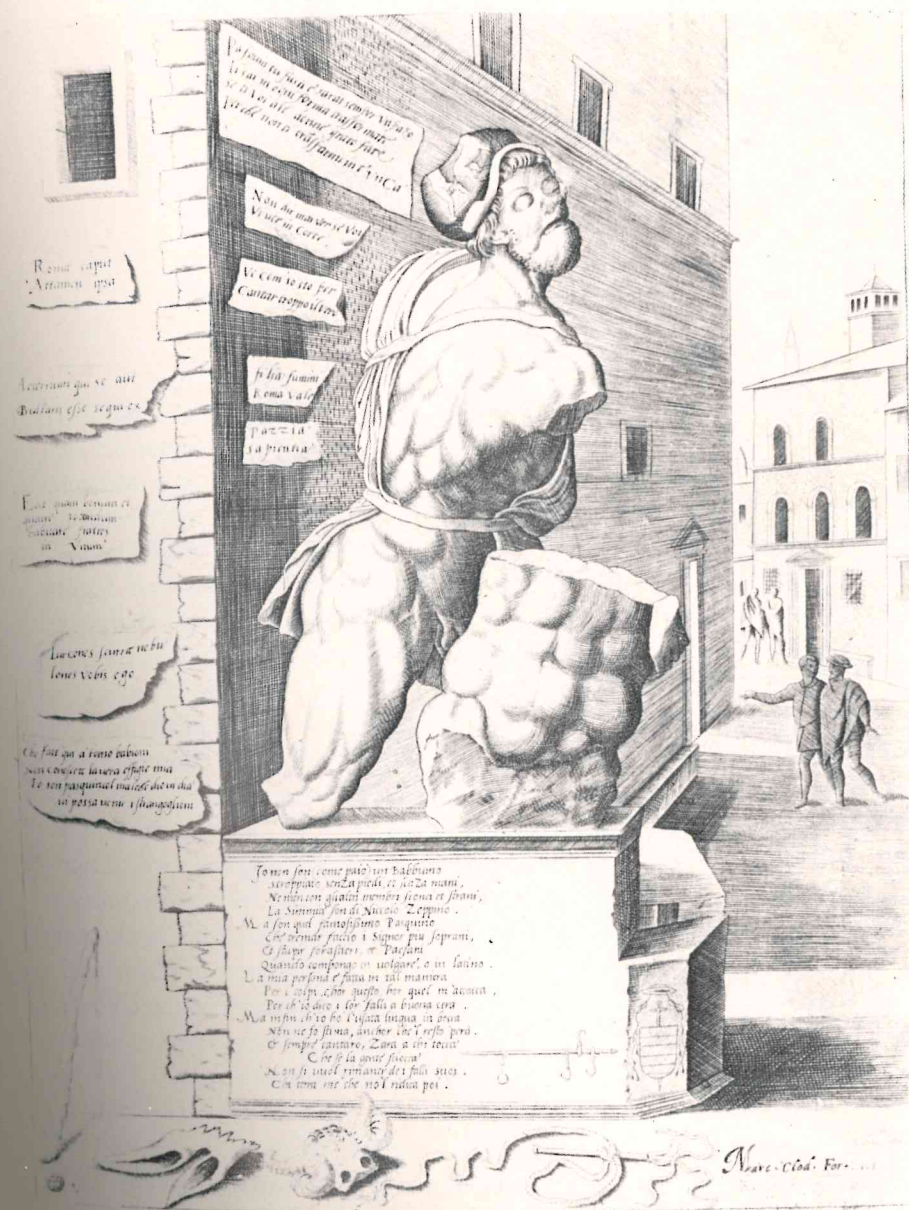
Esemplare di II stato (su due) in cui sul piedestallo della statua si legge un sonetto che inizia: « Io non son (come paio) un Babuino... » e termina: « ...Chi terra me che no'l ridica poi ». Sul muro a cui il gruppo statuario è appoggiato ci sono due serie di cinque epigrammi ciascuna; il primo dice: « Romae caput / Attamen ipsa », l'ultimo: « pazzia / sapientia ». In basso a destra si legge l'indirizzo: « Marc. Clod. for. ». Esemplare smarginato, con macchioline giallastre, incollato su supporto. Si notano due piccole rotture circolari della lastra nello spazio tra la gamba della figura di sinistra e il personaggio di destra. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Albo H 56 / 97.

L'incisione riproduce l'avanzo di un gruppo marmoreo del sec. III a.C.; esso fu tratto alla luce durante scavi compiuti in piazza Navona verso la fine del sec. XV e nel 1501 fu fatto erigere su piedestallo dal cardinale Oliviero Carafa all'angolo volto ad oriente del palazzo Orsini, dove il Carafa abitava. Il torso finì con l'impersonare la satira anonima romana, dotta e popolare; i cartelli con le « pasquinate » venivano affissi al torso, al piedestallo, sui muri circostanti. Il soggetto dell'opera ha dato luogo a diverse interpretazioni. Passavant ritiene che il gruppo rappresenti Menelao che porta il corpo di Patroclo; altre interpretazioni vedono in esso Alessandro ferito sostenuto da un soldato, Aiace nell'atto di salvare il cadavere di Achille, Ercole in lotta con i Centauri. Nel bulino si vedono incisi sul piedestallo uno stemma cardinalizio e una stadera, dalla quale era denominato il ramo della famiglia Carafa a cui apparteneva il card. Oliviero; sono rappresentati inoltre un bastone, delle orecchie d'asino, corna d'ariete, una corda e una frusta, simbolo della satira. Il terzo epigramma della fila sinistra riporta i primi due versetti del Salmo 133.

L'opera, anonima, è datata 1542. Di essa esistono due copie, entrambe anonime e nello stesso verso: una reca l'indirizzo di Lafreri e la data 1550 (Raccolta Bertarelli, Collocazione: Albo H 56/42), fece parte dello *Speculum Romanae Magnificentiae* (cfr. C. HUELSEN, *Das Speculum...*, cit., p. 157, n. 71) e fu in seguito edita da Orlandi; l'altra, con i testi degli epigrammi in parte mutati, reca in II stato la data 1570 e in III l'indirizzo di Van Aelst.

La lastra faceva ancora parte della Calcografia Camerale nel 1773, in seguito andò perduta forse al tempo della dominazione napoleonica (cfr. B. DISERTORI, *Rami Cinquecenteschi alla R. Calcografia*, in « Bibliofilia » (Ed. Oschlski) 1929, p. 16). Al momento attuale degli studi, la successione degli stati è da intendersi come segue: I) con l'indirizzo di Salamanca; II) con quello di Marcello Clodio, dopo l'abrasione dell'indirizzo precedente.



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Alcune maioliche del Castello Sforzesco
riconosciute opere di fabbriche pesaresi

Tutti noi ricordiamo che solo dieci o quindici anni fa, quando si parlava di maioliche pesaresi, era sottinteso che ci si riferiva quasi esclusivamente alla produzione del XVIII secolo, in cui il motivo *alla rosa* rappresentava l'elemento decorativo più conosciuto¹.

Diciamo pure che la grande tradizione cinquecentesca era quasi totalmente sconosciuta. All'occorrenza, si citavano quasi sempre i medesimi esemplari firmati, conosciuti nei Musei.

Anche dell'enorme produzione settecentesca di Casali e Callegari, rimasta a testimoniare il lavoro di oltre un secolo, si sapeva ben poco. Alcuni studiosi della materia, come il De Mauri, il Baroni, il Levy hanno in epoca recente, dedicato a questa fabbrica solo alcune pagine incomplete. Il Passeri, che in epoca precedente si era occupato degli esemplari cinquecenteschi, era stato tacciato di prepotente campanilismo. Quindi non solo la lontana produzione del XV e XVI secolo, quanto mai vasta ed importante era stata dimenticata, ma anche quelli che erano stati i manufatti migliori del Settecento, venivano normalmente attribuiti a fabbriche più note.

Dobbiamo riconoscere che la produzione pesarese fino a pochi anni fa era quasi ignorata perché nessuno si era occupato della consultazione degli archivi, quindi non era mai stato possibile studiare a fondo l'attività di queste nostre fabbriche.

Il risveglio di interessi ceramici avvenuto in questi ultimi anni, ha portato come conseguenza allo studio più approfondito della materia, e la scoperta di nuovi centri di fabbricazione ha permesso una migliore lettura anche del materiale presente nei Musei.

Attualmente studi seri e approfonditi, che vengono condotti anche da esperti stranieri, si rivolgono particolarmente a Pesaro come a uno dei

maggiori centri di produzione rinascimentale di tutta l'area metaurense. Studiosi stranieri come John Mallet, che ha dedicato particolare attenzione allo studio delle nostre antiche fornaci e sta approntando un Corpus della maiolica cinquecentesca pesarese; Johanna Lessmann, che compilando l'esauriente catalogo del museo di Braunschweig, ha messo in luce opere di eccezionale importanza per le antiche fabbriche pesaresi. Ricerche e studi che hanno sottolineato un notevole gruppo di esemplari firmati, in base ai quali si sono potuti attribuire alle fornaci della città esemplari che fino ad ora venivano quasi costantemente assegnati alle fabbriche urbinati.

È bene ricordare che la preferenza accordata dalla Corte Ducale al soggiorno nella sede pesarese anche per *l'ottima temperie d'aria*, ha certamente stimolato la produzione dei maiolicari della città, che amavano dipingere sui loro piatti fatti d'arme e storie mitologiche piuttosto che soggetti religiosi, come se questi ultimi fossero meno adatti a magnificare la grandezza del Signore regnante.

Anche per chi si occupa della materia da anni, sostenendo l'importanza delle nostre fabbriche nel corso dei secoli, è motivo di meraviglia scoprire la quantità di materiale che si viene man mano delineando, grazie appunto agli studi specifici che si vanno compiendo e in base ai quali le opere d'arte vengono sistematicamente catalogate.

Quando a Milano, nel secondo dopoguerra, si mise mano al riordino dei musei, al Castello Sforzesco vennero riuniti vari settori d'arte e anche tutto il materiale ceramico che precedentemente faceva parte del fondo Brera e di collezioni private.

Si allestirono nuove vetrine dove vennero collocati i pezzi schedati con una certa urgenza, e l'esposizione, che fu curata da un'équipe di architetti, seguì, secondo la moda di allora, un criterio più estetico che cronologico.

Nel numeroso materiale esposto erano rappresentate tutte le fabbriche italiane più importanti, ma fra le oltre 4.000 maioliche esistenti, le fornaci pesaresi risultavano allora presenti soltanto con tre esemplari oltre, naturalmente, alle famose otto piastrelle della fine del XV secolo facenti parte il pavimento dei camerini di Isabella d'Este, piastrelle tanto declamate e conosciute da non poter certo ignorarne la provenienza.

A testimonianza di quanto predominio avessero in un certo periodo i prestigiosi nomi di altri centri ceramici, a scapito della produzione pesarese, vediamo un ampio frammento attribuito a Faenza (figg. 1a e 1b).



Fig. 1a - Frammento di piatto istoriato con
Il giudizio di Paride (cm. 14 x 14,5)
da incisione di Marcanonio Raimondi.
Pesaro, Pittore del pianeta Venere, 1544c.

Fig. 1b - Iscrizione sul retro del frammento alla fig. 1a.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 184).



Precisiamo subito che questo pezzo, venuto alla luce nel corso della catalogazione del materiale giacente nei depositi del Castello Sforzesco, è stato già oggetto di un mio studio sulla rivista Faenza di alcuni anni or sono² ma viene citato nuovamente perché parte integrante del materiale pesarese restituito alla sua fabbrica di origine.

Si tratta del cavetto di un piatto istoriato della metà del XVI secolo, con la rappresentazione del *Giudizio di Paride*, tratta dalla nota incisione di Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV, 245).

Del gruppo delle tre dee l'unica figura femminile ben identificabile è la superba Giunone. La dea tende minacciosa il dito verso Paride che ha osato preferire Venere a lei. Di Venere è solo visibile l'avambraccio, teso in primo piano per prendere dalla mano del « giudice » il fatidico pomo. Al centro, in piedi con elmo e caduceo, sta la figura di Mercurio. In primo piano, visto di spalle, è Paride perfettamente aderente all'incisione di Raimondi.

Pur trattandosi solamente di un frammento è evidente la forza espressiva che questa pittura raggiunge attraverso i toni intensi e contrastanti del turchino, del viola e dell'arancio carico.

Dal confronto con il piatto esistente al Museo di Leningrado raffigurante « Callisto mutato in lupo » (fig. 2), che reca sul retro la segnatura *fatto in pesaro 1544*, non possiamo non notare la medesima provenienza di questi due esemplari. Ma preferendo restare nell'ambito della collezione del Castello Sforzesco, spostiamo il confronto sulla importante coppa acquistata alcuni anni or sono ed ora esposta nelle vetrine del Museo (fig. 3).

Si tratta di un pezzo ricomposto da vari frammenti, ma completo, al quale lo spesso strato di vetrina, stesa sulla superficie per nascondere i restauri effettuati, toglieva la limpidezza dei particolari rendendone difficili la lettura ed i confronti.

Ora, con un restauro recente, si è provveduto a rimuovere la vetrina e ad asportare dal centro del piatto uno strato di colore aranciato che ricopriva una larga parte di cielo mutando anche la composizione delle nuvole.

La completa pulitura, pur rendendo ora visibili le diverse rotture, ha restituito alla coppa la lucentezza dello smalto esaltandone la festosa policromia dell'insieme.

La collezione del Castello Sforzesco si è così arricchita di un esemplare



Fig. 2 - Coppa istoriata con « Callisto mutato in lupo » (diam. cm. 27,5).
Pesaro, Pittore del pianeta Venere, 1544.
Leningrado, Museo dell'Ermitage.



FIG. 3 - Coppa istoriata con « Il carro di Venere » (diam. cm. 28).
Pesaro, Pittore del pianeta Venere, 1544.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 4090).

di estremo interesse, sia per la qualità della pittura che per l'epoca rappresentata; anche questo pezzo è marcato *fatto in pesaro 1544*.

Il soggetto, come è spiegato sul retro, è quello di Venere madre dell'amore, che assisa su di un carro tra le nubi viene trainata da due bianche colombe.

Per l'esecuzione di una parte di questa coppa è evidente che il pittore si è ispirato alla medesima fonte iconografica del frammento con il giudizio di Paride, sia nella figura femminile accovacciata a sinistra, come nelle due figure in piedi alle sue spalle. La parte di destra è invece ripresa dalla serie dei pianeti attribuita a Gabriele Giolito di Ferrara. Nel confronto di questi tre pezzi notiamo la medesima espressione stupita nei volti femminili, la medesima pesantezza delle carni, che mettono in eccessiva evidenza il gioco della muscolatura, e la stessa identica forma delle piccole teste che portano un'acconciatura raccolta con i capelli divisi in mezzo alla fronte. È interessante anche la particolare forma dei seni che da adolescenti nella incisione raimondiana, vengono qui trasformati con una particolarità che diviene la principale caratteristica del *Pittore del pianeta Venere*³. I seni si fanno più colmi e corposi e sempre dipinti con le punte rivolte verso il basso, tanto nella figura di Venere, come in quella di Diana e delle sue ninfe, e così in Giunone, rappresentata appunto nel frammento.

Da tutti questi elementi non sembra che debbano sussistere dubbi sulla attribuzione alle fornaci pesaresi del frammento di Milano, considerando che tanto il piatto di Leningrado quanto quello del Castello Sforzesco sono marcati *pesaro 1544*.

Ma il rovescio del frammento (fig. 1b) apre invece un grosso problema, tuttora insoluto, perché l'iscrizione, fatta con una grafia che ha le medesime caratteristiche di altri esemplari pesaresi⁴, è lacunosa e porta all'inizio una datazione 15.. (probabilmente 1544). Il titolo dell'opera è *Joditio de...* ed è chiaro che qui manca solo il nome di Paride. Una indicazione di paternità: *Botega de...*, purtroppo solo un inizio, perché ora si sarebbero chiariti vari problemi di attribuzione per tanti esemplari analoghi a questo, e finalmente sull'ultima riga l'indicazione del luogo di fabbricazione: *Faenza N...*, dalla quale derivava appunto l'errata attribuzione.

Osservando successivamente la scritta finale si poteva notare come la parola *Faenza*, posta sull'ultima riga, fosse stata ritoccata cancellando, anzi graffiando con una punta, la parola che il ceramista aveva scritto

precedentemente e mantenendo soltanto quella F iniziale che è la prima lettera della parola Faenza, ma che potrebbe anche essere stato l'inizio della scritta F.. (*atto in Pesaro*).

Un importante piatto, del diametro di 46 centimetri e mezzo, molto restaurato per rotture varie e parti reintegrate in gesso, con il soggetto di « Scipione alla resa di Cartagine » (fig. 4) è sempre stato assegnato alle fornaci di Urbino, ma il confronto con un esemplare simile, acquistato alcuni anni or sono dal Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 5) ci permette di assegnare alle fornaci pesaresi anche l'esemplare di Milano.

Nel piatto londinese, che porta sul retro la segnatura *fato in pesaro 1522* (fig. 6) è dipinta la scena di « Zenobia, prigioniera dell'imperatore Aureliano ».

Confrontando i due piatti ci si rende conto della loro stessa matrice in quanto strutturalmente simili anche nella forma, e concepiti con la medesima cadenza architettonica, cioè con una zona centrale e due quinte laterali, scandite da una colonna che viene posta sull'angolo a sinistra degli edifici in entrambi gli esemplari.

Nel piatto di Scipione la scena è resa più viva da un vento che gonfia i vessilli e sembra alimentare le fiamme che si alzano dall'edificio brantesco posto sullo sfondo.

Nel piatto londinese lo stesso movimento sinuoso è reso evidente dall'animazione delle vesti botticelliane della regina Zenobia e del suo seguito femminile.

I guerrieri in primo piano portano la medesima lorica, la cortissima corazza probabilmente lavorata in cuoio⁵, che lascia scoperte le gambe e riproduce i muscoli del dorso. Le stesse figure barbuti con elmi corinzi sono abbigliate tanto da cavalieri etruschi quanto da soldati romani. Ai piedi gli stessi calzari con i lacci intrecciati alti sulle gambe. La ripetizione della figura del grazioso giovanetto, che compare con le ginocchie unite, i piedi divaricati e la testa sempre troppo grande, posto al centro, nel piatto del Castello Sforzesco e spostato sulla destra negli esemplari di Braunschweig⁶, pone il dubbio che l'autore di queste opere abbia voluto raffigurare se stesso o il committente, secondo la moda rinascimentale.

In ambedue gli esemplari è lampante la mancanza di proporzioni nelle figure rappresentate con le gambe troppo muscolose che si assottigliano repentinamente su dei piedi troppo minuscoli.

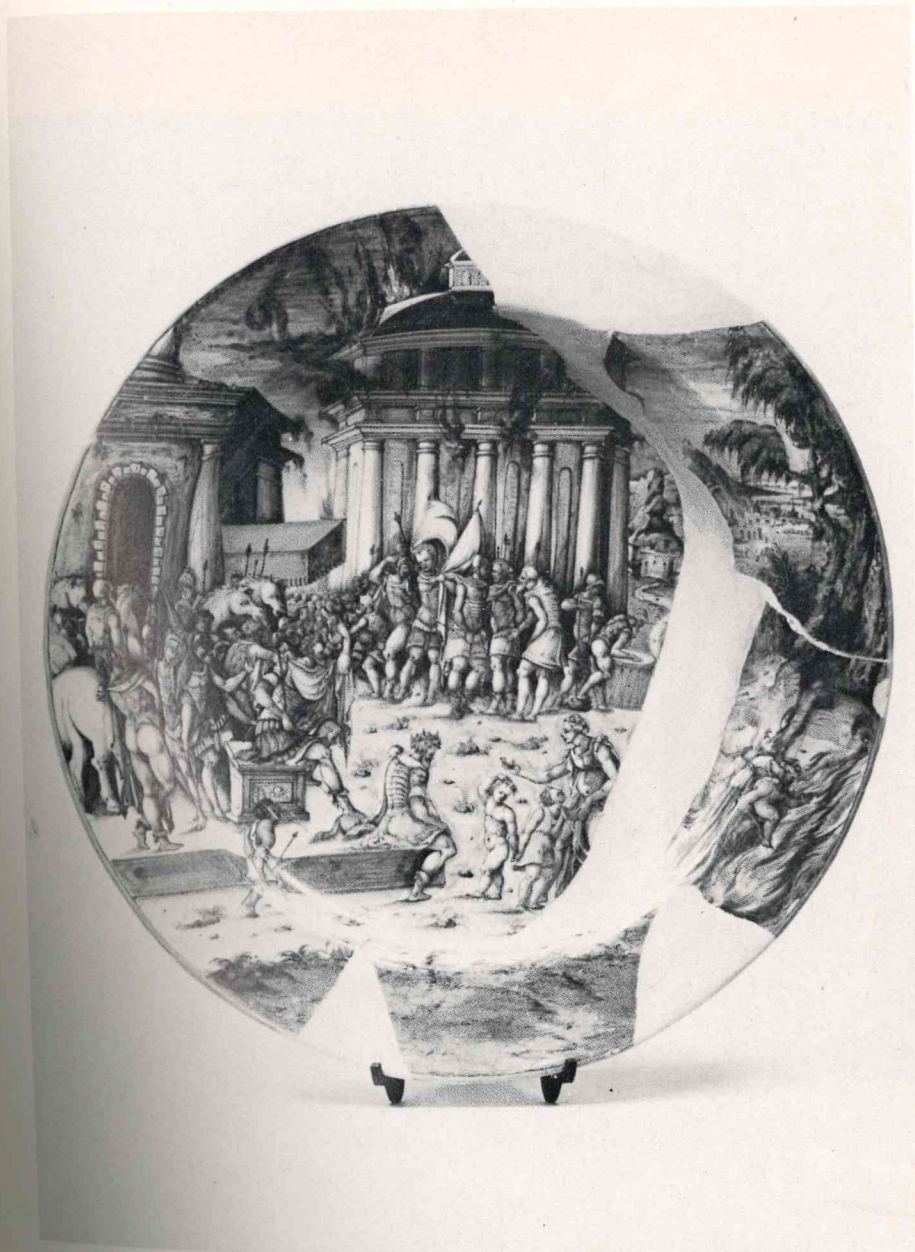


Fig. 4 - Piatto istoriato con « Scipione alla resa di Cartagine » (diam. cm. 46,5).
Pesaro, Pittore di Zenobia, 1522c.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 120).

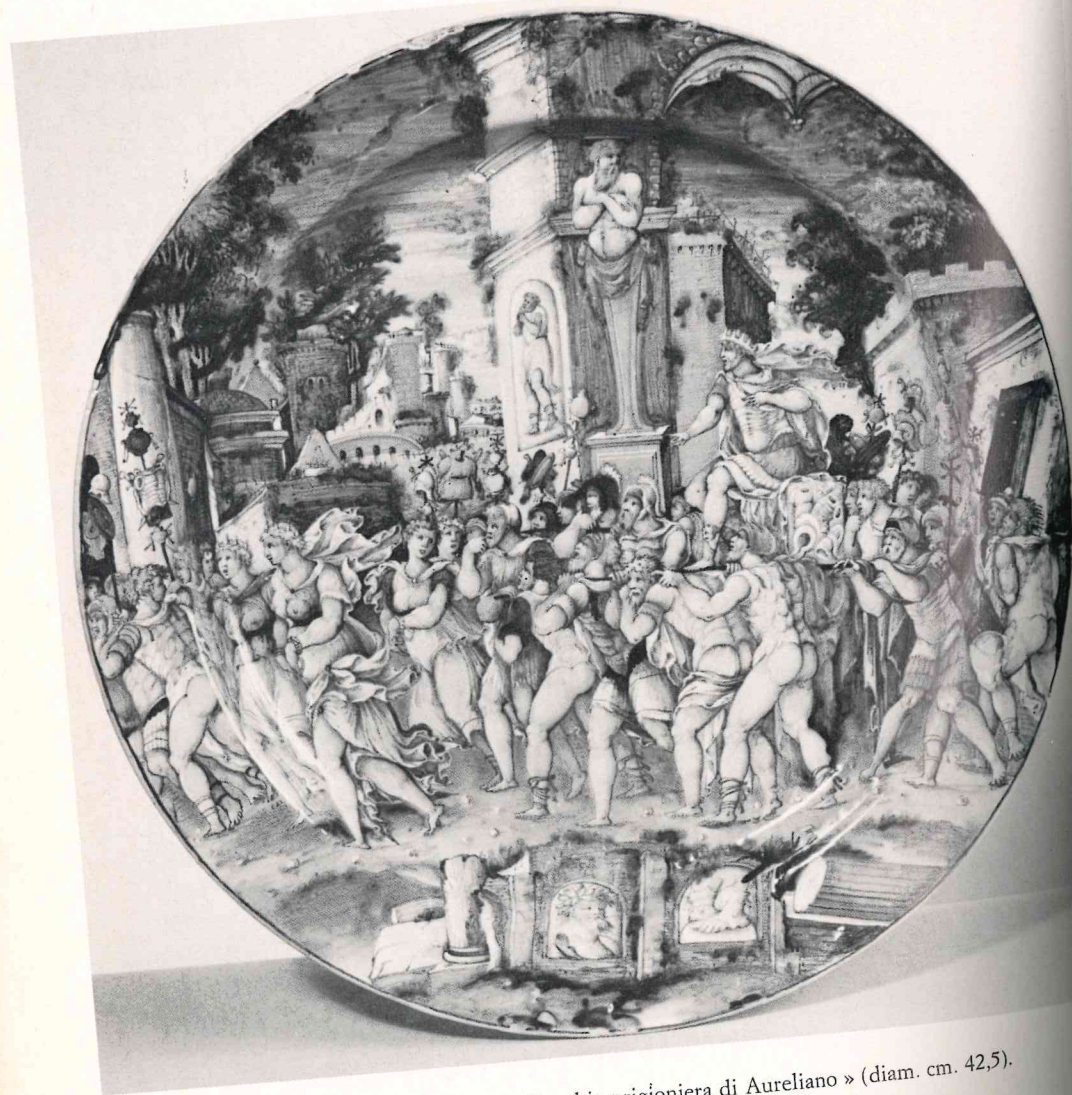


FIG. 5 - Piatto istoriato con « Zenobia prigioniera di Aureliano » (diam. cm. 42,5).
Pesaro, Pittore di Zenobia, 1522.
Per gentile concessione del Victoria and Albert Museum di Londra.

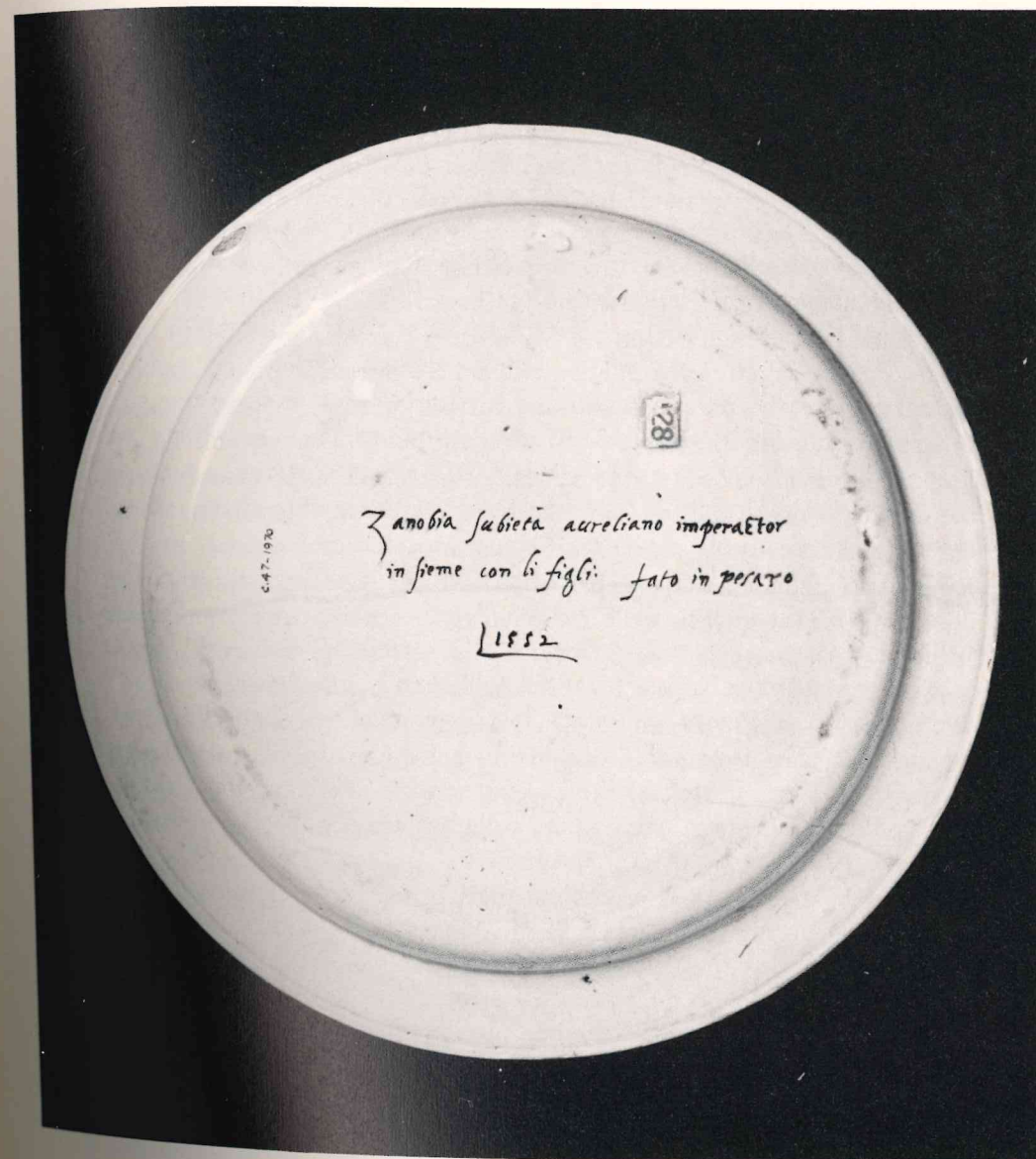


FIG. 6 - Iscrizione sul retro del piatto alla fig. 5.
Per gentile concessione del Victoria and Albert Museum di Londra.

La medesima testa di leone, sbalzata sui calzari e sul trono dell'imperatore Aureliano, come sull'omero nella corazza di Scipione, è un'ulteriore particolare decorativo che lega i due esemplari usciti dalla medesima fornace e dalle mani di quell'artista che la Lessmann ha battezzato come *Zenobia maler* « il pittore di Zenobia »⁷.

Con un salto nel tempo di circa due secoli illustreremo qui di seguito alcune opere che sono state altre volte oggetto di miei studi pubblicati sulle pagine di questa Rassegna, ma avendo scelto di illustrare la produzione pesarese attribuita ad altre fabbriche, sono costretta a riprendere in esame anche alcuni esemplari già presentati.

Alla zona veneta, anzi proprio a Venezia, era attribuito l'orciolo policromo con beccuccio ed ansa, che porta nella formella polilobata centrale una veduta di paesaggio con case turrette, unite da un grande ponte in primo piano (fig. 7). Sul retro, un uccello dipinto in manganese (fig. 8).

La vecchia attribuzione era forse stata influenzata dalla consultazione del Catalogo del Rackham⁸, che assegnava a Venezia o a Bassano un esemplare simile, del Victoria and Albert Museum di Londra.

La bellezza dell'esemplare, la particolarità della decorazione a *foglie di capelvenere* e la qualità dello smalto, leggermente azzurrato, portano invece ad assegnare questo esemplare alla bottega di Giuseppe Bartolucci, al ceramista urbaniese al quale dobbiamo riconoscere il merito di avere riaccessi, in Pesaro, gli antichi fuochi ceramici nell'anno 1757.

Ancora alla zona veneta a precisamente a Le Nove di Bassano, erano attribuiti il versatoio (fig. 9) che insieme ad altri due piatti con identico motivo decorativo sono invece opera della bottega dei Casali e Callegari, della seconda metà del XVIII secolo.

Dipinti con il noto e inconfondibile motivo del *ticchio* o *fiore Pesaro*, come usano ancora chiamarlo i vecchi ceramisti del luogo, questo disegno viene molto spesso confuso con il *tacchiolo* de Le Nove. Ricordiamo che pur essendo molto simili fra loro, il decoro del *ticchio* pesarese presenta delle caratteristiche ben precise per la sua identificazione⁹. La particolare forma del versatoio con il piede ottagonale derivata dagli argentei coevi, è stata ripetutamente decorata, nella stessa fabbrica, anche con disegni a piccolo fuoco (fig. 9c); quindi con il tipico mazzo *alla rosa* (fig. 10a e b) oppure a piccoli tralci entro scomparti, mazzo *alla rosa* del Museo di Faenza (fig. 10c) e ancora ripetuto in

Con l'evoluzione decorativa avvenuta nel campo della maiolica in concorrenza con la porcellana e attraverso la nuova tecnica del fuoco a muffola, si assiste nella seconda metà del XVIII secolo alla introduzione di elementi naturalistici che si sostituiscono alla solennità dei decori rinascimentali ottenendo una maggiore ricchezza policroma soprattutto con l'impiego della famosa porpora di Cassio.

A dimostrazione di ciò sono esemplificativi i tre pezzi decorati con il motivo della *rosa ocracea* (figg. 11a, 11b, 11c)¹⁰.

Attribuiti fino a pochi anni or sono a una fabbrica milanese, essi sono stati poi assegnati al Ferretti di Lodi. Ma senza alcun dubbio sono invece di origine pesarese e prodotti nei primi dieci anni di attività della fabbrica di Casali e Callegari, che subentreranno nel 1763 alla fabbrica di Giuseppe Bartolucci.

L'appartenenza a questa fornace è facilmente dimostrabile dal confronto con un piatto di collezione privata, recante oltre al medesimo motivo decorativo, anche la marca C.C (Casali-Callegari) e, ancora più, dal paragone con una piccola zuccheriera (fig. 11d) segnata *Pesaro C.C. 1773*. Come è dato vedere dal confronto, le due rose, identiche nella forma perfettamente aderente al gusto raffinato del Settecento, sono eseguite con la medesima tecnica e la medesima impostazione. Ancora il confronto di un particolare fra il piatto del Castello Sforzesco (fig. 12a) e il noto piatto del Museo di Torino, marcato *Pesaro 1772* (fig. 12b), evidenzia le affinità stilistiche di questo festoso motivo pesarese.

Un piatto cinesizzante (fig. 13), brillava per l'accuratezza della esecuzione nelle vetrine di Milano insieme ai prestigiosi esemplari di Pasquale Rubati. Ancora una volta un'opera pesarese veniva assegnata ad un'altra fabbrica, e in questo caso, al migliore decoratore milanese.

Questo esemplare, seppure insolito nella produzione locale, non presenta tuttavia grossi problemi di identificazione, in quanto due piatti perfettamente analoghi a questo sono esposti nelle vetrine del Museo Civico di Pesaro, uno di loro è marcato *C.C Pesaro 1787*.

Il grande piatto della fig. 14, prodotto agli inizi del XIX secolo nella fabbrica di Ignazio Callegari, era invece attribuito alle fornaci ungheresi di Holitsch.

È decorato a piccolo fuoco con la tipologia del fiore di peonia, che possiamo considerare una elaborazione del decoro *alla rosa* filtrato attraverso la peonia cinese, che sovente veniva dipinta anche sulle ceramiche



FIG. 7 - Orcio policromo con beccuccio (h. cm. 31 - diam. cm. 16,5).
Pesaro, fabbrica Giuseppe Bartolucci 1757/1762.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 418).



FIG. 8 - Retro dell'orcio alla fig. 7.
Milano, Museo del Castello Sforzesco.



FIG. 9a - Versatoio sagomato, decorato al « ticchio » (h. cm. 22, piede cm. 11).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII ultimo quarto.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 1300).

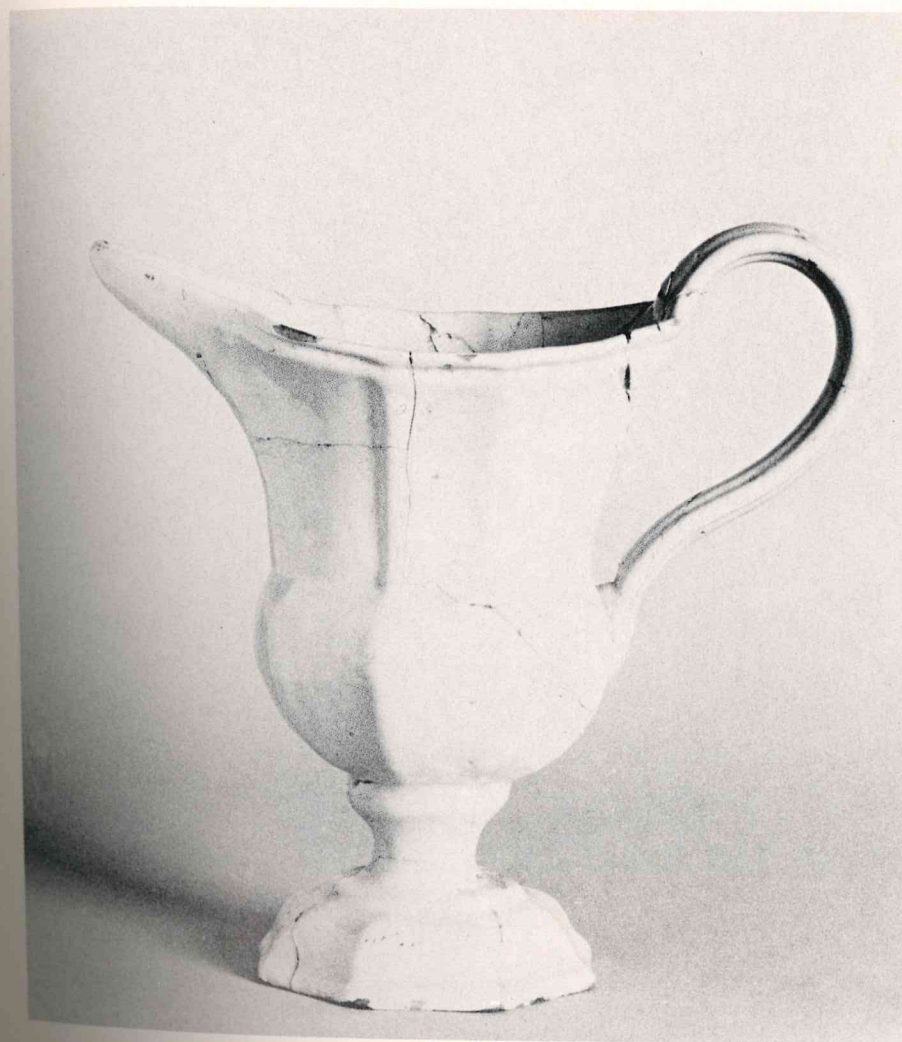


FIG. 9b - Versatoio sagomato in maiolica bianca (h. cm. 23, piede cm. 11,5).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII seconda metà.
Roma, coll. privata.



FIG. 9c - Versatoio policromo decorato « a rovine » (h. cm. 23, piede cm. 11,5).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII ultimo quarto.
Il manico restaurato in gesso, non è stato ricostruito secondo il modello originale.
Roma, coll. privata.



FIG. 10a - Versatoio sagomato, decorato « alla rosa » (h. cm. 23, piede cm. 11,2).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII seconda metà.
Bologna, coll. privata.

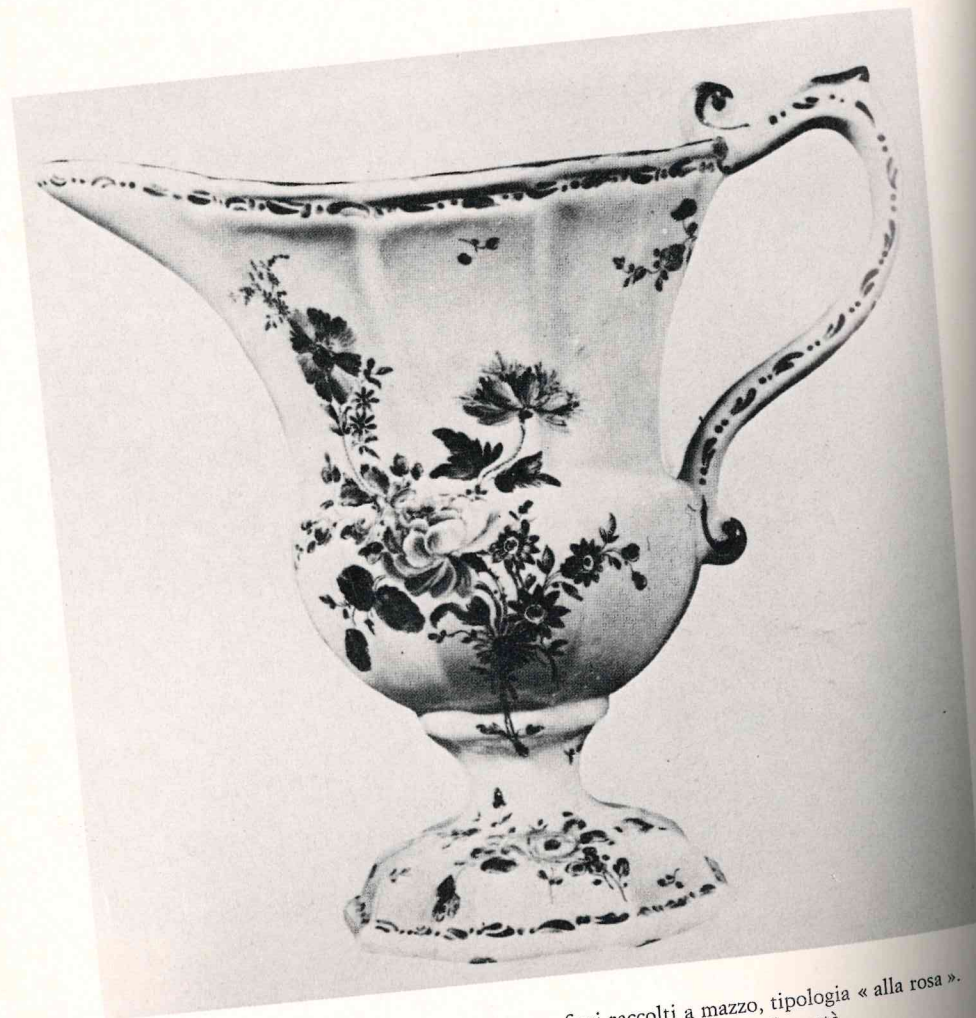


FIG. 10b - Versatoio sagomato, decorato con fiori raccolti a mazzo, tipologia « alla rosa ».
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII seconda metà.
Coll. privata.



FIG. 10c - Versatoio sagomato, decorato a scomparti con elementi del mazzo « alla rosa »
(h. cm. 22,5, piede cm. 10,5).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII ultimo quarto.
Faenza, Museo Int. delle Ceramiche. (Inv. 152).

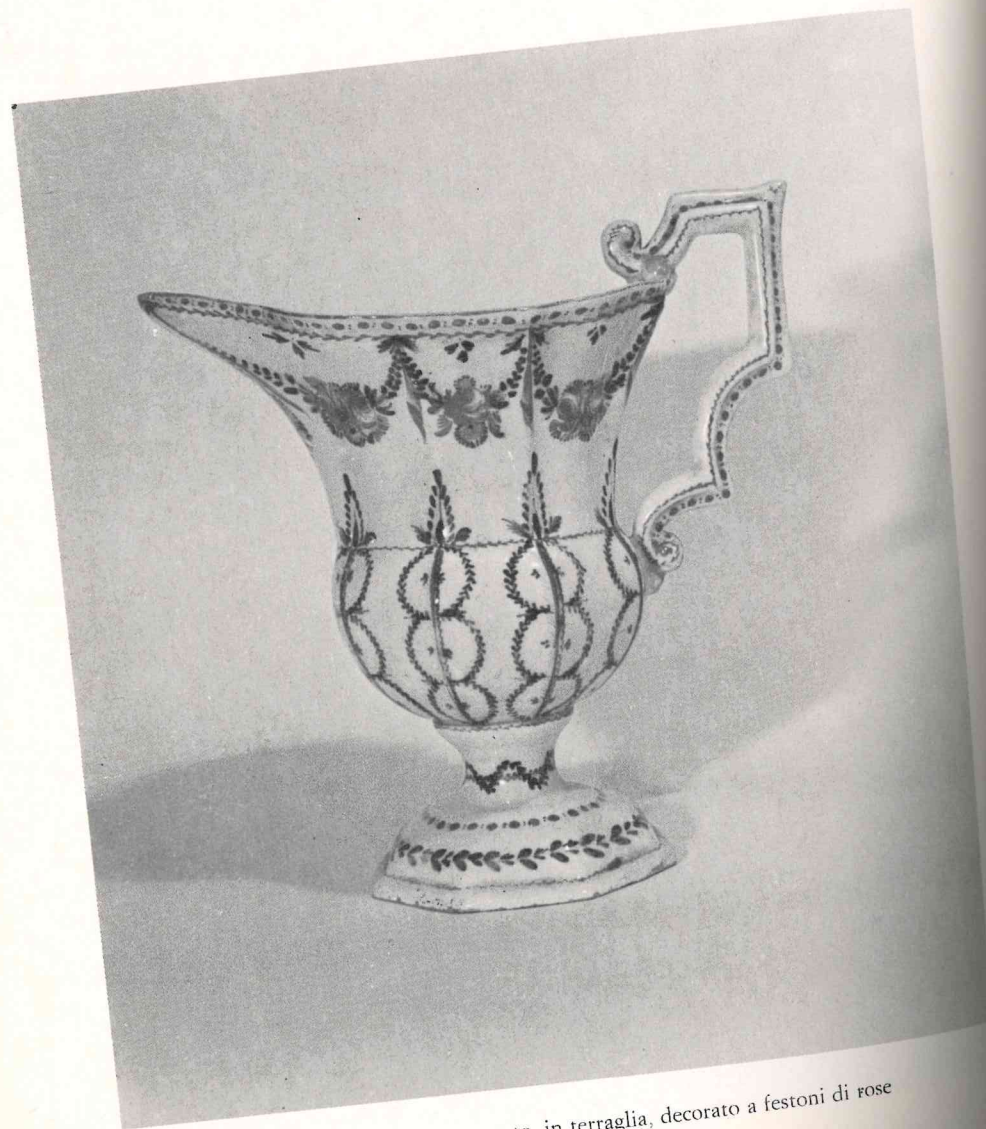


FIG. 10d - Versatoio sagomato, in terraglia, decorato a festoni di rose
(h. cm 23, piede cm. 11,5).
Pesaro, fabbrica di Ignazio Callegari, sec. XIX inizio.
Pesaro, coll. privata.

milanesi. Il motivo floreale centrale è analogo a quello che orna i numerosi boccali trilobati, che portano nella formella centrale i versi di una canzone inneggiante al vino e all'amore, e sono comuni tanto ad Ignazio come ad Ippolito Casali e a Filippo Callegari.

Gran numero di questi boccali sono visibili ad Atene, al museo di Pesaro e particolarmente a Torgiano, in Umbria, nel museo del vino. I caratteri greci con cui è composta la canzone testimoniano la loro destinazione ai clienti d'oltre Adriatico e quindi ai commercianti che frequentavano la fiera di Senigallia.

L'attribuzione del piatto di Milano alla fornace di Ignazio deriva anche dalla osservazione dei colori che, secondo il gusto di questo artista, non appaiono sempre armoniosamente concertati. In particolare è rilevante l'accentuazione di una tonalità azzurra pesantemente dosata nella campitura delle foglie, colore che non abbiamo mai riscontrato nel pennello di Ippolito né in quello di Filippo, i quali continuano nella loro fabbrica una più sicura produzione tradizionale.

Ad avvalorare la nostra attribuzione fa fede un documento di mano del Gonfaloniere Perticari, il quale, scrivendo di Ignazio Callegari, lo presenta come colui che *ha sempre lavorato in maggior parte oggetti che servivano per la Grecia*. Ci sembra quindi evidente che un certo tipo di decoro eseguito per esemplari destinati a quel territorio fosse ancora ripetuto sui piatti che presentano così le caratteristiche della sua fornace. Il grandissimo piatto decorato *alla rosa* (fig. 15) figurava fra gli esemplari di Marsiglia, ed era attribuito alla mano di Onorato Savy. Si tratta invece di un tipico esemplare della fabbrica Casali e Callegari, dipinto all'incirca nell'ultimo quarto del XVIII secolo.

Rimarchiamo che non è insolita l'attribuzione a Marsiglia come a Strasburgo di esemplari pesaresi, proprio per le affinità stilistiche che presentano le due fabbriche.

D'altro canto, come è chiaramente visibile nelle figure 16a e 16b, la famosa *rosa* di Pesaro discende direttamente dagli esemplari di Strasburgo resi celebri dallo stile floreale di Paul Hannong che, nella impossibilità di fabbricare la porcellana, per l'opposizione della reale manifattura di Vincennes, dipingeva sulle sue maioliche finissimi mazzi di rose desunti dalle tavole dei Deutsches Blumen e dalle incisioni di fiori francesi.

Il decoro del piatto del Castello Sforzesco, sapientemente dosato nella distribuzione dolcissima dei colori, può considerarsi un campionario dei



FIG. 11a - Piatto centinato, decorato a piccolo fuoco con farfalla, stemma degli Hondedei e fiori raccolti a mazzo (diam. cm. 23,5).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari 1770/1775c.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 3545).



FIG. 11b - Piatto fondo centinato, decorato a piccolo fuoco con stemma marchionale (diam. cm. 22).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari 1770/1775c.
Milano, Museo del Castello Sforzesco (Inv. M. 394).



FIG. 11c - Piccola zuppiera sagomata (h. cm. 19, diam. cm. 22 x 15).
Decorazione policroma alla « rosa ocracea ».
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari 1770/1775.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 393).

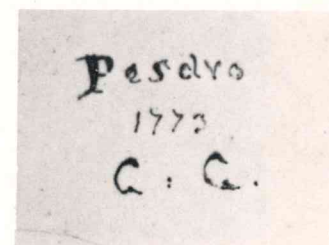


FIG. 11d - Zuccheriera decorata a piccolo fuoco con tralci di fiori in oro.
Marca Pesaro 1773 C.C. Fabbrica Casali e Callegari.
Milano, coll. privata.



FIG. 12a - Particolare del piatto alla fig. 11a con decorazione alla « rosa ocracea ».
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari 1770/1775.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 3545).



FIG. 12b - Particolare del piatto con decorazione policroma di rose raccolte a mazzo.
Marca *Pesaro* 1772. Fabbrica Casali e Callegari.
Torino, Museo Civico.



FIG. 13 - Piatto policromo cinesizzante decorato a piccolo fuoco con lumeggiature in oro
(diam. cm. 22,5).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari 1787c.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 3672).



FIG. 14 - Piatto fondo decorato con il fiore di peonia (diam. cm. 22,5).
Pesaro, fabbrica Ignazio Callegari, sec. XIX inizio.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 284).



FIG. 15 - Grande piatto decorato « alla rosa » (diam. cm. 41,5).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII ultimo quarto.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 286).

motivi caratteristici che hanno reso celebri le fornaci di Casali e Callegari.

Uno degli ultimi acquisti dell'anno in corso, è la tazzina cilindrica con analogo piattino (figg. 17a e 17b). La sua presenza nelle vetrine pesaresi è significativa per le controverse ipotesi che accompagnano il decoro di cui è ornata.

È ormai tradizione che la rosa pesarese sia di un unico modello rotondeggiante con il centro spostato verso l'alto. La diversa rappresentazione di una rosa più allungata, con le foglie più aperte e tratteggiate, viene sovente assegnata a Faenza, non per sicura attribuzione, quanto per una necessità di dividere un motivo decorativo comune alle due fabbriche vicine.

Nonostante le ricerche fatte fino ad ora e i numerosi esemplari esaminati non è stato ancora possibile reperire una sola firma che possa esibirsi come documento valido per una sicura attribuzione. Per ora si è solo trovata la possibilità di collegare elementi decorativi comuni alla rosa di Pesaro e decisamente estranei alle fornaci faentine.

L'unica testimonianza trovata fino ad ora, è una segnatura con tre lettere disegnate a pennello in rosso porpora: una *TFC* (fig. 18a)¹¹ dipinte sotto il piede di una caffettiera costolata (fig. 18b).

Non ci risulta che queste tre lettere possano essere l'iniziale di qualche artista conosciuto, e la diversa grafia alla quale eravamo abituati nella fabbrica di Casali e Callegari sembra escludere il fatto che possa trattarsi di una firma. Sorge piuttosto il dubbio che possa rappresentare le iniziali del committente di un disperso servizio.

Con questi esemplari termina la panoramica delle opere restituite alle fornaci pesaresi, ma non termina qui l'elenco dei pezzi, seppure di minore importanza, assegnati ad altre fabbriche.

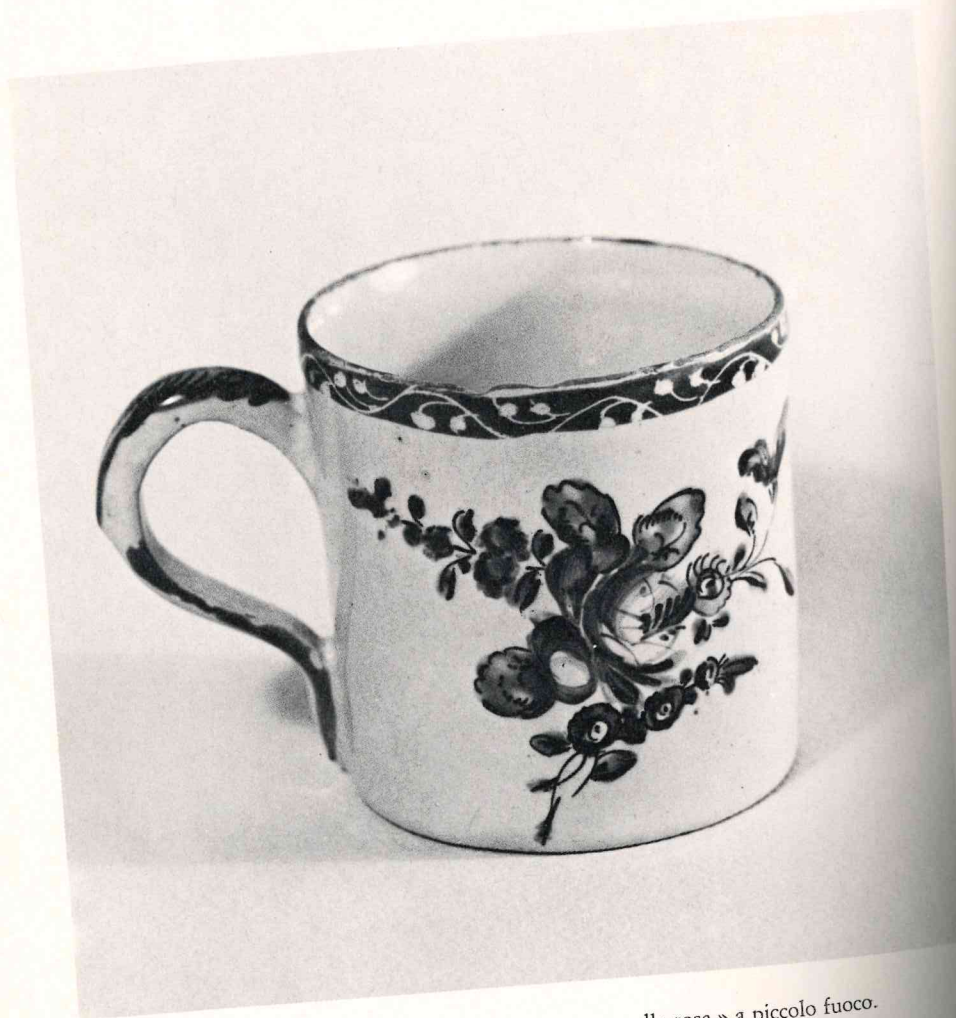
Dopo una definitiva catalogazione, tanto dei pezzi esposti, come di quelli esistenti nei depositi, è stato oggi possibile realizzare una migliore sistemazione museografica, dove gli esemplari pesaresi, finalmente più numerosi, hanno potuto trovare una più giusta presentazione.



...rofumo di Paul Hannong.



Fig. 16b - Particolare di un piatto di Joseph Hannong.
Museo di Strasburgo.



FIGG. 17a e 17b - Tazzina e piattino decorato « alla rosa » a piccolo fuoco.
(h. cm. 5,5, diam. cm. 5,5 e diam. cm. 12).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII seconda metà.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. (Inv. M. 4095/4096).



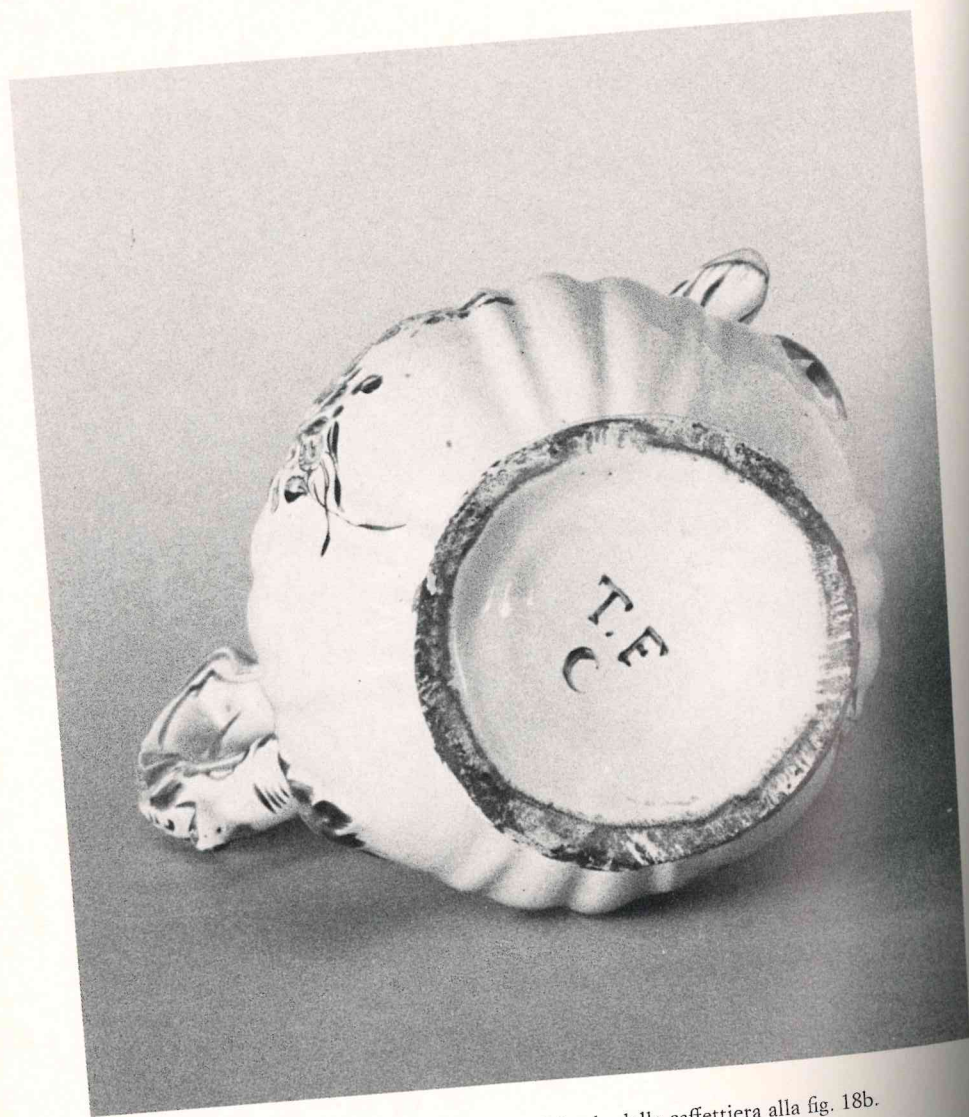


FIG. 18a - Particolare della marca sul fondo della caffettiera alla fig. 18b.

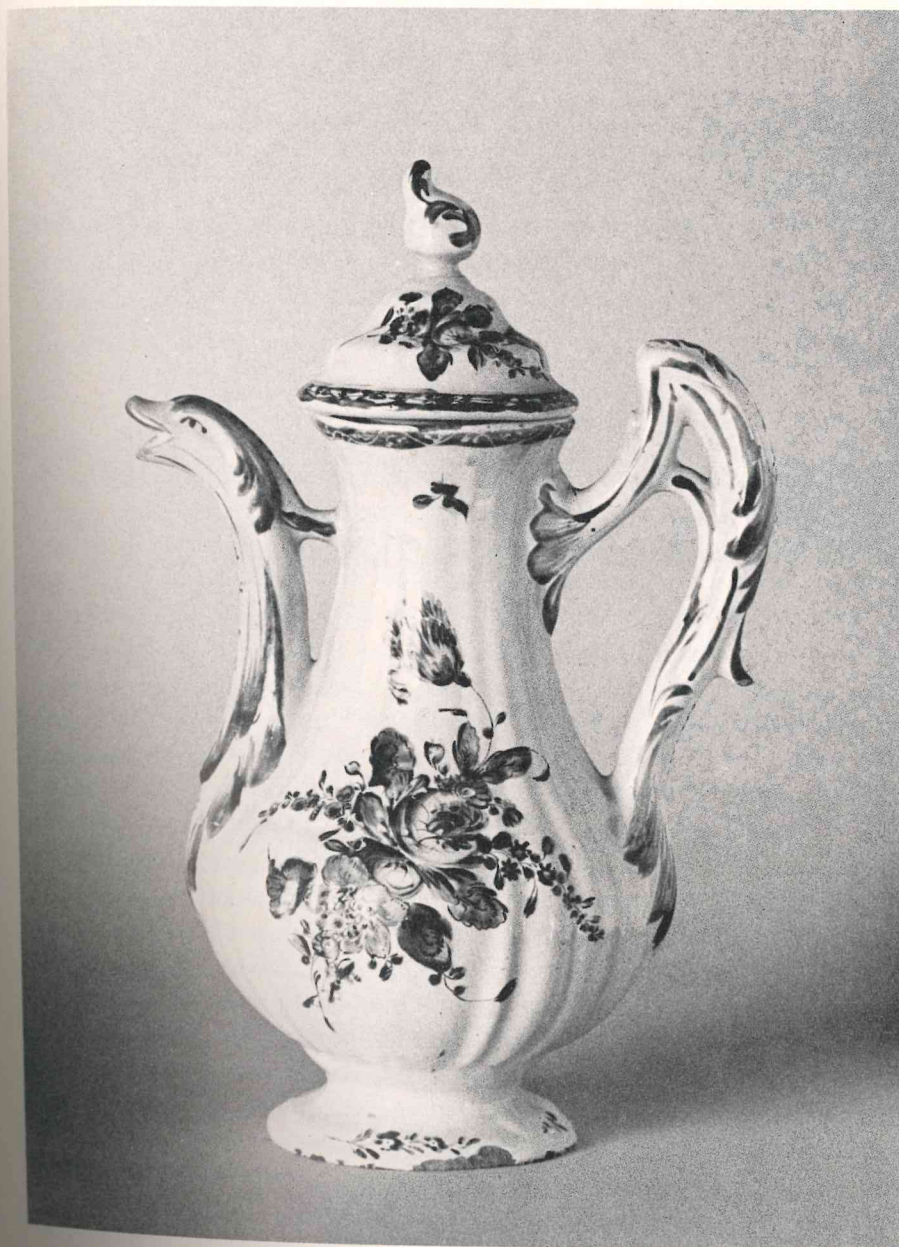


FIG. 18b - Caffettiera costolata decorata « alla rosa » a piccolo fuoco.
(h. cm. 28, diam. cm. 16).
Pesaro, fabbrica Casali e Callegari, sec. XVIII seconda metà.
Roma, coll. privata.

NOTE

- ¹ Parte del presente articolo venne utilizzato per una relazione tenuta al Secondo Congresso della Ceramica a Pennabilli di Pesaro, il 19 luglio 1981.
- ² G. BISCONTINI UGOLINI, in Faenza, LXIV, 1978, n. 2, pagg. 27-33.
- ³ Vedi J. MALLET, *La maiolica istoriata a Pesaro*, in Faenza, LXVI, 1980, n. 1/6, pag. 160.
- ⁴ Ad esempio, sul retro della coppa con *Cicerone e Cesare legislatori* del British Museum.
- ⁵ Vedi la raffigurazione di un guerriero nell'affresco del IV sec. a.C. rinvenuto a Pestum, da: *Storia illustrata*, novembre 1974.
- ⁶ J. LESSMANN, *Katalog*, 1979, Nr. 468, 469, 471, 473.
- ⁷ *Idem*, pag. 335.
- ⁸ B. RACKHAM, *Catalogue*, 1940, pag. 397, fig. 1201.
- ⁹ G. BISCONTINI UGOLINI, *Rassegna di studi e notizie*, anno III, vol. IV, Milano, 1976, pagg. 87-101.
- ¹⁰ G. BISCONTINI UGOLINI, *Rassegna di studi e notizie*, anno IV, vol. V, pagg. 131-144.
- ¹¹ La lettera C potrebbe essere anche interpretata come falce lunare o *croissant*.

GRAZIETTA BUTAZZI

In margine all'Esposizione Industriale, Milano 1881.

Un gruppo di costumi e indumenti popolari
presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata

Nella collezione di costumi delle Civiche Raccolte di Arti Applicate, è compreso un nucleo di indumenti riferibili con sicurezza all'abbigliamento popolare, di cui non era stato possibile stabilire la provenienza dai registri di carico del vecchio Museo Artistico, iniziati regolarmente solo con il 1913. La scarsità di studi specializzati sull'argomento, rendeva inoltre difficile la loro attribuzione alle rispettive regioni di origine.

Per un piccolo numero di essi, è stato possibile ricostruire in parte le vicende della loro acquisizione in Museo e stabilirne la provenienza geografica, avendo potuto identificarli nell'album fotografico, eseguito in occasione dell'Esposizione Nazionale milanese del 1881, della Classe 50 dell'esposizione, relativa a « Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia »¹.

Si tratta dei costumi fotografati con il n. 54 (fig. 1), riferito, secondo le indicazioni contenute nell'album, a « Contadina di Rio Maggiore - giornaliero antico », di cui il Museo possiede il corsetto (313 C, figg. 2 e 3) e le scarpe (103 C, fig. 4); il n. 61 (fig. 5) riferito a « popolana di Genova col mezzero-giornaliero » di cui si possiede ancora il fazzoletto tenuto incrociato sul petto (173 C, fig. 6); il n. 72 (fig. 7) di « contadina di Loreto - antico festivo », per il quale sono stati identificati il grembiule (200 C, fig. 8) e le scarpe (111 C, fig. 9); il n. 78 per « contadina di Castelli Teramano - antico giornaliero » (fig. 10), di cui rimane ancora al Museo il busto (89 C, figg. 11 e 12) e la gonna (169 C, fig. 11); il n. 124 (fig. 13) di « signora di Bitti - festivo » di cui è riconoscibile il fazzoletto appoggiato sulle spalle (171 C, fig. 14); il n. 136 (fig. 16) di « popolana nettunese », rimasto fortunatamente completo, ad eccezione delle calzature e della coccarda inferiore (figg. 17 e 18), corrispondente a 176 Ca) e b), 4 Bo e 360 C; il n. 137 (fig. 19) di « popo-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

NOTE

- ¹ Parte del presente articolo venne utilizzato per una relazione tenuta al Secondo Congresso della Ceramica a Pennabilli di Pesaro, il 19 luglio 1981.
- ² G. BISCONTINI UGOLINI, in Faenza, LXIV, 1978, n. 2, pagg. 27-33.
- ³ Vedi J. MALLET, *La maiolica istoriata a Pesaro*, in Faenza, LXVI, 1980, n. 1/6, pag. 160.
- ⁴ Ad esempio, sul retro della coppa con *Cicerone e Cesare legislatori* del British Museum.
- ⁵ Vedi la raffigurazione di un guerriero nell'affresco del IV sec. a.C. rinvenuto a Pestum, da: *Storia illustrata*, novembre 1974.
- ⁶ J. LESSMANN, *Katalog*, 1979, Nr. 468, 469, 471, 473.
- ⁷ *Idem*, pag. 335.
- ⁸ B. RACKHAM, *Catalogue*, 1940, pag. 397, fig. 1201.
- ⁹ G. BISCONTINI UGOLINI, *Rassegna di studi e notizie*, anno III, vol. IV, Milano, 1976, pagg. 87-101.
- ¹⁰ G. BISCONTINI UGOLINI, *Rassegna di studi e notizie*, anno IV, vol. V, pagg. 131-144.
- ¹¹ La lettera C potrebbe essere anche interpretata come falce lunare o *croissant*.

GRAZIETTA BUTAZZI

In margine all'Esposizione Industriale, Milano 1881.

Un gruppo di costumi e indumenti popolari
presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata

Nella collezione di costumi delle Civiche Raccolte di Arti Applicate, è compreso un nucleo di indumenti riferibili con sicurezza all'abbigliamento popolare, di cui non era stato possibile stabilire la provenienza dai registri di carico del vecchio Museo Artistico, iniziati regolarmente solo con il 1913. La scarsità di studi specializzati sull'argomento, rendeva inoltre difficile la loro attribuzione alle rispettive regioni di origine.

Per un piccolo numero di essi, è stato possibile ricostruire in parte le vicende della loro acquisizione in Museo e stabilirne la provenienza geografica, avendo potuto identificarli nell'album fotografico, eseguito in occasione dell'Esposizione Nazionale milanese del 1881, della Classe 50 dell'esposizione, relativa a « Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia »¹.

Si tratta dei costumi fotografati con il n. 54 (fig. 1), riferito, secondo le indicazioni contenute nell'album, a « Contadina di Rio Maggiore - giornaliero antico », di cui il Museo possiede il corsetto (313 C, figg. 2 e 3) e le scarpe (103 C, fig. 4); il n. 61 (fig. 5) riferito a « popolana di Genova col mezzero-giornaliero » di cui si possiede ancora il fazzoletto tenuto incrociato sul petto (173 C, fig. 6); il n. 72 (fig. 7) di « contadina di Loreto - antico festivo », per il quale sono stati identificati il grembiule (200 C, fig. 8) e le scarpe (111 C, fig. 9); il n. 78 per « contadina di Castelli Teramano - antico giornaliero » (fig. 10), di cui rimane ancora al Museo il busto (89 C, figg. 11 e 12) e la gonna (169 C, fig. 11); il n. 124 (fig. 13) di « signora di Bitti - festivo » di cui è riconoscibile il fazzoletto appoggiato sulle spalle (171 C, fig. 14); il n. 136 (fig. 16) di « popolana nettunese », rimasto fortunatamente completo, ad eccezione delle calzature e della coccarda inferiore (figg. 17 e 18), corrispondente a 176 Ca) e b), 4 Bo e 360 C; il n. 137 (fig. 19) di « popo-

lana albanese» per il quale rimangono invece solo le maniche (s.n., fig. 20) e il nastro allacciato alla vita (172 C, fig. 21); infine, il n. 138 (fig. 22) di «popolana tivolese», recuperato, grazie alla fotografia, nei suoi tre elementi principali: la gonna (203 C, fig. 24), il giacchino (117 C, figg. 23 e 24), e il grembiule s.n. (figg. 23 e 25).

Molto probabilmente, gli altri oggetti di abbigliamento popolare posseduti dal Museo hanno la stessa provenienza; ma non è stato possibile identificarli nelle fotografie in mancanza di elementi precisi di riconoscimento. Impossibile, ad esempio, stabilire un'identità con i costumi fotografati nel caso di tessuti uniti se l'indumento non presenta caratteristiche particolari come foggia o decorazione, e altrettanto impossibile identificare indumenti che si trovano nascosti o coperti da altri.

Occorre anche rilevare che l'avvenuto riconoscimento con la conseguente attribuzione regionale, non mette al riparo da errori per la mancanza di scientificità con cui venne realizzata la sezione etnografica nell'ambito dell'esposizione milanese, come si accennerà più avanti.

Progetto di un Museo Etnografico a Milano e la raccolta etnografica di costumi

L'allestimento di quella sezione etnografica si intreccia con la storia delle Civiche Raccolte milanesi, come i nostri esemplari dimostrano e anche per il progetto, che ne seguì, di un Museo Etnografico da costituire nella nostra città.

L'idea della presentazione di una serie di costumi regionali che esaltasse l'avvenuta unità del Paese² si profila fino dagli inizi dei lavori per l'Esposizione, e il 20 dicembre 1880 è nominata una Commissione per l'attuazione del programma relativo alla classe 50, sotto la presidenza del prof. Cornalia³. Inizialmente formata da Carlo Ermete Visconti, Carlo Borromeo, Lodovico Trotti, Napoleone Pini e Alfonso Garavaglia, la commissione incontrò, al debutto, alcune difficoltà: Visconti non accettò di farne parte e venne sostituito da Pompeo Castelfranco che il mese dopo presentava dimissioni polemiche se, comunicandole al Comitato Organizzatore, il Cornalia precisava che il solo rag. Pini svolgeva «un vero lavoro utile» anche se «i membri della Commissione sono assai bene intenzionati»⁴. Ancora polemico, dopo il varo dell'Esposizione, appare il Cornalia che si era battuto perché il materiale etnografico pro-

veniente dalle varie regioni fosse esposto insieme ai costumi: «che se per avventura le collezioni etnografiche che vennero ammesse, avrebbero potuto trovar posto in altra classe siccome materiale scientifico (benché siano ausiliarie e supplemento della mostra di costumi), se figurando in questa classe non sono convenientemente giudicate, il Comitato non deve imputarlo che all'insipienza di chi non sa comprendere il nesso strettissimo che lega la prima industria dell'uomo all'odierna civiltà, di cui può andare giustamente superbo il paese, nella presente mostra»⁵.

All'inizio, le idee sembrano alquanto confuse sull'entità di una effettiva rappresentanza dell'abbigliamento a carattere ancora tradizionale per le varie regioni, e in un opuscolo in cui tenta di chiarire i contorni e i contenuti di questa classe 50, limitata da quell'angusta etichetta di «industria casalinga», il Cornalia sembra pensare solo a pochi pezzi: «né improprio sarebbe a questo scopo qualche *intero costume*, qualche *abito intero* con cui si potessero vestire busti o completi fantocci, i quali valessero a rappresentare l'alpigiano e l'abitante dell'Appennino o delle Madonie, o il pastore o il capraio dai pantaloni di pelliccia, il mandriano dei monti calabresi o il pescatore d'Amalfi e delle coste di Sardegna»⁶.

Infatti, nelle prime sedute, si prevedevano una cinquantina di costumi, che nel marzo erano già ritenuti insufficienti⁷.

Per quanto riguardava il metodo di raccolta, non si trovò di meglio che rivolgersi alle stesse Giunte locali formatesi presso le varie Camere di Commercio per la raccolta dei materiali, industriali e artigianali, destinati all'esposizione milanese. A queste Giunte, spettavano i contatti con le autorità locali — sindaci, prefetti e sottoprefetti — che avrebbero dovuto assicurare che la ricerca avvenisse effettivamente presso le famiglie dove gli oggetti erano «custoditi ed usati»⁸.

Forse, ci fu una maggiore consapevolezza, che non riuscì però a trasformarsi in progetto idoneo e sistematico. Alla fine del 1880, era diramato alle Giunte locali e diffuso a mezzo stampa, un comunicato in cui si precisava che «una esposizione dei prodotti dell'industria non può andar disgiunta da quella dei metodi industriali anche nelle loro più modeste e primitive manifestazioni e nelle loro vicende storiche. Guidato da questo concetto, il Comitato per l'Esposizione Nazionale da tenersi in Milano nel 1881 ha creduto utile di creare nei locali dell'Esposizione stessa un apposito riparto dove raccogliere con metodo scientifico e razionale quanto si riferisce alle *industrie casalinghe e le manifatture locali caratteristiche delle varie popolazioni italiane moderne e partico-*

larmente alle popolazioni rurali, mettendole a confronto, quando è possibile, con le antichissime industrie bambine e primitive delle medesime regioni»⁹. Si proseguiva con un appello, oltre che al concorso delle Giunte locali, alla «cooperazione di persone che siansi particolarmente occupate di questioni etnografiche sia per scienza, specialità e diletto»¹⁰. La Commissione dispose di fondi per l'acquisto di materiale da esporre, e nel rendiconto finale troviamo infatti l'acquisto di 41 costumi per un totale di L. 3.942,21¹¹, di nessuno dei quali si trova però traccia nelle raccolte del Museo.

Eppure, dovrebbe esserci perché, a conclusione della mostra, rimane una proposta precisa di conservare alla città i costumi esposti nella classe 50 per formare a Milano un Museo Etnografico Italiano¹². La proposta, che implicava l'acquisto degli altri costumi giunti in prestito alla Mostra, da unire a quelli acquistati dalla Commissione, venne respinta dal Municipio di Milano¹³ in relazione ad eventuali nuovi acquisti, mentre era naturalmente accettato il dono dei costumi già acquisiti, come primo nucleo del costituendo Museo¹⁴.

Ai 41 costumi iniziali, elencati nella nota 11, se ne erano a questo punto aggiunti 23, ricevuti in donazione, come risulta dalla lettera del 5 novembre 1881 (nota 12). A una parte di essi, potrebbero quindi riferirsi gli indumenti attualmente inclusi nelle raccolte del Museo, ma non si è potuto rintracciare alcun elenco ad essi relativo.

Del Museo Etnografico, tanto caldamente auspicato, non si è trovata traccia nell'ambito di questa ricerca; vale però la pena di ricordare che tra le medaglie d'argento accordate agli espositori della classe 50, figura la Società Italiana di Scienze Naturali di Milano «per avere esposto oggetti etnografici antichi e moderni comparati, e per l'iniziativa presa già nel 1879 di fondare una collezione etnografica lombarda»¹⁵.

La vicenda delle collezioni etnografiche donate al Museo, tra cui quella di costumi, prosegue invece a proposito del prestito di materiale etnografico concesso dal Museo del Castello Sforzesco di Milano alla mostra organizzata a Roma nel 1911 nel quadro delle manifestazioni per il cinquantenario dell'unità d'Italia; ed è una vicenda che getta sull'intera questione una luce non propriamente in riga con l'efficientismo milanese celebrato nel 1881.

milanese di costumi regionali è evidentemente molto nota, in particolare per la ricchezza di quelli di provenienza siciliana e sarda. Lo attestano le ripetute richieste del Loria di cui si parlerà più avanti, e una lettera, contenuta tra le sue carte e indirizzata a Luca Beltrami, in cui lo scrivente afferma: «nelle sale del palazzo sforzesco alle quali Ella sovrintende con tanto intelletto d'arte ho ammirato una splendida collezione di costumi regionali italiani di epoche passate»¹⁶.

Nelle guide pubblicate dopo il 1881 e prima della sistemazione attuale del Museo, realizzata nel 1954, questa testimonianza è confermata da alcuni cenni a tale esposizione, in termini, però, da ritenerla piuttosto ridotta¹⁷. Eppure, la storia del concorso del Museo milanese alla mostra romana sembrerebbe indicare il contrario.

Nell'ottobre 1908, Lamberto Loria informa il Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma della presenza a Milano di una «meravigliosa raccolta etnografica di oggetti e costumi delle due isole», costata tra le 30 e le 40 mila lire, per la quale Francesco Novati si sta adoperando per ottenere il prestito per la manifestazione romana; secondo le sue informazioni, però, la raccolta si troverebbe chiusa in ben 80 casse contenute nelle cantine del Castello Sforzesco¹⁸.

Il prestito è concesso agli inizi dell'anno seguente direttamente dal sindaco Ponti, che puntualizza come di prestito deve trattarsi, e che il Comune di Milano non aderisce affatto a lasciare le sue raccolte per la costituzione del Museo Nazionale Etnografico, che rappresenta l'obiettivo dell'Esposizione romana e che dovrebbe aprirsi nella capitale¹⁹. Dalla corrispondenza trascritta in questa nota, si rileva come nella lettera di Gabba, presidente della Commissione del Civico Museo di Milano, in data 9 febbraio 1909, le collezioni etnografiche risultano «conservate nei magazzini dei Civici Musei» che, a quest'epoca, sembrerebbero malamente allestiti nei sotterranei²⁰.

Proseguendo le trattative per il prestito della raccolta, il mistero sulla effettiva collocazione di questa non si chiarisce, ma, anzi, si infittisce. In una lettera del Loria del 3 maggio 1909 indirizzata al prof. Vicenzi, Ispettore del Museo Artistico Civico al Castello Sforzesco, lo studioso chiede «se gli oggetti da me incassati sono stati spediti». In risposta, il 10 maggio 1909, il Vicenzi promette «le manderò la nota illustrativa degli oggetti quali figuravano alla mostra del 1881»²¹.

Il 26 settembre 1909 il Vicenzi, informando che la spedizione delle

casce è prossima, chiede invece al Loria di fargli avere « l'inventario metodico riassuntivo »²².

Il Loria deve essere stato in grado di operare una scelta sul materiale, come si ricava dalla lettera del 3 maggio, anche perché il 16 ottobre 1909 il Vicenzi avverte di avere spedito 57 casse di «oggetti etnografici»²³, scelte evidentemente tra le 80 di cui si parlava agli inizi della corrispondenza. Una scelta, tra l'altro, che dovrebbe essersi rivelata particolarmente difficile se effettuata da un tale numero di contenitori, in una cantina, anche per una persona eccezionalmente dinamica ed efficiente quale il Loria ci appare dalla sua corrispondenza.

Nonostante le promesse del Vicenzi, però, lui stesso è costretto ad ammettere il 16 novembre 1909 che non esiste un'« inventario sistematico degli oggetti inviati in deposito » e seguita a chiedere un inventario che il Loria deve compilare all'apertura delle casse²⁴.

il Loria deve compilare all'apertura delle casse. Al momento di questa ritardata apertura, le deplorabili condizioni di conservazione del materiale contenuto nelle casse, ed in particolare del materiale tessile, che inducono il Loria a consigliare la distruzione di gran parte di esso, sembrano causare meraviglia al Loria stesso²⁵. E viene quindi da chiedersi qual'era stata l'operazione di scelta effettuata a Milano su del materiale di cui non esisteva un inventario, e di cui nessuno dei due, destinatario e mittente, conosceva lo stato di grave deterioramento!

Dalla corrispondenza riprodotta in nota, si ricavano inoltre elementi di cui finora non si è riusciti a trovare conferma: 1) l'esistenza dell'« inventario enumerativo » di cui parla il Vicenzi nella lettera del 24 gennaio²⁵ e 2) l'alternativa, per parte del materiale, di poter essere « conservato, se non esposto, nel Museo Etnografico di Roma » (stessa lettera del 24 gennaio 1910²⁵).

Quali dei costumi presentati all'Esposizione milanese del 1881 avevano effettivamente trovato una collocazione nelle sale del Castello, e quali erano invece rimasti chiusi nelle casse, probabilmente per i 30 anni che separano le due rassegne etnografiche del 1881 e del 1911? Il materiale spedito alla mostra del 1911 rimase a Roma o venne rinviato? Né alla prima né alla seconda domanda è dato per il momento rispondere; forse, quando il Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, attualmente in fase di ristrutturazione e riallestimento verrà riaperto, un confronto tra i costumi di quella raccolta e l'album fotografico del 1881 potrà svelare la scarsa lista che

il Loria, dopo molte insistenze, inviò a Milano nel giugno 1912, quando cioè la mostra romana aveva già chiuso i battenti, e di cui si trascrive la parte riferita ai costumi che Loria aveva posto sotto l'intestazione di « Stoffe »²⁶.

Da tale lista, almeno il numero di indumenti quali camicie, sottane, giacchetti ecc. esclude la loro attuale collocazione nell'ambito delle raccolte del Museo, dove la consistenza del nucleo di costume popolare è assai inferiore.

Al rimpianto per la ricchezza di un tempo — rimpianto tanto più amaro se, come sembra abbastanza probabile, la perdita è in larga parte da ascrivere ad incuria — concorre anche la riflessione che la scelta dei costumi siciliani inviati all'esposizione del 1881 era stata curata proprio dal Pitre²⁷.

Alla dispersione di questo materiale, con il tragicomico rito imposto dalle leggi della burocrazia per cui la « distruzione » degli oggetti perduti per l'incuria dovè avvenire proprio nei luoghi dove era stata determinata, (lettera del 19 agosto 1910²⁵) si aggiunse un'altra perdita, costituita dall'alienazione dei 138 fantocci su cui erano stati posti i costumi per l'esposizione milanese, gli stessi sui quali i costumi erano stati fotografati.

Opera per la maggior parte di un ecclesiastico, l'abate Lusiardi di Brescia che ne aveva ricevuto incarico dalla Commissione ordinatrice²⁸, furono eseguiti in cartapesta, con le mani e il volto modellati in gesso e gli occhi di vetro. Dovevano finire la loro esistenza, cadendo miserevolmente sotto il martelletto di un bambino, con il « placet » di tutti gli esperti e di tutte le onorevoli commissioni!²⁹

« Costume » popolare e iniziative demologiche in Italia

Fino dai primi repertori cinquecenteschi di costumi, nei quali è codificata la struttura di una società rigidamente divisa nei suoi « ordini », distinti e interpretati dall'abito, anche il mondo contadino entra a far parte della rassegna.

Il Vecellio, il più prezioso per le informazioni che unisce ai figurini, illustra situazioni diverse nell'ambito della società contadina, con riferimento sia a una distinzione tra abito da lavoro e da « festa » sia evidentemente cogliendo differenze di stato economico all'interno dello

stesso mondo³⁰. Le tavole relative a «contadina del territorio romano» (fig. 26³¹), «contadina della Marca Trevisana» (fig. 27³²) e «contadino fiorentino» (fig. 28³³) rappresentano abiti da lavoro, di cui l'artista coglie anche le caratteristiche di funzionalità, come il modo di legare la veste, per non inzaccherarla, della contadina che va al mercato — di antica tradizione, come mostra tanta pittura quattrocentesca — o i calzoncini lunghi fino ai piedi del contadino, uno dei primi esempi di questo indumento, di uso tipicamente popolare, passato, nel secolo XIX, alla «moda» maschile attraverso l'abbigliamento per l'infanzia.

Il confronto con altre immagini di contadine abbigliate in maniera più ricca porta a considerare il vestito della «festa», cioè indossato in occasioni particolari (fig. 29, «contadina di terra circoscrizionale a Venezia», le quali si vedono in Venezia il giorno dell'Ascensione di N.S.»³⁴) e l'abbigliamento rispondente invece a una situazione più agiata. In questi abiti compaiono diversi elementi mutuati dalla moda delle classi superiori: la forma conica della gonna nelle figg. 30 e 31 («citella contadina di Toscana» e «donzella contadina e artigiana di Parma»³⁵), che lascia supporre la presenza di una «faldiglia» rigida, la camicia con «lattughette», i grembiuli finemente ricamati, le maniche collegate al busto, collane e vari altri ornamenti, acconciature elaborate, e il cappello. La differenza, rispetto alla «moda», è rappresentata dall'utilizzazione di elementi superati. In particolare, la forma del busto basso sul petto e rotondo alla vita, che lascia tutta la parte superiore della camicia in vista, le maniche con i «bracciali» alla spalla, le acconciature con fiori e reticelle, rappresentano particolari che nella moda delle classi più elevate non compaiono più almeno dalla metà del secolo.

Momenti di coincidenza con la moda delle classi superiori, impiego di dettagli da questa superati da tempo, e contemporanea utilizzazione di elementi derivati invece dalla tradizionale attività di lavoro locale, seguitano a convivere nell'abbigliamento dei ceti popolari non inurbati. Semmai, dai repertori settecenteschi, si coglie, negli ultimi decenni del secolo, una maggiore assonanza tra questi due poli tradizionalmente lontani, sia per quanto riguarda l'abbigliamento femminile che quello maschile. In parte, questo è dovuto a una maggiore frequenza di rapporti tra la città e la campagna, ed alla conseguente migliore diffusione delle

il complesso dell'evoluzione politico-sociale che determina la «scomparsa del costume plebeo come segno d'identità di ceto avvenuta anche in relazione alla scomparsa dell'abbigliamento patrizio»³⁶, un fenomeno che si presenta ormai come fatto compiuto nel corso del periodo napoleonico. A questo processo contribuisce anche quell'atteggiamento che spingeva la società elegante settecentesca alla ricerca del dato folkloristico come elemento di «curiosità», che in Italia trova forse la sua realizzazione più significativa alla Corte borbonica, con la ricerca iconografica commissionata tra il 1782 e il '97 da Ferdinando IV a un gruppo di artisti itineranti nella provincia del Regno delle Due Sicilie³⁷. I risultati del rilevamento confluirono in una raccolta di incisioni edita con il consenso reale per conto di Domenico Venuti³⁸, il cui successo provocò negli anni successivi la circolazione di edizioni contraffatte, oltre che in un famoso servizio di porcellana della Reale Manifattura.

Sempre alla corte napoletana, quest'attenzione snobistica al dato etnografico è presente negli affreschi di Filippo Hackert nel Casino Reale di Carditello, con i membri della famiglia reale ritratti in abiti da contadini, ma soprattutto nella tradizione del presepe cortese, con la sua folla di «emarginati» e con la riproduzione attenta, anche se necessariamente interpretata per la raffinata committenza, delle fogge di vestiario. La stessa regina Maria Amelia è ricordata come appassionata esecutrice di abitudini per i pastori del presepe reale³⁹.

Da questa sofisticata frequentazione con il mondo popolare, doveva risultare una serie di immissioni nella moda colta di elementi dell'abbigliamento delle classi subalterne, che in parte contribuì a quell'eliminazione del costume patrizio e plebeo come segno «d'identità di ceto».

Tra gli ultimi decenni del secolo XVIII e i primi del secolo seguente, contributi derivati dalla moda delle classi elevate compaiono nell'abbigliamento della campagna con buona tempestività rispetto ai figurini delle riviste di moda. Ad esempio, l'uso del grande manicotto, tipico dell'ultimo Settecento, riportato in uno dei figurini dell'inchiesta napoleonica del 1811⁴⁰; lo stesso accessorio compare assieme ad un cappello piumato, molto diffuso nella moda elegante dagli inizi degli Anni Venti dell'Ottocento, nel repertorio di costumi toscani del Pieraccini⁴¹ del 1826, in un figurino di contadina in abito di nozze, di cui l'abito già tiene conto dell'abbassamento della vita seguito alla moda neoclassica dopo il 1820-21. In ambito maschile, va ricordata la diffusione del cap-

pello a testa alta, più volte documentato dalla citata inchiesta napoleonica e « lanciato » da un elegante cappellaio londinese alla metà del primo decennio del sec. XIX, oltre a quella del « gilet » corto a doppio petto, già presente, in più casi, nella raccolta di figurini del rilevamento borbonico⁴² e presentato dalle riviste di moda tra il 1780 e l' '85.

Più significative, però, appaiono, sullo scorcio del sec. XVIII, le derivazioni legate al percorso inverso: dalle classi popolari verso le classi superiori. Basterà citare, per l'abbigliamento femminile, l'acquisizione e la diffusione dei giacchini corti con piccole falde, che nella seconda metà del secolo appaiono determinanti per un'evoluzione dell'abbigliamento femminile verso forme più pratiche e funzionali. Questi giacchini sono ampiamente documentati nelle tavole relative ai costumi del Regno delle Due Sicilie⁴³, mentre compaiono come novità « informale » sulle riviste di moda dopo il 1785. Un altro dettaglio, apparentemente di scarso significato, ma estremamente indicativo per la tendenza semplificatrice che porta alla scomparsa di un costume patrizio e plebeo in termini di diversità di fogge, è dato dalla comparsa nella moda colta del « polso alla marinara ». Si trattava della scomparsa dei grandi paramani in fondo alle maniche — tipici di una moda aristocratica ed esclusiva — sostituiti da un polso simulato, chiuso da due o tre bottoni in funzione decorativa. Questi polsi « alla marinara » (l'espressione, allora di moda, era di derivazione inglese in quanto una finitura simile della manica appariva nell'abito dei marinai britannici) hanno numerosi raffronti nei repertori settecenteschi e, per continuare gli esempi di area napoletana, oltre a comparire in molti figurini maschili delle zone del Salento⁴⁴, sono raffigurati in un ritratto dell'Infante Gabriele, eseguito dal Mengs, oggi al Museo del Prado, dove completano la manica di una marsina riccamente gallonata⁴⁵.

Comunque, sulla base dei figurini e delle descrizioni vecelliane, va sottolineata l'impostazione di una tendenza, verificabile con i repertori più tardi fino alla raccolta di figurini relativi all'inchiesta napoleonica, che si rivela quasi senza eccezioni per le varie regioni. Nell'abbigliamento femminile popolare, il distacco dai modelli delle classi superiori e l'aderenza a forme tradizionali è particolarmente evidente nel busto e nella camicia; nella gonna, tale distacco riguarda in assoluto la lunghezza, mentre l'ampiezza e la forma rimane più assimilata a quei modelli quanto meno questi si servono di strutture amplificanti sotto la veste (cerchi

ecc.). Molto seguita rimane la consuetudine di « listare » la gonna con bordi decorativi, già fissata dal Vecellio. Gli indumenti che più si adeguano alle indicazioni della moda sono quelli esterni che coprono il busto (giacche, giacchini, camicette) e questa rispondenza si riflette anche sulle maniche.

Maggiori difficoltà si incontrano nell'analisi dell'abbigliamento maschile per il minor interesse che questo, negli esempi popolari, ha ispirato ai disegnatori fino al tardo Settecento e per la trasformazione che l'abbigliamento popolare in genere — sicuramente, almeno, quello italiano — subisce nel corso dell'Ottocento. Molte delle forme, in special modo le più vistose per uso eccezionale e festivo, si sono determinate nel secolo scorso⁴⁶ e solo un'analisi rigorosa, storico-antropologica, potrà individuare le fasi e le motivazioni di tali cambiamenti in rapporto alle diverse realtà, e risalire a quei significati di « identità etnica »⁴⁷ di cui il costume popolare ancora è portatore, o lo è stato fino a tempi recenti.

L'ipotesi, non verificata, di un diverso comportamento tra abbigliamento popolare maschile e femminile nei confronti di forme tradizionali, riconduce a una considerazione della Bernardy⁴⁸, quando il fascismo aveva individuato nelle tradizioni popolari un motivo di esaltazione nazionale e un momento di identità tra battaglia « ruralistica » e politica della famiglia centrata sulla « sanità morale » del ruolo femminile⁴⁹, in cui, al di là della deformazione ideologica, entravano comunque considerazioni e suggestioni che già facevano parte di una lettura del mondo popolare da parte della cultura ufficiale.

La trasformazione ottocentesca, che presentava indubbiamente nell'abbigliamento femminile caratteri di maggiore « volgarità », ha significato una contaminazione nei confronti di una genuinità di partenza, oppure è il risultato di un più generico condizionamento, uno scotto pagato a una cultura dominante che, nell'esprimere la propria moda, ad esempio, sfiora, dalla metà dell'Ottocento, limiti di vistosa « grossièreté » mai più toccati? Né, forse, si può dimenticare l'interesse superficiale, alla ricerca del « pittoresco » e del « genuinamente popolare », che nel secolo scorso si scarica in particolare sulle zone centro-meridionali della nostra penisola, documentato dalla copiosa produzione di stampe, quasi sempre di modesta qualità, raramente dedotte da modelli reali e comunque sempre « idealmente » interpretati.

A questo quadro di viziato approccio al mondo popolare risponde la ricerca condotta per la Mostra del 1881, almeno per quanto riguarda

la raccolta del materiale di abbigliamento, senza sottovalutare l'indiscutibile interesse di un'iniziativa di questo tipo, che sicuramente servì da momento di unificazione e di stimolo per gli studi demologici in Italia, allora appena iniziati.

La corrispondenza tra la Commissione ordinatrice della Classe 50 e la Camera di Commercio ed Arti di Roma, interessante per noi perché da quell'area provengono la maggior parte degli indumenti rimasti nella raccolta del Museo ed identificati, offre uno scorcio sulla metodologia a livello locale. Nell'ottobre 1880, la Giunta Romana precisava che « i costumi più notevoli del Distretto di questa Camera, preso anche consiglio di persone artistiche competenti, sono quelli del popolano romano uomo e donna (il Minente e la Minente) com'era nel principio del secolo corrente, del campagnolo (buttero) e del pecorajo della campagna romana, della donna nettunese, albanese e tirolese, e dell'uomo e della donna di Sonnino dei quali si uniscono le fotografie avvertendo che queste sebbene esatte nell'insieme, sarebbero nondimeno a modificarsi in qualche particolare. Il costo dei costumi potrà aggirarsi sulle L. 3000 compresi gli ornamenti in materiali ad imitazione »⁵⁰. L'aprile dell'anno seguente, la Giunta precisava meglio il lavoro in corso « (una somma di L. 4000)... è messa a disposizione del Circolo Artistico di Roma con incarico di studiare e allestire i principali costumi del Distretto. Il detto Circolo ha nominato all'uopo i distinti artisti prof.ri Mariani, Joris, Bizzarri i quali attendono ora all'allestimento de' costumi indicati, che è a sperare siano tutti, o quasi tutti in pronto per l'apertura dell'Esposizione »⁵¹.

Addirittura, non appare chiaro se si trattò di ricerca sul campo o di confezione dei costumi e, comunque, fino a che punto avrà pesato l'interpretazione « artistica » sugli esemplari inviati alla Mostra e, in seguito, sulla sensibilità popolare, probabilmente suggestionabile dal giudizio di « distinti artisti » e dall'eco che l'esposizione milanese suscitò in tutta Italia?

Sulla possibilità di manipolazione estemporanea dei costumi, oltre ai due costumi confezionati acquistati dalla Commissione ordinatrice, citati alla n. 11, risulta inquietante una voce del rendiconto finale della Mostra che indica come « spese per confezione di costumi », un intervento sartoriale abbastanza massiccio⁵².

A questo rapido esame dei criteri con cui venne impostata e realizzata

la raccolta di abbigliamento folkloristici nell'ambito della manifestazione milanese, occorre comunque premettere che non potevano essere a conoscenza degli organizzatori né il metodo né i risultati delle indagini napoleoniche effettuate nei Dipartimenti del Regno Italico, compresa quella più organica del 1811, articolata su tre direttrici d'inchiesta — « le foggie del vestire », « le costumanze, i pregiudizi, le pratiche agrarie e i dialetti » e la casa rurale — avviata proprio da una circolare-questionario su « le foggie di vestire che si usano ancora dagli abitanti delle campagne »⁵³.

Dopo 30 anni dalla mostra milanese, l'esposizione etnografica romana poteva partire, grazie all'esperienza del Loria, su basi più scientifiche⁵⁴, anche se lo scarso catalogo pubblicato non rende conto dell'ampiezza e dei criteri di ordinamento del settore costumi⁵⁵.

L'obiettivo della mostra romana — la costituzione di un Museo Etnografico Nazionale — doveva tardare ancora un mezzo secolo a realizzarsi: trasportato il materiale della mostra a Villa d'Este di Tivoli e rinchiuso in casse, doveva rimanervi fino a quando, dopo due guerre, nel 1956, il Museo poté aprirsi nell'attuale sede all'EUR, avendo come nucleo portante le raccolte del Loria già facenti parte del Museo fiorentino⁵⁶.

Nel ventennio precedente, gli studi e le iniziative demologiche avevano ripreso vigore, dopo la pausa della guerra e per l'interesse del regime fascista. Questo deve aver giocato un ruolo decisivo sulla dispersione e l'alterazione dell'ultimo patrimonio di costumi ancora conservati, se non più in uso, e la perdita di gran parte della sua memoria storica. Dopo l'ambigua idealizzazione del romanticismo borghese, l'impatto con i raduni folkloristici e le varie iniziative locali, troppo spesso improvvisate dalle strutture politiche del partito, deve essere risultato fatale.

La prima, monumentale manifestazione che porta a Roma oltre 4000 « comparse » di ogni regione d'Italia con i costumi corrispondenti, è organizzata dall'OND per celebrare, nel dicembre 1930, le nozze del principe ereditario⁵⁷. Nell'archivio di Emma Calderini, un dattiloscritto, firmato da Vincenzo Pacifici, docente dell'Università di Roma, non nasconde la verità sull'autenticità di quella documentazione: « Son riapparsi per le nozze del Principe recando omaggi augurali... questi vecchi costumi di terra nostra. Non erano usciti dagli armadi della gente patriarcale — ché il tempo ormai ha tutto eguagliato e disfatto — ma

venivano su dal tavolo nero e taciturno del cercatore, ricomposti sulle incisioni, sugli acquarelli, sulle note di spesa, sui ricordi scialbi dei tempi trascorsi... »⁵⁸.

Con il volume della Calderini, il regime intende realizzare il « corpus » dei costumi popolari italiani, finora incompleto. Il libro nasceva infatti sotto gli auspici del Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari, istituito nel 1929 nell'ambito dell'OND ad opera di Emilio Bodrero, che ne fu presidente e che nel 1941 diveniva sottosegretario all'Educazione Nazionale. L'opera era stata realizzata per conto del CNIAPI, con il metodo dei questionari diffusi capillarmente attraverso i Comitati per le Arti Popolari istituiti nel 1932 in ogni Dopolavoro Provinciale⁵⁹. Il questionario, che si riporta in nota⁶⁰, rappresentò il momento iniziale di una ricerca più ampia nell'ambito del patrimonio nazionale, avviata alla fine del 1936 dal CNIAPI, ma già da tempo nei voti degli studiosi⁶¹, di cui evidentemente gli ulteriori sviluppi degli avvenimenti non permisero di verificare i risultati⁶².

Nel 1941 venne annunciata la pubblicazione di un'altra grande opera sul costume tradizionale italiano, a cura di Giorgio Nicodemi, rimasta allora inattuata⁶³. Nella raccolta Bertarelli è conservato il dattiloscritto di questo volume, pubblicato poi in parte dall'autore nel 1958⁶⁴. Reca infatti in copertina il titolo « Costumi delle popolazioni rurali della Lombardia, delle Venezie e delle Marche nel tempo di Napoleone » ed ha un'introduzione di Franco Marinotti. Il testo del Nicodemi si riferisce solo ai figurini dell'indagine napoleonica e non affronta il discorso più ampio dell'opera seguente. Autore e presentatore, invece, si trovavano d'accordo su una singolare tesi di rivalutazione del costume popolare, dovuta alla specificità del momento: il costume folkloristico, cioè, come stimolo all'ispirazione di mode vivaci e adornate, in grado di alimentare con i consumi la produzione nazionale, e contrapposte all'uniformità della moda inglese⁶⁵.

Gli esemplari del Museo

Su tutta la vasta produzione grafica riguardante i costumi popolari italiani, una verifica si è rivelata indicativa solo per gli indumenti riferiti ad area laziale. In particolare, per il costume di Nettuno, di cui la Bernardy citava la notizia dal Tassoni a proposito della sua « gonna rossa »⁶⁶.

Con caratteristiche già molto simili all'esemplare esposto alla mostra del 1881 (figg. 16, 17, 18 vedi scheda 176 C), appare in una tavola del Vleughels del 1734 (fig. 18a⁶⁷) il giacchino eguale all'abito, profilato ai bordi e all'orlo della gonna da un semplice nastro, senza l'arricchimento del gallone dorato, che invece compare nel primo quarto dell'Ottocento. È ben visibile, infatti, nella raffigurazione di due donne nettunesi tratta dal Thomas, 1823 (fig. 18b⁶⁸), in cui si accompagna alla foggia elaborata della faldina. Il panno per la testa, nell'immagine settecentesca, presenta la tipica rigatura che negli esemplari a disposizione appare ottenuta per mezzo di fili passati con l'ago; nelle incisioni più tarde ha già la forma rigida che si conserva fino agli esemplari superstiti, e che continua ad apparire nella raccolta della Calderini. Fa eccezione la stampa del Ferrarini, 1825 (fig. 18c⁶⁹), che richiama invece la foggia settecentesca.

La tavola del Thomas è l'unica che consente di osservare l'abito anche nella parte posteriore, il che ci permette di notare molti punti di contatto con l'abito nettunese posseduto dal Museo di Arti e Tradizioni Popolari di Roma (figg. 18i e 18l), esemplare che venne esposto alla Mostra Etnografica del 1911⁷⁰. Le assonanze tra l'abito e la stampa riguardano sia la forma delle faldine che la ricca guarnizione, disposta in modo da formare un motivo a ventaglietto sopra ogni taglio della falda, e tanto ampia attorno al collo da costituire, vista dal dietro, quasi una specie di bavero. In ambedue i casi, inoltre, sopra la pettorina (che nell'esemplare romano andrebbe spostata tra l'abito e la camicia) appare la scollatura della camicia con profonda apertura a V e bordo di pizzo. Nelle immagini seguenti, ed in particolare nella incisione del Marroni databile al 1840 (fig. 18e⁷¹), la camicia porta la tradizionale scollatura rotonda, arricciata al collo.

Insieme al costume oggi di proprietà del Museo romano, è conservata anche una camicia proveniente dalla stessa località, con questa arricciatura al collo (18m), mentre il bordo di pizzo è montato su strisce di tela di cotone, come avviene per gli jabot.

Questo costume fu acquistato nel 1907 da un ricercatore che operava per il Loria, Aurigo Pellizzari, e nel catalogo della Mostra del 1911 si notava come fosse « comunissimo fino al 1850 e portato anche da persone non native di Nettuno; ora è scomparso »⁷².

Nelle figg. 18f, 18g e 18h, databili intorno al 1880, la scollatura appare come nell'abito del Museo di Milano esposto alla Mostra del 1881, chiusa

solo dalla pettorina interna, in colore contrastante con quello dell'abito. La differenza tra le due tipologie potrebbe riguardare anche la forma della gonna che, nell'esemplare romano, è fittamente pieghettata; particolare registrato dalle incisioni fino alla metà del secolo (18c, 1825; 18d, 1829; 18e, 1840). La gonna compare invece molto più sciolta nell'esemplare milanese e nelle ultime immagini. La forma a fitte pieghe è registrata anche nel repertorio della Calderini, dove il costume nettunese conserva quasi inalterata la sua tipologia come forma, colori e qualità dell'ornamento.

Nell'archivio che conserva il materiale raccolto dall'autrice per il volume, ora presso la raccolta Bertarelli, sono incluse molte fotografie delle manifestazioni folkloristiche degli Anni Trenta, dove il costume nettunese compare sempre nella sua forma tradizionale. Nella scheda conservata in detto archivio, come del resto nel volume, si fa cenno solo alla camicia bianca ricamata, e non alle strisce di pizzo che profilano la scollatura dell'esemplare romano, ed è riportata la notazione « abito di gala degli ultimi tempi, circa 80 anni. Lo stacco di raso per il vestito, 100 anni fa, si pagava L. 100 e si comprava tutto a Roma in negozi che fornivano arredi sacri ».

Rispetto a una documentazione insolitamente vasta e concordante, si riporta un'immagine di « costumi nettunesi » da una raccolta del Pinelli (fig. 18n⁷³), dove è illustrata una tipologia totalmente diversa — in particolare, per la presenza di un busto rigido, la cui mancanza è la caratteristica più evidente del costume, nella forma che ci è stata tramandata — e molto simile, invece, alla tipologia di altri costumi laziali. Con molte cautele, per il prevalere, in questi repertori, anche celebri come quelli del Pinelli, di interessi che certo niente hanno a che fare con l'indagine demologica, si potrebbe pensare alla riproduzione di abiti di uso quotidiano, mentre il modello esaminato finora si riferisce al costume di gala.

Del prossimo costume laziale, di Albano (fig. 19), al Museo sono rimasti purtroppo solo due dettagli, di cui uno almeno indicativo come elemento storico: le maniche (vedi scheda s.n.). Il particolare della manica staccata dal busto, di lunga tradizione come si è visto dagli esempi del Vecellio, è elemento assai diffuso nel costume popolare femminile e sembra stato rilevato con maggior frequenza nella fascia appenninica centro-meridionale⁷⁴. Nell'abbigliamento albanese, le maniche staccate

sembrano rappresentare una costante della struttura dell'abito, almeno giudicando dalle incisioni della prima metà dell'Ottocento, prese dai repertori del Martinet (fig. 21a⁷⁵), del Ferrari (fig. 21b⁷⁶) e del Gregori (fig. 21c⁷⁷). La loro esecuzione in tessuto diverso da quello dell'abito o del busto può essere documentata con sicurezza solo nell'incisione del Gregori, dove è posto in evidenza il tessuto operato delle maniche rispetto a quello unito del resto, e nella fotolitografia della fig. 21d⁷⁸, in cui l'opera del tessuto è assolutamente simile a quella dell'esemplare esposto nel 1881 (fig. 20).

Nel costume oggi posseduto dal Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, le maniche sono eseguite nello stesso tessuto della gonna: un pesante raso viola con grandi motivi floreali determinati da trame lanciate dorate e argentate, che richiama la nota trovata nell'archivio Calderini e già citata, riguardo alla possibilità di una stessa fonte di acquisto per questi materiali e per gli arredi sacri. Infatti, è molto frequente trovare tessuti di questo tipo — che ripetono con una tecnica povera e approssimativa i motivi e la ricchezza dei lampassi settecenteschi — impiegati nei paramenti ecclesiastici della seconda metà del secolo XIX e nei primi decenni dell'attuale. In questo stesso tessuto, è ricavata la tomaia degli stivaletti (fig. 21e), contemporanei, per il modello e l'impiego degli inserti di elastico, alle calzature femminili di moda tra il 1880 e il 1885 c.e. Al di là dello stato di deterioramento dei materiali tessili, che può essere imputabile ad altre cause, la suola rivela una lunga utilizzazione. Un costume così vistoso e ricco non poteva essere utilizzato che per cerimonia, e l'impiego, in questo caso, deve essere stato frequente.

Nel costume di Albano, è costante anche la presenza dell'ampio grembiule e del fazzoletto incrociato sul busto, di leggero tessuto bianco ricamato (nell'esemplare romano si tratta di una garza ricamata a macchina), mentre il lungo nastro pendente in vita appare solo nella fotografia del 1881. Conservato nel Museo di Milano, il nastro è confezionato comunque con coccarda, proprio per questo uso (vedi scheda 172 C).

Più ampio, invece, è stato il recupero degli indumenti relativi al costume tivoliese (figg. 22, 23 e 24), di cui il Museo di Milano conserva i tre elementi strutturali: grembiule, giacchino e gonna.

La vicenda storica della composizione del costume di Tivoli è più difficilmente rintracciabile perché la struttura giacchino-gonna non è individuabile attraverso le incisioni, in cui le figure sono sempre ritratte di

fronte. Il giacchino sembrerebbe individuabile nelle tavole del Ferrari (fig. 25a⁷⁹) e del Marroni (fig. 25b⁸⁰), che vengono riportate assieme a un'incisione ripresa da un repertorio non datato — ascrivibile al secondo terzo decennio del sec. XIX (fig. 25c⁸¹) — per la presenza della larga scollatura quadrata e della manica stretta, attaccata alla spalla, terminante con piccolo paramano profilato, quale si riscontra anche nel giacchino del Museo. Questo risulta invece chiaramente dalla fotolitografia (fig. 25d⁸²), in cui appare anche la profilatura con «ruche» di nastro in colore contrastante.

Interessante è notare, accanto a moduli tradizionali dell'abbigliamento popolare come, appunto, la presenza, già notata, di corti giacchini femminili chiusi davanti con passante come i busti, l'appropriazione, nello stesso indumento, di elementi riferibili alla moda contemporanea, quale il dorso con la faldina arricciata e i bottoni, tipici della moda femminile intorno alla metà del secolo XIX. A quest'epoca si ritiene di poter far risalire il giacchino del Museo, senz'altro anteriore di alcuni decenni alla gonna. Per il tessuto, si può ripetere la stessa osservazione fatta a proposito dell'abito di Albano.

Per il costume tivolesse, un'altra tipologia molto documentata dalle incisioni ottocentesche è formata da bustino aperto e camicia in vista con grandi maniche, raffigurata alla fig. 25e.

Nel repertorio della Calderini, il corpetto è indicato come eseguito in lana, e si fa riferimento all'utilizzazione di due gonne, di cui una rovesciata sulla testa⁸³. Varrà la pena ricordare che nell'archivio dell'autrice, la nota manoscritta del Pacifici⁸⁴ sul faticoso e «costruito» recupero di esemplari di costume popolare, era riferito appunto al costume di Tivoli. Di nessun aiuto risulta, in questo caso, l'esemplare del Museo ATP di Roma, non completo e riferibile probabilmente ad abito quotidiano e non di cerimonia.

L'attenzione, evidentemente collegata alla maggiore richiesta da parte del pubblico, che l'incisione minore ottocentesca ha dedicato ai costumi laziali, rende possibile alcune verifiche quando si ripropongono elementi costanti, e comunque raffrontabili con esemplari preservati.

Ciò non è stato possibile — almeno nel quadro di una ricerca forzosamente limitata come questa — per gli altri «pezzi» del Museo, per i quali si rimanda alle schede relative.

senza di un notevole esemplare di busto (fig. 12), sia come riferimento alla mancata scientificità della rassegna etnografica del 1881. È contrassegnato nell'album fotografico come «contadina di Castelli Teramano - antico-giornaliero»; già poco probabile perché la parte del corsetto — di velluto cesellato — è di una certa qualità come tessuto e come fattura (le maniche sono posteriori). Infatti, nella lista degli espositori, con il n. 5564 risulta «un costume da benestante di Castelli Teramano (Abruzzo)» presentato da Giuseppe Corona di Biella, poi indicato con il n. 76 di catalogo come «Castelli-Teramano, da donna del principio del secolo»⁸⁴.

La gonna, molto più tarda del busto, è anche malamente confezionata tanto da sollevare il sospetto che si tratti proprio di una delle «confezioni» in extremis già citate, per colmare le lacune.

Il busto corrisponde (a parte le maniche) agli schemi di moda tra il quarto e il quinto decennio del secolo XVIII, e presenta le faldine di appoggio foderate di pelle come si trova di solito nei modelli più raffinati; va pertanto messo in relazione con una classe sociale di un certo prestigio e benessere, anche se provinciale.

L'espositore biellese presentava, assieme a questo «costume», altri oggetti non tutti di provenienza abruzzese; nell'insieme, comunque, una raccolta non omogenea che non sembra sottolineare competenze specifiche del collezionista.

Tra gli altri oggetti di abbigliamento conservati, si ritiene utile osservare che esemplari di scarpe come quelle della fig. 4, e in particolare come quelle ai piedi del manichino della fig. 13, — di cui lo stesso Museo conserva diversi esemplari eguali (fig. 15), evidentemente pervenuti dal materiale dell'esposizione — compaiono nell'album fotografico su molti dei manichini fotografati. Le scarpe nella collezione del Museo risultano tutte usate; ma una tale diffusione interregionale di una stessa tipologia di calzature non può non suscitare qualche perplessità.

313 C figg. 2 e 3 (costume fig. 1)
Corsetto femminile.

Ottomano di seta gialla; effetti di disegno per spolinature di seta verde, nera, azzurra e in gradazioni diverse dal rosso al rosa.
Motivo (non chiaramente leggibile) con mazzi di fiori collegati da nastri ondulati.

Bordo di nastro di seta rossa, eguale ai fiocchi agli spillini.
Fodera di tela di canapa non imbiancata, e tela di cotone stampata a righe multicolori.

Scollatura rotonda sul davanti e sul dietro, con allacciatura mediante passante (nel dorso, rimane il nastro originale di taffetà di seta rossa).
Interamente rivestito da stecche rigide inserite tra il tessuto e la fodera; due stecche di forma cilindrica, probabilmente di legno, ai lati dell'allacciatura.

Stato di conservazione: discreto
lunghezza massima davanti: cm. 27
lunghezza massima dietro: cm. 27

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50ª. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 54, Contadina di Rio Maggiore (giornaliero-antico).

103 C/88 fig. 4 (costume fig. 1)
Scarpe femminili.

Tomaia di pelle di vitello nero. Suola di cuoio con impresso i numeri 26 e 2.

Tacco a rocchetto foderato di pelle di vitello nero.

Fodere e soletta di pelle di capretto bianco.

Nella mascherina sono ritagliati tre cinturini chiusi attorno al collo con ganci metallici. Alla chiusura, fiocchetto di seta nera con piccola fibbia di metallo stampato. Sulla prima striscia, il segno di un analogo fiocchetto mancante.

Stato di conservazione: molto malandata la pelle, soprattutto nella zona posteriore dove la vernice è praticamente scomparsa
lunghezza massima: cm. 27

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50ª. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 54, Contadina di Rio Maggiore (giornaliero-antico).



Fig. 1 - Dall'album fotografico dell'Esposizione Industriale Italiana, 1881.
Contadina di Rio Maggiore.



Fig. 2-3 Corsetto femminile appartenente al costume di contadina



FIG. 4 - Scarpe appartenenti al costume di contadina di Rio Maggiore, 103 C.



FIG. 5 - Dall'album fotografico dell'Esposizione Industriale Italiana, 1881.
Popolana di Genova col mezzero giornaliero.

173 C fig. 6 (costume fig. 5)

Scialle quadrangolare. Crespo di seta color avana chiaro con motivi decorativi stampati nei colori nero, azzurro, viola e rosso. Elementi di gusto orientaleggiante sono disposti su file parallele, in senso alternato; ai bordi, doppia fascia di losanghe entro cui si inseriscono simili elementi decorativi.

Stato di conservazione: la frangia è molto consumata; alcune rotture
misura lato: cm. 122 (senza frangia)

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 61, Popolana di Genova col mezzero giornaliero.

200 C fig. 8 (costume fig. 7)
Grembiule femminile.

Tela di cotone stampato a righe nere e verdi.
Orli centinati. Ricamo a punto festone e punto pieno in cotone bianco.
L'increspatura alla vita è fermata al rovescio con una fettuccia di cotone verde che prosegue e forma i lacci di legatura.

Stato di conservazione: buono
larghezza massima: cm. 140
altezza: cm. 102

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 72, Contadina di Loreto (antico-festivo).

111 C fig. 9 (costume fig. 7)
Scarpe femminili.

Tomaia di pelle scamosciata color marrone chiaro. Scollatura decolleté profilata di pelle verde; duplice fiocco di taffetà di seta rossa e linguetta di pelle rossa con motivo ornamentale a giorno. Al tallone, motivo decorativo di pelle rossa e verde con anelli metallici cucito alla tomaia.

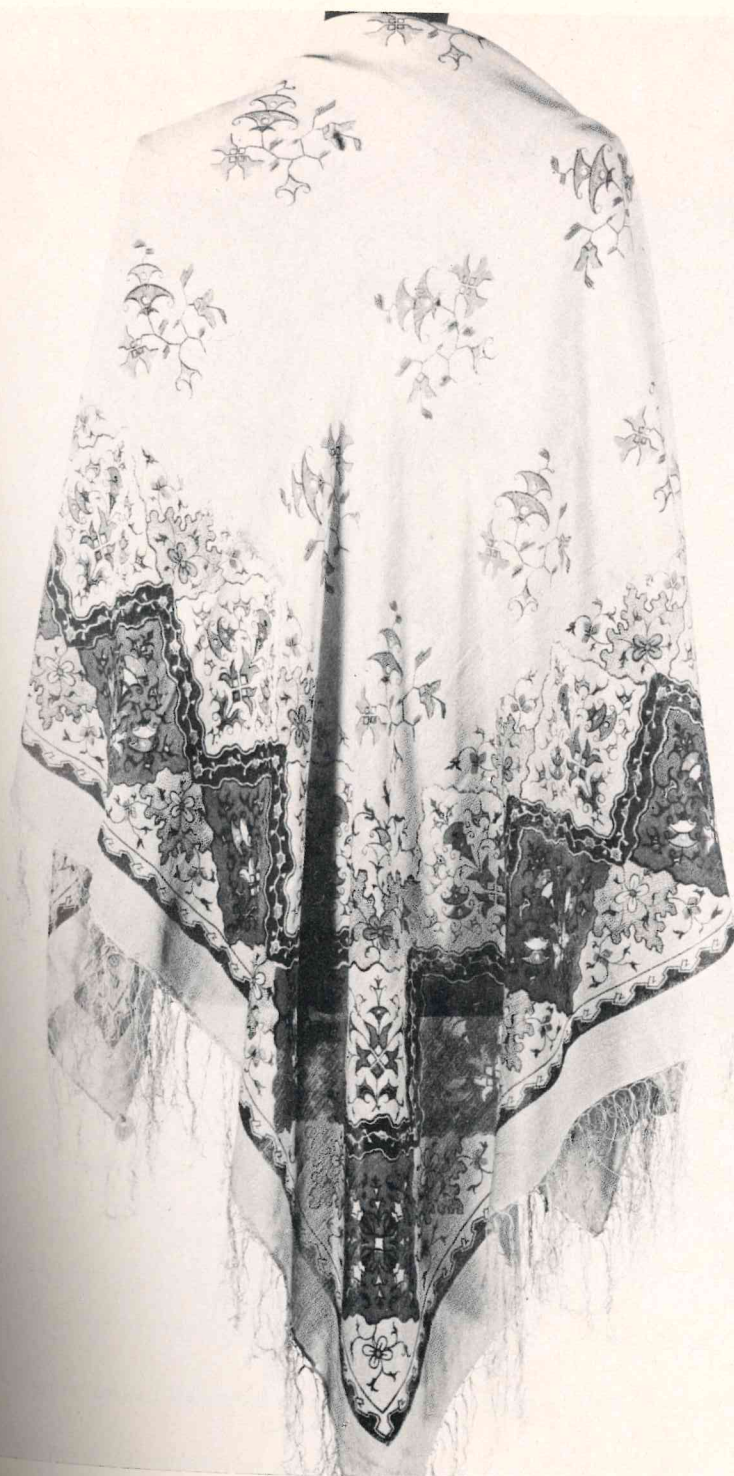


Fig. 6 - Fazzoletto da spalle appartenente al costume di popolana di Genova, 173 C.



FIG. 7 - Dall'album fotografico dell'Esposizione Industriale Italiana, 1881.
Contadina di Loreto.

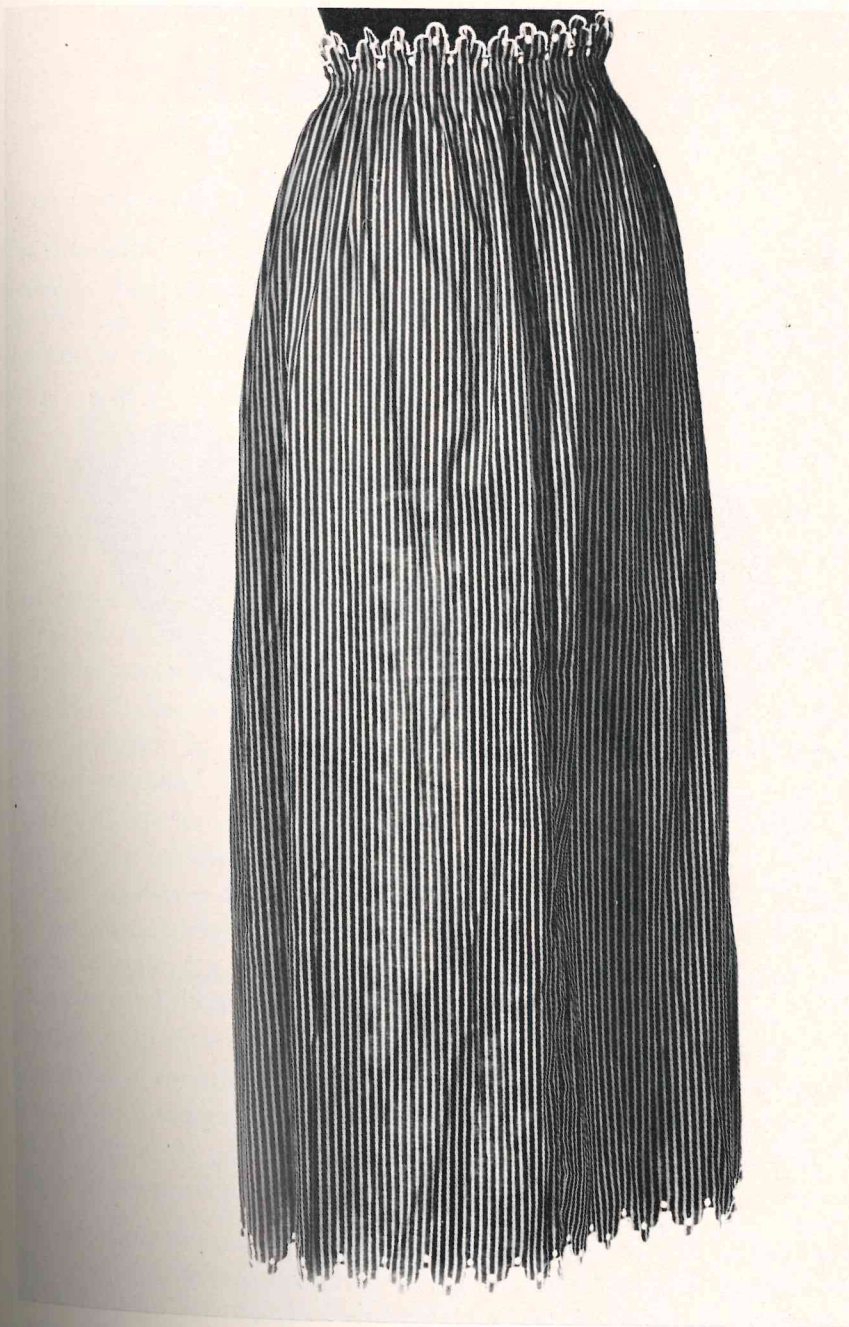


FIG. 8 - Grembiule appartenente al costume di contadina di Loreto, 200 C.



FIG. 9 - Scarpe appartenenti al costume di contadina di Loreto, 111 C.

Suola di cuoio con motivi laterali di pelle tinta in marrone. Tacco di cuoio.

Stato di conservazione: buono
lunghezza massima: cm. 28

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 72, Contadina di Loreto (antico-festivo).

89 C fig. 12 (costume figg. 10 e 11)
Busto femminile con maniche.

Corsetto di velluto cesellato di seta verde su armatura di fondo a due colori, di seta gialla e verde. Motivo del disegno (non completamente leggibile) con motivi vegetali a voluta di gusto secentesco.

Maniche di damasco di seta a due colori, con motivo di fiori e foglie su rami ondulati, in giallo sul fondo verde. Le maniche sono legate al corsetto da nastri di seta rosa.

Fodera di tela di cotone non sbiancato e di pelle di capretto scamosciata intorno alle faldine.

Grande scollatura quadrangolare. Chiuso sul dietro mediante passante. La pettorina, simulata da strisce incrociate di nastro di seta rosa, con fiocco centrale, è a punta lievemente stondata sul davanti; faldine lungo i fianchi e sul dietro.

Profilature di seta rosa disposte verticalmente come decorazione.

Interamente rivestito di stecche rigide (più rigide sul davanti) inserite tra tessuto e fodera.

1730-1740 c. (le maniche rappresentano un'aggiunta posteriore).

Stato di conservazione: discreto.

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 78, Contadina di Castelli Teramano (antico-giornaliero).



Costume dell'Esposizione Industriale Italiana, 1881.





FIG. 12 - Il busto (89 C) del costume di Castello Teramano, nella parte posteriore.

169 C fig. 11 (costume figg. 10 e 11).

Gonna. Tessuto di seta gialla operata. In trama e in ordito, sono disposti in alternanza due tipi di filato di consistenza diversa.

Disegno per liseré d'ordito; motivo a griglia, entro cui si inserisce un fiore, in senso alternato per ogni fila.

Fodera di grossa tela di cotone rosa nella parte posteriore e all'orlo.

Nella parte anteriore, pieghe ai lati e increspatura al centro.

Stato di conservazione: buono

lunghezza massima: cm. 99

larghezza massima: cm. 202

altezza del tessuto: cm. 41

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 78, Contadina di Castelli Teramano (antico giornaliero).

171 C fig. 14 (costume fig. 13)

Scialle triangolare.

Damasco di seta a due colori, verde e giallo; effetti di disegno puntualizzati da slegature di trama e di ordito in giallo e verde unito. Motivo con elemento centrale lobato da cui partono elementi disposti a raggiera entro cui si inseriscono mazzi di fiori. Frangia di seta gialla e verde.

Stato di conservazione: buono

larghezza massima: cm. 220

altezza: cm. 90

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 124, Costume di signora di Bitti (Cagliari) festivo.

176 (a) (b) (costume figg. 16, 17, 18)

Abito femminile in due pezzi.

Raso di seta rossa. Profilature di nastro di seta gialla alla scollatura, all'orlo dell'abito e al giacchino.



... Industriale Italiana, 1881.



FIG. 14 - Scialle del costume di Signora di Bitti (171 C).



FIG. 15 - Tipologia di calzatura molto comune nella serie dei costumi esposti alla Esposizione Industriale Italiana del 1881.

Fodera di diagonale di seta rosa.

Abito senza maniche con scollatura rotonda; apertura sul lato sinistro del corpetto, chiusa da passante.

Pettorina di gros di seta azzurro cupo con ricami a motivi stilizzati in metallo filato e lamellare dorato. Bordo di gallone di pizzo dorato.

Fodera di tela di canapa. La pettorina è attaccata ad altra, della stessa forma, di taffetà di seta azzurra con bordo di gallone di pizzo dorato.

Gonna fittamente increspata alla vita.

Giacchino con brevi aperture laterali e una al centro del dietro.

Maniche lunghe, con paramani di gros di seta azzurra, eguale alla pettorina anche per i ricami e il bordo di pizzo.

Gallone di pizzo di metallo filato e lamellare dorato con motivi a ventaglietto che profila il giacchino e la scollatura dell'abito.

Alto gallone tessuto di seta gialla e metallo filato dorato all'orlo della gonna.

Stato di conservazione: buono

lunghezza massima dell'abito: cm. 133

ampiezza massima in fondo: cm. 260

lunghezza del giacchino: cm. 52

lunghezza della manica: cm. 50

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 136, Popolana nettunese.

Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo, *Costumi dei secoli XVIII e XIX* (cat.) a cura di G. Butazzi, p. 20.

360 C (costume figg. 16, 17, 18)

Nastro con coccarda per guarnizione, appartenente al 176 C. Da appuntare sul lato sin. del giacchino.

Raso bianco con tralcio fiorito eseguito con metallo filato e dorato e lustrini dorati.

Alle due estremità, piccolo bordo di pizzo dorato.

Stato di conservazione: buono

lunghezza dei due nastri pendenti: cm. 65 e cm. 46

altezza del nastro: cm. 6



4Bo (costume figg. 16, 17, 18)

Panno per la testa appartenente al 176 C.

Tela di cotone non sbiancato con motivi geometrici disposti su fasce orizzontali, eseguiti a punti passati con seta rossa, verde e marrone e metallo filato e lamellare dorato.

Le zone ricamate hanno un'armatura rigida, probabilmente di cartone. Bordi sfrangiati in fondo e sfilati tra le due zone rigide.

Fodera di tela di cotone bianco.

Stato di conservazione: buono

All'interno, a penna, le lettere SF

lunghezza massima: cm. 40

larghezza: cm. 22

s.n. fig. 20 (costume fig. 19)

Maniche (un paio) di costume femminile.

Tessuto di seta operato. Motivo del disegno a minuti elementi stilizzati disposti su file orizzontali in senso alternato.

Fodera di grossa tela di cotone rosa.

Bordo di nastro di seta gialla e gallone di pizzo di metallo filato e lamellare dorato con motivo a ventaglietti.

Alla spalla, gallone di seta gialla, turchina e metallo lamellare dorato, disposto orizzontalmente, con tre nastri pendenti bordati di pizzo dorato.

Tre fiocchi di seta gialla per legare le maniche al corpetto.

Stato di conservazione: buono

lunghezza massima: cm. 35

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 137, Popolana albanese.

172 C fig. 21 (costume fig. 19)

Nastro con coccarda per cintura.

Taffetà di seta gialla con motivo decorativo a fiori disposti in senso alternato; effetto ottenuto per fili di ordito supplementare di seta rosa



FIG. 17 - Costume completo di popolana nettunese (176 C).



FIG. 18 - Il dietro dello stesso costume di popolana nettunese (176 C).

e verde e trame spolate di metallo lamellare dorato. Alle estremità, gallone di pizzo dorato.
 Stato di conservazione: buono
 lunghezza totale: cm. 204
 altezza del nastro: cm. 5

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 137, Popolana albanese.

203 C (costume figg. 22, 23, 24)
 Gonna.

Tessuto di seta; fondo gros a due trame, bianca e verde. Motivo di controfondo per slegature di trama che formano nastri serpeggianti, lungo i quali si dispongono rami di rose ottenuti per spolinature di trame di seta rosa, verde e blu in sfumature diverse.
 Fittamente pieghettata intorno alla vita; la pieghettatura è fermata da un cinturino dello stesso tessuto.
 All'orlo è applicato un nastro di taffetà di seta verde con piccoli fiori policromi spolinati.

Fettucce di cotone rosso chiudono l'apertura al centro del dietro.
 Stato di conservazione: buono
 lunghezza massima: cm. 103
 larghezza massima in fondo: cm. 350
 altezza del tessuto: cm. 51

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 138, Popolana tivolese.

117 C (costume figg. 22, 23, 24)
 Giacchino femminile.

Damasco di seta verde (*deux lats*), armatura raso e taffetà.
 Legatura in diagonale. Effetti di disegno per trame broccate in seta gialla, bianca, verde e in sfumature diverse dal rosa al rosso.



Fig. 19 - Dall'album fotografico dell'Esposizione Industriale Italiana, 1881.
 Popolana albanese.

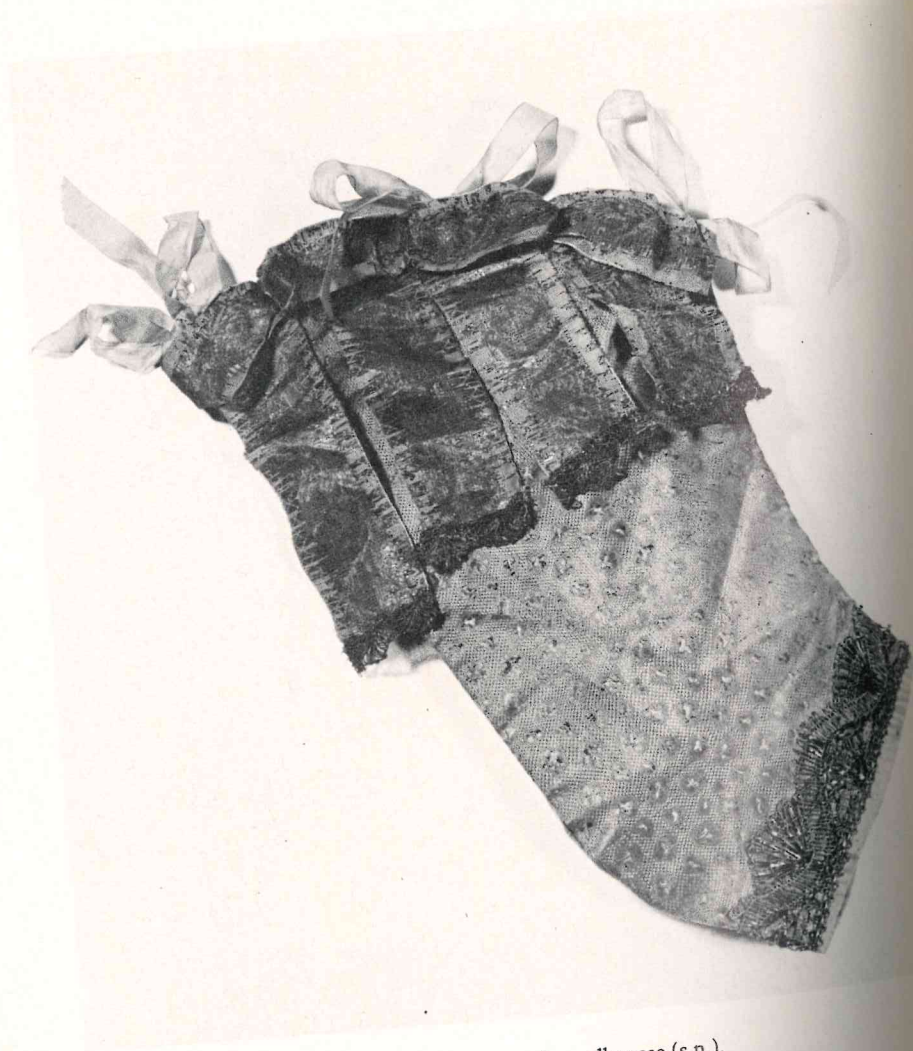


FIG. 20 - Maniche dell'abito di popolana albanese (s.n.).

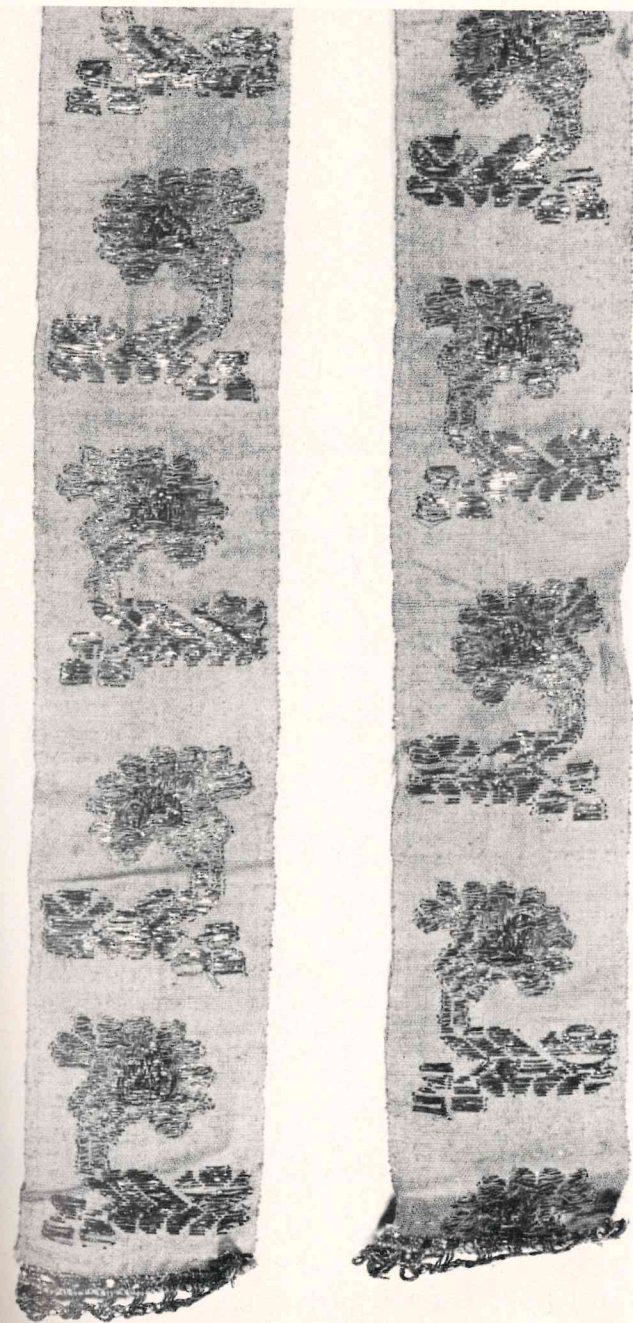


FIG. 21 - Particolare del nastro usato come cintura nel costume di popolana albanese (172 C).



Paisane de Nettuno, proche Rome.

FIG. 18a - « Paisane de Nettuno, proche Rome », N. Vleughets pinx.,
E. Jaurat sculp., 1743.



FIG. 18b - A.J.B. Thomas, *Un an en Rome et dans ses environs...*, 1823,
tav. 54, n. 1.



FIG. 18c - « Donna di Nettuno » da *Costumi n. XXX di Roma e di altri paesi dello Stato Pontificio* disegnati e incisi all'acquaforte da Filippo Ferrari, 1825.



NETTUNO

Disegno Deodato Minelli Via della Croce n. 21.

FIG. 18d - Costume femminile di Nettuno, S. Busuttil f. 1829, presso Deodato Minelli, via della Croce n. 21.



FIG. 18e - « Donna di Nettuno », Marroni inc. (n. 71).



FIG. 18f - « Costume di Nettuno », L. Gregori dis. dal vero, 1845 c.
 (vedi: Paolo Toschi, *Il folklore di Roma e del Lazio: ieri, oggi, domani* in
 « Palatino », gennaio-marzo 1968, pp. 57-65).



FIG. 18g - « Nettuno », *Principali costumi di Roma e dei suoi dintorni*, Roma, Luigi Monti, edicola piazza Colonna.



FIG. 18h - « Nettuno », ed. E. L. Schweinfurt; I. Spithover in Roma.



FIGG. 18i e 18l - Costume completo di Nettuno presso il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.





FIG. 18m - Camicia femminile di tela di cotone bianco relativa all'abbigliamento femminile della zona di Nettuno.
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.



FIG. 18n - « Costumi di Nettuno », Pinelli fece 1809 Roma.

N^o 3.



Donna di Albano



FIG. 21c - « Costume di Albano », L. Gregori dis. dal vero (vedi didascalia 18f).



FIG. 21d - « Albano », Principali costumi di Roma e dei suoi dintorni, Roma, Luigi Monti, edicola Piazza Colonna.



FIG. 21e - Stivaletti appartenenti a un costume di Albano.
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.



FIG. 22 - Dall'album fotografico della Esposizione Industriale Italiana, 1881.
Popolana Tivolese.



FIG. 23 - Costume completo di popolana tivolese (203 C e 117 C).



FIG. 24 - Lo stesso costume visto dal dietro (203 C e 117 C).

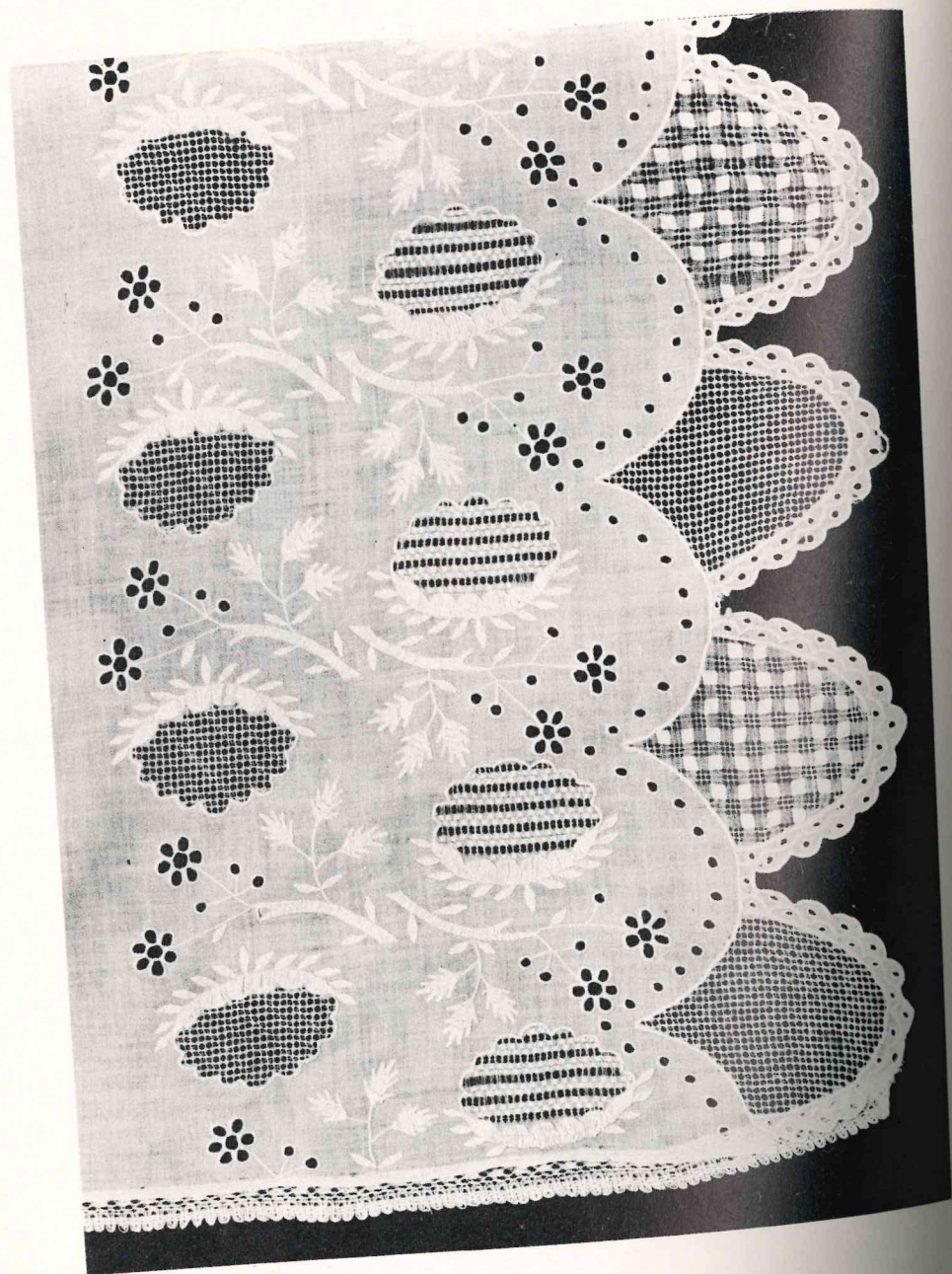


FIG. 25 - Part. del grembiule dello stesso costume.



Donna di Tivoli

FIG. 25a - « Donna di Tivoli » da *Costumi n. XXX di Roma e di altri paesi dello Stato Pontificio disegnati e incisi all'acquaforte da Filippo Ferrari, 1825.*



Donna di Tivoli

FIG. 25b - « Donna di Tivoli », in: S. Marroni, *Raccolta di n. 26 costumi di Roma e del Lazio*, Roma, presso T. Cuccioni.



Costume di Tivoli

FIG. 25c - « Costume di Tivoli », da *Costumi del Lazio e dell'Umbria*, n. 81.



FIG. 25d - « Tivoli », *Principali costumi di Roma e dei suoi dintorni*, Roma.
Luigi Monti, edicola piazza Colonna.



Costume di Tivoli
COSTUME DI TIVOLI
Etat du Pape. Costume de Tivoli
796

FIG. 25e - « Costume di Tivoli », L. Gregori dis. dal vero (vedi didascalia 18f).



FIG. 26 - C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, t. 27.



FIG. 27 - C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, t. 144.



FIG. 28 - T. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, t. 194.



FIG. 29 - C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, t. 142.



FIG. 31 - C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, t. 174.

Mazzi di fiori e foglie con canestri fioriti (illeggibile la disposizione del disegno). Sulla seta gialla è avvolta una lamella metallica, rotta in più punti.

Fodere di tela di cotone bianco e tela di canapa alle maniche.

Bordi e « ruche » di nastro di seta rosa salmone.

Grande scollatura quadrangolare; maniche lunghe, chiuse al polso da tre bottoni e bordo con « ruche »; faldina arricciata sul dietro, fermata da due bottoni formati da rosette dello stesso nastro.

Chiusura anteriore con passante.

1840-1850 c.

Stato di conservazione: buono

lunghezza massima davanti (dalla scollatura): cm. 20

lunghezza massima dietro: cm. 37

lunghezza manica: cm. 55

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 138, Popolana tirolese.

S.n.

Grembiule femminile.

Tela di cotone sbiancato.

Alta fascia ricamata all'orlo; motivi di fiori e rami fioriti. Orlo centinato con inserimento di festoni ricamati. Ricamo eseguito con cotone bianco: punto pieno, erba, festone oltre a una varietà di punti sfilati.

Increspato in vita e legato dietro con fettucce di cotone.

Ai lati, piccolo bordo di pizzo di cotone.

Stato di conservazione: buono

lunghezza massima: cm. 88

larghezza in fondo: cm. 114

Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato Esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881. Stabilimento Ganzini, n. 138, Popolana tirolese.

NOTE

¹ *Costumi delle diverse regioni d'Italia raccolti per cura della Commissione delegata dal Comitato esecutivo all'ordinamento della Classe 50^a. Gruppo VIII della Esposizione Industriale Italiana in Milano, 1881, Stabilimento Ganzini. Alcune fotografie dell'album sono pubblicate in L'immagine fotografica 1845-1945 di C. Bertelli e G. Bollati, Storia d'Italia, Annali 2, Torino, 1979, t. I.*

² Già con la precedente esposizione nazionale di Firenze del 1861 era stato posto l'accento sull'esaltazione dell'unità nazionale e sui caratteri di « italianità » contrapposti all'internazionalismo delle esposizioni europee. « L'esposizione di Parigi e di Londra furono mostre stupende di ciò che potevano le due maggiori nazioni di Occidente nei loro centri sterminati: epperò ci aveva là qualche cosa che schiacciava intelligenza e fantasia... lo strano, l'impensato, l'incredibile sorgeva là ad ogni passo e l'animo sentendosi stretto in quel cerchio d'incognite, si abbandonava a una specie di confusione scoraggiata, fatalista... Orbene, Firenze le ha quasi soppresse nell'attuale sua Esposizione, talmente elegante... e per dirla in breve, talmente italiana anziché mondiale, da consolare, allegare, istruire, ed anche invanire qualunque italiano la visiti... ad ogni passo che moviamo per queste reggie delle nostre industrie proviamo la compiacenza del noto, del domestico, dell'amato ». TULLIO DANDOLO, *Panorama di Firenze. La esposizione nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato: Mosaico storico ed artistico del conte Tullio Dandolo*, Milano, 1863, pp. 68-69.

³ Milano, A.S.C., Fondo fiere ed esposizioni, c. 1, Raccolta verbali sedute, seduta 20 dicembre 1880.

⁴ Ivi, lettera Cornalia al Comitato Esecutivo, 17 gennaio 1880.

⁵ Ivi, lettera della Commissione al Comitato Esecutivo, 1 giugno 1881.

⁶ E. CORNALIA, *Esposizione Industriale Italiana 1881, Gruppo VIII Arti usuali, classe 50^a, Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia*, p. 3.

⁷ Milano, A.S.C., Fondo fiere esposizioni, c. 1, già cit., seduta 25 marzo 1881.

⁸ E. CORNALIA, *op. cit.*, p. 5.

⁹ sottolineato nell'originale - Milano, A.S.C., Fondo fiere ed esposizioni, già cit. Per quanto riguarda i costumi, la circolare proseguiva:

« Costumi »

Sotto il nome di *costumi* si intendono gli abiti ed abbigliamenti completi, con cappelli e calzature, con gli accessori che gli caratterizzano e gli oggetti d'uso e d'ornamento personali. I costumi più completi verranno presentati, per maggior facilità e migliore intelligenza col mezzo di fantocci (mannequins) grandi al vero provvisti dal Comitato, e raggruppati per regioni. L'invio dei costumi sarà tanto meglio accolto, se verrà accompagnato da fotografie, acquerelli ecc., con vedute locali. Accanto agli abiti comuni da lavoro gioverà collocare quelli che si rivestono in circostanze speciali, abiti di festa, di nozze o di lutto, quelli delle ragazze e quelli delle maritate, ecc.

In mancanza dei costumi completi, ne saranno ben accette anche le singole parti che il Comitato penserà a raggruppare nel miglior modo possibile.

Il « programma speciale » della Classe 50 prendeva in esame cinque categorie di oggetti così suddivisi:

- a) Costumi
- b) Gli oggetti d'uso personale

- c) gli arnesi, macchine ed attrezzi
d) Modelli di case, carri, barche
e) Oggetti antichi che possano avere attinenza coi moderni.

¹⁰ *Ivi.*

¹¹ Milano, A.S.C., Fondo fiere ed esposizioni, c. 6/4, all. 3.

« Acquisto di costumi	L. 426,19
All'ing. Agostino Tacchini per 4 costumi della provincia di Caltanissetta	L. 500
Al Sig. Con.e Gio. Visconti Venosta per 4 costumi di Grosio	L. 271,50
Acquisto fatto dalla Commissione da diversi a Premana di n. 3 costumi	
Alla Giunta Provinciale di Bergamo per contributo acquisto 4 costumi di	L. 300
Parre	
Al Sig. Dott. Nicolò Barozzi di Venezia per acquisto di n. 2 costumi di	L. 171,34
Chioggia	L. 92,70
Al Prof. Giustiniano Nicolucci per n. 2 costumi di Isola del Liri	
Al Sig. Dott. Emanuele Malfatti di Carrara per n. 2 costumi di Massa Ma-	L. 159
rittima	L. 95,70
Al Sig. Avv.to Ercole Valenti di Morbegno per n. 1 costume di Val Masino	
Al Sig. Carlo Barni di Sassari per acquisto di n. 3 costumi sardi, senza	L. 503
argenti	L. 200
Alla Camera di Commercio di Cagliari per n. 2 costumi cagliaritari	L. 119
Al Sig. Angelo Mizzetti di Torino per il costume di Fobello	
Al Club Alpino It. Sezione di Aosta per i due costumi di Cogne e Cour-	L. 115,90
mayeur	
Acquisto da Ferd.do Brambilla e Rosa Finadri di 1 costume da sposa	L. 75
brianzuola	
All'Ill.o Sig. Conte Carlo Borromeo per un costume di Pietrasanta (esclusi	L. 91,40
gli ori)	L. 125
Alla Signora Maria Camilletta di Loreto per 1 costume da sposa	
Al Sig. Susani Ing. Cav. Guida per due costumi di Loreto del Sig. Gia-	L. 153
cinto Tebaldi	
Al Sig. Mag. Luigi Panocetti di Nuoro per un ricco costume da signora ed	L. 277,50
argenti	
Al Sig. Prof. Calderini Cav. Pietro di Varallo Sesia pei due costumi di	L. 175
Vocca e Scopello	L. 14,50
Costume giornaliero da contadino brianzolo acquistato a Milano	
In questa nota sono compresi anche:	L. 19,03
Costume Parmigiano detto Polonese confezionato dalla Commissione	L. 11,45
Costume giornaliero da contadina brianzola confezionato dalla Commissione	
A Brambilla Ferdinando per oggetti di vestiario pei due contadini brian-	L. 46
zoli sudd.ti	

¹² Milano, A.S.C., Fondo fiere ed esposizioni, c. 6/5

Milano, 6 ottobre 1881

Onorevole Signore,

La Giuria della Sezione XXIII^a espresse il voto che i costumi esposti nella Classe 50^a siano conservati allo scopo di fondare un Museo Etnografico Italiano in Milano dove per la prima volta ne nacque il pensiero e lo si iniziò.
Se le raccolte di armi litiche, di resti di animali, di bronzi e vasi attribuiti ai tempi preistorici hanno una importanza per la storia della formazione ed evoluzione della nostra nazionalità; questa storia non può tuttavia dettarsi col solo sussidio dei monu-

menti archeologici; ma è d'uopo sia sussidiato altresì dallo studio dei costumi e dei dialetti popolari d'ogni singola regione della penisola che ne sono i monumenti vivi. Un Museo Etnografico quindi che rappresentasse la vita delle classi popolari delle diverse parti d'Italia nelle differenti sue manifestazioni anche le più modeste e tuttora primitive, offrirebbe, non v'ha dubbio, vastissimo campo ad una storia della formazione della sua nazionalità e sarebbe la fonte genuina a cui essa potrebbe attingere. Aderendo quindi alle più vive sollecitazioni avute da ogni parte da dotti e competenti, la Commissione che presiedette alla formazione della Mostra Etnografica di questa Esposizione Nazionale, in seguito anche a generose offerte da parte di taluni Esponenti, è venuta nella determinazione di farsi centro raccoglitore per l'inizio di un Museo Etnografico Italiano che oltre agli oggetti che servono ai molteplici bisogni della vita nelle singole regioni d'Italia, i quali sono per così dire l'espressione del gusto locale delle diverse popolazioni, ne raccolga e conservi eziandio i pittoreschi e tradizionali costumi, ossia le differenti foggie del vestire, che in forza della civiltà invadente e dell'azione livellatrice del progresso, vanno man mano scomparendo. La scrivente Commissione fa quindi, anche a nome di questo Comitato, caldo appello all'illuminato patriottismo, ed alla generosità della S.V. perché si compiacca indicarle con tutta sollecitudine se essa può fare assegnamento sugli oggetti e sui costumi dalla S.V. presentati alla Mostra; precisamente la qualità e quantità dei medesimi di cui intendesse disporre allo scopo surriferito, avvertendo che ogni oggetto porterà il nome del generoso donatore. Persuasa la scrivente che anche la S.V. vorrà contribuire a rendere permanente e vieppiù ricca l'interessante collezione di cui è parola, che si avrà cura di ordinare in modo degno della sua speciale importanza è lieta di esprimerle coi sensi della più sentita gratitudine, le attestazioni della sua particolare stima e considerazione

Il Presidente

f.to Prof. E. Cornalia

Il Segretario

f.to Napoleone Pini

Milano, 5 novembre 1881

Onorevole Comitato,

Non è senza una certa esitanza, che la scrivente Commissione si rivolge oggidì a codesto benemerito Comitato, cui già la città nostra e l'intera nazione vanno debitrice, per lo splendido successo della testé chiusa esposizione. I sensi di illuminato patriottismo cui codesto Onorevole Comitato seppe ognora informare le proprie deliberazioni, ed il convincimento di propugnare il decoro e l'interesse cittadino, la affidano, che la proposta che questa Commissione sta per sottomettere alla saggia sua approvazione, non sarà giudicata per indiscreta. La generosa profferta di donare al Municipio i costumi che vennero dalla scrivente acquistati coi fondi statigli assegnati, allo scopo di stabilire nella nostra città un Museo Etnografico Italiano, incontrò come è già noto, il plauso generale. L'istituzione di un tale Museo non è solo di interesse cittadino, ma dell'intera nazione. Alla circolare 6 ottobre scorso n. 445, diramata dalla scrivente a tutti gli Espositori nella Classe 50^a che annunciava l'istituzione nella nostra città di un Museo Etnografico Italiano, alcuni che erano in grado di potere disporre corrisposero col donare tutto, od in parte, quanto avevano inviato alla mostra. Altri non trovandosi in condizione di fare il sacrificio loro richiesto, plaudendo all'idea, e deplorando di non potere corrispondere all'invito, offirono a prezzi definiti la cessione dei loro costumi. Alcuni altri infine non risposero peranco all'appello, ma giova sperare che non tutti saranno per rifiutare il loro concorso ad un'opera già tanto apprezzata.

Allo stato delle cose alcune regioni rimarrebbero od assai insufficientemente od interamente non rappresentate nel nuovo Museo, e tali regioni sono appunto fra quelle i cui costumi sono più ricchi, originali e caratteristici. Del Piemonte ad esempio, che fu culla del nostro Risorgimento, non rimarrebbe che un solo costume della valle Sesia. Le valli dell'Ossola, quelle di Susa e di Aosta di cui tanti bei costumi si hanno esposti, non rimarrebbero rappresentate.

Degli Abruzzi, della Calabria e della Basilicata che presentano costumi tanto vaghi ed interessanti non ne rimarrebbe neppure uno.

A rappresentare le isole di Sicilia e della Sardegna quattro soli costumi per ciascuna rimarrebbero, e non certamente dei migliori.

La Campania, le Marche ed il Veneto rimarrebbero rappresentate da due soli costumi per ciascuna.

A così fatte regioni appartengono i più curiosi e ricchi costumi che come si è accennato potrebbero acquistarsi, e siccome la maggior parte sono costituiti da stoffe di valore e da costosi ornamenti d'oro ed argento, ne consegue che il prezzo dei medesimi sia relativamente elevato.

Una collezione di costumi Italiani, perché abbia un'importanza storica e scientifica è d'uopo sia composta da tutti possibilmente i più caratteristici, e che la Nazione sia rappresentata in ogni sua regione.

Il contingente oggidì assicurato sia per precedenti acquisti, che per generose donazioni, di n. 64 costumi, perderebbe gran parte della sua importanza, ove i migliori e più caratteristici facessero difetto, e quando non tutte le regioni in cui la patria nostra è ripartita vi avessero la loro rappresentanza.

Prima dunque che si dia mano allo scioglimento della raccolta che con tanta difficoltà si ebbe la fortuna di poter radunare sotto l'egida della nazionale esposizione, la scrivente desiderosa che la stessa non perda quel carattere per cui venne generalmente apprezzata, rivolge preghiera all'Onorevole Comitato perché voti una somma da erogarsi da questa Commissione nell'acquisto di quei costumi che necessitano a degnamente rappresentare nel Museo Etnografico le singole regioni d'Italia.

La somma che preventivamente da questa Commissione si è valutata necessitare, ammonterebbe a circa Lire Cinquemila.

Il dono che codesto benemerito Comitato volle generosamente disporre in pro della città nostra, sarà completo, e la raccolta conserverà quell'importanza che dai dotti in ispecie, e dal pubblico in genere gli venne attribuita.

La scrivente nutre fiducia che, in vista anche degli splendidi risultati ottenuti, codesto Onorevole Comitato ispirandosi a quei sensi di generoso patriottismo che ognora gli fu di guida, vorrà aggiungere alla corona di meritata gloria, una così bella fronda rendendosi ognora più benemerito della città nostra.

Coi sensi della più distinta stima

Il Presidente
f.to E. Cornalia

Il Segretario
f.to Napoleone Pini

¹³ A.S.C., *ivi*.

12 novembre 1881
n. 70383/1007

Onorevole Comitato Esecutivo dell'Esposizione Industriale
Milano

Ho ricevuto la proposta dell'Onorevole Commissione della Classe 50^a rimessami da codesto Onorevole Comitato col pregiato suo foglio 10 corrente.

La Giunta Municipale fu spiacente nel sapere che la raccolta di costumi da codesto stesso Comitato con pensiero cortese, donata alla Città presenti tante e sì gravi lacune; ma d'altra parte non ha potuto decidersi a sobbarcare il Comune in una nuova e non lieve spesa, per conseguire il completamento.

Nell'informare di ciò codesto onorevole Comitato, per conveniente sua norma, e per la comunicazione del caso alla Commissione della Classe 50^a non mi resta che a far voti perché gli altri proprietari di costumi possano ispirarsi allo stesso nobile proposito che guidò codesto Onorevole Comitato.

Codesto Onorevole Comitato poi mi obbligherà moltissimo se vorrà senza ritardo, tenermi informato del nome delle onorevoli persone che avessero coi loro doni concorso ad aumentare la raccolta già donata a Comune da codesto stesso Comitato. Col massimo ossequio

Il Sindaco
f.to Belinzaghi

¹⁴ A.S.C., *ivi*.

20 ottobre 1881
n. 64692/906

Onorevole Signor Presidente
del Comitato Esecutivo dell'Esposizione
Nazionale di Milano

Ringrazio moltissimo l'Onorevole Comitato dalla S.V. Ill.ma presieduto del pregevole dono che volle offrire a questa città dei costumi e delle raccolte, di ragione di codesto stesso Comitato, esposte nella Classe 50^a e che dovranno formare il nucleo d'un Museo Etnografico a nuovo ornamento della nostra Città.

Mentre, a nome di questa, accetto dunque riconoscente il dono, prego codesto stesso Comitato a volere accaparrare per conto di questa Amministrazione le vetrine di custodia di quei costumi avendo poi la cortesia di significarmi a quanto ammonterà il corrispettivo che dovrò pur pagare al riformatorio Marchiondi.

Il Sindaco
f.to ...

¹⁵ *Esposizione Italiana del 1881 in Milano. Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia* (estratto del catalogo ufficiale dell'esposizione industriale italiana del 1881), Milano, Sonzogno, s.i.a., p. 19.

¹⁶ Biblioteca di Arti e Tradizioni Popolari, Roma, archivio Loria, corrispondenza, fasc. F 584.

Lettera di Giuseppe Murru Schirru de Sanluri del 19 ottobre 1910 a Luca Beltrami con l'offerta di « due fastosi ed artistici costumi sardi, uno da signora e l'altro da popolana del secolo XVII ».

L'offerta è rispedita da Milano al Loria, che acquista l'abito da popolana.

¹⁷ *Guida sommaria del Museo Archeologico ed artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1900, dove si parla solo di tessuti europei dal XV al XVIII secolo esposti nella Sala delle Guardie; GAETANO MORETTI, *Il Castello di Milano e i suoi Musei*, s.i.d., p. 45: « Sala V, fino al 1903 ha contenuto la Civica raccolta numismatica che ora è destinata a collocazione stabile nella sala del Tesoro lasciando il posto alle collezioni etnografiche, alla raccolta di costumi ecc. »; la stessa indicazione contenuta nella guida del 1900, limitata a una raccolta tessile, è ripetuta in: ARTURO FROVA, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico e Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano, 1906; *Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeo-*

logia e d'Arte, Milano, 1932, pag. 17: « nella stanza nuziale di Ludovico e Beatrice... una bacheca è riservata ai costumi contadineschi regionali italiani ». In questa sala, distrutta dai bombardamenti, nell'ultima guerra, si trovava infatti parte della raccolta di costumi, tessuti, pizzi e ventagli. Un progetto per rinnovare la sistemazione della sala fu presentato nel 1936; prevedeva la sostituzione delle vecchie vetrine con altre di maggiore funzionalità per consentire l'esposizione di nuovi esemplari « ... (stoffe, pizzi, costumi, frange, bordure ecc.) che penuria di spazio costringe a conservare nei magazzini del Museo » (in vecchie pratiche dei Musei d'Arte, ora nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arti Applicate). Per le vicende riguardanti la situazione di agibilità del Castello Sforzesco e la sua utilizzazione da parte della Municipalità in rapporto a una conservazione idonea delle raccolte, si veda *La sistemazione dei Musei nel Castello Sforzesco nel Ventennio 1892-1911*, Milano (1912).

¹⁸ Biblioteca di Arti e Tradizioni Popolari, Roma, archivio Loria, corrispondenza, fasc. F 752.

22 ottobre 1908

Onorevole Conte di San Martino
Presidente del Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911
in Roma

Caro San Martino,
il mio buon amico ed illustre italiano, prof. Francesco Novati, si interessa grandemente alla buona riuscita della Esposizione. Egli me ne dà ultimamente la più fulgida prova.

Nel 1881 la Sicilia e la Sardegna inviarono alla Esposizione di Milano e poi regalarono alla città di Milano una meravigliosa raccolta etnografica di oggetti e costumi delle due isole. Per tale raccolta furono spese dalle 30 alle 40 mila lire. Ora, il Prof. Novati, che è onnipotente a Milano ha avuto l'idea di cercare di fare ottenere alla Esposizione questa magnifica raccolta, racchiusa presentemente in circa 80 casse che giacciono interamente nelle cantine del Castello Sforzesco... Il Prof. Novati mi accompagnerà, egli stesso, dal Sindaco e dalle altre Autorità, perorerà la nostra causa e non dubito che col suo aiuto riuscirò a portare a Firenze la raccolta siculo-sarda...

f.to Lamberto Loria

¹⁹ *Ivi*.

29 gennaio 1909

Onorevole Marchese
Ettore Ponti
Senatore del Regno
Sindaco di Milano

Il Comitato che ho l'onore di presiedere attende ad organizzare in Roma nel 1911 una grande Esposizione d'Etnografia Italiana, che deve essere una vivente riproduzione dei costumi italiani oltre che una raccolta di oggetti Etnografici. Il Comitato... ha il fermo proponimento di costituire poi, con tale raccolta, un Museo Nazionale d'Etnografia affinché, dalla solenne Commemorazione del primo Cinquantenario della proclamazione del Regno con Roma Capitale, resti anche questo imperituro ricordo delle varie Regioni Italiane.

È nota a questo Comitato la ricca ed importante collezione Etnografica sardo-sicula conservata nel Museo Civico di Milano, e l'illustre Prof. Francesco Novati che fa parte della Commissione di codesto Museo, volle, col più vivo compiacimento di questo Comitato, prendere l'iniziativa di una domanda intesa ad ottenere che la interessantissima raccolta fosse consegnata a questo Comitato, per essere esposta nella Mostra Etnografica del 1911.

L'iniziativa del Prof. Novati ebbe già la fortuna di ottenere il voto della Commissione che sovrintende al Civico Museo, ed il Presidente di essa, On. Assessore Gabba, con Sua lettera del 15 corrente, ha dato a questo Comitato la lieta notizia della favorevole accoglienza fatta dalla Commissione stessa...

Sotto sì lusinghieri auspici, io mi onoro quindi presentare alla S.V. Ill.ma formale dimanda affinché codesta on. Giunta Comunale, nei modi e nelle forme che essa riterrà opportune, consentendo nella proposta del Prof. Novati e nel voto della Commissione di codesto Civico Museo, voglia concedere a questo Comitato la ricca raccolta Sardo-Sicula che potrà formare una delle più preziose gemme della futura Esposizione Etnografica...

Il Presidente

f.to San Martino

Il Segretario Generale

f.to Dall'Oppio

8 febbraio 1909

Ill.mo Signore

Sig. Prof. Lamberto Loria

Via Colletta 2

Firenze

Il Presidente della Commissione del Museo Civico di Milano, Comm. Gabba ha scritto a questa Presidenza quanto segue:

« La Commissione sopra il Civico Museo Artistico ed Archeologico, su proposta del Consigliere Comm. Prof. Francesco Novati, ha deliberato, in massima, di acconsentire alla richiesta di deposito delle collezioni etnografiche — conservate nei magazzini dei Civici Musei — nei modi e nelle forme che dovranno essere deliberate dalla On. Giunta Comunale. Sarò però opportuno che V.S. Ill.ma rivolga ufficiale domanda al Sindaco di Milano perché voglia sottoporre la questione all'On. Giunta.

« Intanto, dando affidamento che appoggerò la domanda che V.S. sarà per fare, mi è gradito porgere a V.S. Ill.ma l'espressione della mia profonda considerazione ».

« Il Presidente della Commissione - f.to Gabba ».

Il Segretario Generale

f.to Dall'Oppio

5 marzo 1909

Ill.mo Signore

Sig. Prof. Lamberto Loria

Via Colletta 2

Firenze

S'informa la S.V. che l'On. Sindaco di Milano, alla richiesta fattagli da questa Presidenza per la concessione della raccolta Sardo-Sicula esistente in quel Museo, ha risposto quanto segue:

« Se deve indubbiamente ascriversi ad orgoglio legittimo della Città di Milano il contribuire alla formazione della Mostra Etnografica del 1911, della quale si è fatto benemerito iniziatore codesto spettabile Comitato Esecutivo, così da indurre questa Civica Amministrazione a deliberare in via di massima l'invio a Roma della raccolta Etnografica Sardo-Sicula esistente nel Civico Museo Artistico a titolo di *temporaneo deposito* (sottolineato nel testo, n.d.a.) presso la mostra suaccennata, non potrebbesi invece in niun modo aderire da parte di questa Giunta Municipale, e per quanto può interessare questa Città, al progetto di codesto Comitato, secondo il quale esso intenderebbe

di costituire, colle raccolte rintracciate da ogni parte d'Italia, un Museo Nazionale di Etnografia con carattere di permanenza.
« Egli è perciò che la Giunta Comunale di Milano, pur deliberando nei sensi sopra esposti, subordinava tale concessione non solo alla condizione espressa che, cessato il periodo delle feste Commemorative del 1911, la raccolta debba essere restituita alla sua attuale sede in Milano, ma ad un'esplicita dichiarazione da parte di codesto rispettabile Comitato Esecutivo colla quale si dia formale atto che la concessione sopraccennata è espressamente subordinata a tale condizione.

Il Sindaco
f.to Ponti »

Il Segretario Generale
f.to Dall'Oppio

²⁰ *La sistemazione dei Musei del Castello Sforzesco, op. cit.*

²¹ Le due lettere si trovano nell'archivio già citato, fasc. F 752; contrassegnate dal n. 9 e 10.

²² *Ivi*, lettera n. 11.

²³ *Ivi*, lettera n. 13.

²⁴ *Ivi*, lettere n. 16, 18, 19, 21, 22, 23, 26.

2 novembre 1909

Ch.mo Sig. Prof. Vicenzi
Ispettore del Castello Sforzesco
Milano

Egregio Professore,
Le casse sono sempre chiuse, giacché per aprirle aspetto che Ella sia così cortese da inviarmi il catalogo degli oggetti che Ella gentilmente mi aveva promesso di fare. Tale catalogo è forse in una delle casse? Se così fosse Le sarei grato se Ella me lo dicesse...

f.to Loria

10 novembre 1909

Ch.mo Sig. Prof. Vicenzi
Ispettore del Museo Sforzesco
Milano

...Ben volentieri principierò ad aprire le casse appena Ella mi avrà inviato il catalogo degli oggetti o mi avrà detto che esso si trova in una delle casse...

f.to Loria

16 novembre 1909

Chiarissimo Prof. Loria,
Non c'è un inventario sistematico degli oggetti etnografici inviati in deposito per la Mostra del 1911: non c'è altro purtroppo che un inventario puramente enumerativo. Non credo quindi che Ella debba ancora restare dall'aprire le casse...

f.to Vicenzi

²⁵ 23 dicembre 1909

Ch.mo Sig. Prof. Carlo Vicenzi
Ispettore del Castello Sforzesco
Milano

Chiarissimo Professore
Ho il piacere di dirle che le 57 casse contenenti gli oggetti concessi in deposito dal

Comune di Milano sono state tutte aperte: che le stoffe sono state tutte ripulite o spolverate; le terraglie disposte nell'ordine che si poteva migliore. Purtroppo, il tempo ha rovinato molta roba: sicché molti costumi sono ridotti in uno stato molto miserevole e resi inservibili, molte terraglie sono in frantumi. Ho diviso in due gruppi la raccolta: in un gruppo ho posto gli oggetti utili e quelli che con opportuno restauro potranno divenir tali; in un altro le cose che per il loro stato di conservazione, sono, a mio parere, da gettarsi via.

Ora, io domando alla Sua cortesia di sapermi dire che cosa debbo fare di quest'ultimo gruppo: posso distruggere tutto? o devo rimandar tutto a Milano?...

Degli oggetti che io tengo in deposito mi darò cura di compilare l'inventario, in doppio esemplare, e uno di questi esemplari manderò a Lei. Debbo però confessarle che per la compilazione di esso trovo qualche difficoltà per tutti quegli oggetti sui quali manca ogni indicazione, e dei quali non è possibile riconoscere subito la provenienza. Ella nella Sua lettera del 16 novembre decorso mi ha scritto che esiste un inventario puramente enumerativo; ebbene poiché altro non posso avere, non potrei almeno ottenere dalla Sua cortesia una copia di questo arido elenco, che mi servirebbe a poco, ma pur a qualcosa mi servirebbe?...

f.to Loria

24 gennaio 1910

Chiarissimo Professore,

...La Giunta non è aliena, come non lo è stata prima la Commissione, dall'accedere alla richiesta distruzione... anche di quella parte degli indumenti che hanno perso affatto la loro fisionomia per l'azione delle tarme...

...Ora per fare cosa veramente utile — perché questa è solo questione di forma — occorrerebbe che tale atto fosse completato con l'inventario catalogico — che per la più parte Ella, con la competenza sua, deve essere riuscito a metter insieme — di tutto il materiale che sarà conservato, se non esposto, nel Museo Etnografico di Roma... Non le mando l'inventario, meramente enumerativo, che noi possediamo riferendosi esso ad un vecchio collocamento in casse, che è stato poi modificato...

f.to Vicenzi

1 febbraio 1910

Chiar.mo Signore Prof. Carlo Vicenzi
Ispettore del Castello Sforzesco
Milano

Chiar.mo Signore

...
L'Inventario degli oggetti che l'on. Comune di Milano ha cortesemente concesso in deposito non è ancora terminato; e, per le molte difficoltà che esso presenta, non potrà essere pronto che fra qualche mese. Non mancherò allora al mio dovere di mandarne copia a codesta On. Direzione. Compiuto l'inventario delle cose degne di essere conservate, si potrà procedere con l'intervento dei rispettivi rappresentanti del Comitato di Roma e del Comune di Milano, alla distruzione di tutti quegli oggetti e indumenti, che l'azione del tempo ha reso inutili...

f.to Loria

19 agosto 1910

Ill.mo Sig. Prof. Comm. Lamberto Loria
via Colletta 2
Firenze

Il presidente della Commissione dei Musei, al quale ho comunicato le Sue proposte

circa gli oggetti ridotti dal tarlo in condizione di essere irriconoscibili, mi dice di non poter autorizzare la distruzione proposta.
Mi incarico quindi di pregarLa di provvedere al rinvio più sollecito al nostro Museo degli oggetti che Ella non crede opportuno conservare...

f.to Vicenzi

26

3 giugno 1912

Chiar.mo Professore,
Prima di ogni altra cosa mi permetta di chiederLe scusa se ho tardato tanto a mantenere la mia promessa di farLe cioè l'elenco degli oggetti inviati a questo Comitato dal Comune di Milano...

f.to Loria

...

Stoffe
Camicie 39; Sottane 32; Calze 32; Grembiuli 30; Giacchetti 30; Scialli 15; Fazzoletti 11; Scarpe 18; Corsetti 14; Calzoni 20; Giacchette 18; Cappelli 12; Pellorine 10 (si tratta forse di pettorine? n.d.a.); Tovaglie per testa 12; Nastri 14; Panciotti 17; Fusciasche 11; Mutande 1; Copricapo 3; Papaline 8; Coccarde 1; Strenghe 3; Mezzecalze 2; Ventagli 1; Cuffie 5; Cinghie 2; Cravatte 3; Parrucche 1; Cioce 4; Pastrani 3; Tabarri 3; Colli 3; Mantelli 2; Pezze per cioce 5; Maglie 1; Giubbe di pelle 2; Trecce per testa 4; Ghettoni 5; Maniche 3; Tasche 1; Corregge 1.

²⁷ *Catalogo e descrizione di costumi e utensili siciliani mandati alla Esposizione Industriale Italiana di Milano 1881 (gruppo VIII - Classe 50) per cura del Municipio di Palermo, Palermo, 1881.*

²⁸ *L'esposizione italiana del 1881 illustrata*, Milano, Sonzogno, fasc. n. 5, pag. 39 e n. 12, pag. 94.

²⁹ Archivio Loria, Corrispondente, c. F 752, lettere n. 15, n. 24, n. 25.

24 ottobre 1909

Ch.mo Sig. Prof. C. Vicenzi
Ispettore del Castello Sforzesco
Milano

...
Se ben ricordo, negli oggetti da me rinchiusi nelle casse a Milano, vi era gran numero di teste, gambe e mani in gesso, legno e cartapesta appartenenti ai fantocci che ornano l'esposizione milanese. Prima di aprire le casse, tengo a dichiararle che dopo matura riflessione non farò alcun uso di tale materiale. Incaricato dal Comitato di Roma, io ho incaricato lo scultore Jerace di fare in gesso le parti nude dei fantocci: questo Le spieghi come per l'Esposizione e per il Museo non potrò fare alcun uso delle teste, gambe, braccia, capi e piedi che da Milano vennero a Firenze (prima di essere inviate a Roma, le casse erano state spedite a Firenze, dove il Loria viveva e dove nel 1906 era stato istituito un Museo Etnografico, nella via del Proconsolo, che accoglieva la vasta raccolta del Loria, confluita poi all'esposizione del 1911 e quindi nel Museo Etnografico dell'EUR, n.d.a.). La prego perciò di dirmi che cosa ne debbo fare. Se Ella lo desidera posso a comodo farne la rispeditura a Milano; ma il mio debole parere è che dovrebbero essere distrutti. Se ci fosse stato in tali oggetti qualcuno degno di essere adoperato, non avrei mancato di servirmene, ma mi ricordo bene che essi mi rammentavano gli orrori che popolano i Musei tedeschi.

...

f.to Loria

6 luglio 1910

Ill.mo Signor Comm. Lamberto Loria
Direttore del Museo Etnografico
Firenze

...

Nel contempo Le comunico che l'On.le Giunta, presa in esame la proposta da Lei fatta di distruggere quelle teste, braccia, gambe di legno e stucco ingombranti — proposta accettata dalla Commissione dei Musei — ha deliberato di consentire alla chiesta distruzione: sarebbe quindi anche opportuna la comunicazione del fatto compiuto da parte Sua.

...

f.to Vicenzi

20 luglio 1910

Ch.mo Prof. C. Vicenzi
Ispettore del Castello Sforzesco
Milano

... Le teste, le braccia, le gambe di legno e di gesso sono in via di distruzione: ci si diverte il bambino del custode; gli oggetti che resisteranno ai colpi del suo martello saranno distrutti dal custode stesso...

f.to Loria

Per l'interesse di questa documentazione perduta, occorre rilevare che non tutti i « fantocci » risultano eseguiti dallo stesso artista, ma che, in alcuni casi, essi furono preparati nelle zone di raccolta dei costumi. Si cita ad esempio questa precisazione dello Camera di Commercio di Roma:

« ... gli artisti incaricati della confezione dei manichini sono stati tratti dal sentimento del bello a fare più di quello che si credeva giacché non solo hanno modellato dal vero le teste ma anche le gambe, le mani e il torso di ciascuna figura per poi riprodurre il tutto in cartapesta che deve essere colorata nelle parti che rappresentano il nudo ». (A.S.C. Milano, Fondo fiere ed esposizioni, c. 45 Giunte Locali, lettera del 24 maggio 1881).

³⁰ C. VECCELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598.

³¹ VECCELLIO, *op. cit.*, Libro primo degli abiti d'Italia, t. 27.

« Delle contadine del territorio romano
Nei villaggi, e Castelli di Roma, e in tutti i luoghi soggetti a' Signori e Baroni romani la maggior parte delle donne portano una veste di panno turchino, o verde, lunga fino sopra i piedi, listata con una lista di velluto attorno, e con busti scollati, che lasciano il collo nudo, i quali busti ornandoli di alcune brocche di argento allacciano alquanto larghi. Si cingono un grembiale di tela di lino con frange da' piedi, e si calzavano una certa sorte di scarpe simili alli stivaletti, o mezzi bolzacchini, che si allacciano con le stringhe di dentro delle gambe. In testa portano un panno di lino rivolto in dietro ».

³² *Ivi*, t. 144.

« Contadine della Marca Trivisana

L'abito qui sopra posto è di alcune Contadine, le quali vengono in Venetia al mercato il Sabato; quando entrano nella Città si cavano un grande e largo cappello, che di fuor portano in testa, e è fatto di grossa paglia. Portano una veste di sopra ad un'altra tela di color celeste, ò bianca con un busto alquanto stretto, il quale allac-

³³ *Ivi.* t. 194.

« Habito de' contadini Fiorentini, e di tutta la Toscana. I contadini de' villaggi di Firenze ordinariamente portano sotto un giubbone di tela bianca, o d'altro colore, sopra il quale si mettono una vestina da loro dimandata salbianca, di grigio, d'altro panno grosso, il quale hà un collaro largo quattro dita, t'imbarca, di grigio, d'altro panno grosso, il quale hà un collaro largo quattro dita, e è da' fianchi aperto tutto sino sotto le braccia, e ordinariamente non ha maniche, e se pur n'hanno, sono solamente meze, per le quali mostrano le maniche del giubbone: hanno poi cucite alcune cordelle lunghe un braccio per fianco di esso salt'imbarca, e così lo cingono. Portano in capo un cappello di paglia, e alle volte berrette di panno. Usano calzoni lunghi intieri fino a' piedi, ne' quali si calzano scarpaccie grosse da Contadini da poter calcare gl'istromenti rusticali per buttar sottosopra la terra ».

³⁴ *Ivi.* t. 142.

³⁵ *Ivi*, t. 199.

Ivi, t. 174.

278

³⁷ MICHELE PAONE, *Il costume popolare salentino*, Galatina, Congedo ed., 1976. Ad introduzione del volume, l'articolo di G.B. Bronzini citato alla n. 36.

³⁹ PIETRO D'ONOFRIJ, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, Napoli, 1789, in: RAFFAELE CAUSA, *Il presepe cortese*, da «Civiltà del 700 a Napoli 1734-1799», vol. II, pp. 292-300.

⁴⁰ *Vestiaro usato da' Villici nel Dipartimento del Metauro delineato in tanti figurini secondo l'ordine de' Comuni principali*, Civica Raccolta di Stampe « A. Bertarelli », n. IV, t. 9, Circondario di Jesi, Vestito da festa di una donna giovane in tempo d'inverno.

⁴¹ *Collection de Costumes des diverses provinces du Grand Duché de Toscane*, lithographiés d'après les dessins originaux de François Pieraccini de Florence, Parigi, 1826.

⁴² MICHELE PAONE, *op. cit.*

43 Ivi.

44 Ivi.

⁴⁵ *Civiltà del 700 napoletano*, op. cit., vol. II, p. 398, fig. 1.

⁴⁶ A.A. BERNARDY, *Studi sul costume paesano tradizionale*, I, in «Lares», dicembre 1933, pp. 11-14.

⁴⁷ GIOVANNI B. BRONZINI, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ A.A. BERNARDY, *Studi sul costume paesano tradizionale*, II, in « Lares », marzo 1934, pp. 57-64.

« È interessante notare... che nell'adozione o nella rievocazione del costume è bene spesso, contrariamente all'opinione convenzionale, l'uomo che è conservatore e la donna che è iconoclasta. Contrariamente, è peraltro probabile, anche all'uso e consuetudine del passato relativamente recente, quando la donna specie nell'ambiente rurale, viveva tuttavia in subordinazione e secondo tradizioni tramandate, ma soprattutto non era stata raggiunta da influenze morali e industriali tendenti a invadere e sovvertire e il suo isolamento e il suo modo di vita e di provvidenza alle necessità domestiche. Il cambiamento si dimostra evidente soprattutto quando la macchina sostituisce la conocchia, il telaio, l'uncinetto, i ferri, l'ago, quando la chimica supplisce alla tintura vegetale una infinita varietà di surrogati, quando la seta cessa di essere tessuto di vero lusso e via dicendo. La donna, annoiata dall'opera millenaria e attratta dagli specchietti della modernità, reagisce con una specie di barbara soddisfazione all'estetica della tradizione; ma naturalmente, priva del canone tradizionale e impreparata ad una valutazione critica delle cose, subisce ogni più deplorabile volgarità della moda industriale e tende a non vedere nel costume... se non un modo o un motivo di mascherarsi, di avvicinarsi alla divetta del teatro o del cinematografo, di mettere in valore un proprio, più o meno fondato e ragionevole, criterio di estetica personale. L'uomo, per contro, non soffre, o soffre meno, di tali sensibilità e preoccupazioni... È anche possibile che nella disponibilità della mentalità maschile verso il costume funzioni automaticamente l'indifferenza verso le fogge moderne e quotidiane prive (beninteso eccetto le uniformi e divise) di carattere e di colore, elementi forniti invece dal costume. Mentre le mode moderne forniscono sufficiente pascolo al desiderio di novità e di varietà, possiamo ben dire, alla volubilità delle moderne tendenze femminili ».

⁴⁹ Si trascrive un passo della relazione di Renato Macarini-Carmignani letta al I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari tenuto a Firenze nel maggio 1929:

« Il Fascismo... ha fin dalle sue origini avuto di mira la valorizzazione delle tradizioni del popolo, poiché sentire e vivere la tradizione popolare significa essere profondamente attaccati alla terra, alla casa, alla famiglia. In definitiva, favorire lo sviluppo demografico, esaltare e nobilitare il lavoro qualunque esso sia, richiamare alla serena vita di campagna ed alle opere sante dell'agricoltura... ».

in *Atti del I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari*, Ente Fascista di Cultura, Centro di Alti Studi, Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari, Firenze, 1930, pp. 26-36.

⁵⁰ A.S.C., Milano, Fondo fiere ed esposizioni, c. 45 Giunte Locali, lettera 6 ottobre 1880.

⁵¹ *Ivi*, lettera del 1° aprile 1881.

⁵² A.S.C. Milano, Fondo fiere ed esposizioni, c. 6/4, all. 9.

...
 Alla sarta Poletti Elisa per n. 7 giornate a L. 3
 Alle sorelle Locatelli per n. 14 giornate a L. 2,50
 Alla sarta Poletti Elisa per n. 8 giornate
 Alla suddetta per n. 5 giornate
 Alle sorelle Locatelli per n. 23 giornate
 Alla sarta Brivio Virginia per n. 4 giornate a L. 2
 Alla sarta Poletti Elisa per n. 11 giornate a L. 2
 Alla sarta Brivio Virginia per n. 15 giornate
 ...

⁵³ Cfr. il saggio completo ed esauriente di GIOVANNI TASSONI, *Arti e tradizioni popolari. Le inchieste napoleoniche sui costumi e le tradizioni nel Regno Italico*. Arte e monumenti della Lombardia pre-alpina, vol. IX, Bellinzona, 1973.

Per comodità di confronto con le successive metodologie indicate, si riportano i quesiti della prima circolare n. 3455 del 17 aprile 1811, pubblicata dal Tassoni a pag. 30:

1. se le tele o mezzilani od altro sono fabbricati da paesani o no;
2. se portano scarpe o zoccoli di legno;
3. se negli ornamenti festivi delle donne entri seta;
4. se gli uomini lavorano o no nelle loro case, e cosa lavorino allorché non sono possibili i travagli campestri;
5. quale sia la forma dei vestiti od il colore più comunemente in uso;
6. se tanto gli uomini che le donne abbiano ornamento d'oro e quali.

⁵⁴ P. VILLARI, *Per una Esposizione di Etnografia Italiana in Roma nel 1911*, a cura del Comitato Esecutivo per le feste del 1911 a Roma, 1908.

Dall'opuscolo si trascrivono le indicazioni per la raccolta dei costumi etnografici preparate dal Loria per i raccoglitori che dovevano operare sul campo:
 Oggetti e documenti da raccogliersi per la Esposizione di Etnografia Italiana, p. 35.
Vestiari ed Ornamenti personali locali e caratteristici: abiti, mantelli, scialli, pezzole da testa, cuffie, cappelli, calzari, sandali, zoccoli, scarponi, scarpe da neve, uose, calze, fusciasche, busti, stecche e fasce pettorali, biancheria. Collane, pendagli, catenelle, orecchini, braccialetti, anelli, pettini, spilloni ornamentali e monili. Abiti e ornamenti propri delle varie stagioni, d'uso quotidiano, festivo e cerimoniale. Fotografare individui isolati o in gruppi, vestiti di tali abiti e ornamenti. Copiare con la pittura quei costumi (interessanti per i loro colori) che non si sono potuti rappresentare negli originali. Raccogliere esemplari originali integri degli abiti ed ornamento o almeno, se altro non è

possibile, campioni delle stoffe e tessuti vari di cui sono fatti gli abiti e gli altri oggetti di vestiario.

...

Norme generali per la raccolta degli oggetti e dei documenti etnografici, p. 47.

1. Nell'atto di raccogliere i manufatti e gli altri documenti etnografici devono sempre notarsi:

- a) il nome col quale l'oggetto è chiamato dagli abitanti del luogo;
- b) l'uso che se ne fa e le espressioni dialettali che a questo oggetto si ricollegano;
- c) chi lo fabbrica: se gli uomini o le donne, se appositi artigiani, se qualunque persona per uso suo personale, se nel luogo dove si adopera o altrove;
- d) se l'uso ne è vivo o va scomparendo, o è del tutto abolito.

In quest'ultimo caso si noti l'epoca in cui l'oggetto fu comunemente adoperato;

e) il costo dell'oggetto o il nome del donatore.

Si aggiungano tutte quelle notizie che possono sempre più compiutamente illustrare il manufatto.

È da avvertire che nella raccolta degli oggetti di vestiario, bisogna notare la maniera con cui si indossa ogni singolo capo, dimodoché si possa facilmente e sicuramente ricostruire l'intero abbigliamento. E questo abbigliamento deve essere più completo che sia possibile: se manca qualche capo, si avverta. Ad evitare confusioni, si specifichino inoltre quali sono precisamente i capi che costituiscono un vestiario completo. E si dica se il vestiario è da lavoro, da festa, o da lutto, se è usato in circostanze speciali, se la stoffa è fabbricata in famiglia o è comprata ecc.

...

⁵⁵ *Esposizione internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi*, Bergamo, s.i.d.

⁵⁶ Per una sintesi sulla situazione degli studi demologici in Italia dalla fine del sec. XIX, e le vicende che portano alla costituzione del Museo Etnografico Nazionale a Roma, cfr. PAOLO TOSCHI, *Arte popolare italiana*, Roma, 1960. Dello stesso autore, vedi anche *Il folklore di Roma e del Lazio*, in « Palatino », gennaio-marzo 1968, pp. 57-65.

⁵⁷ Vedi « Capitolium », n. 2, 1930. Vedi anche GINO MASSANO, *Grazie e splendori dei costumi italiani*, Curiosità italiane di storia arte e folklore, vol. III, Roma, 1930.

⁵⁸ Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Archivio Calderini, c. Lazio.

Per la stessa critica, vedi anche FRANCESCO ZUCCHI, *Del vestire alla marchigiana*, Firenze, 1944, p. 130: « ... sovente non tutti gli abbigliamento corrispondono scrupolosamente ad un'autenticità di capi di vestiario e vi s'inseriscono dei travestimenti che dagli indossatori si vorrebbero far passare per genuini ma in verità nulla hanno a che fare con gli originali abiti appartenuti ai nostri progenitori ».

⁵⁹ « Lares », dicembre 1933, p. 80.

⁶⁰ Domande sul costume.

1. È ancora in uso il costume in questo paese?
 2. Se non è più in uso, quando fu smesso?
 3. Quanti e quali sono i capi che compongono il costume? (mettere tra parentesi il nome dialettale).
- Di quali stoffe sono confezionati; i colori delle stoffe.
 Se vi sono guarnizioni in nastri, bottoni, pizzi, ricami, descrivere il tipo, la forma e il colore.
4. Calzature e calze.
 5. Le acconciature del capo ed i cappelli.

6. Gioielli caratteristici.
 7. La differenza (se esiste) tra il costume della giovane, della fidanzata, quello della vedova o da lutto e quello della maritata.
 8. Descrizione del costume nuziale (se esiste).
 9. Vi è differenza tra il costume da lavoro e quello festivo (indicare la diversità).
 10. Vi è costume per i bambini?
 11. La differenza tra il costume estivo e quello invernale?
 12. In quali occasioni, oltre le abituali, il costume è portato?
 13. Se vi sono cenni storici sul costume, farne una succinta descrizione.
 14. Indicare se vi sono opuscoli o volumi che trattino dei costumi ed usi locali (autore e titolo).
- Queste notizie debbono riguardare tanto il costume femminile che quello maschile.
- Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Archivio Calderini.

⁶¹ Vedi P. TOSCHI, *Raccolte folkloristiche e questionari*, in «Lares», giugno 1930, pp. 37-42.

⁶² «Lares», settembre 1936, pp. 219 e segg.

La ricerca riguardò sette settori di indagine con relativo questionario:

1. Architettura rustica.
2. Interno della casa rustica e mobili e oggetti che la decorano.
3. Arti domestiche e piccole industrie paesane a carattere tradizionale.
4. Strumenti e arnesi della vita agricola e pastorale, di tipo caratteristico, aventi impronta d'arte popolare.
5. a) costumi, b) oggetti d'uso personale, c) giochi e giocattoli.
6. arti sociali e religiose
7. stampe popolari.

Si trascrive il questionario per il punto 5. relativo al costume:

I. Costumi
Raccogliere o indicare dove sia ancora possibile trovare, o comunque descrivere, fotografie e possibilmente anche riprodurre a disegno e a colori il costume (foggia di vesti-
re) caratteristico e tradizionale.

Distinguere:

- 1) costumi maschili e femminili e costumi secondo le varie età (per l'infanzia etc.);
- 2) costumi di uso ordinario e costumi per feste, solennità, cerimonie;
- 3) costumi secondo le varie condizioni sociali e di stato civile (popolano, benestante, nubile, maritata, vedova etc.);
- 4) costumi secondo i vari lavori o mestieri (pastore, buttaio, pescatore, carrettiere, venditore etc.).

La descrizione del costume deve essere esatta e particolareggiata per i singoli capi di vestiario e comprendere anche il copricapo e la calzatura. Essa deve inoltre tenere conto dell'acconciatura dei capelli, con gli ornamenti del capo (pettini, forcine etc.) e delle varie forme di taglio della barba. Così dicasi degli ornamenti come orecchini, collane, ciondoli, fermagli, braccialetti, anelli.

Vanno pure segnalati i tatuaggi, col sussidio di fotografie o disegni: possibilmente si raccolgono anche gli strumenti con cui il tatuaggio viene praticato.

⁶³ M. PAONE, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁴ GIORGIO NICODEMI, *Costumi popolari italiani del primo Ottocento*, Milano, 1958.

⁶⁵ (dall'introduzione di Franco Marinotti):
«... lo svolgersi delle industrie tessili ha nuovamente reso possibile, nel nostro tempo,

quella varietà di tipi e di decorazioni delle stoffe che fu vanto delle civiltà anteriori alla scoperta dei procedimenti meccanici e che si disse perduta quando si credette che la civiltà della macchina fosse condannata ad una produzione uniforme, priva di quelle possibilità inventive che avevano avuto le industrie artigiane.

Il biasimo dato alle industrie meccaniche veramente avrebbe dovuto riguardare solo quella moda «all'inglese» che ha imposto a tutti i popoli europei la consuetudine di abiti dai colori spenti, di sgraziatissima e compassata foggia, e che fu veramente una conseguenza delle necessità dovute al primo lavoro in serie. Al biasimo verso la moda «all'inglese» è possibile di unire l'augurio per nuove usanze che facciano risorgere, con la vivacità dei colori, con gli adornamenti dei pizzi, dei ricami e dei gioielli, quei costumi che furono già un tempo più comuni e furono caratteristici per ogni località? ... io non so se nuove generazioni ameranno tornare ad una moda che per molte vie mi sembra cara e di cui credo pure augurabile il ritorno, e non solo per il vantaggio delle nostre industrie tessili, ma anche perché tornerebbero a far rifiorire le consuetudini del pizzo, del ricamo, dell'oreficeria e di altre piccole arti ».

(dal testo di Nicodemi):

«... Le più varie indagini che si sono rivolte in questi ultimi anni alle fogge del vestire usate in Italia, fino a quando non cedettero, e fortunatamente non tutte sono ancora scomparse, all'uniformità di tinte spente e di sgraziate forme della moda d'Oltremarina, sono valse a rivelare nella loro più intima bellezza quei tesori di consuetudine e di piccole arti che sono collegate al modo di vestire ».

⁶⁶ A.A. BERNARDY, *Studi sul costume paesano*, *op. cit.*, I.

⁶⁷ (NICOLAS) VLEUGHEL, *Costumes romaines*, 1734; N. Vleughels pinx., E. Jeaurat sculpt., «Paisane de Nettuno proche Rome ».

Colas n. 3025.

Esiste un'edizione in controparte pubblicata ad Augsburg da F.F. Haid.

⁶⁸ (ANTOINE JEAN BAPTISTE) THOMAS, *Un an a Rome et dans ses environs*; recueil de dessins lithographiés représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des états romains et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le cours d'une année, dessiné et publié par Thomas, ex-pensionnaire du Roi à l'Académie de France a Rome. Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1823, tav. 54, n. 1.

Colas n. 2872.

Lipperheide 1309.

⁶⁹ *Costumi n. XXX di Roma e di altri paesi dello Stato Pontificio disegnati e incisi all'acquaforte da Filippo Ferrari*, Roma, presso L. Nicoletti, 1825.

Colas n. 1046.

⁷⁰ *Catalogo della Mostra di Etnografia*, *op. cit.*, p. 71.

⁷¹ SALVATORE MARRONI, *Raccolta di n. 26 costumi di Roma e del Lazio disegnati e incisi da S. Marroni*, Roma, presso T. Cuccioni, s.i.d.

Colas n. 1922.

(SALVATORE) MARRONI

Nuove raccolte di n. 40 costumi popolari di Roma e sue vicinanze disegnati dal vero ed incisi da Salvatore Marroni in Anno 1840, Roma, presso il Deposito di Stampe e oggetti di Belle Arti di Alessandro Depoletti, via della Fontanella di Borghese sotto il Palazzo Ruspoli.

⁷² *Catalogo della Mostra*, *op. cit.*, ivi.

- ⁷³ *Raccolta di 50 costumi pittoreschi incisi all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano*, in Roma, 1809, presso Lorenzo Lazzari alle Convertite, tav. 31.
- ⁷⁴ A. ROSSI e L. LOMBARDI SATRIANI, *Il vestiario*, in: Ascione, *Monti d'Italia, L'Appennino centrale*, Eni, 1951.
- ⁷⁵ *Costumes Italiens*, à Paris, chez Martinet, ed. s.d., 1810 c. Colas n. 723.
- ⁷⁶ *Costumi n. XXX di Roma*, op. cit.
- ⁷⁷ Vedi didascalia alla fig. 18f.
- ⁷⁸ Vedi didascalia alla fig. 18g.
- ⁷⁹ *Costumi n. XXX di Roma*, op. cit.
- ⁸⁰ SALVATORE MARRONI, *Raccolta di n. 26 costumi*, op. cit., tav. n. 20.
- ⁸¹ *Costumi del Lazio e dell'Umbria*, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Cost., Vol. Y 3, tav. 12.
- ⁸² Vedi didascalia alla fig. 18g.
- ⁸³ EMMA CALDERINI, *Il costume popolare in Italia*, Milano, 1934, tav. 98.
- ⁸⁴ *Esposizione italiana del 1811 in Milano. Industrie casalinghe e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia* (estratto del catalogo ufficiale), p. 5 e p. 9.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare vivamente il prof. Recupero e la dott. Silvestrini del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, oltre alle gentili collaboratrici della Biblioteca A.T.P. per l'aiuto offerto nello studio e la consultazione della raccolta dei costumi e dell'archivio Loria.

FABRIZIO FERRANTI

Le armi della Raccolta Giapponese: Tanto

Nella breve relazione introduttiva alla catalogazione delle spade giapponesi¹ si era già accennato alla suddivisione delle lame in base alla loro lunghezza.

Risultava così evidente che una lama la cui lunghezza, misurata dalla punta alla tacca d'arresto (Machi) del codolo, era inferiore ad uno shaku, corrispondente a cm. 30,3 appartiene alla categoria dei pugnali (Tanto). Naturalmente anche in questo caso, occorre operare un esame un po' più accurato in quanto Tanto è un termine che può essere utilizzato sia per indicare genericamente l'appartenenza di una lama ad una certa categoria, sia per indicare un ben definito tipo di pugnale. Infatti Tanto è anche il pugnale provvisto di guardia e con montatura uguale, tranne che per le dimensioni, a quella delle spade. Normalmente queste armi hanno una montatura del tipo Buke tsukuri, cioè con l'impugnatura avvolta con nastro (Ito) intrecciato su pelle di razza (Same). Il nastro racchiude due piccole decorazioni (Menuki) ed è fissato, in alto, da un pomo (Kashira) e bloccato, in basso, da una fascia metallica (Fuchi); questi due accessori recano quasi sempre lo stesso tipo di decorazione (fig. 1a).

Sovente il fodero dei Tanto è provvisto di alloggiamenti per il coltellino (Kozuka) e per lo spillone (Kogai) e dell'anello (Kurikata) per il passaggio del cordone (Sageo) che serviva a fissare l'arma alla cintura (Obi). La lama è quasi sempre priva della linea mediana (Hira zukuri), ma a volte, presenta le stesse caratteristiche di una lama di spada; la punta ben definita nella sua forma e lunghezza, la linea mediana (Shinogi) ed anche gli sgusci (Hi).

Un tipo diverso di Tanto è l'Hamidashi (fig. 7) ed è caratterizzato dalla presenza di un particolare modello di guardia (Hamidashi tsuba) che

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

- ⁷³ *Raccolta di 50 costumi pittoreschi incisi all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano*, in Roma, 1809, presso Lorenzo Lazzari alle Convertite, tav. 31.
- ⁷⁴ A. ROSSI e L. LOMBARDI SATRIANI, *Il vestiario*, in: Ascione, *Monti d'Italia, L'Appennino centrale*, Eni, 1951.
- ⁷⁵ *Costumes Italiens*, à Paris, chez Martinet, ed. s.d., 1810 c. Colas n. 723.
- ⁷⁶ *Costumi n. XXX di Roma*, op. cit.
- ⁷⁷ Vedi didascalia alla fig. 18f.
- ⁷⁸ Vedi didascalia alla fig. 18g.
- ⁷⁹ *Costumi n. XXX di Roma*, op. cit.
- ⁸⁰ SALVATORE MARRONI, *Raccolta di n. 26 costumi*, op. cit., tav. n. 20.
- ⁸¹ *Costumi del Lazio e dell'Umbria*, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Cost., Vol. Y 3, tav. 12.
- ⁸² Vedi didascalia alla fig. 18g.
- ⁸³ EMMA CALDERINI, *Il costume popolare in Italia*, Milano, 1934, tav. 98.
- ⁸⁴ *Esposizione italiana del 1811 in Milano. Industrie casalinghe e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia* (estratto del catalogo ufficiale), p. 5 e p. 9.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare vivamente il prof. Recupero e la dott. Silvestrini del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, oltre alle gentili collaboratrici della Biblioteca A.T.P. per l'aiuto offerto nello studio e la consultazione della raccolta dei costumi e dell'archivio Loria.

FABRIZIO FERRANTI

Le armi della Raccolta Giapponese: Tanto

Nella breve relazione introduttiva alla catalogazione delle spade giapponesi¹ si era già accennato alla suddivisione delle lame in base alla loro lunghezza.

Risultava così evidente che una lama la cui lunghezza, misurata dalla punta alla tacca d'arresto (Machi) del codolo, era inferiore ad uno shaku, corrispondente a cm. 30,3 appartiene alla categoria dei pugnali (Tanto). Naturalmente anche in questo caso, occorre operare un esame un po' più accurato in quanto Tanto è un termine che può essere utilizzato sia per indicare genericamente l'appartenenza di una lama ad una certa categoria, sia per indicare un ben definito tipo di pugnale. Infatti Tanto è anche il pugnale provvisto di guardia e con montatura uguale, tranne che per le dimensioni, a quella delle spade. Normalmente queste armi hanno una montatura del tipo Buke tsukuri, cioè con l'impugnatura avvolta con nastro (Ito) intrecciato su pelle di razza (Same). Il nastro racchiude due piccole decorazioni (Menuki) ed è fissato, in alto, da un pomo (Kashira) e bloccato, in basso, da una fascia metallica (Fuchi); questi due accessori recano quasi sempre lo stesso tipo di decorazione (fig. 1a).

Sovente il fodero dei Tanto è provvisto di alloggiamenti per il coltellino (Kozuka) e per lo spillone (Kogai) e dell'anello (Kurikata) per il passaggio del cordone (Sageo) che serviva a fissare l'arma alla cintura (Obi). La lama è quasi sempre priva della linea mediana (Hira zukuri), ma a volte, presenta le stesse caratteristiche di una lama di spada; la punta ben definita nella sua forma e lunghezza, la linea mediana (Shinogi) ed anche gli sgusci (Hi).

Un tipo diverso di Tanto è l'Hamidashi (fig. 7) ed è caratterizzato dalla presenza di un particolare modello di guardia (Hamidashi tsuba) che

supera di poco la base dell'impugnatura e nella quale i fori (Ryo hitsu) per il passaggio di Kozuka e Kogai sono aperti sui lati esterni.

Molto diffuso, soprattutto dopo il XVII secolo, era un pugnale senza guardia, conosciuto col termine di Aikuchi. Per la mancanza della guardia, la fascia inferiore dell'impugnatura (Fuchi) è a diretto contatto con l'imboccatura del fodero (Koi guchi kanagu) ed il nome Aikuchi (Bocca a bocca) deriva da questa particolarità (fig. 1b).

A volte il Fuchi è sostituito da una fascia metallica chiamata Koi guchi che, quando la lama è infilata nel fodero, ricopre un anello applicato intorno all'imboccatura del medesimo (fig. 3a). Sul fodero dell'Aikuchi è presente l'anello per il cordone che in alcuni casi anziché essere fisso è mobile (fig. 1b, fig. 3a).

Senza la sporgenza della guardia l'Aikuchi era facilmente occultabile sotto il Kimono e poteva così essere portato dalle persone che per censo non appartenevano alla casta dei Samurai che notoriamente avevano diritto ad indossare le due spade, Katana e Wakizashi. Questo tipo di arma, afferma George C. Stone, era: «...usato da uomini anziani, da persone che vivevano in ritiro semireligioso e dalle persone ricompensate con i titoli di Hoin, Hokkyo, Hogen ecc.»².

Un'altra categoria di Tanto è rappresentata da un pugnale simile all'Aikuchi, con lama più corta, fodero elegantemente decorato e senza guardia né anello per il cordone, chiamato Kwaiken (fig. 2b). Questo tipo di arma era portata quasi esclusivamente dalle donne di rango che se ne servivano sia per difesa personale sia per commettere il suicidio d'onore (Jigai) che si operava recidendosi l'arteria iugulare; per gli uomini invece il rituale del suicidio (Seppuku) imponeva il taglio del ventre (Hara kiri).

Per terminare questa parte dedicata alle armi corte giapponesi occorre ricordare un altro tipo di pugnale che purtroppo non figura nella Collezione del Castello Sforzesco e di cui mi limiterò ad indicare nome ed uso: lo Yoroï toshi il cui uso era principalmente quello di tagliare i legacci delle armature e che, secondo alcuni autori, veniva portato sul lato destro dell'armatura.

Per quanto riguarda la tecnica di costruzione essa era la medesima che gli armaioli usavano per le spade, con le opportune modifiche, data la minore lunghezza delle lame dei pugnali.

Il metallo impiegato sia per le spade che per i pugnali era, almeno fino

al 15° secolo, quasi esclusivamente di provenienza locale e veniva estratto dai giacimenti di minerale di ferro magnetico o da sabbie ferruginose. I principali giacimenti erano localizzati nelle province di Oshu, Tanshu, Inshu, Hakushu, Unshu, Sekishu, Banshu, Sakushu, Bitchu e Sasshu. Il metallo di migliore qualità era considerato quello proveniente dalla provincia di Banshu mentre quello più scadente proveniva dalla provincia di Tanshu.

Dopo la metà del 15° secolo si diffuse rapidamente l'abitudine di usare ferro di importazione generalmente indicato col termine di Namban tetsu (Ferro dei barbari meridionali) e prevalentemente di provenienza olandese e russa.

Il metallo si otteneva con l'utilizzo di forni di argilla detti Tatara no, molto simili ai forni catalani.

La professione di spadaio in Giappone era considerata una delle attività artigianali più stimata e rispettata tanto che molti nobili ed anche un Imperatore vi si dedicarono sovente con risultati notevoli.

Il metodo di costruzione di una spada consisteva, a grandi linee, in tre processi principali: la costruzione della lama; la tempratura del metallo e la lucidatura.

Una spada nasceva dalla preparazione di un pacchetto di metallo nel quale la parte interna era composta da ferro e la parte esterna da ferro acciaiato secondo una combinazione che poteva prevedere parecchi strati di ferro e acciaio rispettando però sempre la regola che l'acciaio ricopriva il nucleo più tenero di ferro.

I pacchetti di metallo così ottenuti venivano riscaldati, battuti e ripiegati su sé stessi svariate volte; con questa tecnica si ottenevano una notevole stratificazione ed una purificazione del metallo ancor oggi difficilmente raggiungibili. Quando la lama aveva assunto la sua forma definitiva, iniziava la seconda fase, la più importante, della fabbricazione, cioè la tempra.

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 essiccazione, l'artigiano rimuoveva solo la parte di 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.

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 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.

La lucidatura della punta, che era la più difficile da trattare, era lasciata per ultima.

NOTE

¹ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali, Rassegna di Studi e di Notizie, Vol. VIII, Anno VII, Castello Sforzesco, 1980.

FABRIZIO FERRANTI, *Le Armi della Raccolta Giapponese: Tachi Katana Wakizashi*.

² Hoin (Sigillo della Legge) titolo di primo rango accordato molto raramente dall'Imperatore e solo a funzionari e persone di altissimo merito.

Hogen (Occhio della Legge) titolo di secondo grado conferito dall'Imperatore a persone esercitanti professioni liberali ed in particolare ai pittori.

Hokkyo (Ponte della Legge) titolo di minor grado riservato a scultori, cesellatori, lacca-
tori ed altri artigiani.

V.F. WEBER, *Ho-ji Ho-ten*. Pagg. 284/285. Paris, 1923.

BIBLIOGRAFIA

CLAUDE BLAIR, *Enciclopedia Ragionata delle Armi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979.

ALFRED DOBRÉE, *Japanese Sword Blades*, Arms and Armour Press, Glasgow, 1974.

ARAI HAKUSEKI, *The Armour Book in Honcho-Gunkiko*, London, 1964.

ARAI HAKUSEKI, *The Sword and Samè*, Holland Press, London, 1962.

HENRY L. JOLY, *Shosankenshu* - List of Names, Kakihan, Holland Press, London, 1963.

B.P. 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 Use of Arms and Armour 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 1a

Inv. Giappone N° 591 Tanto.

Lama di lancia diritta (Yari) a sezione romboidale (Ryo shinogi yari).

Lunghezza della lama mm. 180.

Linea di tempera: chu suguha.

Codolo quadrato e ridotto di misura.

Segni di lima sul codolo: ichi monji.

Lama firmata: ... Fujiwara Kaneshige.

Accessori: montatura buke zukuri con nastro bianco su pelle di razza (Same) bianca. Fodero in lacca nera opaca con puntale in ferro decorato con due ventagli da guerra di tipo diverso in agemina d'argento. Sui due lati del fodero emblema (Mon) in lacca lucida, della famiglia So. Pomo ed anello dell'impugnatura in ferro decorati rispettivamente con elmo a rilievo con dettagli in agemina d'oro e bastone di comando (Saihai) in argento; portafrecce (Yad-zutsu) e due frecce a rilievo con dettagli in argento, oro, rame e shakudo. L'anello dell'impugnatura (Fuchi) è firmato: Yoshinobu. Guardia (Tsuba) in ferro con decorazioni in agemina d'oro di foglie fiori e tralci di Kiri. Decorazioni dell'impugnatura (Menuki) raffiguranti due gatti accovacciati in argento, shakudo e dettagli in oro. Coltellino (Umabari) con manico in ferro decorato con ragnatela in agemina d'oro. Fascia metallica sotto la guardia in rame liscio. Legato Giussani.

Figura 1b

Inv. Giappone N° 592 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 246.

Linea di tempera: ito suguha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: tanago bara.

Segni di lima sul codolo: ichi monji.

Lama non firmata (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo do gane menuki. Fodero in lacca nera con disegno di pianta di bambù in lacca verde scuro, puntale in rame con bordura e bottone in metallo dorato. Sulla superficie del fodero sono applicati un germoglio di bambù in argento a rilievo e due lumache che formano l'anello per il cordone (Kurikata). Pomo dell'impugnatura in ferro decorato con fiori, foglie ed insetti a rilievo. Fascia dell'impugnatura in ferro decorato con granchi e conchiglie a rilievo in rame, oro shakudo. Decorazioni dell'impugnatura (Menuki) a forma di fiore con germoglio di bambù. Piccolo kozuka con manico in rame decorato con foglie di bambù incise (manca la lama). Fascia metallica sotto l'impugnatura in rame argentato. Legato Giussani.



Figura 2a

Inv. Giappone N° 596 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 170.

Linea di tempera: chu suguha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: kuri jiri.

Segni di lima sul codolo: ichi monji.

Lama senza firma (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo do gane menuki.
Fodero in sei anelli di lacca nera lucida nella prima metà ed in lacca variegata oro, arancio ed azzurro nella seconda metà.
Pomo ed anello dell'impugnatura in corno. Decorazioni dell'impugnatura in metallo traforato a forma di fiore (uno mancante).
Manca il kozuka. Fascia metallica sotto l'impugnatura in argento decorata con linee oblique incise.

Figura 2b

Inv. Giappone N° 597 Tanto (Kwaiken).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 165.

Linea di tempera: notare.

Grana di fondo: muji.

Lama non firmata (Mu mei).

Accessori: montatura in kwaiken con impugnatura e fodero in metallo.
Decorazione dell'impugnatura formata da due oche in volo, in argento a rilievo con dettagli in oro. Decorazione del fodero formata da uccello Ho su tronco di Kiri in argento a rilievo con dettagli in oro, sul retro tre uccelli in volo eseguiti a rilievo in rame e due cicogne, a rilievo, una in oro ed una in argento.
Pomo, anello dell'impugnatura e puntale in ottone.
Fascia sotto l'impugnatura in rame dorato.



Figura 3a

Inv. Giappone N° 598 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: cm. 197.

Linea di tempera: chu suguha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: kiri.

Segni di lima sul codolo: ichi monji.

Sgusci sui due lati della lama: Koshi hi.

Lama non firmata (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo do gane menuki.
Fodero formato da sottili strisce di bambù, con puntale in ferro decorato con uccello Ho eseguito a rilievo con dettagli in oro. Anello per il cordone in ferro.
Pomo in ferro decorato con gallo in rilievo con dettagli in oro ed argento. Anello dell'impugnatura in ferro decorato con gallina e pulcino in rilievo con dettagli in oro.
Decorazioni dell'impugnatura formate da due melanzane in bronzo oro e shakudo. Impugnatura imitante l'intreccio di un canestro, in lacca marrone.
Fascia metallica sotto l'impugnatura in due parti una in shakudo e l'altra in ferro (Nijiu habaki).
Dono Turati.

Figura 3b

Inv. Giappone N° 599 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 221.

Linea di tempera: notare.

Grana di fondo: muji.

Lama senza firma (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo do gane menuki.
Fodero ed impugnatura in lacca lucida decorata con figura di draghi.
Pomo, anello dell'impugnatura, anello per il cordone e puntale del fodero in metallo argentato decorati con nuvole incise. Decorazioni dell'impugnatura in oro a forma di draghi arrotondati.
Fascia sotto l'impugnatura in metallo dorato.
Dono Turati.

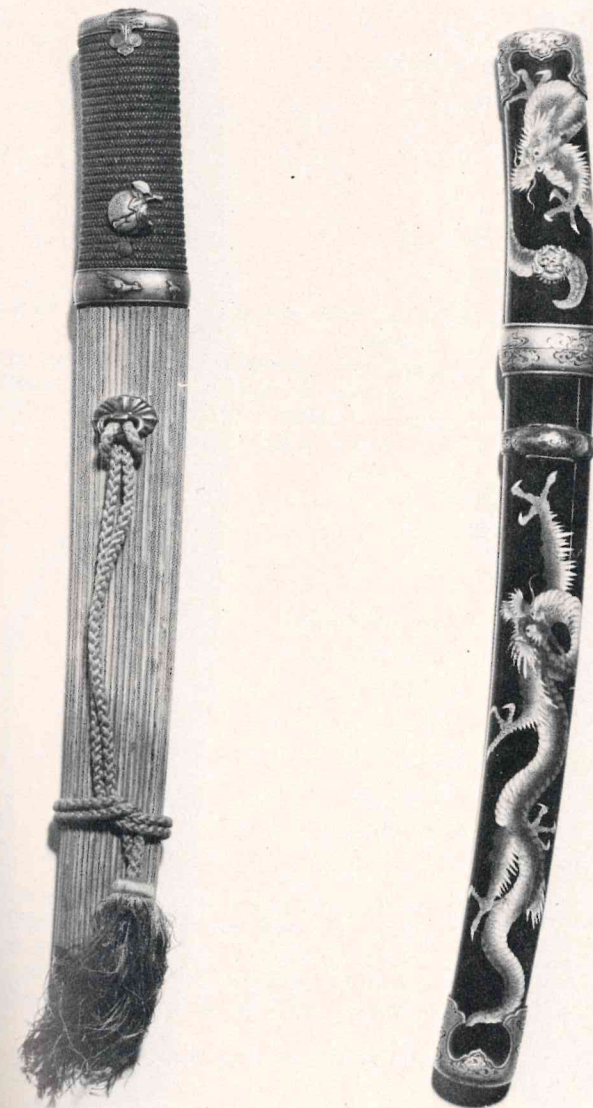


Figura 4a

Inv. Giappone N° 601 Tanto (Aikuchi).
Lama senza linea mediana (Hira zukuri).
Lunghezza della lama: mm. 223.
Linea di tempera: suguha.
Grana di fondo: muji.
Forma del codolo: kiri.
Segni di lima sul codolo: sensuki.
Lama non firmata (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo buke tsukusi con nastro nero su samè bianco.
Fodero in lacca irregolare di colore bruno.
Pomo, anello dell'impugnatura, fascetta sotto l'alloggiamento del kozuka (Ura gawa) e puntale in rame con decorazioni in agemina di shakudo. Kozuka con manico in ferro decorato con drago stilizzato in agemina d'argento e rame. Decorazioni dell'impugnatura in ottone raffiguranti alcuni topi su una balla di riso.
Fascia sotto l'impugnatura in rame argentato.

Figura 4b

Inv. Giappone N° 602 Tanto (Aikuchi).
Lama senza linea mediana (Hira zukuri).
Lunghezza della lama: mm. 245.
Linea di tempera: midare ha.
Grana di fondo: masame hada.
Forma del codolo: ha agari kuri jiri.
Segni di lima sul codolo: suji chigai.
Lama non firmata (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo buke tsukuri con nastro verde su samè bianco.
Fodero completamente intagliato a rilievo con onde marine a borchie metalliche.
Pomo, anello dell'impugnatura e puntale del fodero in lega metallica con decorazione ad onde marine incise ed a rilievo e borchie metalliche. Decorazioni dell'impugnatura formati da una scimmia in shakudo, rame ed oro e da falce di luna in argento fra nuvole in shakudo.
Fascia sotto l'impugnatura in metallo dorato con linee oblique incise.

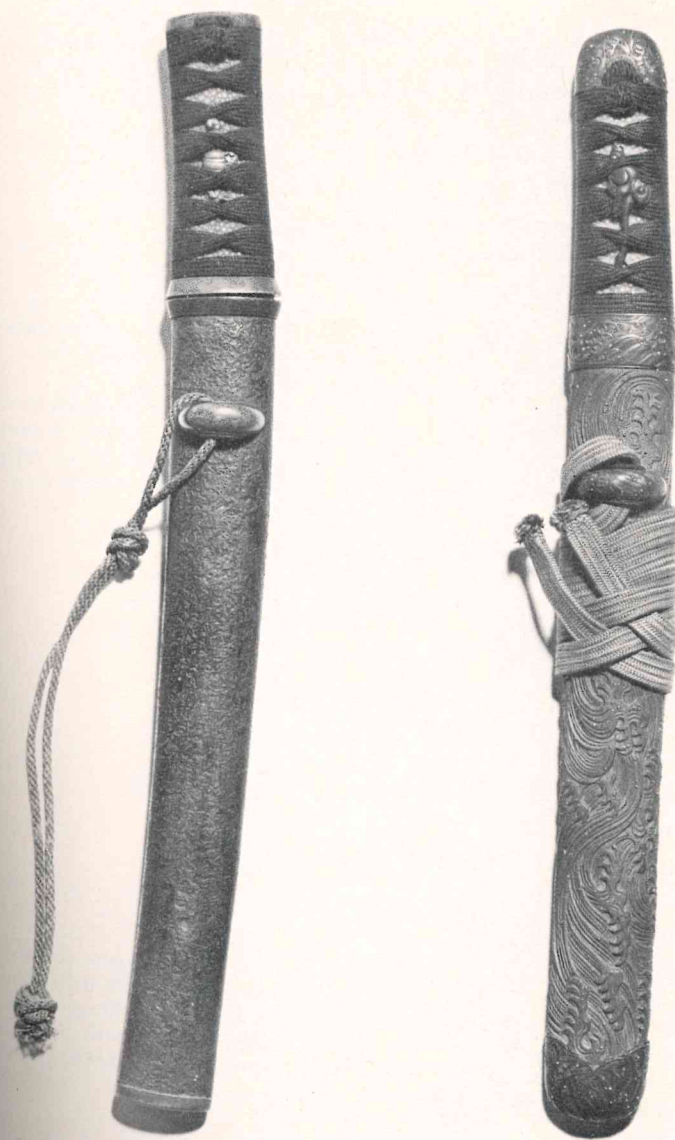


Figura 5a

Inv. Giappone N° 614 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 272.

Linea di tempera: gunome midare ha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: tanago bara.

Segni di lima sul codolo: sensuki.

Lama senza firma (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo buke tsukuri con nastro marrone su samè bianco. Fodero in lacca nera ruvida, ad imitazione della pelle, con tondino decorativo (Kanamono) in argento con fiore inciso e la scritta Kazuhide. Pomo, anello dell'impugnatura, anello del fodero, fascetta sotto l'alloggiamento del Kozuka, anello per il cordone e puntale in shakudo, decorati con motivo geometrico a rilievo e motivo ornamentale in agemina d'oro. Decorazioni dell'impugnatura raffiguranti insetti in oro ed argento. Kozuka con manico in shakudo decorato con bambù ed insetti in oro ed argento. Fascia sotto l'impugnatura in rame decorato con linee oblique incise.
Legato Giussani.

Figura 5b

Inv. Giappone N° 615 Tanto (Hamidashi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 287.

Linea di tempera: ...

Sgusci sui due lati della lama: koshi hi, maru done.

Forma del codolo: ha agari kuri jiri.

Lama firmata: Kanestune.

Accessori: montatura in hamidashi del tipo buke tsukuri con nastro nero su samè bianco. Fodero in lacca rossa e nera. Pomo, anello dell'impugnatura, puntale del fodero, anello per il cordone, guardia del tipo hamidashi tsuba in shakudo decorato con foglie di loto in rilievo. Decorazioni dell'impugnatura in ottone, raffiguranti foglie di bambù disposte in tondo (Maru ni sasa no maru) emblema (Mon) della famiglia Fukuoka. Fascia sotto la guardia in argento.
Legato Giussani.

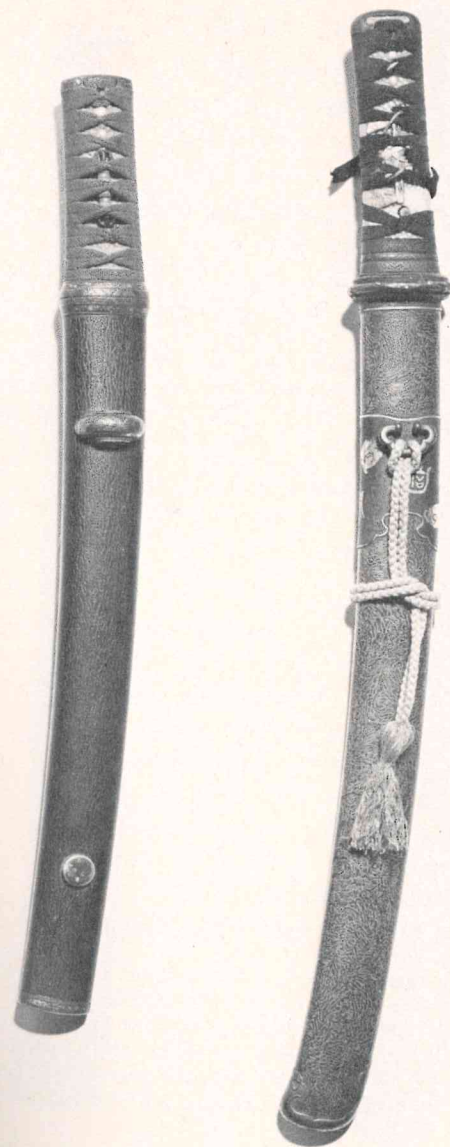


Figura 6a

Inv. Giappone N° 619 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 280.

Linea di tempera: hiro suguha.

Grana di fondo: muji.

Sgusci sui due lati della lama: gomabashi, futasuji hi.

Forma del codolo: ha agari kuri jiri.

Segni di lima sul codolo: higaki.

Lama non firmata (Mu mei).

Accessori: montatura in aikuchi del tipo do gane menuki con impugnatura metallica in ottone inciso a disegno geometrico e fascia centrale in rame argentato. Fodero in lacca color ruggine con decorazione a rilievo (Kawamono) in argento raffigurante un granchio. Pomo, anello dell'impugnatura in ferro con decorazione a motivo geometrico. Anello per il cordone e puntale del fodero in lacca nera. Kozuka e kogai con manici in ottone decorati con foglie e fiori di Kiri in argento a rilievo. Fascia sotto l'impugnatura in ottone dorato. Legato Giussani.

Figura 6b

Inv. Giappone N° 623 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 301.

Linea di tempera: suguha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: kuri jiri.

Segni di lima sul codolo: kesho yasuri.

Lama firmata: Naganobu e recante la data 1863.

Accessori: montatura in aikuchi del tipo buke tsukuri con nastro verde su samè nero. Fodero in lacca ruvida color ruggine con puntale in shakudo. Pomo, fascia dell'impugnatura ed anello per il cordone in shakudo, nanako con bordura in oro e decorati con draghi a rilievo. Kozuka con manico in shakudo nanako decorato con cavalli e bufali a rilievo in oro e shakudo. Fascetta sotto l'alloggiamento del kozuka (Ura gawa) in ferro. Decorazioni dell'impugnatura in oro a forma di demonio (Oni) e di leone cinese (Kara shishi). Fascia sotto l'impugnatura in rame argentato.

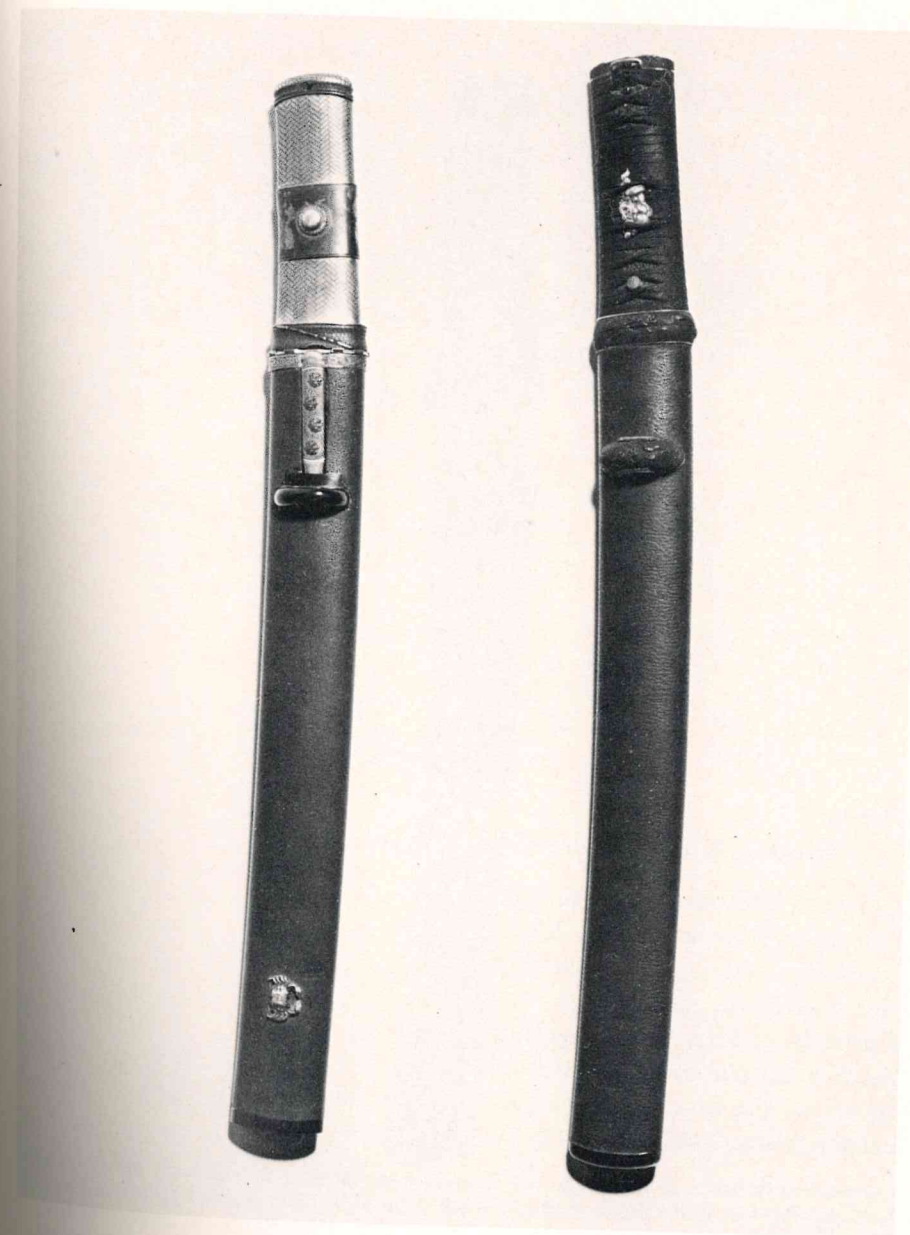


Figura 7

Inv. Giappone N° 624 Tanto (Hamidashi).

Lama con linea mediana (Shinogi).

Lunghezza della lama: mm. 284.

Linea di tempera: gunome choji ha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: ha agari kuri jiri.

Segni di lima sul codolo: ichi monji.

Sgusci sui due lati della lama: bo hi, ni tsune hi.

Lama firmata: Nobukuni.

Accessori: montatura in hamidashi del tipo do gane menuki, impugnatura con fascia di ferro decorata con fiori e foglie in rilievo d'oro, il resto dell'impugnatura è in samè bianco liscio. Fodero in lacca rossa ad anello con fascia puntale ed anello per il cordone in ferro decorati con foglie e fiori in oro. Guardia del tipo hamidashi tsuba (aperta sui due lati maggiori) in ferro decorata con fiori e foglie in oro. Fascia sotto la guardia in argento inciso a linee orizzontali. Pomo rifatto, mancante del kozuka.



Figura 8a

Inv. Giappone N° 625 Tanto.

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 243.

Linea di tempera: gunome notare ha.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: kata yamagata.

Segni di lima sul codolo: kesho yasuri.

Lama firmata: Munetsugu e datata 1856.

Accessori: tanto con montatura del tipo buke tsukuri con nastro di pelle marrone su pelle di razza (samè) bianco. Fodero in lacca opaca nera con gancio d'arresto (Soritsumo). Pomo ed anello dell'impugnatura in ferro senza decorazioni; puntale del fodero in ferro con bordura in agemina d'oro a motivo ornamentale, anello per il cordone in shakudo decorato a rilievo con dettagli in oro. Guardia in ferro, ovale, decorata con cascata e personaggio in barca a rilievo con dettagli in oro. Kozuka con manico in shakudo, nanako, decorato con spada Ken a rilievo d'oro ed argento. Decorazioni dell'impugnatura (Menuki) raffiguranti un gatto ed una tigre con dettagli in argento ed oro. Fascia sotto la guardia in argento decorata con linee oblique incise. Dono Robecchi.

Figura 8b

Inv. Giappone N° 626 Tanto (Aikuchi).

Lama senza linea mediana (Hira zukuri).

Lunghezza della lama: mm. 290.

Linea di tempera: notare.

Grana di fondo: muji.

Forma del codolo: ...

Segni di lima sul codolo: suji chigai.

Sgusci sui due lati della lama: bo hi ni, koshi hi, futatsuji hi.

Lama firmata: Kumihiro.

Accessori: montatura in aikuchi del tipo do gane menuki. Fodero ed impugnatura in legno color noce con decorazione formata da rami di glicine in agemina d'oro. Anello dell'impugnatura, anello del fodero e puntale in ottone decorato con linee oblique incise; mancante del pomo e del kozuka. Decorazioni dell'impugnatura in oro raffiguranti leoni cinesi (Kara shishi) accanto ad un braciere. Fascia sotto l'impugnatura in metallo dorato decorato con sottili linee oblique. Dono Robecchi.



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

DONATA GENNARI

Le intestazioni per le Carte
dell'Amministrazione Cisalpina
e il contributo di A. Appiani

La Civica Raccolta Achille Bertarelli conserva un congruo numero di intestazioni di Carte Ufficiali della Repubblica Cisalpina. Le immagini erano impresse sui fogli degli Uffici Dipartimentali e Municipali, dei Ministeri e dei Capi dell'Armata d'Italia, sistematicamente utilizzate dal maggio 1796 al gennaio 1802¹.

Le testate qui conservate sono ritagliate dai fogli originali e sono applicate su dei cartoncini. Per alcune risulta così impossibile risalire alle dimensioni della lastra di impressione; in tutte viene a mancare il complessivo dato del rapporto e articolazione fra testo e immagine sul foglio. Viene infine a mancare la possibilità di controllare sul verso del foglio l'eventuale esistenza di numeri di catalogazione che ne suggeriscano la provenienza. In qualche caso può aiutare il recto che presenta il timbro col numero di inventario del Museo del Risorgimento di Milano; altre intestazioni sono probabilmente frutto di una massiccia indagine, con scorporo di parti artisticamente rilevanti, compiuta nell'800 nelle cartelle dei fondi napoleonici dell'Archivio di Stato di Milano: qui infatti molti documenti si presentano mancanti della vignetta². È possibile quindi supporre che la maggior parte di queste stampe provenga da svariate fonti, tutte accomunate dal gusto ottocentesco del collezionismo. La fusione di più « raccolte » ha permesso di riunire un notevole numero di incisioni, non solo riguardanti la Repubblica Cisalpina, ma le contemporanee Repubbliche Ligure, Veneta, Romana, Partenopea ed anche Elvetica. Infine, mescolati nelle cinque cartelle, si trovano in esemplare « unico », vignette particolari, impresse su dei cartoncini, da considerarsi come probabili prove di stampa. L'esame comparato dà modo di constatare che sono casi unici per il disegno, per l'incisione ed anche i soggetti si diversificano sostanzialmente dal contesto. I soggetti di queste stampe corrispondono per gran parte a

quelli descritti nell'inventario della raccolta di cimeli napoleonici dell'Avvocato Luigi Ratti, inventario pubblicato attorno al 1910 in occasione della vendita all'asta della sua raccolta³. Questa fonte e il Museo del Risorgimento, sono le uniche provenienze controllabili, infatti le stampe donate direttamente da Bertarelli, di numero elevatissimo (circa 400.000), non avevano numero di carico progressivo, come avvenne poi nel 1925, quando la « Raccolta » divenne proprietà del Comune. Per poter procedere all'analisi delle incisioni è stata indispensabile una capillare ricerca sui fogli conservati nell'Archivio di Stato di Milano. L'opera di collezione eseguita sul materiale riunito ha quindi permesso una definizione più precisa dei significati e delle immagini e la funzione politica di questa particolare espressione grafica. Come ha documentato l'esame dei fondi dell'A.S.M., nella maggior parte dei casi i fogli erano predisposti con vignette ed intestazioni, in altri si predisponiva il foglio con la sola intestazione, in altri si predisponiva il foglio con la sola vignetta lasciando in bianco l'intestazione che veniva successivamente completata a mano o con l'impressione di una seconda lastra. La maggior parte delle stampe di Milano, è stata impressa nella Stamperia dei Fratelli Pirola, già esistente in epoca teresiana, ma che si specializzò in questo settore nel periodo napoleonico⁴.

La disposizione della stampa al centro del foglio, affiancata dalle scritte « Libertà ed Eguaglianza » è la palese dimostrazione che questo uso altro non è che il tentativo, ben riuscito, di rendere l'incisione il « medium » privilegiato per la diffusione dei contenuti politici e culturali della Rivoluzione Francese nei territori della Cisalpina⁵.

Quindi all'efficace opera di divulgazione delle idee rivoluzionarie — in precedenza affidate unicamente ai giornali giacobini, di cui era fruitore un particolare gruppo sociale che ne faceva esplicita richiesta, acquistandoli — si affianca la distribuzione massiccia, negli apparati dello Stato, di fogli che con efficacia visiva esaltano in una immagine allegorica i massimi ideali espressi dalla rivoluzione. Se ai giornali bisogna riconoscere d'aver « modellato » i cittadini, considerando che il loro « obiettivo » non era più solo l'organizzazione ma la politicizzazione della cultura⁶, alle vignette va riconosciuta la qualità di elemento per la diffusione delle idee repubblicane nell'ambiente dei ceti medi, spesso legati alla burocrazia statale.

L'elemento dominante, che si ripete con ritmo continuo quasi a ribadire con costante martellamento la stessa « nota », sui fogli d'uso corrente, è l'immagine isolata della Libertà, già presente nelle vignette

delle intestazioni francesi, raffigurata entro una sottile cornice. È rappresentata come una figura femminile in posa ed abbigliamento classico, a volte adorna degli attributi militari di Minerva. La figura stessa ha un doppio ordine di significati: oltre che immagine della *Libertà*, diviene la rappresentazione grafica in cui si identifica la *Repubblica Cisalpina* qualificata costantemente dagli attributi repubblicani: il fascio consolare con la scure e la picca che inalbera il berretto grigio. Nel primo fascicolo della cartella 1 della Raccolta Bertarelli, compaiono vari esempi di silografie, le più semplici, che racchiudono entro cornici di alloro ed ulivo, graficamente semplificati, la silhouette che raffigura la Repubblica Cisalpina. Le sottili cornici formate da esili cerchi concentrici racchiudono a volte nel loro interno, una scritta che anticipa l'intestario del foglio come nel caso della xilografia per la carta della *MUNICIPALITA' DI MILANO* realizzata con un giusto equilibrio tra i segni neri e gli spazi bianchi⁷ (fig. 1).

Ancora su un « legno » è stata incisa l'immagine della Repubblica Cisalpina in una figura femminile che, non più tozza ma elegantemente slanciata rispetto al caso precedente, è delineata con segni più sottili ed eleganti, manifestando così la ricerca di perfezione grafica che si completò nelle successive e più preziose acqueforti⁸ (fig. 2). È questo l'archetipo da cui si creano, per arricchimento, le successive allegorie via via più complesse. Un primo procedimento è di accumulazione, e consiste nella sola aggiunta di pochi attributi e simboli, di tradizione mitologica e massonica variabilmente inseriti. Un esempio è la xilografia che propone, accanto alla figura femminile della Repubblica Cisalpina, due giovinetti che seduti ai suoi piedi, affiancano tamburi e cannoni, e reggono entrambi un vessillo tricolore. Disseminati attorno si riconoscono libri e strumenti scientifici (la squadra e il compasso), una spada e alcune palle di cannone. L'intera composizione poggia su un piano erboso, e ricorda che la repubblica governa con democrazia, sconfigge le guerre e si migliora con lo studio e l'eloquenza. Successivi procedimenti portano all'abbandono dell'immagine isolata per composizioni più complesse: scompare la cornice e l'immagine si distribuisce in uno spazio aperto dove il modello originale inserito in un contesto diverso, si arricchisce di un nuovo significato. Un esplicito esempio è l'acqua-forte impressa su un documento intestato a *IL MINISTRO DEGLI AFFARI INTERNI* ed indirizzata al Segretario Archivista Luca Peroni⁹ (fig. 3). Una figura femminile seduta in trono, indossa un'ampia veste ed un elmo piumato sul capo, regge un fascio consolare con un'asta sovrastata

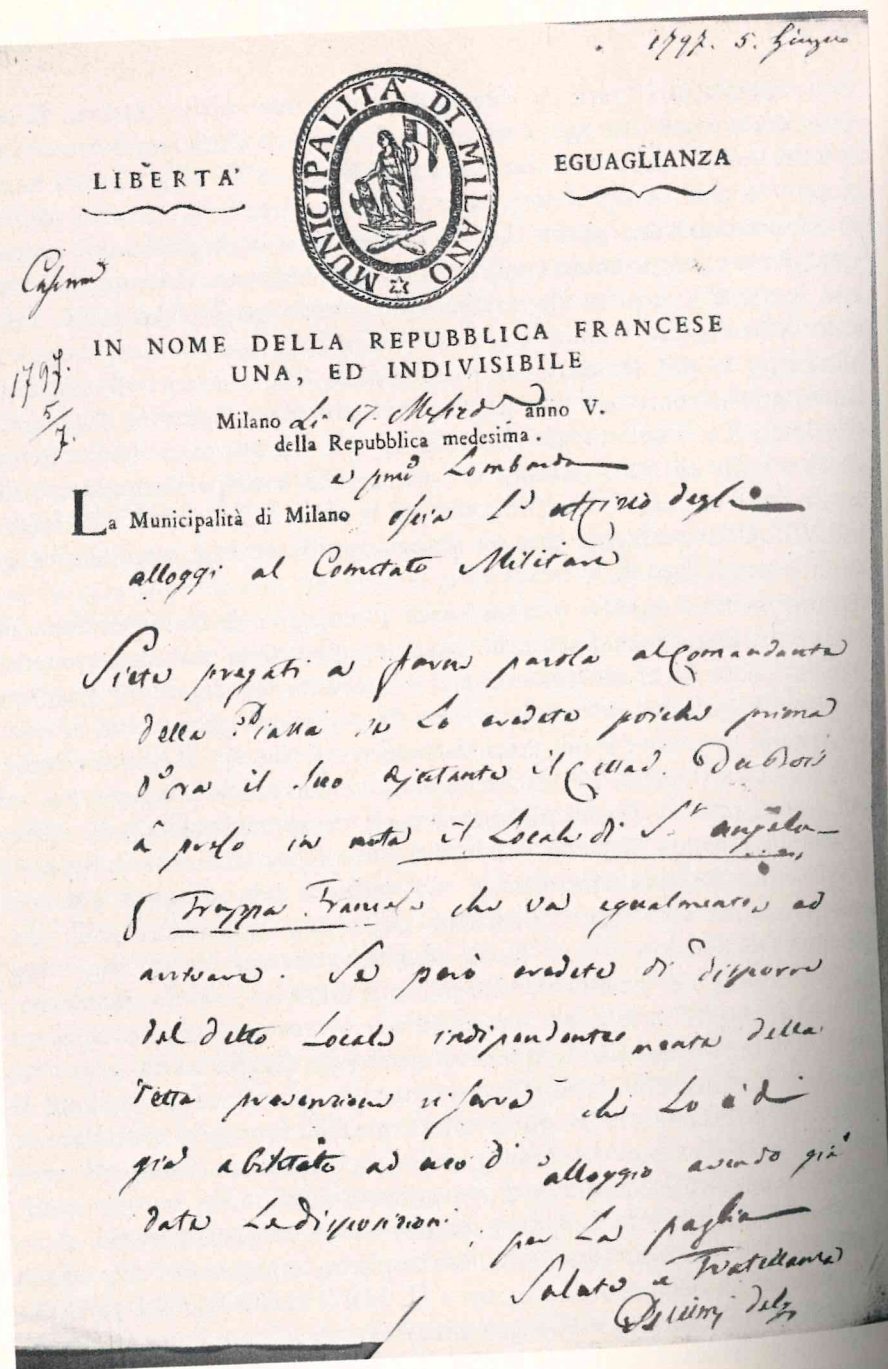


Fig. 1 - A.S.M. Studi p.a. Fondo Militare cart. 67.



Fig. 1a - R.B. cart. 1 fasc. A/3.

Libertà



Eguaglianza

IN NOME DELLA REPUBBLICA CISALPINA

Milano 2. Frimaire Anno 6. Repubblicano

Ispettore della Contabilità
 • Alla Commissione Delegata per la Revisione dei Conti
 della Capa Amministrazione generale.

Mi trovo con vostra lettera 29. Brumaire invitato a formare un prospetto simile a quello trasmesso degl' Intraiti, e pagamenti eseguiti durante l'Amministrazione generale della Lombardia.

Il Prospetto già trasmesso, e di cui qui compiegati trovate le chieste allegati non è stato compilato da me, ma bensì dal Ragionato Niccolò Maloni incaricato dalla Capo Amministrazione glò, che doveva presentarlo al consiglio dei 48.

Il Successivo che m'invitate di compilare dovrebbe partire dal punto ove termina il primo, di cui non posso rendermi mallevadore, perché formato da una Commissione speciale senza il mio intervento, e perché sembrami che racchiuda dei dati, che dai Tornaletti di Capa risultano riferibili a un'epoca posteriore.

Impegnato altronde per una laboriosa straordinaria commissione, per non contare le gravi e molteplici cure del mio

FIG. 2 - A.S.M. Atti di Governo Uffici Regi p.a. cart. 483.

D. M.

Lettera della Commissione
 d'ora ege che nella
 risposta si preghi il
 Dipartimento, e nome
 re, ed in sua mancanza
 l'oggetto su cui ver-
 so l'affare

Libertà



Eguaglianza

In nome della Repubblica Cisalpina una ed indivisibile
 Milano 22. Ventoso anno VI Repubblicano

IL MINISTRO DEGLI AFFARI INTERNI

Al Segretario Antivirtà Luca Carone

V'invito, Cittadino Segretario, a ricevere dalle poste de-
 politate in quel Archivio del Cittadino Ortolani tutte
 quelle riguardanti il Corso di Po, non che i Piani, e
 Disegni militari. Rimettete le prime alla maggior
 possibile sollecitudine al mio Ministero, e le seconde
 al Ministero della Guerra, facendo particolarmente le
 opportune annotazioni, onde consti di ciascuna cosa
 rilasciata. Le altre tutte poi dovranno calarsi
 nell'Archivio, con l'ordine che vi suggeriranno le
 vostre congetture in questa materia. Vi pregarò
 del rimanente Ortolani, che potrà agevolare la scelta
 delle migliori pezze, come quella che ebbe mano nell'
 imbalsaggio delle teste, che vi ha consegnato.

Valete e Fratellanza

Napoli

F. Biondi, Seg. P.

FIG. 3 - A.S.M. Atti di Governo Uffici Regi p.a. cart. 257.

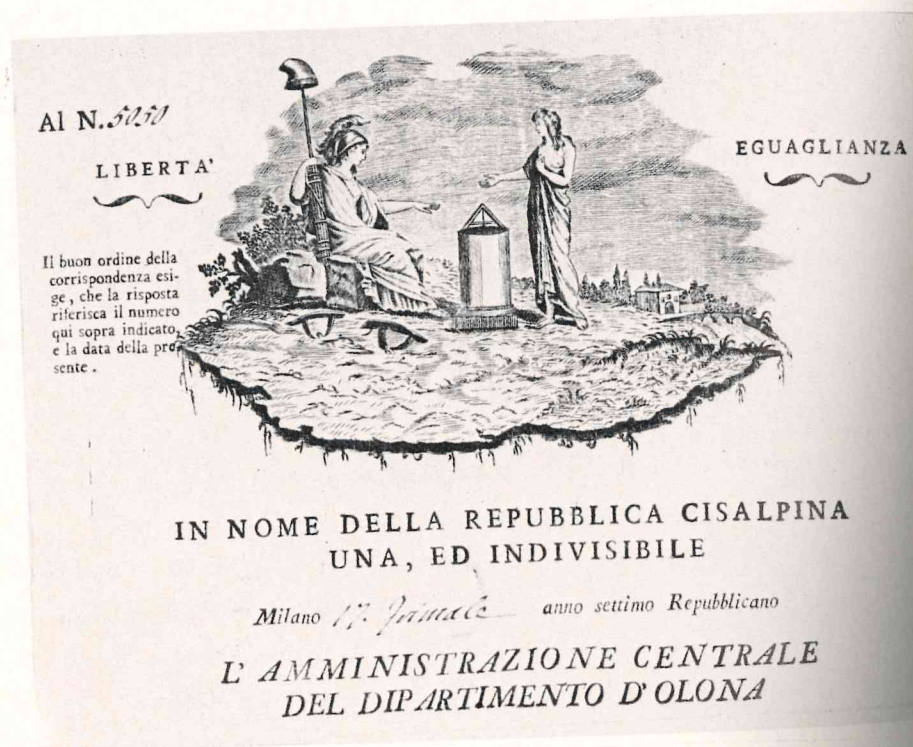


FIG. 3a - R.B. cart. 1 fasc. A/3.

dal berretto frigio; di fronte, in abiti succinti, un'altra figura femminile è coperta solo da un mantello. Tra le due, sopra ad un cippo sta l'archipendolo, a terra un giogo spezzato e, lontano sulla destra dell'immagine, una casa ed un ponte sotto le cui arcate scorre un fiume. La lettura degli elementi compositivi suggerisce al funzionario che visiona il documento, che la Repubblica Francese, spezzato il giogo della schiavitù, indica come esempio alla Repubblica Cisalpina (raffigurata in abiti succinti) i simboli dell'Eguaglianza e della Rettitudine posti sull'ara. Il fiume che scorre alla sinistra può essere l'Oloni da cui prende la denominazione il Dipartimento con Capitale Milano. Sempre nella prima cartella, secondo fascicolo, un foglio de: IL MINISTERO DELLA FINANZA E POLIZIA GENERALE, abbina alla primitiva immagine della *Repubblica* la raffigurazione posta sopra ad un bassorilievo, del mitico gesto di Marco Curzio che, per AMOR DI PATRIA, si getta in olocausto nella voragine. Completano il disegno armi e rami d'alloro che sottolineano l'epicità dell'azione¹⁰ (fig. 4).

Il significato di questa raccolta di incisioni viene evidenziata appunto dalla grande massa di soggetti fra loro strettamente concatenati che, valorizzati nella successione della serie, enunciano chiaramente il problema di cui vogliono essere la soluzione su vasta scala. Il massiccio ripetersi di queste immagini manifesta l'esigenza di un preciso bisogno storico-politico del quale le stampe rappresentano la soluzione.

Le vignette sono l'oggetto che attesta la necessità di diffondere su grande scala i concetti repubblicano-giacobini, e la sequenza, intesa secondo Kubler come «una rete storica di ripetizioni gradualmente modificate di uno stesso tratto», serve anche in questo caso a documentare come la più tarda ed elaborata delle copie, pur ricordando con approssimazione l'ormai lontano prototipo, risponde alle stesse esigenze¹¹.

Nella concatenazione della serie, per dare più risalto al «bisogno», si ricerca spesso una corrispondenza puntuale tra l'ufficio e la sua caratterizzazione; ad esempio nelle carte destinate ai militari, compaiono panoplie d'armi¹² (fig. 5), e nelle carte per il MINISTRO DELLA GIUSTIZIA Luosi, accanto alle raffigurazioni della Repubblica di Francia e della Cisalpina compare una bilancia quale simbolo di giustizia¹³ (fig. 6).

La concatenazione della serie è il canovaccio da cui emergono alcune opere singole, e per questo in genere più apprezzate. Se i soggetti unici completano la «catena», aiutandone l'interpretazione, a loro volta ne traggono un valido aiuto per la propria definizione¹⁴.

Questa tesi è confermata dalla presenza, all'interno della serie di base,



FIG. 4 - A.S.M. Fondi Camerali p.m. cart. 38.



FIG. 4a - R.B. cart. 1 fasc. A/10.

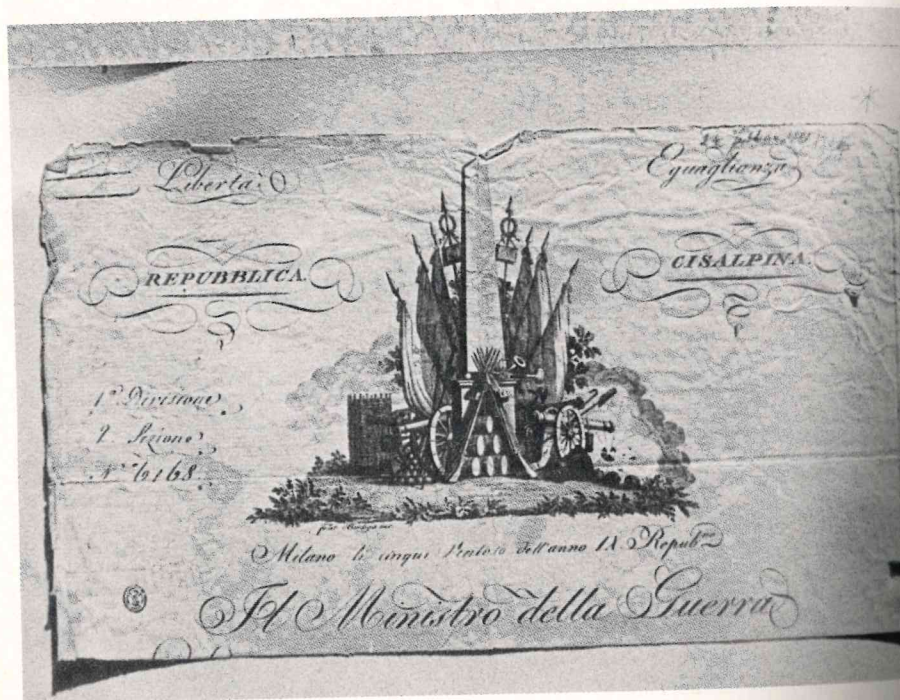


FIG. 5 - R.B. cart. 1 fasc. A/10.

di alcuni casi particolari che si presentano quasi tutti riuniti negli esemplari raccolti da Luigi Ratti nel fascicolo sopra menzionato. In questi esemplari i disegni delle stampe mostrano la complessità di riferimenti sia per i momenti celebrativi che per la propaganda degli eventi rivoluzionari. Ne è esempio la stampa impressa sui documenti del DIRETTORIO ESECUTIVO Della Repubblica Cisalpina; sono infatti visibili le raffigurazioni delle due repubbliche (la Francese e la Cisalpina) che si stringono la mano sopra ad un'ara con la scritta UNIONE DELLA REPUBBLICA CISALPINA COLLA REPUBBLICA FRANCESE¹⁵ (fig. 7). La prima porta una corona di fiori, indossa un breve chitone stretto ai fianchi e sotto una lunga veste, sulle spalle un ampio mantello. Dietro un vecchio canuto, sdraiato a terra, è appoggiato ad una grossa anfora, che riversa acqua e abbraccia una cornucopia colma di frutti: è l'immagine del fiume Po che, con le sue acque, offre abbondanza e ricchezza alla valle padana. La seconda figura ha sul capo un elmo con piume ed indossa una veste incrociata sul seno che ricade sino a terra in fine drappeggio. Nella mano sinistra trattiene un'asta che inalbera il berretto frigio; di fianco un fanciullo alato si appoggia ad un fascio littorio.

Già citata nel testo di M. Precerutti Garberi del 1970, è conservata, al Gabinetto dei Disegni del Castello, una sanguigna su carta bianca, disegno preparatorio per le carte del Direttorio Esecutivo¹⁶. Il disegno, di mano dell'Appiani, mostra la concisione e la rapidità del tratto, di questo artista che, con immediatezza, traduceva i temi contingenti in immagini (fig. 7a).

Nelle cartelle della Raccolta Bertarelli (cart. N. 1) esistono due prove di stampa in due stadi successivi per la realizzazione di questa incisione; quella non ancora terminata è siglata solo da Appiani, l'altra da Mercoli (fig. 7b). L'unione delle due repubbliche fu consacrata il giorno 9 luglio 1797 (XXI Messiodoro anno V° della Repubblica Francese) nel piazzale del Campo di Marte (già Lazzeretto), stabilendo una datazione abbastanza precisa per l'elaborazione del tema¹⁷. È probabile che il motivo sui documenti del Direttorio Esecutivo sia stato tra i più apprezzati per la facilità di lettura del significato allegorico. Lo troviamo infatti ancora usato nell'intestazione delle carte della Repubblica Italiana in un documento datato 1804, 30 Aprile, Milano, con la semplice sostituzione dell'iscrizione sull'ara con il simbolo di eguaglianza e pacifica difesa della libertà¹⁸ (fig. 7c).

Sempre per il Direttorio Esecutivo è stata impressa una seconda lastra firmata, per il disegno, da Appiani (fig. 8). Due figure femminili viste di

N° 9146.

Libertà

*Il buon ordine della corrispondenza
si esige, che il contegno riferisca
il numero qui sopra indicato, ri-
guardi un solo oggetto, e punti a
tenere l'ordine.*



Eguaglianza

Milano 14.27. Gratile Anno VI. Repubblicano
In Nome della Repubblica Cisalpina
Una ed indivisibile
Luosi, Ministro della Giustizia

Ministro della Guerra

Ricevo, Cittadino Ministro, il Proppetto delle spe-
se della forza Armata Cisalpina cui mi rimetteste con vos-
tro 24. cor.

Per come m' avvisò, che voi ne abbiate già rimessa
una copia ai Senatori della Contabilità a ricondare dell'
invito del D. C. che vi comunicai con mia 22. e andante non
trovandomi d' altronde abilitato a farne alcun uso velori-
toso per trattarsi di un Allegato riguardante puramen-
te gli oggetti del vostro Ministero

Salute, e fratellanza

Luosi

Bellevia f. g. r.

FIG. 6 - A.S.M. Uffici Regi p.a. cart. 509.

Cittadini Direttori

N° 3477

Libertà



Eguaglianza

Milano 14.27. Nuovo Anno VI. Repubblicano
In Nome della Repubblica Cisalpina
Una ed indivisibile
Luosi, Ministro della Giustizia

Ministro dell' Interno.

FIG. 6a - R.B. cart. 1 fasc. A/10.



FIG. 7 - R.B. cart. 1 fasc. A/3.
In basso a sinistra Appiani dis.
In basso a destra Mercoli inc.



FIG. 7a - Disegno preparatorio. Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 7b - R.B. cart. 1 fasc. A/3. Prova di stampa.
In basso a sinistra Appiani dis.



FIG. 7c - A.S.M. Autografi cart. 77.
In basso a sinistra A. (appena visibile).
In basso a destra Mercoli inc.



FIG. 8 - R.B. cart. 1 fasc. A/3.
In basso a sinistra A. Appiani inc.
In basso a destra Jos. Benatra scul.



FIG. 8a - R.B. cart. 1 fasc. A/3.
In basso a sinistra A. Appiani inc.
In basso a destra Jos. Benatra scul.

fronte, si scambiano un ramo d'ulivo e una freccia; nella matrona di destra si riconosce la Repubblica che sostiene il libro con le leggi repubblicane, dona volontà (rappresentata dalla freccia) e ha in cambio la pace (il ramo d'ulivo).

La stampa è nota in due versioni, ma probabilmente si tratta sempre della stessa lastra; infatti la seconda ha, in più (fig. 8a), solo la scritta DIRETTORIO ESECUTIVO CISALPINO, incisa sopra ad uno scudo¹⁹. Ancora di Appiani un'acquaforte di notevoli dimensioni presenta una figura femminile seduta in trono; i capelli raccolti sulle spalle sono in parte coperti da un elmo (fig. 9 e 9a). Indossa un'egida con una gorgone sul petto, la veste ricade sino ai piedi mentre il mantello copre le spalle. Il braccio destro è alzato, impugna una picca con il berretto frigio inalberato, la destra si appoggia ad un fascio littorio. Ai suoi piedi una corazza, una maschera, uno scudo, un elmo e due lance disposte a terra tra rami di ulivo ed alloro²⁰. L'allegoria esalta la Repubblica Francese paladina della pace (lo dimostrano le insegne della guerra abbattute), e fautrice di un governo dove regnano Libertà ed Eguaglianza. La carta è intestata a Napoleone Bonaparte Generale in Capo dell'Armata d'Italia; ciò fa supporre che sia stata specificatamente creata per i suoi documenti autografi²¹. Due altri esempi, che differiscono in alcuni particolari, sono stati incisi su lastre diverse, copiati dall'originale tenuto ad esempio²².

Tra le carte personali (fig. 10) degli Ufficiali dell'Armata è notevole quella impressa per il Generale De Division Chef De l'ETAT MAJOR G. DE L'ARMÉE D'ITALIE Alexandre Berthier; la lastra non è firmata ma, da un disegno conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Castello, è possibile attribuirne l'invenzione ad Appiani²³. Al centro della stampa, in alto, una donna alata indossa una lunga veste che copre le gambe, il panneggio dell'abito, schiacciato dal vento, si modella sul corpo terminando in leggeri svolazzi. Volta all'indietro, suona una tromba che regge con la mano sinistra, mentre con la destra tiene una corona d'alloro e una medaglia ovale con la scritta BONAPARTE GENERAL EN CHEF ARMÉE D'ITALIE. Sotto, a destra, la figura di una donna galeata la osserva mentre trattiene l'asta col berretto frigio e il fascio. Alle sue spalle un vecchio canuto, sdraiato tra gli arbusti regge una cornucopia colma di fiori e trattiene un'urna che riversa acqua. Di fronte un giovane alato ha un corto manto fissato sulla spalla, volge lo sguardo in alto, mentre con la destra indica un libro sulle cui pagine si legge: «Preliminaires de le Paix», nel centro «traite de Campoformis li 26 Fri-

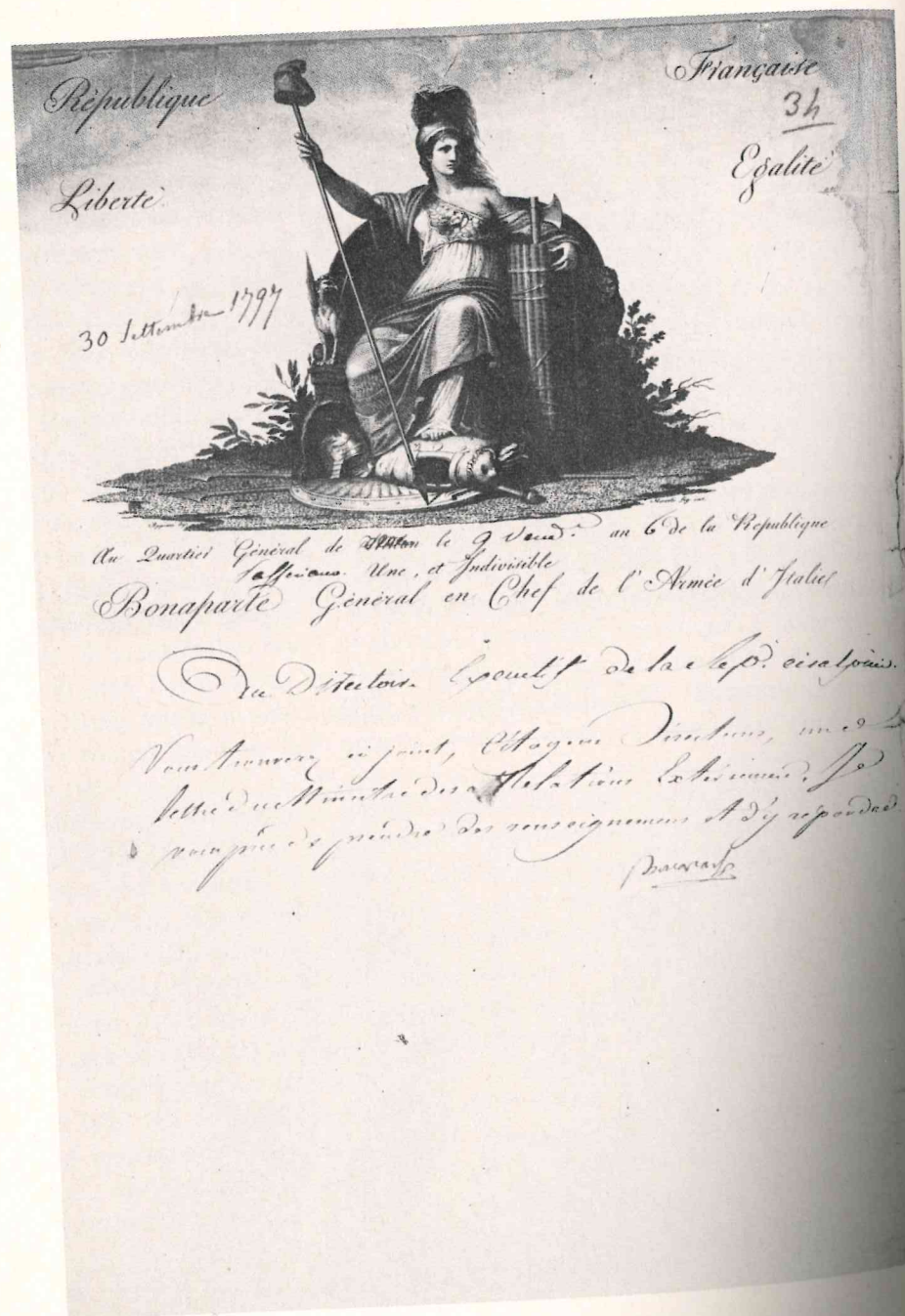


FIG. 9 - A.S.M. Autografi cart. 71.
In basso a sinistra Appiani dis.
In basso a destra Mercoli inc.



FIG. 9a - R.B. cart. 1 fasc. A/5. Prova di stampa.
In basso a sinistra Appiani.
In basso a destra Mercoli inc.



FIG. 10 - R.B. cart. 3 fasc. A/2. Disegno attribuito ad Appiani:

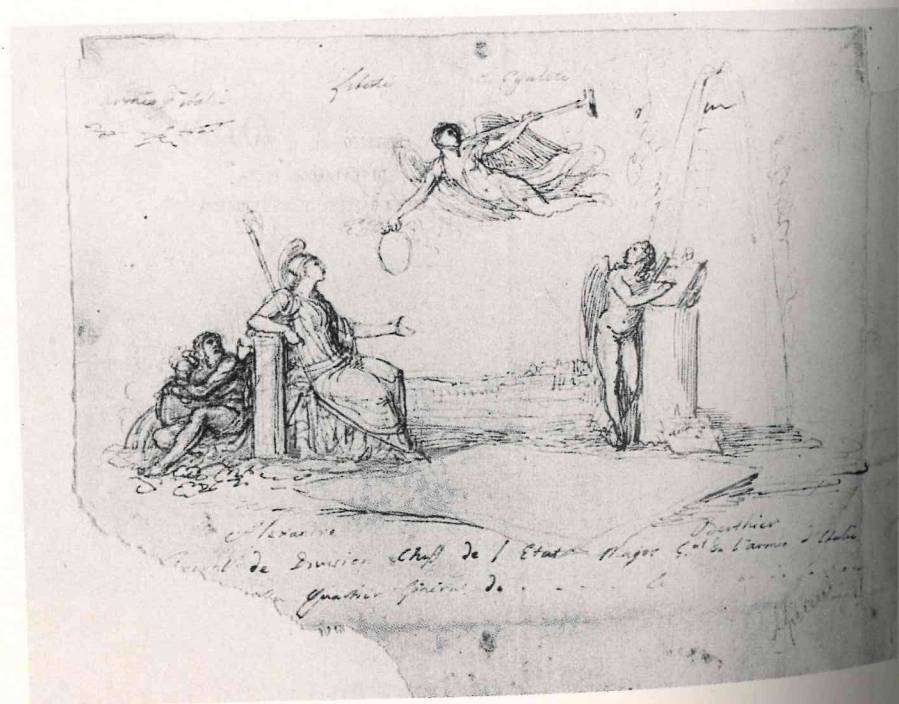


FIG. 10a - Schizzo preparatorio. Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.

maire anno VI ». Il giovane si sorregge ad una semicolonna su cui campeggiano le parole: « Constitution de l'an 3 ». Dietro si alza una piramide che reca scolpite le date delle battaglie dell'Armata d'Italia. Il primo piano della stampa è coperto dalla carta geografica coi territori conquistati dall'armata; sul fondo il profilo di una città e un lungo ponte che porta sul bastione la scritta Mantova. La « fama » diffonde nell'aria le glorie dell'Armata Francese, sorvolando le terre conquistate, dal « Po », riconosciuto nelle fattezze del vecchio, a Vienne segnata sul limite della carta geografica. Di questa incisione è conservato, presso il Gabinetto dei Disegni del Castello, uno schizzo a penna su carta bianca, considerato studio preparatorio successivamente modificato²⁴ (fig. 10a). Particolare è il disegno (fig. 11) per la carta dell'Avvocato Marco Alessandri, eminente figura tra i lombardi che dal maggio 1796 si affiancano alle truppe francesi, fece parte infatti del primo Direttorio Esecutivo nel giugno '97 con Serbelloni e Moscati²⁵. La composizione è divisa in due parti distinte; a destra una quercia dal fusto stranamente dritto porta sulla cima del tronco il berretto frigio, è avvolta da un festone di fiori sorretto da un putto, mentre un secondo fanciullo versa acqua alle radici della pianta. Di fronte sta un uomo togato, di profilo, seduto sopra ad un masso cubico; a terra sta un foglio arrotolato²⁶. La sua figura fortemente caratterizzata presenta il capo calvo e pochi capelli sulla nuca; il naso schiacciato e le orbite infossate con il bulbo dell'occhio sporgente. Dalla posa si direbbe in atto di dialogare coi fanciulli. Le sue caratteristiche somatiche corrispondono alla descrizione iconografica che porta l'Enciclopedia di Storia Antica, alla voce Socrate: « caratteri silinici... la fronte alta, gli occhi mobili, la bocca dischiusa, i capelli e la barba scomposti... »²⁷. Tali notizie puntualizzano la figura del filosofo che intende formare l'individuo avvalendosi del dialogo e paragonandosi all'arte di sua madre levatrice: come essa aiuta le creature umane a venire al mondo, così egli opera una sorta di parto spirituale per le anime che, attraverso un processo interiore, ricercano il significato superiore della vita. L'importanza che Socrate attribuisce alle virtù interiori può essere riferita alla figura del massone Alessandri esponente tra i maggiori dell'apparato burocratico napoleonico. Per la carta intestata (fig. 12) del Segretario Generale del DIRETTORIO ESECUTIVO²⁸, disegnata da Appiani, l'interpretazione è possibile con l'aiuto di un appunto dell'autore sul foglio dello schizzo preparatorio²⁹ (fig. 12a). Una Minerva galeata, con picca e berretto frigio, pone la mano sulla spalla di una figura maschile che, mentre con la

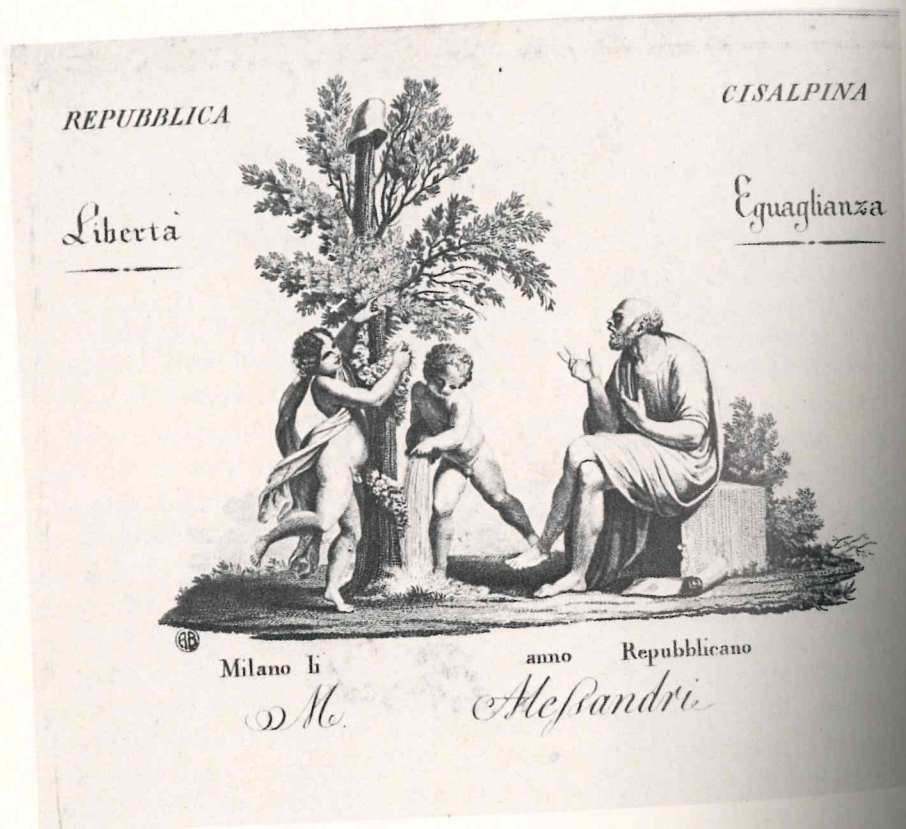


FIG. 11 - R.B. cart. 1 fasc. A/5. Prova di stampa.

mano sinistra tiene dei fogli, porta l'indice della destra sulla bocca ad indicare il silenzio.

L'annotazione di Appiani, « pene a' vizi e premi alle virtù » ricorda che il silenzio è da annoverare tra le virtù del cittadino.

Sempre una prova di stampa (fig. 13) mostra la « Repubblica Francese » galeata, col fascio consolare, asta e berretto frigio; è in atto di ordinare ad un giovanetto di versare su un'ara le monete contenute in una cornucopia³⁰.

L'allegoria ricorda probabilmente le esazioni imposte dalla Repubblica Francese alle popolazioni lombarde con il Trattato dall'Alleanza e Commerciale del 1798.

Ancora nella cartella n. 4 si trova una prova di stampa (fig. 14) che fa pensare all'alleanza tra il genio umano e la ricerca scientifica³¹. Una figura femminile raffigurata con gli attributi di Minerva, stringe la mano ad un giovane nudo che porta alle spalle un mantello e con la mano destra impugna una penna in atto di scrivere. Accanto alla figura del giovane, su un tavolo, alcuni strumenti: libri, il mappamondo, ampole, un caduceo e una sfera da cui si alza un viluppo di fumo.

Diversa nel metodo compositivo (fig. 15) e nella tecnica, per la presenza dell'acquatinta, raramente usata, si presenta l'allegoria della Convenzione Nazionale. Complessa e difficile nella lettura è un esempio di un disegno preparato per destinatari più legati alla Francia e alla sua cultura, essendo la Convenzione Nazionale un'istituzione che non è mai stata definita presso la Cisalpina³². L'incisione si articola in tre gruppi. A destra una donna siede sopra un masso, indossa una semplice veste, stretta sotto il seno, che ricade sino ai piedi. La mano sinistra e il piede destro mostrano le catene spezzate, con la mano destra regge una picca. Ai suoi piedi è riverso il corno dell'abbondanza colmo di frutti. Osserva una donna, al centro della composizione, discinta, col mantello e la veste stretta in vita. Il braccio sinistro alzato regge una face accesa mentre il destro una scure; calpesta un calice, uno scettro, una corona e un compasso spezzato. All'estrema destra un uomo sta eretto su un alto basamento di pietra, porta sul capo il berretto frigio. È coperto da una corta tunica e un drappo sulle spalle, col destro teso in avanti indica la figura di centro. Accanto gli stanno un gallo e tre oche, alle sue spalle alcuni popolani lo acclamano. Appena discosti quattro soldati in divisa corrono impugnando le spade sguainate. Nell'angolo a destra in alto i raggi del sole squarciano le nubi illuminando la scena, sopra le sigle C.N. Per l'interpretazione si è ritenuto valido accettare per « C.N. » le iniziali

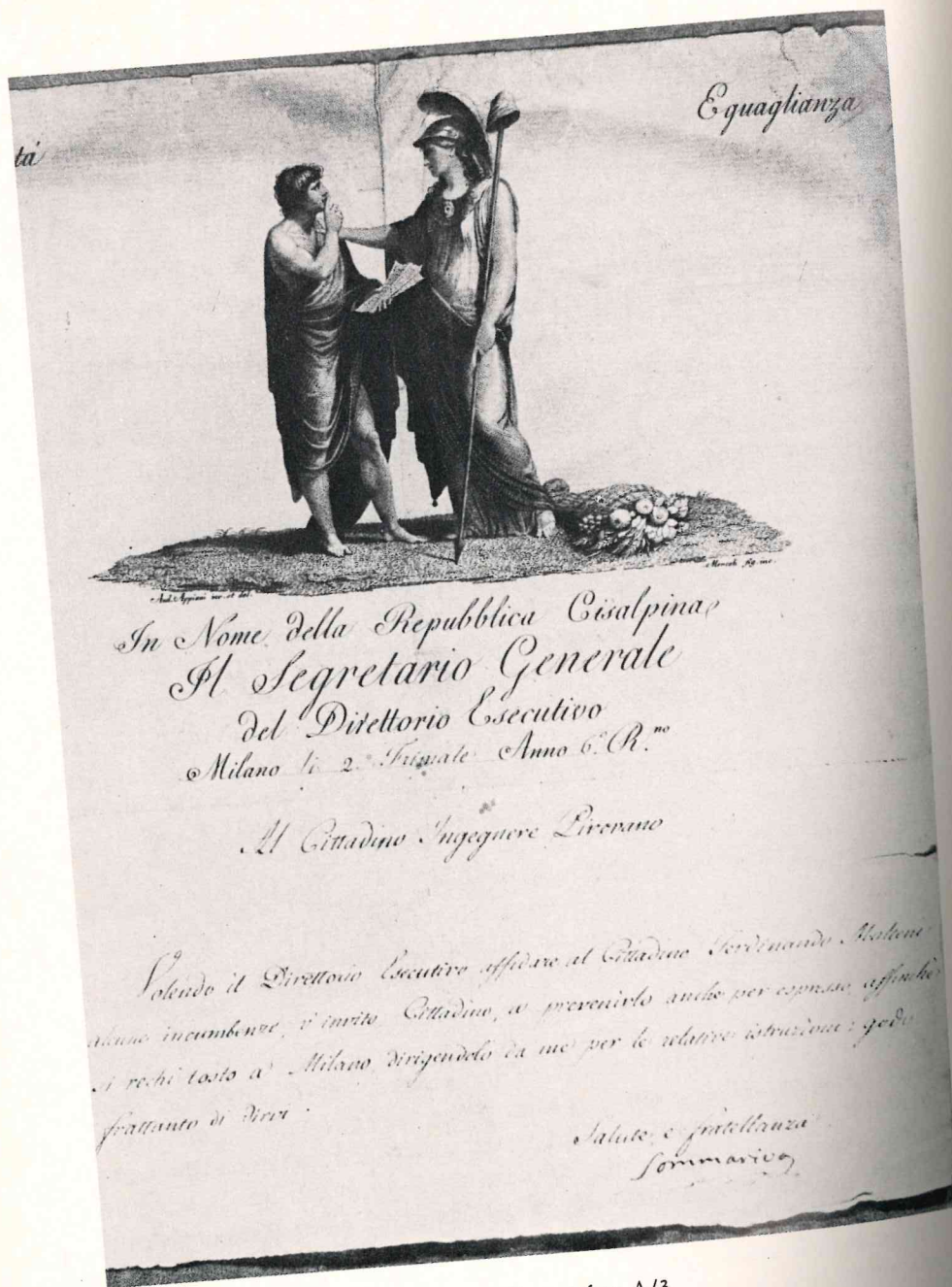


FIG. 12 - R.B. cart. fasc. A/3.
And. Anniani inv. et del.



FIG. 12a - Disegno preparatorio. Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.

di Convenzione Nazionale come viene puntualmente descritta nel Giornale Popolare della Società di Pubblica Istruzione di Milano N. 2 del 3 Pratile anno primo della Libertà Lombarda³³.

Di queste « prove di stampa », un buon numero, è siglato per il disegno, da Andrea Appiani che ebbe da Napoleone, fin dal 1796, l'incarico di preparare i disegni per composizioni, diplomi, brevetti e documenti della Repubblica Cisalpina, per celebrare i valori repubblicani e la figura di Napoleone. I disegni mostrano la complessità di riferimenti sia per i momenti celebrativi che per la propaganda degli eventi rivoluzionari. Appiani lavora infatti a più livelli per l'amministrazione: per le carte intestate i modelli forniti sono una rielaborazione della Libertà-Repubblica rivelando la necessità di non interrompere la sequenza di immagini, più complesse e specialmente più eroiche, messe a punto nei disegni forniti per le medaglie celebrative delle battaglie napoleoniche. Particolare importanza, per la propaganda del nuovo regime, aveva ottenuto l'uso di coniare delle medaglie, destinate ai Funzionari del Governo, che diffondessero le immagini delle glorie dell'Armata. Questa pratica era quindi la propaganda in senso stretto, del pensiero giacobino-rivoluzionario, e i destinatari altoborghesi erano tutti coloro che costituivano i vertici della nascente burocrazia statale.

Al seguito dell'Armata vari artisti, topografi, disegnatori ed incisori, « segnano » i momenti culminanti delle battaglie evidenziando l'utilizzo del « funzionario » come « tecnico » specifico.

Su disegno di Appiani e incisione di Carlo Michele Lavy si battono presso la Zecca di Milano le medaglie celebrative per le giornate di Millesimo, Peschiera, la capitolazione di Mantova e il passaggio del Tagliamento e la presa di Trieste³⁴ (fig. 16).

L'Amministrazione Napoleonica non poté evitare di apprezzare e gradire da prima le monete e poi le pitture della sala delle Cariatidi in palazzo Reale, dove i soggetti sono stati ripetuti (fig. 17), per la fusione armonica in essi avvenuta tra l'ispirazione eroica e la rappresentazione di un episodio di cronaca militare-politica. L'occasione celebrativa diventava senza sforzi modello di epica « impegnata » ed eroica³⁵.

Se Appiani colse nelle monete la portata essenzialmente celebrativa, e preparò dei soggetti che valorizzassero l'« *exempum virtutis* », nei modelli preparati per essere stampati sulle carte rivalutò la funzione etico-morale dell'immagine. È significativo che, proprio in questo contesto si compia una rivalutazione del modo di intendere la tecnica incisoria, considerata attività per copisti, diviene « creativa » tanto da essere usufruita



FIG. 13 - R.B. cart. 4 fasc. A/3. Prova di stampa.



FIG. 14 - R.B. cart. 4 fasc. A/1.
Prova di stampa. Sul cartoncino Mercoli incise.

per un fine strettamente legato all'arte di stato³⁶. I più graditi fra i modelli di Appiani furono quelli in cui si salvaguardano il minimo di ricerca formale con la massima comprensibilità.

Appiani raggiunge i massimi livelli della sua opera proprio nel periodo napoleonico quando ottiene le benevolenze di Bonaparte con un suo ritratto schizzato mentre il Generale in Capo dell'Armata entra vittorioso in Milano da Porta Romana. Coinvolto quindi al seguito delle truppe francesi collaborò con l'Architetto Piermarini e al corpo insegnante dell'Accademia di Brera, alla preparazione dell'apparato decorativo per la « Festa della Confederazione ». Già da prima dell'« invasione francese » aderiva alla Loggia Massonica Amalia Augusta, e fu guardasigilli del Gran Capitolo generale della Massoneria italiana³⁷.

Questo « movimento » portò ben presto all'identificazione di massoneria e giacobinismo; in pratica abbinati come strumento di diffusione delle idee di Libertà ed Eguaglianza. L'adesione di Appiani alle logge fa in modo che sin dai primi giorni dell'« invasione » egli possa essere utile all'« idea » rivoluzionaria, cogliendo l'occasione per inserirsi in quell'ambiente che, in epoca asburgica, era esclusivo monopolio della cerchia di Piermarini. Intuisce che la collaborazione con la nuova amministrazione serve per enunciare dei contenuti che, negli anni successivi, con la Repubblica Italiana e il Regno Italico, daranno vita alle migliori realizzazioni dell'era napoleonica celebrandone la magnificenza delle glorie consolidate.

Gli incisori che lo affiancano nella preparazione delle lastre, pur non essendo figure di particolare importanza nel quadro accademico della Lombardia napoleonica sono i migliori acquafortisti del tempo.

I fratelli Bordiga, Benedetto (1766-1847) e Gaudenzio (1773-?) da Varallo³⁸, collaborano a Milano per l'incisione della *Carte Général du théâtre de la guerre en Italie* di Bacler-Dalbe, con le mappe delle prime vittorie napoleoniche in Italia. Gaudenzio fu nominato capo incisore dell'Istituto Geografico Militare e mantenne la carica anche dopo il ritorno degli Austriaci.

Al loro fianco seppur per pochi giorni, compare Domenico Cagnoni, veronese, che esperto illustratore di testi divulgativi tipici della cultura illuminista, seppe imporsi nel campo dei « piccoli rami » come vignette, frontespizi e finalini. La sua fama fece in modo che Pietro Verri, volendo stampare l'opera giovanile del teologo A. Kempter, *Veterum disciplina in re rustica*, presso la stamperia Galeazzi di Milano, si rivolgesse al Cagnoni quale « valoroso e discreto » intagliatore.



FIG. 15 - R.B. cart. 4 fasc. A/1.
Prova di stampa. A destra, sulle pagine del libro Mantelli sculp.



FIG. 16 - Disegno di Appiani, Incisore di Lavy.
Medaglia per la Battaglia di Castiglione e il Combattimento di Peschiera.



FIG. 16a - A. Appiani in Battaglie e Fasti di Napoleone affrescati in Palazzo Reale.

Il volume gli valse la nomina di Regio incisore con decreto di Francesco III Duca di Modena, in nome dell'Imperatrice Maria Teresa un compenso annuo di quarantacinque gigliati, e il compito di seguire ed istruire alcuni discepoli³⁹. Si stabilì così a Milano dove stampò (1776) l'emblema delle patenti per la Società Patriottica, su disegno di G. Parini. La sua popolarità è legata ai biglietti da visita che incise per nobili milanesi, bresciani e cremonesi, e riproposti nel testo di A. Bertarelli⁴⁰, dove Cagnoni viene definito « principe dei vignettisti italiani » ed attribuendogli sia il disegno che l'incisione, nonostante le piccole lastre portino l'indicazione « D. Cagnoni sculp ». Pur essendo piccole opere « l'esecuzione è eccellente per la morbidezza dei toni ottenuta con la maestria degli intagli più svariati »⁴¹.

Alla sua morte, 8 Gennaio 1797, il figlio Gaspare continuò l'arte del padre e stampò intestazioni di atti repubblicani, continuando a percepire l'assegno del padre⁴².

La sigla di Mercoli figl.⁴³, che compare spesso accanto a quella di Appiani, è quella di Michelangelo, figlio dell'Architetto ed incisore Giacomo II che aveva lavorato per la decorazione di sale private insieme a G. Albertolli. Michelangelo, suo scolaro, ed anche di Appiani ed Albertolli, si fece conoscere presso l'Amministrazione Francese con l'incisione, dal dipinto di Bacler-Dalbe, del Passaggio dell'Armata sul Po, presso Lodi nel 1796, e per un gradito ritratto del Bonaparte.

NOTE

¹ Le cartelle della repubblica Cisalpina sono impresse nel triennio rivoluzionario 1796-1799 ed utilizzate in seguito sino alla proclamazione della Repubblica Italiana (Lione, 26 gennaio 1802), istituita dalla Consulta dei notabili cisalpini convocati da Napoleone Bonaparte stesso che ne era il Presidente e Francesco Melzi d'Eril Vicepresidente.

² La molteplicità dei fondi in cui sono conservate le carte cisalpine presso l'Archivio di Stato di Milano è diretta conseguenza delle vicende degli archivi milanesi: dopo i danni subiti dagli Archivi Cisalpini le carte dello Stato furono smembrate in vari fondi, dall'organizzazione voluta da Luca Peroni.
Cfr. A.R. NATALE, *Le lezioni di archivistica*, parte II, *L'Archivio di Stato di Milano*, Milano, 1974, pp. 61-67.

³ L'opuscolo è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana col titolo *Intestazioni di Lettere d'ufficio dell'epoca della Repubblica Cisalpina*, Milano, s.d., (1910 circa).

⁴ A. VISCONTI, *Una stamperia Milanese (Sec. XVIII-Sec. XX)*, Milano, 1928, p. 55 e C. SANTORO, *L'arte della stampa a Milano. Brevi notizie con documenti inediti*, Milano, 1960, p. 28.

⁵ Sino al 1600 circa la diffusione della satira politica era propagata con il mezzo orale, in canzoni e ballate, ora (1700) con il massiccio utilizzo della carta stampata, la satira si esercita attraverso la vignetta politica, avvantaggiata dalla facile riproduzione e diffusione. Illuminante è il saggio di Mary Dorothy in cui si analizza il mutare di « medium ».

M. DOROTHL, *English Political Caricature to 1792. A study of opinion and propaganda*, Oxford, Clarendon Press, 1959, vol. II, pp. 1-13. Cfr. anche E.H. GOMBRICH, *L'arte e le raffigurazioni satiriche nell'epoca romantica*, in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, 1976.

Si intuisce quanto nel ventesimo secolo Walter Benjamin stilò riguardo la riproduzione tecnica dell'opera d'arte. Il saggio di B. si riferisce al mezzo tecnico-meccanico della fotografia, dove, la massiccia riproduzione di un messaggio visivo e interpretato come mezzo di « comunicazione ». Per B. l'accresciuta esponibilità e diffusione di un'opera d'arte grazie ai metodi di riproduzione meccanica, diviene il suo valore assoluto, (sostituzione che esclude il valore assoluto precedente fissato nel valore culturale dell'opera d'arte). L'opera d'arte diviene una formazione con nuove funzioni, « delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale ». (W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966, pp. 28-51).

⁶ E. BRAMBILLA, *L'istruzione pubblica dalla Repubblica Cisalpina al Regno Italico*, in « Quaderni storici », n. 23, maggio-agosto 1973, p. 417.

⁷ R.B. cart. 1 fasc. A/3

A.S.M., *Fondo Militare*, p.a. cart. 67.
misure disegno mm. 60 x 50.

⁸ R.B. cart. 1 fasc. A/3

A.S.M., *Atti di Governo Uffici Regi*, p.a. cart. 483.
misure disegno mm. 65 x 60.

⁹ R.B. cart. 1 fasc. A/3

A.S.M., *Atti di Governo Uffici Regi*, p.c. cart. 257.
misure lastra: non si possono identificare
misure disegno mm. 88 x 125.

¹⁰ Nel 362 a.C. nel Foro di Roma si aprì una voragine e gli aruspici e i libri sibillini ammonirono che, per colmarla, bisognava sacrificare in essa quello che il popolo romano aveva di più prezioso. M. Curzio sostenne che nulla più delle armi e del valore era importante per i romani; armato e a cavallo si lanciò quindi nell'abisso mentre tutti gettavano su di Lui doni ed offerte. Il sacrificio di M. Curzio è rappresentato in un bassorilievo del Museo Capitolino. (Cfr. *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. XII, p. 182).

R.B. cart. 1 fasc. A/10

A.S.M., *Fondi Camerali*, p.m. cart. 38
misure lastra: non si possono identificare
misure disegno mm. 145 x 93.

Lo stesso soggetto compare in una carta de' L'Ispettore Generale per il Dipartimento di Giustizia e Polizia.
misure lastra mm. 140 x 210
misure disegno mm. 105 x 170.

¹¹ G. KUBLER, *Forma del tempo*, Torino, 1976, p. 48.

- ¹² R.B. cart. 1 fasc. A/10
misura lastra, i segni di impressione sono tagliati
misura disegno mm. 96 × 116.
- ¹³ R.B. cart. 1 fasc. A/10
A.S.M., *Uffici Regi*, p.a. cart. 509
misura lastra mm. 155 × 209
misura disegno mm. 71 × 80.
- ¹⁴ G. KUBLER, op. cit., p. 57.
- ¹⁵ R.B. cart. 1 fasc. A/3
misura lastra mm. 220 × 230
misura disegno mm. 148 × 255
in basso a sinistra: Appiani dis.
in basso a destra: Mercoli inc.
- ¹⁶ Abbozzo per l'intestazione della Carta da lettera della Repubblica Cisalpina. Il disegno eseguito a sanguigna su carta bianca misura mm. 147 × 183. Conservato presso il Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano. Cfr. M. PRECERUTTI GARBERI, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, Milano, 1970, p. 42, fig. 45.
R.B. cart. 1 fasc. A/3
Prova di stampa incompleta:
misura lastra mm. 230 × 225
misura disegno mm. 255 × 150
in basso a sinistra: A. Appiani dis.
- ¹⁷ La festa è illustrata in una stampa in Domenico Aspari (acqua-forte cm. 44 × 65,9), cfr. *Catalogo Mostra dei Maestri di Brera*, Milano, 1975, p. 56, fig. p. 346.
- ¹⁸ A.S.M., *Autografi*, cart. 77
misura disegno mm. 148 × 245
in basso a sinistra: A. (appena visibile)
in basso a destra: Mercoli inc.
- ¹⁹ R.B. cart. 1 fasc. A/3
misura lastra mm. 218 × 170
misura disegno mm. 190 × 109
in basso a sinistra: A. Appiani in.
in basso a destra: Jos. Benatra. scul.
R.B. cart. 1 fasc. A/3
misura lastra, non sono determinabili data la mutilazione del foglio
misura disegno mm. 190 × 109.
- ²⁰ R.B. cart. 1 fasc. A/5
A.S.M., *Autografi*, cart. 71
misura lastra mm. 160 × 222
misura disegno mm. 125 × 182
in basso a sinistra: Appiani dis.
in basso a destra: Mercoli fig. inc.
- ²¹ Da un documento datato 1797 Dicembre 29, Milano, risulta che Andrea Appiani ha ricevuto la somma di L. 30.000 Francesi per i servizi dati alla Repubblica. Non essendo spiegazioni, è possibile supporre si tratti dei disegni per le carte intestate ad uso dei maggiori rappresentanti dell'Amministrazione. A.S.M., *Autografi*, cart. 103.
- ²² A.S.M., *Uffici Regi*, cart. 67
misura lastra mm. 158 × 202
misura disegno mm. 123 × 173.

A.S.M., *Militare*, cart. p.a. 67
misura lastra: non si possono identificare
misura disegno mm. 125 × 175.

- ²³ R.B. cart. 3 fasc. A/2
misura lastra, non è sicuramente determinabile dato l'imperfetto stato di conservazione
misura disegno mm. 165 × 230 circa.
- ²⁴ Disegno a penna su carta bianca. Conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Castello, Milano (misura mm. 182 × 238).
- ²⁵ *Dizionario Biografico Degli Italiani*, Roma, 1960, vol. II, pag. 172.
- ²⁶ R.B. cart. 1 fasc. A/5
misura lastra mm. 180 × 214
misura disegno mm. 133 × 175.
Lo stesso soggetto della stampa compare in un disegno della cerchia di Appiani conservato presso la Biblioteca dell'Accademia di Brera. Libro *Disegni Vari*, p. 9, n. 33.
- ²⁷ *Enciclopedia dell'Arte Antica ed Orientale*, Roma, 1966, vol. VII, pp. 379-380.
L'immagine di Socrate era stata comunque codificata in questo senso anche nel Rinascimento, come prova la figura inserita da Raffaello nella Scuola d'Atene.
- ²⁸ R.B. cart. 1 fasc. A/3
misura lastra mm. 160 × 220
misura disegno mm. 108 × 150.
- ²⁹ Disegno a matita su carta bianca, di mano di Appiani. Reca, in alto a destra, la scritta « pene a' vizi e premi alla virtù ». Conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano (misura mm. 180 × 170).
- ³⁰ R.B. cart. 4 fasc. A/3
misura lastra mm. 200 × 275
misura disegno mm. 125 × 225.
- ³¹ R.B. cart. 4 fasc. A/1
misura lastra mm. 195 × 243
misura disegno mm. 135 × 200.
In basso, sul cartoncino, a mano: Mercoli incise.
- ³² R.B. cart. 4 fasc. A/1
misura lastra mm. 164 × 230
misura disegno mm. 157 × 220.
Sotto, a destra, sulle pagine del libro: Mantelli sculp.
- ³³ Da il « Giornale Popolare della Società di Pubblica Istruzione di Milano », n. 2, del 3 Pratile anno primo della Libertà Lombarda, p. 2 « *Convenzione Nazionale*. Assemblea formata dai rappresentanti di un'intera nazione per discutere e risolvere i più grandi interessi spettanti alla sovranità della nazione istessa. La sovranità è un diritto inalienabile de' popoli; ma non può un popolo numeroso esercitarla in tutta la sua estensione senza gravi inconvenienti. Quindi il proprio suo interesse gli persuade di limitarne in molte occasioni l'esercizio alla elezione di quelli che debbono rappresentarlo, ed esaminare e stabilire in suo nome ciò, che concerne la pubblica salvezza e felicità. Questi rappresentanti possono secondo le circostanze ricevere dal popolo stesso un potere più o meno limitato. La Convenzione Nazionale di Francia aveva ricevuto dal popolo Francese i poteri più illuminati. Quindi essa cambia la forma di governo, ch'era già stata stabilita, abolì la dignità reale, e propose una costituzione repubbli-

cana, che il popolo accettò, esercitando in quest'atto la sua sovranità». L'incisione mostra infatti la figura del rivoluzionario plebeo, il sanculotto, che incitato dal popolo ne diventa rappresentante; contemporaneamente la verità (face accesa) e la giustizia (scure) annientano il potere temporale sia monarchico che ecclesiastico. Ne consegue uno stato libero (catene spezzate), indipendente (picca) e prosperoso.

³⁴ Le medaglie sono riportate in M. CONIGLIO, *Napoleone Bonaparte. Arte e Storia nelle Medaglie*, Varese, 1977, pp. 47-53-57-63. Cfr. F. MARTINI, *Battaglie e Fasti di Napoleone*, Milano, 1896, tav. 11-10-15.

³⁵ Per la medaglia di Millesimi (13-15 aprile 1796) Appiani disegna Ercole che combatte l'idra; alludendo a Napoleone che sconfigge gli eserciti alleati; per la Battaglia di Castiglione e Combattimento di Beschiera (5-6 agosto 1796) un uomo nudo armato di spada combatte contro due nemici, dei quali uno è già steso a terra e un secondo sta per cadere; Capitolazione di Mantova (2 febbraio 1797) la città di Mantova, rappresentata da una matrona turrita, presenta le chiavi della città a Marte con elmo e cimiero; Passaggio del Tagliamento e presa di Trieste (16-23 marzo 1797) il fiume è rappresentato da un vegliardo coricato tra le alghe, regge un'urna da cui esce dell'acqua, sullo sfondo avanza la fanteria.

³⁶ F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti e del Disegno*, Bassano, 1797, vol. II, p. 7.

³⁷ A. OTTINO DELLA CHIESA, A. Appiani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1961, vol. III, pp. 616-620.

³⁸ G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, Linz, 1904/14, vol. IV, p. 346.

³⁹ C. ALBERICI, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*, in «Arte Lombarda», Milano, anno V, n. 1, pp. 2-14.

⁴⁰ A. BERTARELLI, *Il Biglietto da Visita Italiano*, Bergamo, 1911, p. 114.

⁴¹ *ibidem*.

⁴² Cfr. C. ALBERICI, D. Cagnoni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1973, vol. XVI, pagg. 338-342.

La voce da notizie precise riguardo la figura del figlio Gaspare (Brescia 1774 - Milano 1840) sottolineandone l'opera al servizio dell'Amministrazione Repubblicana.

⁴³ G.K. NAGLER, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 410.

GIORGIO LISE

Pezzi di un servizio in porcellana di Meissen per un nobile italiano al Castello Sforzesco di Milano

A proposito di un certo piatto ornato di fiori e di stemma araldico scrive R.J. Charleston (*Ceramica nei secoli*, Milano, 1970, p. 220) trattarsi di un pezzo di un servizio dipinto per il principe di Ermeland e collocato nella collezione E. Schneider di Dusseldorf, e a tale proposito menziona servizi di Meissen decorati da un artista e poi completati da altra mano per quanto riguarda la parte araldica, come nel caso del servizio a miniature fatto per il doge Carlo Ruzzini¹ di Venezia eseguito fra il 1732 e il 1735 (fig. 1).

Fin qui il discorso procede bene, ma di questo servizio «Ermeland» il Castello Sforzesco possiede tre piatti, uno grande e due meno di dimensione, con stemma, oltre a una zuppiera ovale con sottopiatto, senza stemma, ma evidentemente uscita dalla stessa mano pittorica. L'osservazione da vicino dei pezzi ha fatto sorgere un dubbio che la piccola riproduzione del testo di Charleston non poteva certo permettere. Lo stemma infatti è collocato entro un manto araldico con collare che inequivocabilmente è quello dell'ordine della SS. Annunziata, ordine italiano e sabauda senza alcuna possibilità di dubbio nella lettura².

Lo stemma è quello della famiglia Ferrero d'Ormea, bandato di oro e di nero, avente sul cimiero un puttino che tiene con la mano destra una palma verde e con la sinistra uno scritto con il motto «*Innocentia*». I piatti del servizio vennero eseguiti verso il 1740 per Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d'Ormea, nato a Mondovì il 25 aprile 1680 e morto a Torino il 29 maggio 1745, dopo essere stato nella sua attivissima vita ministro di Stato di Vittorio Amedeo II° e di Carlo Emanuele III° di Savoia, Cavaliere dell'Ordine della SS. Annunziata e dal 1742 Gran Cancelliere³.

L'uso di approntare servizi da tavola in porcellana, con decorazioni a fiori o a vedute, per poi aggiungervi successivamente l'eventuale impronta

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

cana, che il popolo accettò, esercitando in quest'atto la sua sovranità». L'incisione mostra infatti la figura del rivoluzionario plebeo, il sanculotto, che incitato dal popolo ne diventa rappresentante; contemporaneamente la verità (face accesa) e la giustizia (scure) annientano il potere temporale sia monarchico che ecclesiastico. Ne consegue uno stato libero (catene spezzate), indipendente (picca) e prosperoso.

³⁴ Le medaglie sono riportate in M. CONIGLIO, *Napoleone Bonaparte. Arte e Storia nelle Medaglie*, Varese, 1977, pp. 47-53-57-63. Cfr. F. MARTINI, *Battaglie e Fasti di Napoleone*, Milano, 1896, tav. 11-10-15.

³⁵ Per la medaglia di Millesimi (13-15 aprile 1796) Appiani disegna Ercole che combatte l'idra; alludendo a Napoleone che sconfigge gli eserciti alleati; per la Battaglia di Castiglione e Combattimento di Beschiera (5-6 agosto 1796) un uomo nudo armato di spada combatte contro due nemici, dei quali uno è già steso a terra e un secondo sta per cadere; Capitolazione di Mantova (2 febbraio 1797) la città di Mantova, rappresentata da una matrona turrita, presenta le chiavi della città a Marte con elmo e cimiero; Passaggio del Tagliamento e presa di Trieste (16-23 marzo 1797) il fiume è rappresentato da un vegliardo coricato tra le alghe, regge un'urna da cui esce dell'acqua, sullo sfondo avanza la fanteria.

³⁶ F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti e del Disegno*, Bassano, 1797, vol. II, p. 7.

³⁷ A. OTTINO DELLA CHIESA, A. Appiani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1961, vol. III, pp. 616-620.

³⁸ G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, Linz, 1904/14, vol. IV, p. 346.

³⁹ C. ALBERICI, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*, in «Arte Lombarda», Milano, anno V, n. 1, pp. 2-14.

⁴⁰ A. BERTARELLI, *Il Biglietto da Visita Italiano*, Bergamo, 1911, p. 114.

⁴¹ *ibidem*.

⁴² Cfr. C. ALBERICI, D. Cagnoni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1973, vol. XVI, pagg. 338-342.

La voce da notizie precise riguardo la figura del figlio Gaspare (Brescia 1774 - Milano 1840) sottolineandone l'opera al servizio dell'Amministrazione Repubblicana.

⁴³ G.K. NAGLER, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 410.

GIORGIO LISE

Pezzi di un servizio in porcellana di Meissen per un nobile italiano al Castello Sforzesco di Milano

A proposito di un certo piatto ornato di fiori e di stemma araldico scrive R.J. Charleston (*Ceramica nei secoli*, Milano, 1970, p. 220) trattarsi di un pezzo di un servizio dipinto per il principe di Ermeland e collocato nella collezione E. Schneider di Dusseldorf, e a tale proposito menziona servizi di Meissen decorati da un artista e poi completati da altra mano per quanto riguarda la parte araldica, come nel caso del servizio a miniature fatto per il doge Carlo Ruzzini¹ di Venezia eseguito fra il 1732 e il 1735 (fig. 1).

Fin qui il discorso procede bene, ma di questo servizio «Ermeland» il Castello Sforzesco possiede tre piatti, uno grande e due meno di dimensione, con stemma, oltre a una zuppiera ovale con sottopiatto, senza stemma, ma evidentemente uscita dalla stessa mano pittorica. L'osservazione da vicino dei pezzi ha fatto sorgere un dubbio che la piccola riproduzione del testo di Charleston non poteva certo permettere. Lo stemma infatti è collocato entro un manto araldico con collare che inequivocabilmente è quello dell'ordine della SS. Annunziata, ordine italiano e sabauda senza alcuna possibilità di dubbio nella lettura².

Lo stemma è quello della famiglia Ferrero d'Ormea, bandato di oro e di nero, avente sul cimiero un puttino che tiene con la mano destra una palma verde e con la sinistra uno scritto con il motto «*Innocentia*». I piatti del servizio vennero eseguiti verso il 1740 per Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d'Ormea, nato a Mondovì il 25 aprile 1680 e morto a Torino il 29 maggio 1745, dopo essere stato nella sua attivissima vita ministro di Stato di Vittorio Amedeo II° e di Carlo Emanuele III° di Savoia, Cavaliere dell'Ordine della SS. Annunziata e dal 1742 Gran Cancelliere³.

L'uso di approntare servizi da tavola in porcellana, con decorazioni a fiori o a vedute, per poi aggiungervi successivamente l'eventuale impresa

araldica, era abbastanza diffuso a Meissen⁴ e fra i vari servizi il più famoso resta quello del conte Brühl, che contava dai 2000 ai 2200 pezzi di porcellana modellati da J.J. Kändler e da P. Reinike.

Si ha notizia di servizi fatti anche per nobili famiglie italiane, come quello citato del Doge Ruzzini e questo del Ferrero, ma un servizio da the e caffè fu fatto anche per i Borromeo, miniato da Bonaventura Gottlieb Häuer attivo a Meissen dal 1724 ed autore di questo servizio nel 1730/35. Le miniature con vedute portuali da stampe di Visscher derivate da dipinti di Jan van Goyen, decorano in questo caso 31 pezzi (Museo Poldi Pezzoli, Milano).

Servizi analoghi sono noti con stemmi di nobili casate europee anche per la manifattura di Berlino.

I piatti e la zuppiera in questione sono dipinti con grande finezza miniaturistica nei modi di Iohann Gottfried Klinger attivo a Meissen nel 1711⁵. I pezzi sono marcati con le spade blu sottosmalto, tranne la zuppiera e la datazione comunemente accettata è quella del 1740, con la distinzione delle due mani dei decoratori, Klinger per i fiori e gli insetti, un anonimo posteriore per la parte araldica, decisamente più pesante, sia nello smalto che nel disegno⁶.

Oltre al citato esemplare della Collezione Schneider di Dusseldorf un altro esemplare è posseduto dal Kunstgewerbe Museum di Amburgo⁷. I fiori ed insetti dipinti sui tre piatti tondi, sull'ovale e sulla zuppiera⁸ derivano da stampe in uso in molte manifatture come modelli iconografici. La fonte preferita di Klinger sembra essere stato un album naturalistico stampato a Venezia verso il 1600 da Giusto Sadeler⁹, con la dedica di un ignoto *Jo. de Fris* che non ha riscontro in alcun repertorio corrente. Non può trattarsi di Johann Fris pittore di nature morte, nato ad Amsterdam nel 1627, perché l'album era già uscito. Potrebbe essere, al limite delle possibilità, Jan (Iohann) Fries, pittore attivo a Mainz dal 1611 al 1729, anche questo fuori cronologia.

A parte la dedica sappiamo solo per certo che l'opera venne stampata *Venetiis Aput (sic) Iust. Sadeler*. Chiunque fosse l'autore crediamo di poterci sentire sicuri nel dire che l'album era una fonte iconografica di Klinger, che copia anche le ombre nello stesso modo in cui sono tratteggiate nelle incisioni.



Fig. 1 - Meissen, prima del 1735, Piatto per il Doge Carlo Ruzzini (1723-35)
Venezia, Musei Civici.
Ca' Rezzonico



FIG. 2 - Il Marchese Carlo Francesco Vincenzo Ferrero D'Ormea, Gran Cancelliere di Savoia. Dipinto proprietà della Marchesa Rina Ferrero D'Ormea (da: G. MANZONI, *Epoëa dei Savoia*, Milano, 1920, pag. 438).

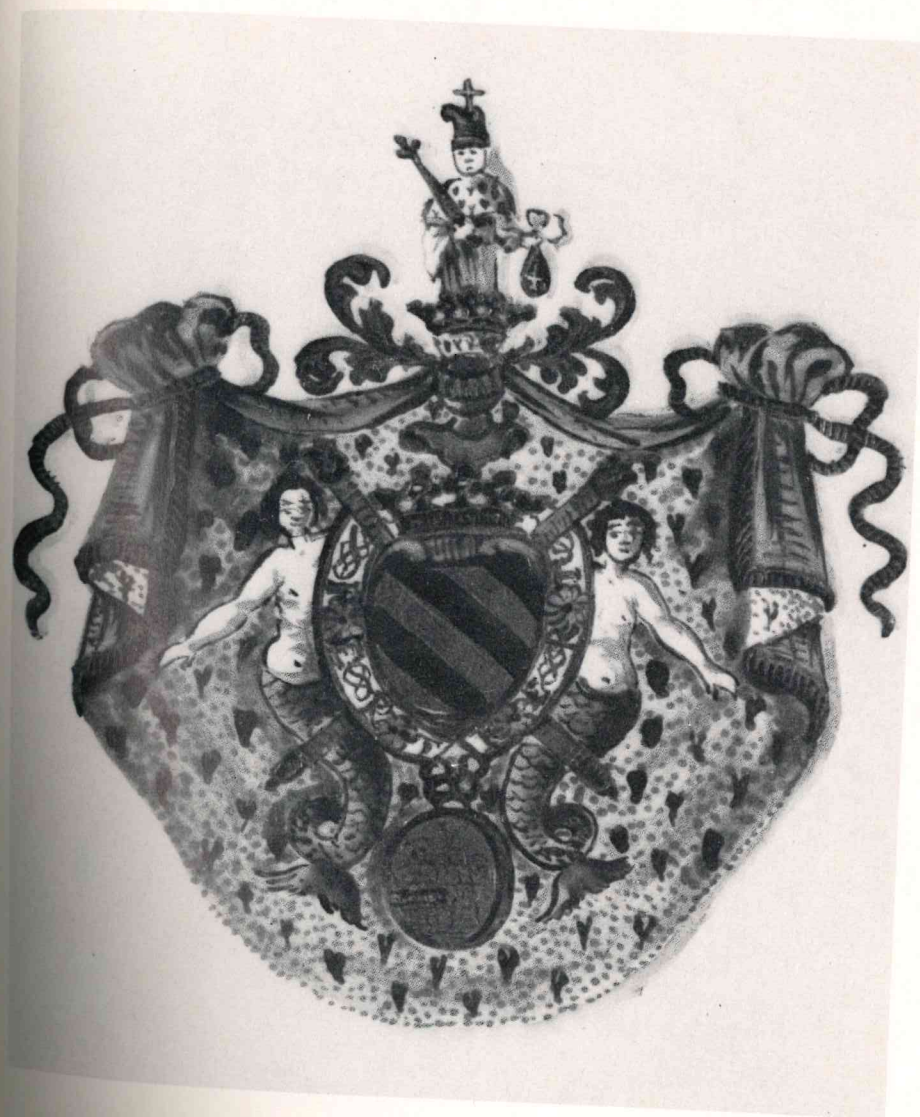


FIG. 3 - Lo stemma dei Ferrero D'Ormea rilevato da uno dei piatti di Meissen dal Castello Sforzesco. Il manto ed il collare sono inequivocabilmente quelli dell'Ordine della SS. Annunziata e il cimiero è quello dei Ferrero, anche se con piccolissime varianti.

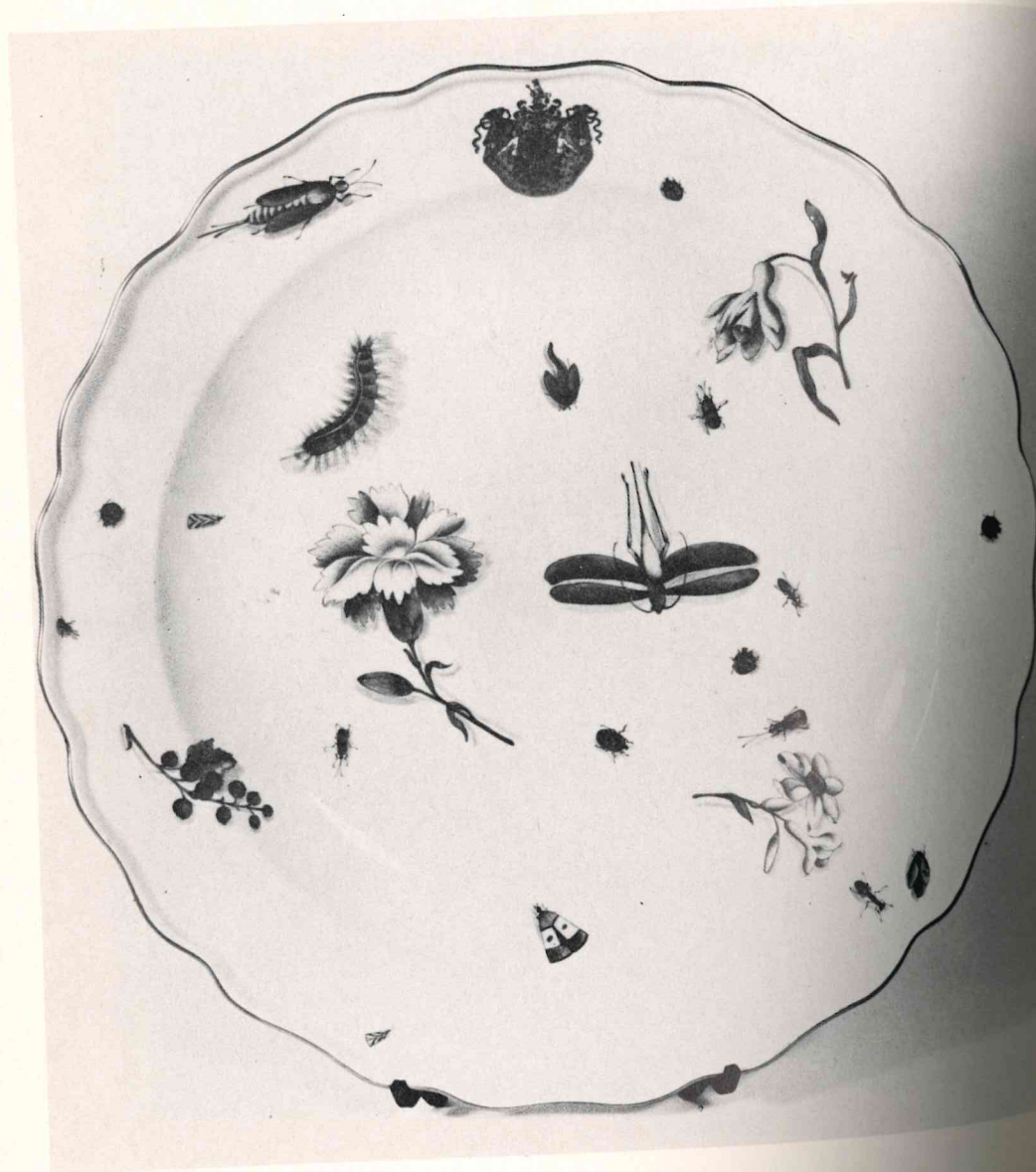


FIG. 4 - Grande piatto.



FIG. 5 - Piatto da portata.



FIG. 6 - Piatto da portata.

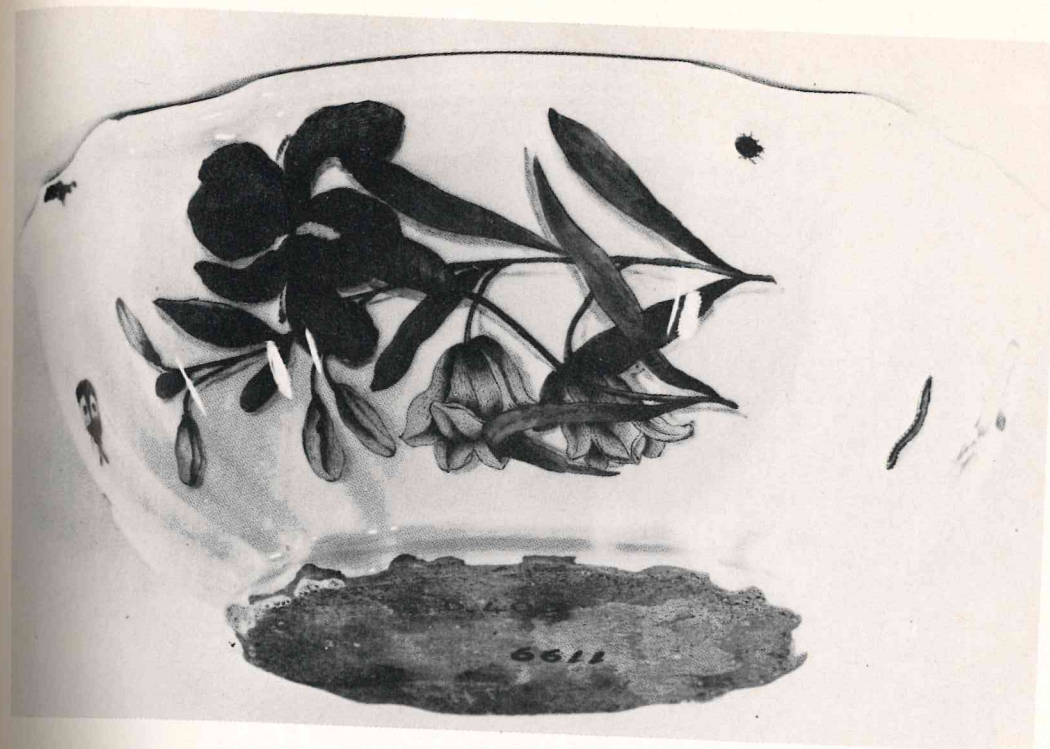


FIG. 7 - I quattro lati della zuppiera.

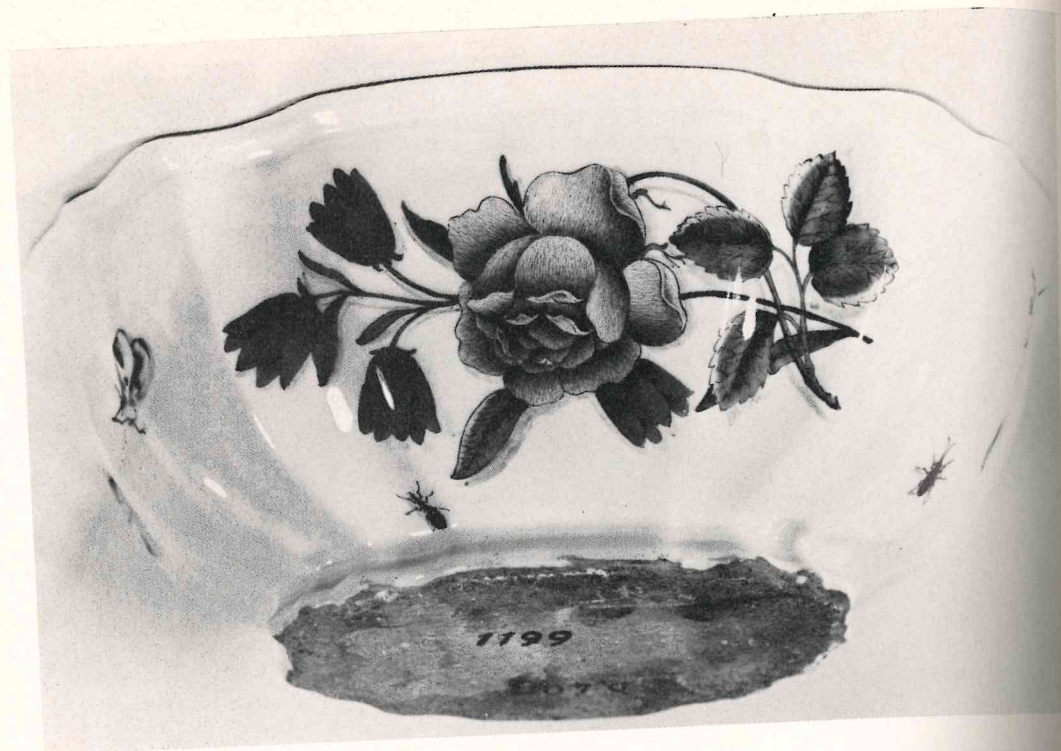


FIG. 8 - Coperchio della zuppiera.

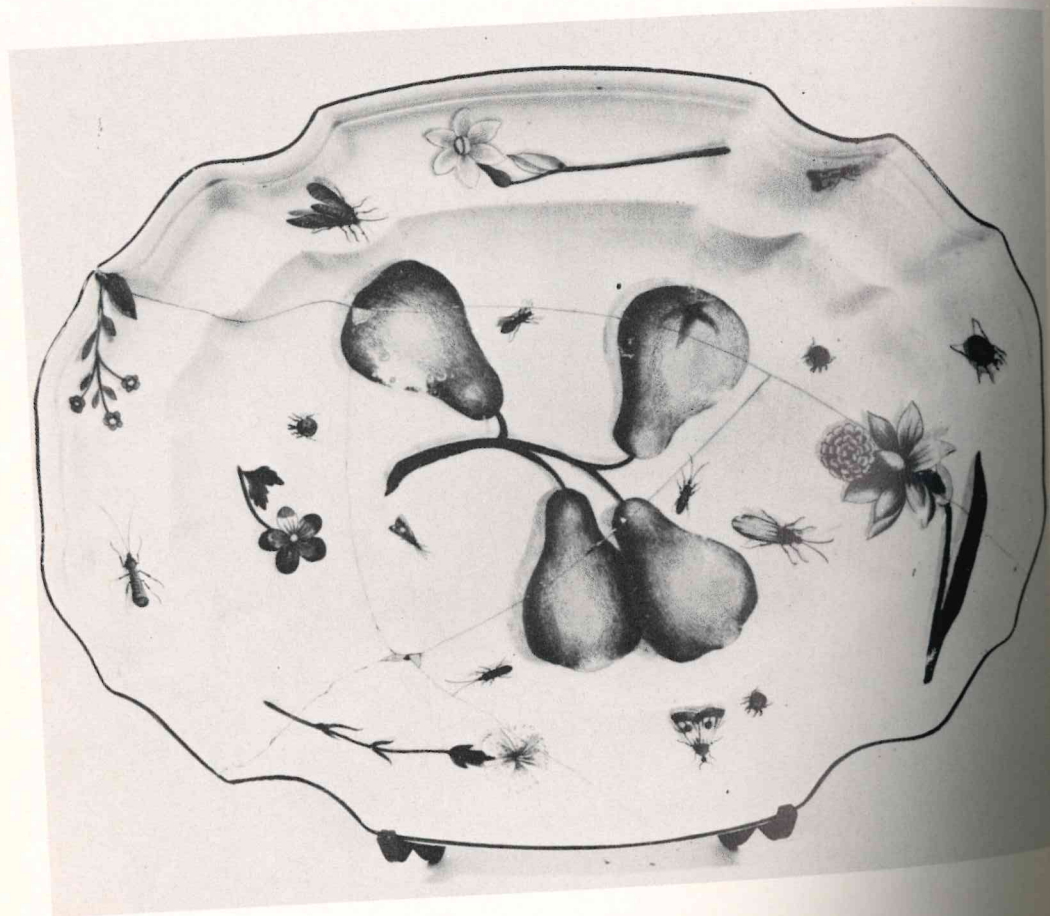


FIG. 9 - Piatto ovale sotto zuppiera.

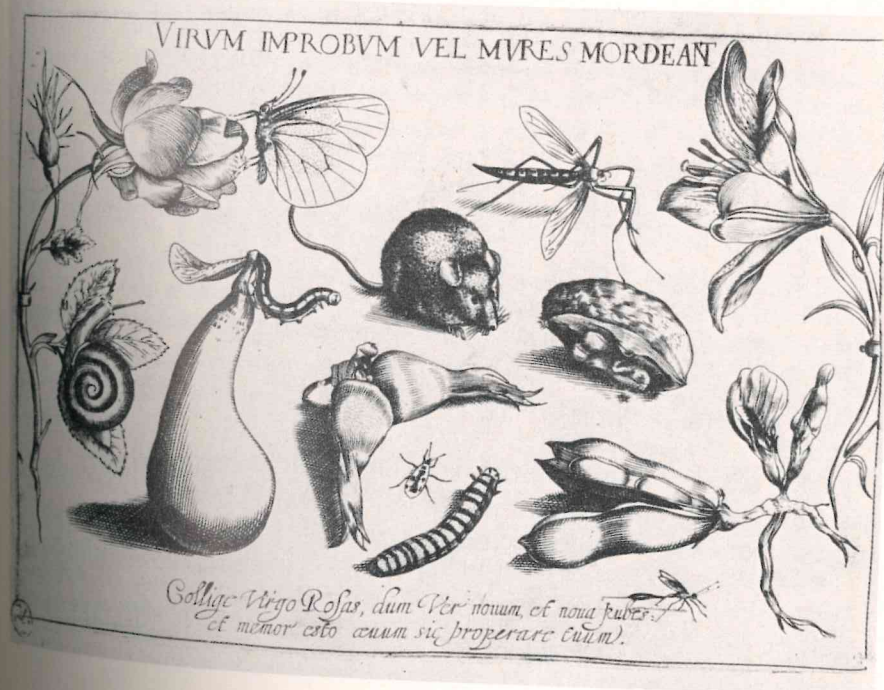


FIG. 10 - Due tavole dell'album stampato a Venezia da Giusto Sadeler.

- ¹ Carlo Ruzzini, 113 Doge veneziano, regnò dal 2 giugno 1723 al 5 gennaio 1735. Un piatto ovale del suo servizio compare al Museo Correr di Venezia, cm. 44 x 36, e ha sul fondo, entro cornice dorata, una veduta della Piazza e Piazzetta di S. Marco presa dall'Orologio, con in mezzo al cielo lo stemma dogale sormontato dal corno. La tesa è decorata con fiori ed insetti (cfr. V. LAZARI, *Notizia delle opere d'Arte e d'Antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia, 1859, pag. 88, n. 320). Il piatto ellittico venne eseguito a Meissen verso il 1732/35 sulla scorta di una incisione di veduta veneziana.
- ² Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d'Ormea (1680-1745) « Mentre era giudice di Carmagnola ebbe la ventura di intrattenersi col Duca Vittorio Amedeo II, il quale riconosciuta in lui vastissima intelligenza, lo elevò alle prime cariche dello Stato, principalissima quella di generale delle Finanze (6 aprile 1717), alle quali con il tempo altre si aggiunsero di primo segretario di Stato e gran cancelliere di toga e spada. Fu creato marchese d'Ormea il 22 settembre 1722, marchese di Palazzo il 10 luglio 1727, signore di Cavoretto il 25 ottobre 1732, signore di Pianfetto e di Torrione il 2 aprile 1739, conte di Beitette il 24 maggio 1740, signore di Tigliole nel 1741. Il marchese d'Ormea continuò a godere sotto Carlo Emanuele III lo stesso favore, e con l'elevatezza del suo ingegno contribuì in modo principale alla prosperità del Regno di questo Re, gli aumenti territoriali del quale, sono dovuti alla vasta mente di quest'uomo politico, che fu pure stratega di non comune valore » (da: VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia Storico Nobiliare Italiana*, Milano, vol. III, 1930, pag. 151).
- ³ L'Ordine Supremo della SS. Annunziata venne istituito nel 1362 con scopi cavallereschi, religiosi e militari. Il collare è costituito da un pendente formato da tre nodi sabaudi con al centro la scena dell'Annunciazione, sospesa a una catena formata generalmente da nodi sabaudi e dal motto FERT dei Savoia. L'ordine venne soppresso dalla Repubblica nel 1951 con grave arbitrio, trattandosi non di ordine nazionale ma di ordine gentilizio e di famiglia dei Savoia. La sua abolizione (legge 30 marzo 1951, n. 178) è da considerare pertanto un errore storico (cfr.: G.C. BASCAPE, *Gli ordini cavallereschi in Italia*, Milano, 1972, pag. 449 e segg.).
- ⁴ Cfr.: H.E. BACKER, *La porcellana in Europa*, Novara, 1968, pag. 54 e segg.
- ⁵ Cfr.: G.E. PAZAUREK, *Meissener Porzellanmalerei*, 1929.
- ⁶ Varianti araldiche minori sono da rilevare nel cimiero che non regge una palma ma una sorta di scettro.
- ⁷ Per il piatto Schneider vedi anche il catalogo molto preciso di Reiner Tückert-Meissener Porzellan 1710-1810, Bayerischen Nationalmuseum di Monaco, 1966, n. 467. Per Amburgo, cfr.: H. JEDDING, *Europäisches Porzellan von den Anfängen bis 1800*, Monaco, 1971, pag. III, 61, n. 153.
- ⁸ I pezzi sono i seguenti:
P. 932 - Piatto rotondo, cm. 38,5.
P. 930 e 931 - Due piatti, cm. 30.
I pezzi P. 930, 931, 932 provengono dal legato Eugenia Rainoldi.
P. 1199 - Zuppiera con coperchio ad impugnatura in forma di testa di cinghiale, cm. 26,5 x 5; h. cm. 25.
P. 1200 - Piatto ovale sotto zuppiera, cm. 33 x 24,5.
I pezzi P. 1199 e 1200 sono pervenuti dal legato Durini.
- ⁹ Album oblungo, con incisioni, mm. 140 x 205 (parte incisa) come media, con dedica *All'Ill.mo Sig.r mio Sig.r et Pron. Col.mo il Sig.r Lorenzo Soranzo Podestà et Capitano di Treviso* e la dedica di Jo. de Fris D.D.. Raccolta Bertarelli, Albo C 156 e 178 (spezzature probabilmente incomplete).

Contributi per Ambrogio Besozzi

Sembrerebbe senz'altro pragmatica la caratteristica che contraddistingue la storia dell'incisione lombarda, e in particolare milanese, del XVII secolo. Infatti, mentre altrove ferveva rigogliosa la produzione di stampe « artistiche », e Bologna, Firenze, Genova, Roma, Napoli erano sedi prestigiose grazie all'attività dei Carracci, di G. Reni, di S. Cantarini, di S. Della Bella, di B. Castiglione, di S. Rosa o del Ribera, Milano appare quasi del tutto immune da questa produzione e i suoi incisori si rivelano orientati verso interessi più realistici, che rispondevano alle pratiche e concrete esigenze del tempo.

Sicché il panorama dell'incisione milanese di quel periodo presenta G.B. Dal Sole impegnato a intagliare tavole per un volume in onore di Isabella di Spagna¹, G.P. Bianchi autore di innumerevoli fogli ad uso devzionale o intento a dare alle stampe frontespizi per tesi o carte geografiche, attività peraltro in cui si segnarono anche i Bonacina e la famiglia Agnello. Anche quando non si trattava di incisioni encomiastiche (ne eseguirono il Bassano, il Gherardini e i sopra citati Bianchi e Bonacina) o di stampe con giochi di società, come ne produsse C. Biffi e vari altri autori rimasti anonimi, rare e segnalate sono le opere « artistiche » degli intagliatori lombardi del Seicento, la più nota delle quali rimane probabilmente la callottiana produzione di scherzi del Gherardini².

In questo imprescindibile contesto artistico, legato a quella tendenza verso il concreto tipicamente lombarda, e che allora si misurava con l'epoca dei Borromeo e la dominazione spagnola, si inserisce la figura di Ambrogio Besozzi.

Ambrogio Besozzi nacque a Milano nel 1648³, ma nulla si sa di preciso della sua famiglia e della sua adolescenza, salvo che come artista si formò

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

- ¹ Carlo Ruzzini, 113 Doge veneziano, regnò dal 2 giugno 1723 al 5 gennaio 1735. Un piatto ovale del suo servizio compare al Museo Correr di Venezia, cm. 44 x 36, e ha sul fondo, entro cornice dorata, una veduta della Piazza e Piazzetta di S. Marco presa dall'Orologio, con in mezzo al cielo lo stemma dogale sormontato dal corno. La tesa è decorata con fiori ed insetti (cfr. V. LAZARI, *Notizia delle opere d'Arte e d'Antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia, 1859, pag. 88, n. 320). Il piatto ellittico venne eseguito a Meissen verso il 1732/35 sulla scorta di una incisione di veduta veneziana.
- ² Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d'Ormea (1680-1745) « *Mentre era giudice di Carmagnola ebbe la ventura di intrattenersi col Duca Vittorio Amedeo II, il quale riconosciuta in lui vastissima intelligenza, lo elevò alle prime cariche dello Stato, principalissima quella di generale delle Finanze (6 aprile 1717), alle quali con il tempo altre si aggiunsero di primo segretario di Stato e gran cancelliere di toga e spada. Fu creato marchese d'Ormea il 22 settembre 1722, marchese di Palazzo il 10 luglio 1727, signore di Cavour il 25 ottobre 1732, signore di Pianfetto e di Torrone il 2 aprile 1739, conte di Beinetto il 24 maggio 1740, signore di Tigliole nel 1741. Il marchese d'Ormea continuò a godere sotto Carlo Emanuele III lo stesso favore, e con l'elevatezza del suo ingegno contribuì in modo principale alla prosperità del Regno di questo Re, gli aumenti territoriali del quale, sono dovuti alla vasta mente di quest'uomo politico, che fu pure stratega di non comune valore* » (da: VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia Storico Nobiliare Italiana*, Milano, vol. III, 1930, pag. 151).
- ³ L'Ordine Supremo della SS. Annunziata venne istituito nel 1362 con scopi cavallereschi, religiosi e militari. Il collare è costituito da un pendente formato da tre nodi sabaudi con al centro la scena dell'Annunciazione, sospesa a una catena formata generalmente da nodi sabaudi e dal motto FERT dei Savoia. L'ordine venne soppresso dalla Repubblica nel 1951 con grave arbitrio, trattandosi non di ordine nazionale ma di ordine gentilizio e di famiglia dei Savoia. La sua abolizione (legge 30 marzo 1951, n. 178) è da considerare pertanto un errore storico (cfr.: G.C. BASCAPÈ, *Gli ordini cavallereschi in Italia*, Milano, 1972, pag. 449 e segg.).
- ⁴ Cfr.: H.E. BACKER, *La porcellana in Europa*, Novara, 1968, pag. 54 e segg.
- ⁵ Cfr.: G.E. PAZAUREK, *Meissener Porzellanmalerei*, 1929.
- ⁶ Varianti araldiche minori sono da rilevare nel cimiero che non regge una palma ma una sorta di scettro.
- ⁷ Per il piatto Schneider vedi anche il catalogo molto preciso di Reiner Tücker-Meissener *Porzellan 1710-1810*, Bayerischen Nationalmuseum di Monaco, 1966, n. 467. Per Amburgo, cfr.: H. JEDDING, *Europäisches Porzellan von den Anfängen bis 1800*, Monaco, 1971, pag. III, 61, n. 153.
- ⁸ I pezzi sono i seguenti:
P. 932 - Piatto rotondo, cm. 38,5.
P. 930 e 931 - Due piatti, cm. 30.
I pezzi P. 930, 931, 932 provengono dal legato Eugenia Rainoldi.
P. 1199 - Zuppiera con coperchio ad impugnatura in forma di testa di cinghiale, cm. 26,5 x 5; h. cm. 25.
P. 1200 - Piatto ovale sotto zuppiera, cm. 33 x 24,5.
I pezzi P. 1199 e 1200 sono pervenuti dal legato Durini.
- ⁹ Album oblungo, con incisioni, mm. 140 x 205 (parte incisa) come media, con dedica *All'Ill.mo Sig.r mio Sig.r et Pron. Col.mo il Sig.r Lorenzo Soranzo Podestà et Capitano di Treviso* e la dedica di Jo. de Fris D.D.. Raccolta Bertarelli, Albo C 156 e 178 (spezature probabilmente incomplete).

Contributi per Ambrogio Besozzi

Sembrerebbe senz'altro pragmatica la caratteristica che contraddistingue la storia dell'incisione lombarda, e in particolare milanese, del XVII secolo. Infatti, mentre altrove ferveva rigogliosa la produzione di stampe « artistiche », e Bologna, Firenze, Genova, Roma, Napoli erano sedi prestigiose grazie all'attività dei Carracci, di G. Reni, di S. Cantarini, di S. Della Bella, di B. Castiglione, di S. Rosa o del Ribera, Milano appare quasi del tutto immune da questa produzione e i suoi incisori si rivelano orientati verso interessi più realistici, che rispondevano alle pratiche e concrete esigenze del tempo.

Sicché il panorama dell'incisione milanese di quel periodo presenta G.B. Dal Sole impegnato a intagliare tavole per un volume in onore di Isabella di Spagna¹, G.P. Bianchi autore di innumerevoli fogli ad uso devozionale o intento a dare alle stampe frontespizi per tesi o carte geografiche, attività peraltro in cui si segnarono anche i Bonacina e la famiglia Agnello. Anche quando non si trattava di incisioni encomiastiche (ne eseguirono il Bassano, il Gherardini e i sopra citati Bianchi e Bonacina) o di stampe con giochi di società, come ne produsse C. Biffi e vari altri autori rimasti anonimi, rare e segnalate sono le opere « artistiche » degli intagliatori lombardi del Seicento, la più nota delle quali rimane probabilmente la callottiana produzione di scherzi del Gherardini².

In questo imprescindibile contesto artistico, legato a quella tendenza verso il concreto tipicamente lombarda, e che allora si misurava con l'epoca dei Borromeo e la dominazione spagnola, si inserisce la figura di Ambrogio Besozzi.

Ambrogio Besozzi nacque a Milano nel 1648³, ma nulla si sa di preciso della sua famiglia e della sua adolescenza, salvo che come artista si formò

presso la scuola di Giuseppe Danedi, detto il Montalto (1618-1688), e in genere poco si conosce anche delle tappe successive della sua vita, poiché mai sono state svolte riguardo questo artista specifiche ricerche d'archivio o studi particolari; il principale punto di riferimento infatti, rimane ancor oggi la fonte più antica costituita dall'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi, al quale peraltro tutti gli altri studiosi sempre si sono rifatti. Fa eccezione a quanto sopra affermato il periodo in cui il Besozzi frequentò l'Accademia Ambrosiana, che è invece documentabile con fonti coeve. Infatti nel 1669⁴ l'Accademia Ambrosiana, chiusa dopo la morte di Federico Borromeo (1631), veniva riaperta con due sezioni, una di Scultura e una di Pittura, quest'ultima affidata alla direzione di Antonio Busca⁵. Nello stesso anno A. Besozzi iniziò a frequentare, con Cesare Fiori, Andrea Lanzani e altri compagni, la sezione di pittura, come risulta da un documento dell'11 aprile 1669 in cui l'artista è annoverato tra gli Accademici⁶. L'alunnato presso il Busca diede probabilmente buoni risultati, poiché in un altro documento l'artista e alcuni colleghi vengono definiti « Accademici Buoni a Copiare le pitture »⁷, ma non facili però dovettero essere i rapporti tra gli allievi e il loro maestro, forse eccessivamente autoritario se alcuni Accademici, tra i quali lo stesso Besozzi, sentirono l'esigenza di indirizzare una lettera a un'autorità di maggior grado (forse lo stesso Arcivescovo di Milano), nella quale testualmente scrissero: « Ecelentiss.^{mo} Sig.^{ro} li Humilissimi servitori di Vostra Eccellenza Fran.^{co} Croce è Andrea Lanzano, Filippo Abiati, Ambrosio Besozzi e Gio. Tedesco e tutti li altri suoi Compagni espongono che havendo da proseguire in cademia vogliono riconoscere il S. Busca come Maestro è non Padrone assoluto, come si dichiara »⁸. Il periodo di studio trascorso presso l'Accademia, peraltro non ricordato dall'Orlandi, sembra sia da collocare anteriormente a un suo soggiorno romano⁹, durante il quale frequentò la scuola di Ciro Ferri¹⁰ e probabilmente conobbe il Padre Sebastiano Resta¹¹. Non è noto quanto l'artista milanese si sia trattenuto a Roma, ove dovette raggiungere una considerevole maturazione artistica se l'Orlandi afferma che « tornò a Milano esperto in pittura, architettura, ornati e fregi »¹², una specializzazione, quest'ultima, che contraddistinse sempre la sua attività nelle varie città in cui sembra abbia operato. A. Besozzi fu infatti a Torino, chiamato dai Savoia per decorare diversi palazzi¹³ e sembra abbia lavorato anche a Piacenza, Parma¹⁴ e Venezia¹⁵. Ma, ovviamente, la sua attività maggiormente ricordata è quella svolta a Milano, ove prese parte alle decorazioni di diversi palazzi pubblici e privati, per la maggior parte andate

distrutte o disperse, e ove eseguì dipinti di soggetto sacro per alcune chiese: di quest'ultima produzione l'opera forse più riuscita, e certo più spesso menzionata, è *S. Sebastiano curato da quattro pie donne*, tela eseguita per S. Ambrogio e tuttora visibile nella chiesa milanese.

Per quanto riguarda gli ultimi anni della vita del Besozzi, al momento attuale delle nostre ricerche, non è documentabile con certezza una sua presenza a Milano, come fino ad oggi è stato sostenuto¹⁶: questa tesi troverebbe infatti conferma nelle cariche di « cancelliere » e « tesoriere », che l'artista avrebbe ricoperto all'Ambrosiana dal 1691 circa al 1705; al riguardo però va precisato che la fonte cui ci si deve rifare riporta la firma di Andrea Besozzi e non di Ambrogio¹⁷.

Il 13 ottobre 1706¹⁸ e non il 6 ottobre, come fino ad oggi è sempre stato sostenuto, Ambrogio Besozzi moriva, forse all'improvviso¹⁹; egli fu sepolto nella chiesa di S. Satiro presso la quale era Deputato del Venerando Consorzio del Santissimo Sacramento²⁰.

Secondo quanto riportano tutte le fonti, l'attività pittorica di A. Besozzi iniziò a Milano e fu assai varia, sia per quanto riguarda le tecniche che i soggetti: eseguì infatti per privati e per chiese opere ad affresco e ad olio²¹ con soggetti religiosi, storici, con ritratti e si dedicò sovente alle decorazioni, ma purtroppo oggi di gran parte di questi lavori non si hanno più notizie²².

Tra i dipinti il *S. Sebastiano curato da quattro pie donne*, tuttora nella chiesa di S. Ambrogio²³, è generalmente considerato uno dei più riusciti e sarebbe da assegnare, secondo le fonti, ad un periodo posteriore al soggiorno romano²⁴. Sempre a Milano si trova un altro dipinto raffigurante *Federico Borromeo creato cardinale*, conservato presso la pinacoteca Ambrosiana²⁵. Di altre opere pittoriche di A. Besozzi si hanno alcune notizie ma, al momento attuale dei nostri studi sull'artista, non abbiamo avuto modo di sapere se esistano ancora e dove siano ubicate²⁶. Tra queste va principalmente ricordato un medaglione affrescato nel Palazzo dei Giureconsulti a Milano concordemente attribuito all'artista, raffigurante il *Trionfo della Giustizia*²⁷.

Se l'attività pittorica di A. Besozzi, come si è visto, necessita di uno studio più approfondito, un discorso analogo riguarda la sua produzione grafica, che peraltro dovette avere per l'artista un ruolo non trascurabile. Ancora da definire infatti rimane il *corpus* dei disegni di A. Besozzi, poiché la maggior parte di quelli che comunemente gli vengono asse-

gnati non recano in genere elementi per un'attribuzione sicura. Ci limiteremo pertanto in questa sede a dare un ragguaglio dei disegni e delle principali collezioni in cui essi sono conservati.

Il gruppo più cospicuo è presente alla Biblioteca Ambrosiana: si tratta di circa una ventina di fogli, comprendenti studi, ritratti e soggetti sacri o mitologici, alcuni dei quali sono stati analizzati in uno studio condotto da S. Modena nel 1960²⁸. Un secondo gruppo abbastanza consistente è conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco: sono undici fogli alcuni con studi parziali, altri invece con composizioni più complesse²⁹. Quattro disegni del Besozzi sono al Museo di Varsavia, nel Codice Bonola, e furono esposti a Venezia nel 1959, in occasione della mostra *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*³⁰. All'Accademia di Venezia si conservano poi due fogli, uno *Studio con due alberi* che reca in alto a sinistra la firma dell'autore³¹ e un *Paesaggio*³². Infine un altro disegno raffigurante una testa di fanciullo, è nella Raccolta Malaspina di Pavia; esso porta la scritta: «Ritrato del Melone Fate / del Besozzi»³³. Si ricorda inoltre che il Besozzi, insieme a A. Busca, F. Panza, C. Fiori, A. Lanzani e F. Abbiati, fornì i disegni per le *Storie della vita di S. Ambrogio*, sbalzate nella pianeta della statua del Santo custodita nel tesoro del Duomo³⁴.

Questi fin qui citati costituiscono solo un aspetto della sua attività di disegnatore che lo vide impegnato in uno specifico settore legato strettamente all'incisione: esistono infatti numerosi intagli eseguiti, su disegni appositamente preparati dal Besozzi, da diversi incisori quali G.F. Bugatti, C. Lorenzi, G. Tasnière e G.B. Bonacina. La maggior parte di queste stampe doveva servire come illustrazione di un volume, scritto dal Conte Galeazzo Gualdo Priorato sui capitani di ventura, uomini d'armi e politici³⁵. Inoltre si conoscono un frontespizio, forse di libro, uno di una tesi di laurea, entrambi eseguiti dal Bugatti, e uno dal Bonacina sempre su disegno del Besozzi, oltre ad alcuni ritratti tra i quali quello raffigurante il Correggio, in passato ritenuto opera del Besozzi³⁶; in seguito però il Nagler ha corretto tale inesattezza³⁷.

Riguardo queste incisioni *d'après* vi è tuttavia da rilevare un particolare, consistente nel fatto che l'«inventore» di alcune risulta essere un monogrammista che si sigla con le lettere «CAB»: tali lettere sono interpretate come le iniziali di A. Besozzi dal Nagler e dal Meyer³⁸, mentre il Brulliot riporta tale monogramma sottolineando di non essere riuscito ad identificarne l'autore³⁹. In aggiunta a ciò va considerato che il riferimento di questo monogramma al Besozzi, proposto senza addurre speci-

fiche prove, sembra privo di un'apparente logica, dal momento che il nome dell'artista è «Ambrogio» o «Giovanni Ambrogio» e pertanto il monogramma dovrebbe essere «GAB»⁴⁰. Il dubbio sulla vera paternità di queste iniziali viene dilatato, se si considera che tra le incisioni tradizionalmente assegnate al Besozzi, alcune (nn. 1-3) portano come firma il nome per intero, mentre una sola (n. 4), vistosamente lontana da un punto di vista stilistico dalle altre, reca le iniziali «CAB». Né ci si rende ragione del motivo per cui l'artista si sarebbe firmato in due maniere così fortemente diverse a pochi anni di distanza.

Che il Besozzi eseguisse comunque disegni che altri poi dovevano tradurre in incisione, lo si arguisce da un esame stilistico di quelli oggi conosciuti, che spesso rivelano «caratteristiche tipiche dell'incisione, un tratteggio che spesso delimita e circonda la forma e che rende certi valori luministici con particolare attenzione agli effetti dei contrasti di luce e di ombra»⁴¹. Di un gruppo di queste incisioni tratte da disegni di A. Besozzi si dà comunque un elenco sommario al termine di questo articolo.

Anche per quanto riguarda la produzione incisoria, A. Besozzi non è in alcun modo una figura di primo piano, sia per l'esiguo numero di opere a lui sicuramente attribuibili, sia per la loro qualità artistica e tecnica. Alcuni aspetti tuttavia della sua attività lasciano supporre che egli dovette rivestire, nell'ambito della vita artistica milanese di «medio calibro», un ruolo non trascurabile per numerosi impegni e per richieste di collaborazioni piuttosto frequenti. Con il termine «medio calibro» si intende quel settore di produzione artistica, molto in auge nella Milano seicentesca, di illustrazione di libri, di riproduzione di apparati, di frontespizi di tesi di laurea che vide impegnati, spesso in collaborazione, anche artisti come G.B. Del Sole, C. Fiori, Ch. Storer, F. Agnello, G.P. Bianchi e i Bonacina⁴². Analogamente è da supporre che tale fosse la sua posizione anche in campo pittorico; egli cioè fu più impegnato a eseguire decorazioni e ornati, di cui evidentemente rimane scarsa traccia nella storia dell'arte, che non a ricevere commissioni per pale o opere autonome.

Tre soltanto sono le incisioni che con sicurezza possono essere assegnate all'artista, tutte contenute in un volume che Gaspar Tellez Giron, Duca di Ossuna, Governatore di Milano fece pubblicare in occasione delle onoranze funebri della moglie, avvenute a Milano nel 1671⁴³. A queste va aggiunta una quarta, raffigurante *S. Carlo che comunica S. Luigi*

Gonzaga che peraltro, a nostro parere, presenta alcuni dubbi di carattere attributivo. Per una più ampia descrizione di queste opere si rimanda alle schede al termine di questo articolo. Stilisticamente, stando all'autorevole parere del Bartsch, il livello artistico di queste incisioni non si eleva sopra la mediocrità per quanto riguarda il disegno, mentre «la punta», a suo giudizio, «è forte e abbastanza ferma»⁴. Vero è comunque che si tratta di intagli che non si discostano da molti altri di simile soggetto, assai frequenti in questo periodo, specie a Milano.

NOTE

- ¹ Racconto delle Suntuose Esequie fatte alla Serenissima Isabella Reina di Spagna della città di Milano, Milano 1645.
- ² A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1821, vol. XXI, nn. 1-50.
- ³ Cfr. P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753, p. 47. Una prima ricerca da noi svolta presso l'Archivio di Stato di Milano per trovare un documento a conferma del luogo e della data di nascita dell'artista è risultata infruttuosa, poiché, anche se non siamo in grado di affermarlo con certezza, sembra che i registri delle nascite e delle morti di questi anni siano andati dispersi; riguardo la famiglia del Besozzi, l'unica notizia cui siamo pervenuti è il nome del padre, un certo Matteo, riportato nel Registro dei Morti di S. Satiro (Cfr. nota 18).
- ⁴ Riguardo la data di riapertura dell'Accademia va precisato che la cerimonia ufficiale ebbe luogo il 4 novembre 1668 (Cfr. G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura (fondata dal Card. Federico Borromeo all'Ambrosiana)*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Milano 1957, p. 687) ma che forse l'attività vera e propria dell'Accademia iniziò solo col nuovo anno, 1669, data generalmente riportata dagli studiosi.
- ⁵ Cfr. Manoscritto dell'Ambrosiana P. 239 Sup., foglio 28r pubblicato in G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura...* cit., p. 677. Per ulteriori notizie su A. Busca si veda anche: G. ROSSI, *Notizie su A. Busca*, in «Arte Lombarda», 1959, n. 2, pp. 314-322.
- ⁶ Cfr. Manoscritto dell'Ambrosiana P. 239 Sup., foglio 29r, pubblicato in G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura...* cit., p. 677.
- ⁷ Cfr. Manoscritto dell'Ambrosiana P. 239 Sup., foglio 40, pubblicato in G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura...* cit., p. 680.
- ⁸ Cfr. Manoscritto dell'Ambrosiana P. 239 Sup., foglio 55r, pubblicato in G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura...* cit., pp. 680-681. La lettera prosegue con polemiche riguardanti alcuni comportamenti arbitrari del Busca.
- ⁹ Cfr. S. MODENA, *La seconda Accademia Ambrosiana*, in «Arte Lombarda», 1960, I, p. 86.
- ¹⁰ Cfr. P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, cit., p. 47. Secondo il De Angelis (ma si tratta di una fonte del 1809, cioè molto più tarda) a Roma «si mise a far di nuovo un labo-

rioso, ma sempre a lui piacevole studio, su le statue e le pitture» (G. GORI GANDELLINI-L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1809, VI, p. 259).

- ¹¹ Lo afferma S. Modena portando come prova un disegno dell'Ambrosiana (F 254 Inf. 1624 bis), sul recto del quale compare una scritta, con la firma del Resta, indirizzata a un certo «Hercole» e in cui il Resta invia saluti al Besozzi e al Macagni (*La seconda Accademia Ambrosiana* cit., p. 87).
- ¹² Cfr. P. ORLANDI, *Abecedario pittorico* cit., p. 47. Di opposto parere è il De Angelis quando afferma che a Roma il Besozzi non riuscì «tanto a perfezionare, come forse egli, e gl'intendenti avrebbero desiderato» (*Notizie degli intagliatori...* cit., p. 260).
- ¹³ Cfr. P. ORLANDI, *Abecedario pittorico* cit., p. 47.
- ¹⁴ *Ivi* e C. BRUN, in J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1872-1885, III, p. 742.
- ¹⁵ La presenza del Besozzi nella città lagunare è ricordata dal Lanzi, affermando che «studiò il Pagani» e che insegnò «avendo il celebre Pellegrini fra' suoi allievi» (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, vol. II, parte I, p. 470).
- ¹⁶ R. BOSSAGLIA, *Besozzi Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1967, IX, p. 679.
- ¹⁷ G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura...* cit., p. 695. Non avendo avuto la possibilità di prendere visione diretta del manoscritto, non abbiamo potuto verificare se il nome Andrea, riportato dal Nicodemi, sia dovuto ad una trascrizione inesatta di Ambrogio, o se, in caso contrario, non sia da riferire al nostro artista.
- ¹⁸ Registro dei morti della Parrocchia di S. Satiro dal 1677 al 1777, p. 38 verso. Desidero a questo proposito, ringraziare Monsignor A. Palestra, direttore dell'Archivio della Curia e Parroco di S. Satiro, che mi è stato di particolare aiuto nella ricerca di questo documento.
- ¹⁹ È questa un'opinione di S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti...*, I, Milano 1833, p. 157.
- ²⁰ P. ORLANDI, *Abecedario pittorico* cit., p. 47.
- ²¹ Cfr. G. GORI GANDELLINI-L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori...* cit., p. 260.
- ²² Cfr. R. BOSSAGLIA, *Besozzi Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., p. 679.
- ²³ Secondò il Bossi A. Besozzi avrebbe dipinto anche i pannelli laterali della cappella di S. Satiro, dove inizialmente fu collocata l'opera (L. BOSSI, *Guida di Milano*, Milano s.d. (1915), I, p. 168).
- ²⁴ Carl Brun sostiene che «la composizione rivela una bravura acquisita in un secondo tempo» (in J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon* cit., p. 742); R. Bossaglia afferma esplicitamente che tale dipinto è senza dubbio da attribuire a un periodo posteriore al soggiorno a Roma (*Besozzi Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., p. 680).
- ²⁵ Cfr. Anonimo (A. RATTI), *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano 1907, p. 123; G. GALBIATI, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano 1951, p. 220.
- ²⁶ Alcune di queste opere potrebbero essere: una *Nascita di Cristo*, citata da G. Campori (*Raccolta di cataloghi ed inventari... dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870,

- vol. II, p. 426), i già citati dipinti eseguiti per i Savoia a Torino, quelli di Parma e Piacenza, oggi forse in collezioni private, e quelli di Dresda, se risultasse provata la notizia riportata dal Lanzi, e poi ripetuta integralmente dal Nagler (Cfr. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* cit., p. 470; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852 (ed. cons. Leipzig s.d., I, p. 489). Infine possono essere ricordate le decorazioni eseguite nell'oratorio della villa del Conte Bartolomeo Arese a Cesano Maderno (notizia, riferita dalla Contessa Giustina Borromeo, contenuta nell'archivio di famiglia e citata da G. ROSSI, *Notizie su A. Busca* cit., pp. 316, 322 nota 22).
- ²⁷ Il medaglione fu trasportato nel Salone del Consiglio, al primo piano, dopo l'incendio del 1943 (Cfr. P. MEZZANOTTE-G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, p. 311).
- ²⁸ S. MODENA, *La seconda Accademia Ambrosiana* cit., p. 91. S. Modena elenca dieci disegni; ad essi sono da aggiungere anche i seguenti: *Crocifisso* (inv. F. 231 Inf. N. 34); quattro studi di mani (inv. F. 231 Inf. N. 51); *Testa di putto* (inv. F. 231 Inf. N. 57); *Testa femminile di scorcio* (inv. F. 231 Inf. N. 70); *Studio per una figura di pastore* (inv. F. 236 Inf. N. 1411); *Studio per una figura maschile* (inv. F. 236 Inf. N. 1464); *Figura femminile* (inv. F. 236 Inf. N. 1469); *Cristo morto e busto maschile* (inv. F. 231 Inf. N. 187); *Studio di nudo* (inv. F. 236 Inf. N. 1328). L'attribuzione al Besozzi dei disegni sopra citati è proposta in forma dubitativa dallo schedario della Biblioteca Ambrosiana.
- ²⁹ Questi fogli sono contrassegnati dai seguenti numeri di inventario: A. 77-80; B. 174-175; C. 64-64/2; D. 35-36.
- ³⁰ Catalogo a cura di M. Mrozinska, Venezia 1959, pp. 76-78, nn. 48-51. In questo catalogo il disegno raffigurante un *Guerriero turco* (n. 49) viene considerato preparatorio per l'incisione *Il combattimento* (scheda n. 1), ma un attento raffronto delle due opere, apparentemente non permette di scorgere alcuna relazione.
- ³¹ Inv. N. 767; (Cfr. G. FOGOLARI, *I disegni delle R. Gallerie dell'Accademia*, Milano 1913, p. 19 n. 45 e V. MOSCHINI, *Disegni del tardo '500 e del '600 all'Accademia di Venezia*, in « Bollettino d'Arte », agosto 1931, p. 76).
- ³² Inv. N. 768; *ivi*.
- ³³ Inv. N. 203.
- ³⁴ Cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano 1885, vol. VI, p. 50, nota 1. La notizia è confermata da G. NICODEMI, *La scultura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, vol. XI, p. 543.
- ³⁵ GUALDO PRIORATO, *Vite et Azzioni di personaggi militari, e politici*, Vienna 1673. Di questo volume esiste anche una seconda edizione, pubblicata a Vienna nel 1674. Uno degli aspetti più interessanti dell'opera consiste nel fatto che essa è, probabilmente, il frutto di una collaborazione tra Vienna e Milano, anche per quanto riguarda gli esecutori delle illustrazioni, che sono in parte lombardi e in parte tedeschi.
- ³⁶ Cfr. C.H. HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes...*, Leipzig 1778-1790, vol. II, p. 658; G. GORI GANDELLINI-L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori...* cit., p. 260.
- ³⁷ Cfr. G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* cit., p. 489.
- ³⁸ G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1839, I, n. 2194; C. BRUN, in J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon* cit., p. 743.

- ³⁹ Cfr. F. BRULLIOT, *Dictionnaire...*, München 1817 (ed. cons. 1832-1834, I, n. 99 e *Table générale des monogrammes...*, München 1820, I, n. 96).
- ⁴⁰ Il Brulliot, per esattezza, nella *Table générale des monogrammes...* cit., I, n. 96, riporta il monogramma « G A B », ma si tratta probabilmente di un suo errore, dal momento che rimanda a quanto aveva precedentemente affermato nel *Dictionnaire...*, ove il monogramma risulta essere « C A B ».
- ⁴¹ S. MODENA, *La seconda Accademia Ambrosiana* cit., p. 87.
- ⁴² Particolarmente stretti furono probabilmente i rapporti tra A. Besozzi, C. Fiori e G.B. Bonacina: i tre artisti collaborarono al volume. *Teatro de la Gloria Consagrado A la Excelentissima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez Duquesa De Vceda*, pubblicato in onore delle onoranze funebri della nobildonna spagnola: C. Fiori fu incaricato di curare gli apparati delle esequie e risulta, infatti quale inventore di due stampe di A. Besozzi (Cfr. schede nn. 2 e 3) e di alcune del Bonacina, tutte contenute in tale volume; riguardo il Bonacina va anche ricordato che intagliò, in una delle due incisioni di A. Besozzi sopra citate, l'ovale con il ritratto della Duchessa di Sandoval, e che, inoltre incise alcuni *d'après* Besozzi (Cfr. schede nn. 1-4 *d'après*).
- ⁴³ *Teatro de la Gloria Consagrado A la Excelentissima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez Duquesa D'Vceda*.
- ⁴⁴ A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., XXI, p. 257.

BIBLIOGRAFIA

- 1752 N. SORMANI, *Giornata seconda De' Passeggi storico-topografico-critici nella città indi nella diocesi di Milano*, Milano, p. 185.
- 1752 N. SORMANI, *Giornata terza De' Passeggi...*, Milano, p. 120.
- 1753 P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia (ediz. eccresciuta e corretta da P. Guarienti), p. 47.
- 1767 F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, I, pp. 51-52.
- 1771 G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, I, p. 87.
- 1776 F. BARTOLI, *Notizia delle Pitture, Sculture, ed Architetture [...] d'Italia...*, Venezia, I, pp. 139, 180.
- 1788 C.H. HEINECKEN, *Dictionnaire des artists, dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravées*, Leipzig, 1778-1790, II (1788), p. 658.
- 1795 L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-1796, vol. II, parte I, p. 470.
- 1809 G. GORI GANDELLINI-L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena, VI, pp. 259-260.
- 1817 A.L. MILLIN, *Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme...*, Paris, I, p. 186, in nota.
- 1821 A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien, XXI, pp. 257-259.
- 1824 L. MALASPINA, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano, p. 311.
- 1833 S. TICOZZI, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori...*, Milano, 1830-1833, I (1833), p. 157.

- 1835 G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, 1835-1852 (ediz. consult.: Leipzig, s.d., I, pp. 488-489).
- 1839 G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München, I, n. 2194.
- 1854 CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-1888, I (1854), p. 325.
- 1870 G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri [...] dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, II, p. 426.
- 1878 A. SEUBERT, *Allgemeines Künstler-Lexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, Stuttgart, 1878-1879, I, p. 118.
- 1882 L. MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda...*, Milano, p. 257.
- 1885 C. BRUN in J. MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1872-1885, III (1885), pp. 742-743.
- 1885 *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, VI, p. 50, nota 1.
- 1892 F. WICKHOFF, *Die Italienischen Handzeichnungen Der Albertina*, in « Jahrbuch der Sammlungen des alterhöchsten Kaiserhauses », XIII, p. CCCXXIII.
- 1907 Anonimo [A. RATTI], *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, pp. 123-124.
- 1909 F. MALAGUZZI VALERI, *Besozzi Giovanni Ambrogio*, in Thieme-Becker, vol. III, p. 532.
- 1913 G. FOGOLARI, *I disegni delle R. Gallerie dell'Accademia*, Milano, p. 19, n. 45.
- 1914 L. BELTRAMI, *Una raccolta iconografica di artisti della scuola milanese*, Milano, p. 17.
- 1915 G. NICODEMI, *La Pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano, p. 11, tav. IV.
- 1915 L. BOSSI, *Guida di Milano*, Milano, s.d., I, p. 168.
- 1922 G. NICODEMI, *Sei e Settecento italiano - Pittori lombardi*, Roma, p. 11.
- 1931 V. MOSCHINI, *Disegni del tardo '500 e del '600 all'Accademia di Venezia*, in « Bollettino d'Arte », agosto, p. 76.
- 1948 P. MEZZANOTTE - G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, p. 311.
- 1951 G. GALBIATI, *Itinerario [...] dell'Ambrosiana*, Milano, pp. 220, 224.
- 1956 G. NICODEMI, *Le « Memorie per servire alla storia de' Pittori Sculturi e Architetti milanesi » raccolte dall'abate Antonio Francesco Albuzzi*, in « L'Arte », Gennaio-Agosto, appendice, pp. 77, 110, 113.
- 1957 G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura (fondata dal Card. Federigo Borromeo all'Ambrosiana)*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Milano, pp. 677, 680, 682, 695.
- 1958 G. NICODEMI, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, Milano, XI, p. 504.
- 1959 M. MROZINSKA, *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, catalogo, Venezia, pp. 76-78, nn. 48-51.
- 1959 A.M. ROMANINI, *La pittura milanese nel XVIII secolo*, in *Storia di Milano*, Milano, XII, pp. 724 nota 2, 725.
- 1959 G. ROSSI, *Notizie su A. Busca*, in « Arte Lombarda », 1959, 2, pp. 316, 318.

- 1960 S. MODENA, *La seconda Accademia Ambrosiana*, in « Arte Lombarda », 1, pp. 86-88, 91.
- 1962 P. ARRIGONI, *L'Incisione e l'Illustrazione del libro nel Seicento*, in *Storia di Milano*, Milano, XV, pp. 690 e nota 1, 697, 700.
- 1967 R. BOSSAGLIA, *Besozzi Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, IX, pp. 679-680.

AVVERTENZA

Nell'elenco che qui viene presentato sono riportate le incisioni eseguite da A. Besozzi, o a lui attribuibili; segue quindi un gruppo di intagli il cui soggetto deriva da disegni dell'artista. Per quanto riguarda la sezione dei *d'après*, le opere sono disposte in ordine alfabetico, secondo il cognome degli incisori.

ABBREVIAZIONI

- GG. = Gori Gandellini, *Notizie storiche degli intagliatori*.
- Heinecken = C.H. Heinecken, *Dictionnaire des artistes...*
- GGDA. = G. Gori Gandellini - L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori...*
- 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*.
- Nagler Mon. = G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*.
- LB. = Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*.
- Meyer = J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*.

1. IL COMBATTIMENTO (fig. 1)

Acquaforse, mm. 425 × 285 (inciso semicircolare in alto);
435 × 290 (lastra).

B. XXI, 1; Nagler K-L I, p. 489; LB. I, p. 325, 2; Meyer III,
p. 743, 1.

I stato: in basso a destra vi è la scritta: « Ambrosius Besutius
Inuen. et Fecit ».

II stato: la lastra appare usurata ed è stata ritoccata, in alcuni
punti, a bulino.

Secondo il Le Blanc, il soggetto di questa stampa raffigura due cavalieri cristiani che si difendono dall'attacco dei Turchi. Un disegno del Codice Bonola è stato, a nostro avviso, erroneamente considerato preparatorio di questa incisione (riguardo questo punto si rimanda a quanto scritto nella nota 30).

Questo foglio è contenuto, insieme ad altri, tra i quali due dello stesso Besozzi (Cfr. schede nn. 2-3), nel volume in lingua spagnola *Teatro de la Gloria Consagrado a la Excelentissima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez Duquesa De Vceda Difunta*. Questo libro fu pubblicato per ricordare le esequie della Duchessa di Sandoval celebrate a Milano il 26 ottobre 1671 nella chiesa di S. Maria alla Scala; gli apparati per le onoranze funebri furono curati da C. Fiori, a cui fu associato l'architetto G.B. Paggi; il Fiori infatti risulta l'« inventore » di quasi tutte le incisioni contenute nel volume. In quest'opera non è indicato il luogo e la data di pubblicazione, come pure sconosciuto è l'autore, che, secondo quanto è riportato da una nota in un esemplare della Biblioteca Braidense (inv.: II. X. 5/1), si tratta però di un'annotazione manoscritta, risulterebbe essere Giovanni Battista Barella. Va precisato inoltre che del volume sopra citato, oltre all'edizione in lingua spagnola, ne esiste una con il testo in italiano e latino, quest'ultima forse è da ritenere successiva a quella in lingua spagnola, come parrebbe desumersi dalle incisioni raffiguranti *Il combattimento* e *il Catafalco*, in esemplari di II stato.

Cinque sono gli esemplari che abbiamo potuto consultare dell'edizione in lingua spagnola: quattro alla Biblioteca Braidense (inv.: II. X. 5/2; 26. 15. H. 8; ZG. III. 23/3; 26. 7. H. 13), uno alla Biblioteca Ambrosiana (inv.: S. T. A. XII. 1); e tre di quella con il testo bilingue, conservati rispettivamente alla Biblioteca Braidense (inv.: II. X. 5/1), alla Biblioteca Ambrosiana (inv.: S. P. B. XI. 1) e alla British Library (inv.: 9902. 1. 24). Dal momento che nei diversi volumi esaminati non sempre compaiono tutte le incisioni, forse perché asportate successivamente, o perché non inserite nella fase della rilegatura (l'esemplare dell'Ambrosiana S. P. B. XI. 1 è addirittura privo di qualsiasi incisione), riportiamo per ogni stampa la segnatura dei volumi in cui sono oggi visibili.

Dell'incisione *Il combattimento* del I stato sono conservati tre esemplari in volume alla Biblioteca Braidense (inv.: 26. 15. H. 8; ZG. III. 23/3; 26. 7. H. 13) e due alla Biblioteca Ambrosiana: uno in volume (inv.: S. T. A. XII. 1) e uno sciolto (inv.: 862). Del II stato due esemplari in volume si trovano rispettivamente nella Biblioteca Braidense (inv.: II. X. 5/1) e nella British Library (inv.: 9902. 1. 24), inoltre uno sciolto è nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 863).



FIG. 1 - A. Besozzi, *Il combattimento*,
acquaforse (Biblioteca Ambrosiana: inv.: 862).

2. RITRATTO DELLA DUCHESSA F. DI SANDOVAL (fig. 2)

Acquaforte e bulino, mm. 367 × 234 (inciso); 370 × 236 (lastra).

GG. I, p. 107; Heineken II, p. 658; GGDA. VI, p. 260; B. XXI, 2; Malaspina II, p. 311; Nagler K-L I, p. 489; LB. I, p. 325, 1; Meyer III, p. 743, 2.

Unico stato: in basso a sinistra si legge: « Caesar d'Floribus Pictor inuent », e a destra: « Ambrosius Besutius Fecit ». Sotto l'ovale del ritratto è inoltre scritto: « Bonacina Scul. ».

Il soggetto dell'incisione raffigura, nell'ovale in alto, Donna Felice di Sandoval Enriquez, Duchessa di Vceda, moglie del Governatore di Milano. Sotto il ritratto compare lo zodiaco, a destra dell'ovale una donna tiene sollevato, sopra la Duchessa, il simbolo dell'eternità; a sinistra un piccolo genio alato raffigura la Fama; nella parte inferiore si trovano le rappresentazioni del Tempo, della Morte e dell'Amore.

L'incisione è contenuta nel volume pubblicato in occasione delle onoranze funebri della nobildonna spagnola (Cfr. scheda n. 1).

Il ritratto nell'ovale, come è indicato nell'iscrizione, è stato inciso a bulino dal Bonacina. Si tratta probabilmente di Giovanni Battista Bonacina, poiché nel libro sopra citato compaiono altre sue incisioni, tra le quali il *Ritratto di Gaspar Tellez Giron*, marito della Duchessa.

Di questa stampa esemplari in volume sono conservati presso la Biblioteca Ambrosiana (inv.: S. T. A. XII. 1), la Biblioteca Braidense (inv.: II. X. 5/1; II. X. 5/2; 26. 7. H. 13; 26. 15. H. 8), e la British Library (inv.: 9902. 1. 24); fogli sciolti si trovano inoltre nella Raccolta Bertarelli (inv.: RI. M. 31-19), nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 864) e nella Raccolta Malaspina di Pavia (inv.: 2766).



Fig. 2 - A. Besozzi, *Ritratto della Duchessa F. di Sandoval*, acquaforte e bulino (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. M. 31-19).

3. CATAFALCO (fig. 3)

Acquaforte, mm. 555 × 335 (inciso); mm. 583 × 354 (lastra).

I stato: in basso a sinistra è scritto: « Caesar D'Floribus Pictor Inuen. » e, in basso a destra: « Ambrosius Besutius Fecit. ».

II stato: sono stati ritoccati a bulino alcuni contorni.

Questa incisione è contenuta nel volume *Teatro de la Gloria...* edito in occasione delle onoranze funebri della Duchessa di Vceda (si veda quanto detto nella scheda n. 1). Vi è infatti raffigurato il catafalco con il sarcofago entro un'edicola probabilmente allestita per le esequie di Donna F. di Sandoval. In primo piano si vedono due figure, forse allegoriche che reggono due corone.

Esemplari del I stato sono conservati alla Biblioteca Ambrosiana (inv.: S. T. A. XII. 1), e alla Biblioteca Braidense (inv.: 26. 7. H. 13; 26. 15. H. 8; II. X. 5/2; ZG. III. 23/3); a questi sono da aggiungere quattro stampe sciolte della Raccolta Bertarelli (inv.: TR. M. 6-10; A. S. Cart. G. 5-9; A. S. Cart. M. 51-28). Del II stato si conservano un esemplare alla Biblioteca Braidense (inv.: II. X. 5/1) e uno alla British Library (inv.: 9902. 1. 24), entrambi in volume, oltre a un foglio sciolto della Biblioteca Ambrosiana (inv.: 865).



Fig. 3 - A. Besozzi, *Catafalco*, aquaforte
(Raccolta Bertarelli: inv.: A. S. Cart. G. 5-9)
riproduzione fotografica priva delle scritte nella parte inferiore.

4. S. CARLO COMUNICA S. LUIGI GONZAGA (fig. 4)

Acquaforte e bulino, mm. 540 × 340 (inciso, escluso un margine inferiore di mm. 62); mm. 610 × 370 (lastra).

Unico stato: nel margine inferiore è scritto: «EXCELL.^{AE} D. MARCH. D. IOANAE GONZAGAE ZAPATAE B. ALOYSIJ... / P.P. Soc: Iesu D.D.». In basso a sinistra si legge: «Eques Franciscus de Cayro pinxit.», sempre in basso, a destra: «CAB. humilimus seruus B. Aloysij Sculpsit Mediolani an: J666.».

Il soggetto, come viene indicato nella scritta, riproduce un dipinto, oggi perduto, di Francesco Del Cairo (Cfr. S. Matalon, *Francesco Del Cairo*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Milano, anno accademico 1929-1930, p. 115). L'opera era stata collocata in una cappella della chiesa di S. Maria di Brera (Cfr. C. Torre, *Il ritratto di Milano...*, Milano, 1674, ed. cons., Milano, 1714, p. 269).

L'attribuzione di questa incisione a A. Besozzi si basa sulla presenza del monogramma «CAB» ed essa è pertanto soggetta ai dubbi già espressi nel testo del presente articolo a proposito dell'assegnabilità di tale monogramma all'artista. Stilisticamente quest'opera rivela una notevole differenza rispetto alle altre sicuramente assegnabili al Besozzi.

Un esemplare di questa incisione è conservato alla Biblioteca Ambrosiana (inv.: 857).



Fig. 4 - A. Besozzi (?), *S. Carlo comunica S. Luigi Gonzaga*, aquaforte e bulino (Biblioteca Ambrosiana: inv.: 857).

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

INCISIONI D'APRES A. BESOZZI

1. BONACINA GIOVANNI BATTISTA
Frontespizio per tesi (fig. 5)

Bulino, mm. 760 × 432 (inciso).

Nel cartiglio al centro, nella parte inferiore della stampa, si trova una dedica al Cardinale Luigi Omodei; sotto, in un foglio arrotolato, compare il titolo: «THESES EX VNIVERSA PHILOSOPHIA» cui fa seguito l'enunciazione di dodici tesi, più in basso si legge: «Disputabuntur Publice in Coll. Brayd. Soc. Iesu / Mediolani Anno 1676 Mense Augusti die 27». Sotto quest'ultima scritta, a sinistra, si legge: «Ambrosius Besutius delin.» e al centro: «Joan. Bapta Bonacina Scul.».

Un esemplare di questa incisione è conservato alla Raccolta Bertarelli (Tesi Milanesi) e
 II Biblioteca Ambrosiana (inv.: 10616).



2. BONACINA GIOVANNI BATTISTA

Ritratto di Alberico II di Barbiano, Conte di Belgioioso (fig. 6)

Bulino, mm. 218 × 186 (inciso, escluso il margine inferiore);
mm. 259 × 193 (lastra).

Malaspina, II, p. 312.

Nel margine inferiore un'iscrizione descrive il personaggio raffigurato, più sotto, a sinistra, si legge: « CAB delin. » e a destra: « J. B. Bonacina Scul. ».

Alberico II di Barbiano, figlio di Ludovicò, nacque verso la fine del XIV secolo e, secondo una tradizione di famiglia, intraprese la carriera delle armi. Combatté contro le truppe milanesi comandate dal Carmagnola e, dopo diverse azioni militari contro i Visconti, fu da essi fatto prigioniero. In seguito pare si fosse rappacificato con Filippo Maria Visconti, che gli ridonò le sue terre e gli fece altre concessioni. Morì intorno al 1435.

L'incisione del Bonacina, con le altre raffiguranti capitani di ventura della stessa famiglia (Cfr. schede nn. 3, 9, 12-13 *d'après*) è contenuta nel volume di G. Gualdo Priorato *Vite et Azzioni di personaggi militari, e politici*, Vienna, 1673. Di quest'opera esiste anche una seconda edizione comparsa a Vienna nel 1674.

Un esemplare del volume edito nel 1673 è conservato presso la Raccolta Bertarelli (inv.: Vol. U. 170), mentre la Biblioteca Ambrosiana ne possiede due dell'edizione successiva (inv.: S.N.O. XIV. 9 e S.C.Q. V. 53). Esemplari sciolti si trovano nella Raccolta Bertarelli (inv.: RI. P. 14-44; R. TR. P. 5-54) e nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 1649).



IL CONTE ALBERICO DI BARBIANO CONTE DI BELGIOIOSO
CVNIO LVGO & CAPITAN GENERALE DE GL ESSERCITI
DI FILIPPO DVCCA DI MILANO IN TOSCANA E LOMBARDIA
CA delin.

J. B. Bonacina scul.

FIG. 6 - G.B. Bonacina, *Ritratto di Alberico II di Barbiano*,
incisione *d'après* Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. P. 14-44).
Timbro in basso, sulla cornice dell'ovale, aggiunto posteriormente.

3. BONACINA GIOVANNI BATTISTA

Ritratto di Pietro Francesco di Barbiano (fig. 7)

Bulino, mm. 220 × 186 (inciso, escluso il margine inferiore);
mm. 259 × 191 (lastra).

Malaspina, II, p. 312.

Nel margine inferiore compare una scritta che indica le principali cariche ricoperte dal personaggio raffigurato; più in basso, a sinistra, si legge: « CAB. delin. », a destra: « J. B. Bonacina Scul. ».

Pietro Francesco di Barbiano, fratello di Giovanni Giacomo, nacque nel 1572 e combatté in Spagna e in Piemonte; più tardi seguì il fratello in Ungheria e Boemia; morì a Praga nel 1605.

Anche questa incisione è contenuta nel volume *Vite et Azzioni...* sopra citato, di cui esistono esemplari alla Raccolta Bertarelli e alla Biblioteca Ambrosiana (Cfr. scheda n. 2 *d'après*); altri due esemplari sciolti sono conservati presso la stessa Raccolta Bertarelli (inv.: RI. P. 14-55; R. TR. P. 5-56).



FIG. 7 - G.B. Bonacina, *Ritratto di Pietro Francesco di Barbiano*,
incisione *d'après* Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. P. 14-55).
Timbro in basso al centro aggiunto posteriormente.

4. BUGATTI GIOVANNI FRANCESCO

Ritratto del Correggio (fig. 8)

Bulino, mm. 149 × 107 (inciso); mm. 154 × 111 (lastra).
Heineken II, p. 658; GGDA. VI, p. 260, I; B. XXI, p. 257;
Nagler K-L I, p. 489; LB. I, p. 543, 1.

Nel cartiglio in basso si legge il nome del Correggio con le sue date di nascita e di morte, e sotto, una dedica a Sebastiano Resta firmata dal Bugatti. In basso, a sinistra, è scritto: «A. Besutius delin.».

Il Besozzi, per quanto riguarda la raffigurazione del Correggio, di profilo, calvo e con particolari caratteri fisionomici, si sarebbe rifatto ad un disegno di C. Maratti conservato all'Albertina, che a sua volta, avrebbe preso lo spunto da una figura affrescata da Latanzio Gambara nella parete della porta maggiore del Duomo di Parma in cui la tradizione aveva erroneamente identificato l'artista emiliano. Questa tesi è proposta da C. Ricci in uno studio sulle varie raffigurazioni del Correggio; l'autore afferma che questa incisione, eseguita forse dal Bugatti, fu pubblicata da S. Resta nella *Galleria portatile*, volume conservato all'Ambrosiana, e che riuniva parte dei disegni e delle stampe della sua vasta collezione. Per ulteriori notizie si rimanda a C. Ricci, *Il ritratto del Correggio*, in «Rassegna d'Arte», marzo 1917, pp. 59-60. In questa incisione il Correggio tiene tra le mani un disegno preparatorio per *La Madonna del latte*, opera oggi conservata a Budapest, al Szépművészeti Múzeum, particolare già presente nel sopracitato disegno del Maratti.

Per quanto concerne l'attribuzione di questa incisione va ricordato che essa fu erroneamente assegnata a A. Besozzi dallo Heineken e dal De Angelis, mentre tale tesi è stata poi confutata dal Bartsch e dal Nagler, sostenendo che si trattava di un'opera eseguita da un anonimo poco dotato; Ch. Le Blanc la considera invece del Bugatti, firmatario della dedica (l'incisione è citata come opera del Bugatti anche da L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1817-1821, III, p. 83).

Esemplari di questa incisione sono conservati nella Raccolta Bertarelli (inv.: RI. P. 232-1; RI. P. 51-55); nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 861); nella Biblioteca Civica di Monza (inv.: 1000); nella Biblioteca Nazionale di Torino (inv.: q. III. 6.1.).

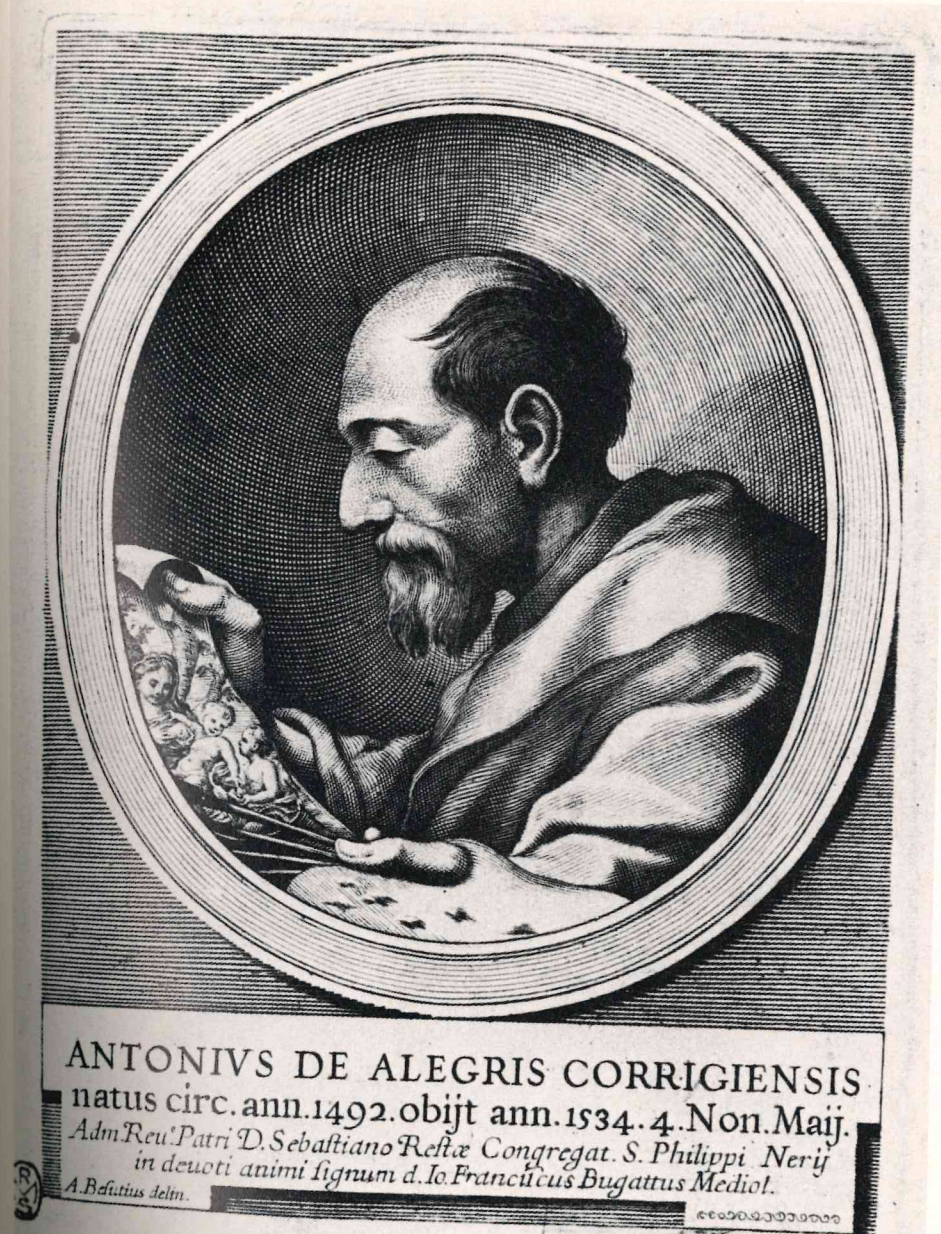


FIG. 8 - G.F. Bugatti, *Ritratto del Correggio*,
incisione d'après Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. P. 51-55).
Timbro in basso a sinistra, fuori dell'inciso, aggiunto posteriormente.

5. BUGATTI GIOVANNI FRANCESCO
Ritratto di Lorenzo Trotti (fig. 9)

Bulino (?), mm. 330 × 230 (inciso).

LB. I, p. 543, 3; Meyer III, p. 743, 4.

Nella cornice intorno al ritratto si legge: « LAURENTIUS TROT-
TUS ARCHIEPISC. CARTHAGIN. ET EPISC. PAPIENSIS. ».
Inoltre, in basso a sinistra, fuori dell'inciso, è scritto: « A. Be-
sutius inu. et del. », e in basso a destra: « I.F. Bugattus sculp.
Mediol. ».

Esemplari di questa incisione si trovano nella Raccolta Bertarelli (inv.: RI. M. 42-26;
RI. M. 42-25) e nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 2081).



FIG. 9 - G.F. Bugatti, *Ritratto di Lorenzo Trotti*,
incisione d'après Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. M. 42-25).
Timbro in basso a sinistra aggiunto posteriormente.

6. BUGATTI GIOVANNI FRANCESCO

Ritratto di Innocenzo XII

Bulino (?), mm. 252 × 227 (inciso, escluso il margine inferiore);
mm. 366 × 231 (lastra).

In basso a sinistra, fuori dell'inciso, compare la scritta: « Ambrosius Besutius inu. et del. »; in basso a destra: « Io Fr. Bugattus sculps. Mediolani. ».

Il ritratto è in un ovale, sormontato da una tiara e da due Angeli con le chiavi di S. Pietro. In basso vi sono due figure femminili, una con la colomba dello Spirito Santo sopra il capo e con un messale sul ginocchio, l'altra sorregge una torcia con la mano sinistra. Due esemplari di questa incisione sono presso la Biblioteca Ambrosiana (inv.: 2083; 2084).

7. BUGATTI GIOVANNI FRANCESCO

Raffigurazione allegorica con le armi di Filippo di Guzman

Acquaforse (?), mm. 347 × 230 (inciso); mm. 359 × 243 (lastra).

A destra, in un cartiglio portato da un'aquila si legge: « D D I DACUS PHELIPI DE GUZMAN », in alto a sinistra: « FANVM IMMORTALITATIS ».

In un secondo cartiglio, posto inferiormente si trova una dedica a F. Guzman firmata da Giovanni Castello; sotto l'inciso, in basso, a sinistra è scritto: « A. Besutius del. » e a destra: « I. F. Bugattus scul. ».

L'incisione raffigura tre donne che procedono verso sinistra: una reca in mano una bilancia e una specie di faretra (la Giustizia?), quella al centro ha sul capo una corona di fiori, la terza ha uno specchio in mano (la Prudenza?). A destra vi è un'aquila che regge lo stemma di Filippo di Guzman, Governatore di Milano, e i due cartigli con le scritte. Un esemplare di questa incisione è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (inv.: 2082).

8. BUGATTI GIOVANNI FRANCESCO

Frontespizio per « ESCUELA DE / PALAS »

Acquaforse, mm. 296 × 203 (inciso); mm. 301 × 213 (lastra).

Nel margine inferiore, in basso a sinistra: « A. Besutius del. », a destra: « I. F. Bugattus Sculp. ».

L'incisione rappresenta Pallade, seduta a destra, mentre nella parte sinistra sono visibili due figure in piedi.

Un esemplare di tale incisione è conservato al British (inv.: 1937.9.15.174) e uno alla Biblioteca Civica di Monza (inv.: B. 882).

9. LORENZI CESARE

Ritratto di Ludovico di Barbiano Conte di Belgioioso (fig. 10)

Bulino (?), mm. 247 × 180 (inciso); mm. 258 × 190 (lastra).

Brulliot I, n. 99; Nagler K-L VIII, p. 266, 1 (sotto la voce « Laurentio »); Nagler *Mon.* I, 2194; LB. II, p. 506, 2 (sotto la voce « Laurentio »); Meyer III, p. 743.

Nel cartiglio inferiore sono indicate le principali cariche ricoperte dal personaggio raffigurato. Sotto tale scritta, a sinistra si legge: « CAB. Deli. », a destra: « Cesare Laurentio Fece ».

Il personaggio raffigurato è il secondogenito di Alberico di Barbiano; iniziato all'arte della guerra dal padre e dallo zio Giovanni, fu al servizio di Giovanni XXIII e quindi di Gregorio XII, e, in seguito, fu assoldato da Filippo Maria Visconti. Morì nel 1423.

L'incisione è contenuta nell'opera di G. Gualdo Priorato *Vite et Azzioni...*; esemplari in volume sono conservati alla Raccolta Bertarelli e alla Biblioteca Ambrosiana (Cfr. scheda n. 2 *d'après*), a questi sono inoltre da aggiungere quattro fogli sciolti della Raccolta Bertarelli (inv.: RI. P. 14-50; RI. P. 14-51; R. TR. P. 5-59; Ritratti Seletti Vol. 3°, tav. 2) e uno della Biblioteca Ambrosiana (inv.: 5833).



Fig. 10 - C. Lorenzi, *Ritratto di Ludovico di Barbiano*, incisione d'après Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. P. 14-50). Timbro a destra, verso il basso aggiunto...

10. LORENZI CESARE

Ritratto di M. Malatesta

Nagler K-L VIII, p. 266, 4; LB. II, p. 506, 3.

Nella parte inferiore è visibile il monogramma « CAB ».

Di questa incisione, citata dal Nagler e dal Le Blanc, non siamo in grado di fornire dati più precisi, non avendo trovato di essa alcun esemplare; ci siamo pertanto limitati a riportare le sommarie indicazioni riferite dai due autori sopra citati.

11. TASNIERE GIORGIO

Ritratto di Alfonso Litta

Bulino, mm. 172 × 136 (inciso); mm. 202 × 140 (lastra).

Nel margine inferiore compare la scritta: « ALPHONSVS TIT. S. CRVCIS IN HIERVSALEM / S - R - E - PRESB. CARD. LITTA. ARCHIEP. MEDIOLANI / MEDIOLANEN. DIE XIV. IAN. MDCLXIV. »; in basso, fuori dell'ovale: « CAB deli. », a destra: « G. Tasniere Scu. ».

Il personaggio raffigurato, come indica la scritta e lo stemma sormontato dal cappello cardinalizio nel margine inferiore, è il Cardinale Alfonso Litta, Arcivescovo di Milano. Il ritratto è in un ovale.

Un esemplare di questa incisione è presso la Biblioteca Ambrosiana (inv.: 9347).

12. TASNIERE GIORGIO

Ritratto di Giovanni Giacomo di Barbiano, Conte di Belgioioso (fig. 11)

Bulino, mm. 228 × 186 (inciso escluso il margine inferiore);
mm. 255 × 187 (lastra).

Nagler K-L XX, p. 267; Nagler *Mon.* I, 2194; LB. IV, p. 8, 2;
Meyer III, p. 743, 3.

Nel margine inferiore alcune righe illustrano le alte cariche conferite al personaggio raffigurato dall'Imperatore Rodolfo II; in basso, verso il centro, è scritto: «CAB delin.» e a destra dello stemma: «G. Tasniere Bourgondus Scu. in Mediolano».

Giovanni Giacomo di Barbiano nacque intorno al 1565 e partecipò a soli quindici anni, alle guerre per la successione in Portogallo; si recò quindi in Fiandra, al seguito di Alessandro Farnese, per apprendere l'arte della guerra; fu al comando dell'esercito pontificio e morì a Liegi nel 1626.

Di questa incisione, contenuta nell'opera *Vita et Azzioni...* di Gualdo Priorato, tre esemplari in volume sono conservati alla Raccolta Bertarelli e alla Biblioteca Ambrosiana (Cfr. scheda n. 2 *d'après*); quattro fogli sciolti si trovano sempre nella Bertarelli (inv.: RI. P. 14-47; RI. P. 14-46; R. TR. P. 5-58; Ritratti Seletti, vol. 3°, tav. 3) e uno nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 9154).



FIG. 11 - G. Tasniere, *Ritratto di Giovanni Giacomo di Barbiano*, incisione *d'après* Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. P. 14-47). Timbro in basso a sinistra aggiunto posteriormente.

13. TASNIERE GIORGIO

Ritratto di Alberico di Barbiano, detto il Grande (fig. 12)

Bulino, mm. 222×185 (inciso escluso il margine inferiore);
mm. 258 × 189 (lastra).

Nagler *Mon.* I, 2194; Meyer III, p. 743, 2.

Nel margine inferiore è riportata la descrizione del personaggio raffigurato; più in basso si legge: «CAB delin. G. Tasniere Sculpc.».

Alberico di Barbiano, figlio del Conte Alidosio, nacque intorno al 1348, militò sotto Giovanni Acuto e divenne poi capitano della Compagnia di S. Giorgio, distinguendosi in diverse azioni al servizio di Bernabò Visconti, e in seguito, del Papa Urbano VI. Fu nominato dal Durazzo Gran Contestabile del Regno di Napoli. Sposato con Beatrice da Polenta, ebbe due figli, Manfredo e Ludovico (vedi scheda n. 9 *d'après*). Morì nei primi anni del XV secolo.

Anche questa incisione è contenuta nel già citato volume di G. Gualdo Priorato; per quanto riguarda gli esemplari in volume si rimanda a quanto scritto nella scheda n. 2 *d'après*, mentre tre fogli sciolti sono nella Raccolta Bertarelli (inv.: RI. P. 14-45; R. TR. P. 5-55; Ritratti Seletti, vol. 3°, tav. 1) e uno nella Biblioteca Ambrosiana (inv.: 9153).



Fig. 12 - G. Tasnière, *Ritratto di Alberico di Barbiano detto il Grande*, incisione *d'après* Besozzi (Raccolta Bertarelli: inv.: RI. P. 14-45). Timbro in basso a sinistra aggiunto posteriormente.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

FRANCO MORO

Alcune fonti iconografiche
delle maioliche dei Castelli d'Abruzzo

L'uso dell'incisione, come fonte iconografica per la decorazione delle maioliche, è documentata fin dai primi esempi di produzione del genere a scene detto istoriato. Già il Pellipario ne sfruttò le comodità per la composizione di numerosi gruppi di figure¹, riprendendone in parte anche la costruzione architettonica. Alle decorazioni che riprendono completamente ed integralmente l'incisione si affiancheranno suppellettili, prevalentemente piatti o alzate che comunque abbiano un ampio piano dove collocare la scena, con rappresentazioni desunte da molteplici fonti — chiamerò così d'ora innanzi le stampe utili per tale scopo — le più svariate, che non necessariamente avevano lo stesso soggetto. Le incisioni, che divennero un enorme veicolo di immagini, venivano probabilmente ritagliate nei contorni delle figure e incastonate come tessere di un puzzle per creare scene più varie, ricche di personaggi in rapporto fra loro. Gli eventuali mutamenti avvenivano per lo sfondo, sia che fosse architettonico o di paesaggio. L'Avelli seguirà questa strada come rivela il piatto dell'Innondazione del Tevere, al Museo del Castello Sforzesco di Milano, con ben tredici stampe utilizzate per la sua realizzazione².

Anche la manifattura di Cafaggiolo, tra le prime, si avvarrà delle fonti incisorie ed il piatto del Victoria and Albert Museum di Londra con Leda nel medaglione centrale³ ne è un esplicito esempio.

L'origine di questo rapporto dialettico, non solo passivo, fra la produzione in maiolica e l'opera incisa, che cronologicamente in fondo coincide con la nascita del cosiddetto istoriato, si verifica nel periodo di mutamento di gusto negli ambienti di corte, quali committenti, che alle decorazioni naturalistiche o geometriche stilizzate sostituivano soggetti narrativi ben più articolati e complessi che a Faenza, per esempio, respi-

ravano l'aria dell'ambiente artistico ferrarese. Esso si protrarrà per buona parte del XVI secolo e si può ipotizzare che questo nuovo orientamento nel gusto della decorazione sia stato favorito dall'enorme fortuna di diffusione per quel tempo, siamo sul finire del XV secolo e nei primi decenni del successivo, che ebbero le stampe.

Col compendario di Faenza e con quelle manifatture che usarono tratti essenziali ed impressionistici per il decoro, che si ispirava alla fantasia ed era di un fresco decorativismo, l'ormai tradizionale fonte iconografica era stata abbandonata.

Il maiolicaro ritornerà all'ausilio delle stampe nel XVII e XVIII secolo soprattutto nelle manifatture dei Castelli d'Abruzzo, come ci testimonia la sua diffusa produzione, ma anche in altre zone e non solo sul territorio italiano.

La ripresa dello stile narrativo ad istoriato avviene a Castelli verso gli inizi del Seicento con Antonio Lolli ma, legato ancora a schemi arcaizzanti, egli non trae in modo per così dire diretto le sue scene dalle incisioni che, prevalentemente cacce o battaglie, sono semplicemente alla maniera del Tempesta.

Di Antonio Tempesta (Firenze 1555 - Roma 1630) a Castelli d'Abruzzo faranno ben più largo e preciso uso i componenti della nota famiglia dei Grue che seppero diffondere ovunque la loro ceramica. Enorme successo ebbero le stampe dei suoi albums⁴ ed in particolare la sua produzione di cacce, di soggetto poco impegnativo ed aderente al gusto della committenza. Le battaglie sono meno adatte alla riproduzione che avviene soprattutto su piatti da parata, di cui le collezioni del Castello Sforzesco di Milano sono sprovviste di esemplari. Sono particolarmente ricche, invece, per quanto riguarda pezzi con le varie cacce, delle quali ho puntualmente rintracciato le fonti nell'opera incisa del Tempesta.

Nella piastra con la caccia all'orso⁵ (fig. 1) e nel piatto con la caccia al cinghiale⁶ (fig. 4) i decoratori, perché si tratta di due personalità distinte data la grande qualità del secondo rispetto al primo, hanno usato due diverse stampe ciascuno, opportunamente assemblate per ottenere una raffigurazione omogenea.

Il primo⁷ prendendo i cavalieri di destra da una caccia ai leoni (fig. 2) e semplificando, con l'eliminazione delle figure fin troppo compresse, una caccia all'orso (fig. 3), mantenendone solo un cacciatore a piedi ed alcuni animali; si ha così la completa soppressione delle scene in lontananza di modo che tutto si svolge in primo piano. Il secondo ha collocato nel

centro la caccia al cinghiale⁸ (fig. 5) ed ha sapientemente riempito il cavo del piatto ricavando da un frontespizio⁹ (fig. 6) il cacciatore col cane e il cespuglio sotto di lui e il ceppo di legno. Si tratta di casi abbastanza rari perché difficilmente le maioliche dei Castelli riprendono da più fonti e certo non si giungerà ai casi limite precedentemente accennati per il Rinascimento.

Tipico per la semplificazione effettuata nella realizzazione è l'esempio del piatto con la caccia al leone¹⁰ (fig. 7) che copia dall'acquaforte analogo¹¹ (fig. 8) la parte in primo piano, escludendo il leone a terra.

Assai interessante per dimostrare la fortunatissima divulgazione dei decori alla Tempesta è il boccale di Hausmaler di Norimberga al Museo del Castello Sforzesco¹² (figg. 9 e 11) databile verso il 1680 circa, che utilizza per le figure e parte del paesaggio la solita fonte toscana attraverso due sue acqueforti¹³ (figg. 10 e 12). La decorazione risulta alleggerita, rispetto alle incisioni, nello sfondo, aperto alla luminosità dello smalto bianco, e il monocromo rosso rende vivacità alla scena malgrado la dovizia nel decorare tipicamente nordica.

La caccia al cinghiale, partendo col manico a sinistra, presenta come varianti alla stampa la curiosa comparsa del viso della vedetta dietro il tronco d'albero e l'esclusione del cacciatore con la lancia che colpisce il cinghiale provenendo dal fondo. Da questa prima fonte, utilizzata fino al cane riverso ferito a terra, si passa alla seconda, per la sola parte in secondo piano a destra, con la caccia all'orso in cui nella decorazione su smalto è stata apportata la solita modifica, mancando il cacciatore a cavallo pronto a scagliare la lancia. Purtroppo l'esemplare dell'incisione in esame è mutilo sul lato destro e non compare il cane e il cacciatore col corno, che comunque è una figura caratteristica nelle stampe del Tempesta.

Sempre a testimoniare la fortuna delle cacce di Antonio Tempesta ma con scarsa comprensione del pur semplice soggetto tengo a citare l'esempio di due piatti in cui sono frammisti personaggi in costumi europei ed altri in costumi orientali. L'uno della manifattura francese di Nevers, databile al 1650 circa, al Victoria and Albert Museum¹⁴ e l'altro, in controparte al precedente¹⁵, di Marsiglia, datato 1697, al Musée A. Dubouché di Limoges. Si tratta di casi estremi in cui le incisioni sono state interpretate in maniera distorta dall'originale ed in senso puramente decorativo.

Abbandonando la tematica delle cacce che costituisce, come abbiamo



FIG. 1 - Castelli d'Abruzzo, Caccia all'orso, piastrella,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 2 - Antonio Tempesta, Caccia ai leoni, incisione.



FIG. 3 - Antonio Tempesta, Caccia all'orso, incisione.



FIG. 4 - Castelli d'Abruzzo, Caccia al cinghiale, piatto,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 5 - Antonio Tempesta, Caccia al cinghiale, incisione.



FIG. 6 - Antonio Tempesta, Frontespizio con caccia all'orso, incisione.

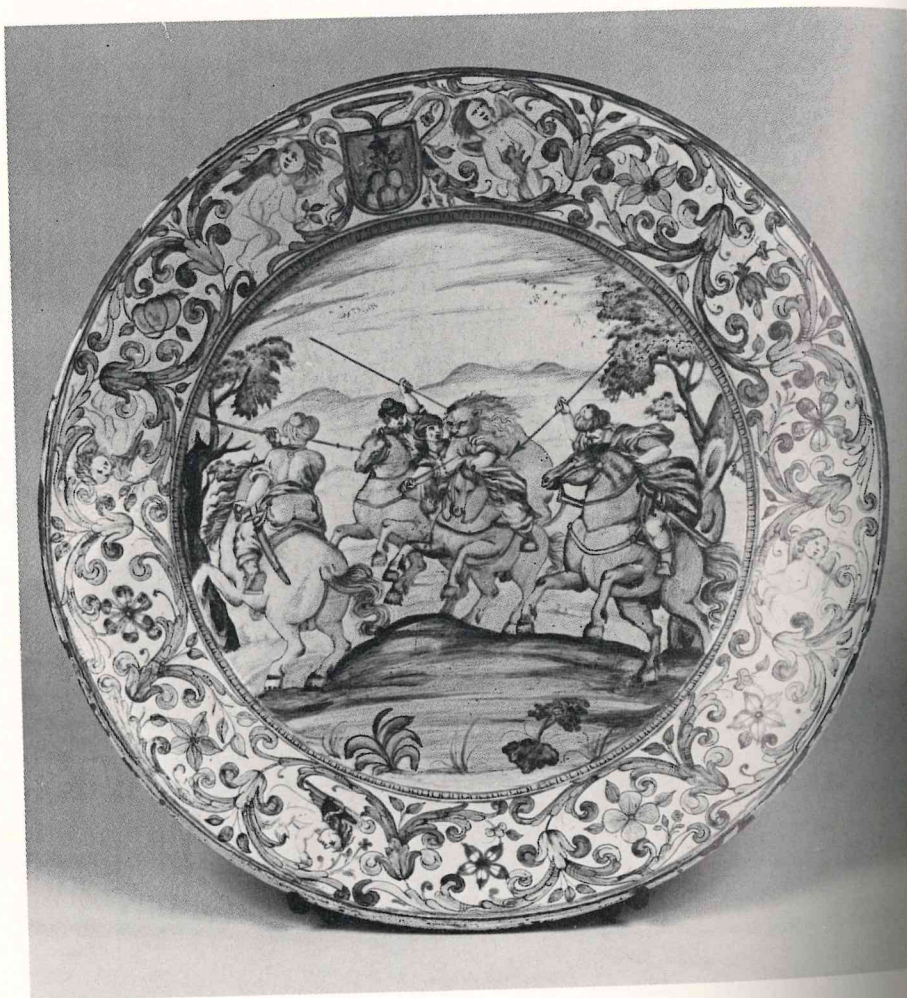


FIG. 7 - Castelli d'Abruzzo, Caccia al leone, piastrella,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



Se venatoris latus Leo terga fatigat, Culpit dū crebris, humida dū feroci ab ira.

FIG. 8 - Antonio Tempesta, Caccia al leone, incisione.



FIG. 9 - Hausmaler di Norimberga, Caccia al cinghiale, boccale,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 10 - Antonio Tempesta, Caccia al cinghiale, incisione.



FIG. 11 - Hausmaler di Norimberga, Caccia all'orso, boccale,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 12 - Antonio Tempesta, Caccia all'orso, incisione.

visto, un filone particolarmente cospicuo, altrettanto importante e vasto si presenta quello orientato verso le incisioni dei Carracci¹⁶ o riproduttori le loro opere.

Il loro grande successo di diffusione è ampiamente attestato e soprattutto per i fogli di Agostino, che era il più prolifico, il Bellori afferma « di già molto rare nelle mani degli studiosi, essendosi sparse in tutte le parti, dove si nutrisce il nobile e virtuoso studio del Disegno, e dagli intendimenti se ne fa raccolta¹⁷ ». A pochi anni di distanza ecco il parere più enfatico del Malvasia, secondo cui « nella operazione del bollino [Agostino] egregiamente portavasi » e « acquistaron un tal credito ad Agostino, ch'altro non più che di esse si diceva, e venivano comprati i rami, e incaritigli da' stampatori, ritraendone guadagni meravigliosi » ed ancora « Le sue carte si cercavano come venture, si stimavano come gioie, non vi essendo Nobile che di tutte una copia non volesse, Mercante che per trasmetterle a paesi stranieri non ne levasse le balle intere »¹⁸.

A parte le esagerate e campanilistiche espressioni, giustificate dal tipo di letteratura in auge e motivate dalle origini bolognesi di entrambi gli autori, le due fonti sono certamente attendibili e una prova ne è la fortuna che riscossero nella decorazione della maiolica.

Di Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602) è l'incisione con Venere che punisce Amore bendato¹⁹ (fig. 14) che fa parte di una serie di stampe a soggetto erotico²⁰, come dice il Malvasia « dette le lascivie de' Carracci », riprodotta sul piattello del Museo Civico di Torino (fig. 13). La larga tesa con il consueto motivo ornamentale a fogliami e putti corona la scena nel cavo che ripercorre esattamente, come in tutti gli esempi che in questa sede presento, le forme e le proporzioni del foglio, mutando unicamente il paesaggio circostante.

Il Museo del Castello Sforzesco di Milano possiede un bel piatto²¹, purtroppo ricomposto da molti pezzi, con Susanna e i vecchioni (fig. 15) tratti dalla nota incisione (fig. 16) di Annibale Carracci²² (Bologna 1560 - Roma 1609). La figurazione è assai simile, anche se non risulta pedissequa come in altre circostanze e lascia ipotizzare l'attribuzione a Carlo Antonio Grue per la notevole bravura dimostrata nella soluzione adottata. Infatti inserisce le tre bellissime figure in un parco cinto da un colonnato con colonne disegnate da foglie d'edera e coronato dal frontone, modificando anche la fontana in cui sostituisce la tartaruga col pesce reggiputto. L'esemplare in collezione privata (fig. 17) del medesimo sog-

getto rispecchia in maniera identica la fonte carracesca e serve per dimostrare l'uso indiscriminato che di esse si faceva a Castelli d'Abruzzo. In controparte da originali di Agostino²³ e Ludovico Carracci²⁴ (Bologna 1555-1619) sono rispettivamente le stampe (figg. 19 e 21) servite per l'Andromeda e il mostro (fig. 18) e per la Sacra Famiglia (fig. 20).

Nel primo caso il foglio rettangolare viene ridotto per essere inserito nel cavo circolare ed inoltre il volto della donna è ora, sul piatto²⁵, di profilo, con l'aggiunta del panneggio svolazzante dietro di lei e delle due imbarcazioni all'orizzonte.

Nell'altro esempio, la Sacra Famiglia sotto l'arco si è vista trasferita, sempre seduta sui gradini ma sotto un colonnato, nei pressi di un paesaggio rurale con la veduta di una cittadina in lontananza²⁶. I grandi nimbi che circondano le teste fanno pensare alla diffusione popolare di queste piastrelle, che venivano anche commerciate sulle piazze dei mercati.

Eccezionale per la qualità di esecuzione e per l'importanza documentaria è la piastra col Trionfo di Bacco e Arianna²⁷ (fig. 22), monogrammata da Carlo Antonio Grue, dagli affreschi dipinti nella Galleria di Palazzo Farnese a Roma da Annibale Carracci. Da tramite fra il capolavoro pittorico e la riduzione domestica fu l'opera (fig. 23) disegnata e incisa da Carlo Cesio²⁸ (Antrudoco 1626 - Rieti 1686), allievo di Pietro da Cortona, del quale il Malvasia nella vita dei Carracci, a proposito della Galleria, ci informa « Fu perciò intagliata tutta all'acquaforte egregiamente dal Signor Carlo Cesio in quaranta pezzi legati in un ampio libro, dedicato da lui all'Eminentissimo Ottoboni »²⁹.

Anche qui le variazioni tra fonte iconografica e realizzazione non mancano, ma dirò solo di quelle più macroscopiche, per non perdersi in un'inutile ricerca di particolari. I putti che sorvolano il corteo sono stati taluni spostati o tagliati e uno escluso, come esclusi sono l'albero e il satiro sulla destra che tira l'asino, del quale resta la sola mano nella formella.

Recentemente è passato sul mercato antiquario un tondo di Castelli³⁰ (diam. cm 25) che riprende dall'incisione del Cesio la parte sinistra col carro di Bacco e Arianna, e il putto che incorona porta anche una bandiera con un'arma nobiliare.

Tratti dagli affreschi della stessa Galleria Farnese, durante le ricerche, ho rintracciato diversi esemplari di cui tengo ricordare un portachicchera con



FIG. 13 - Castelli d'Abruzzo, Venere che punisce Amore bendato, piattino, Museo Civico, Torino.

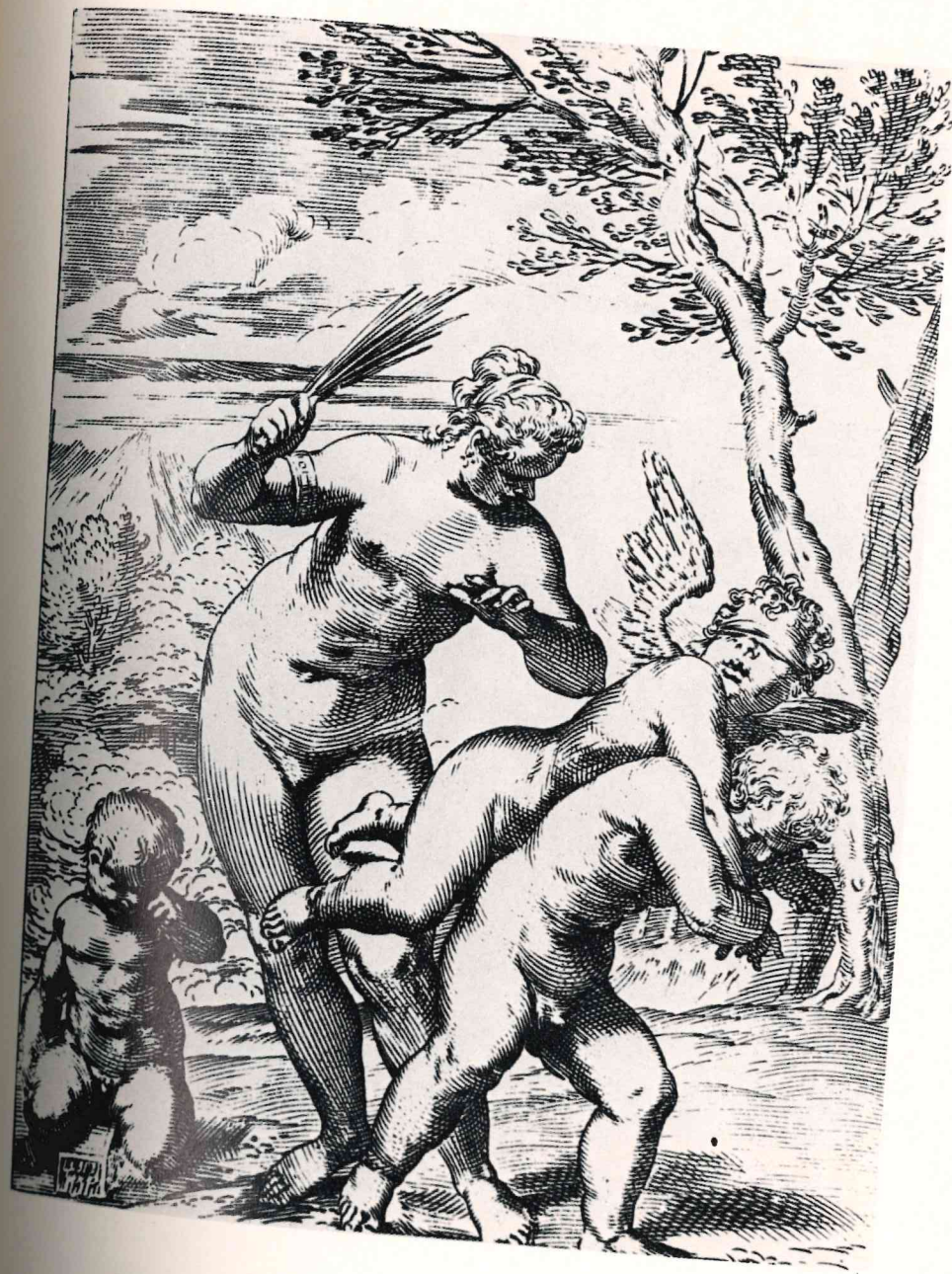


FIG. 14 - Agostino Carracci, Venere che punisce Amore bendato, incisione.



FIG. 15 - Castelli d'Abruzzo, Susanna e i vecchioni, cavo,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 16 - Annibale Carracci, Susanna e i vecchioni, incisione.



FIG. 17 - Castelli d'Abruzzo, Susanna e i vecchioni, piatto, collezione privata.

Caino che fugge dopo aver ucciso Abele, del Museo Civico di Torino³¹, in cui si usano egregiamente almeno due di tali soggetti.

Al di fuori della produzione di Castelli, le incisioni del Cesio dai soliti affreschi della volta di Palazzo Farnese, vennero utilizzate per lo stesso scopo da Ferdinando Maria Campani (Siena 1702-1771), pittore di maioliche, per esempio nel piatto con Salmace ed Ermafrodito al Museo del Louvre di Parigi³². Lo stesso discorso vale per la piastrella con Galatea e Tritone della fabbrica di maioliche dei fratelli Terchi (fig. 24), al Castello Sforzesco di Milano³³, in cui i flutti dove si trovano gli dei³⁴ sono stati avvicinati ad una riva boscosa dove crescono addirittura dei funghi (fig. 25).

Alla medesima manifattura appartiene l'altra piastrella (fig. 26) con raffigurati *'Li sei pitocchi vulganti d'Agostino'*³⁵ (fig. 27) ripresi dal bulino di Francesco Brizio³⁶ (Bologna 1574 circa - 1623) del quale il Malvasia, nella vita dei Carracci, ci dice che « sotto la pratica del morto cugino [Agostino], postosi anche all'esercizio dell'intaglio, egregiamente portavasi »³⁷.

Per gli ultimi tre casi di cui ho parlato, non si tratta della produzione ceramica abruzzese, ma comunque di decori nati dalle immagini dell'ambiente carraccesco e che quindi confermano il discorso già fatto sulla loro fortunata diffusione. I perché di ciò sono da ricercare nella fama che si erano creati con la fondazione dell'Accademia nella loro città natale e col successo che essa riscuoteva nei giovani artisti e, ancora, grazie all'orientamento artistico da loro adottato, soprattutto per Annibale, verso un nuovo ideale classico che li pone all'avanguardia nel campo delle arti figurative. Si aggiunga che i maiolicari avevano bisogno di fonti iconografiche famose e, maggiormente, di soggetti rappresentati in modo semplice ed essenziale, che non avessero un gran numero di personaggi e che fossero eseguite in un tratto ben definito, caratteristiche che corrispondono alle loro incisioni.

Prima di chiudere con la corrente che chiamerò appunto carraccesca voglio accennare al bel piattino con Venere che pettina Amore (fig. 28) del Museo del Castello di Milano³⁸. Esso riproduce l'acquaforte di Odoardo Fialetti (Bologna 1573 - Venezia 1638) dalla serie degli *'Scherzi d'Amore'*³⁹ (fig. 29), simile nell'ispirazione alle analoghe opere di Agostino Carracci, ampliando i volumi delle figure e riducendo la scena nel tondo, come era avvenuta per l'Andromeda. Che sviluppa in controparte almeno due incisioni della stessa serie ho rintracciato un simpatico piatto



FIG. 18 - Castelli d'Abruzzo, Andromeda e il mostro, piatto,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 19 - Prova in controparte dell'Andromeda e il mostro di A. 17.



FIG. 20 - Castelli d'Abruzzo, Sacra Famiglia, piastrella,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 21 - Prova in controparte della Sacra Famiglia sotto l'arco di Ludovico Carracci,
incisione.



FIG. 22 - Carlo Antonio Grue, Trionfo di Bacco e Arianna, piastra,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 23 - Carlo Cesio, Trionfo di Bacco e Arianna, incisione.

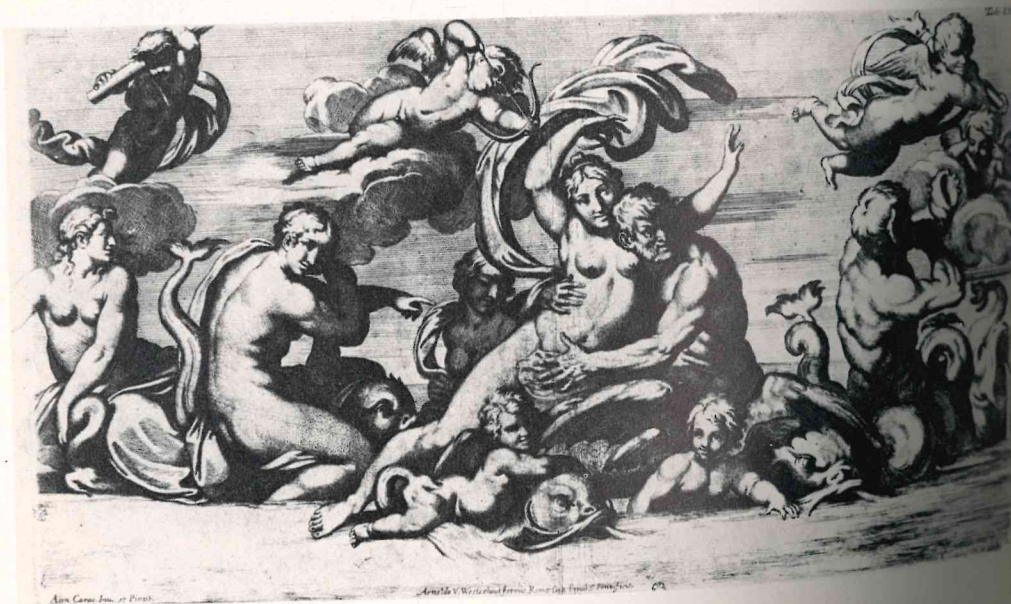


Fig. 24 - Manifattura Terchi, Polifemo e Galatea, piastrella,
11 Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 28 - Castelli d'Abruzzo, Venere che pettina Amore, piattino, Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 29 - Odoardo Fialetti, Venere che pettina Amore, incisione.



FIG. 30 - Castelli d'Abruzzo, Due mendicanti, piastrella,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 31 - Jacques Callot, Suonatore di ghironda, incisione.



FIG. 32 - Castelli d'Abruzzo, Mendicante con due bastoni, piastrella,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



Le Grand Triomfateur ou le Libraire ambulant
Un autre moins fameux Libraire Mais pour le débit que je fais
Pourra se contenter d'un pilier du Palais Paris entier m'est nécessaire.

Chez Honnart rue S. Jacques au Cog. aux priuils

FIG. 33 - Stampa popolare francese del XVII sec., Mendicante con due bastoni.



FIG. 34 - Castelli d'Abruzzo, 'Ecce Homo', piastrella,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 35 - Matteo Greuter, 'Ecce Homo', incisione.

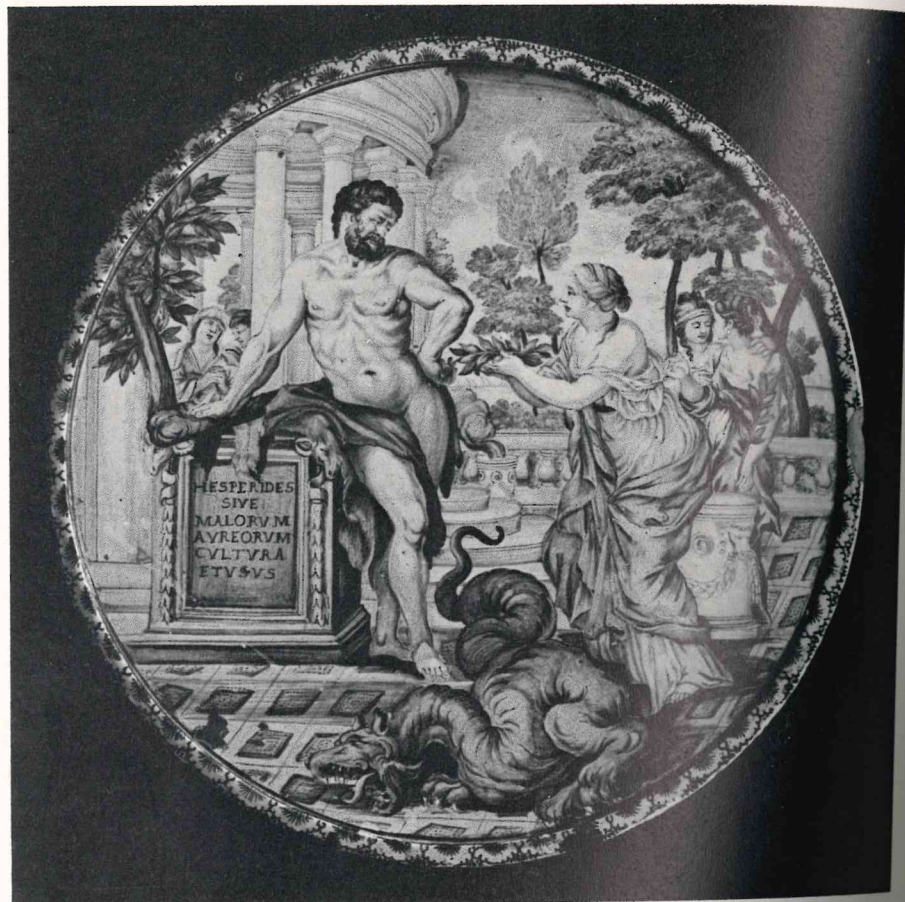


FIG. 36 - Castelli d'Abruzzo, Ercole nel giardino delle Esperidi, cavo,
Museo del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 37 - Johann Friedrich Greuter. Frontespizio della...



Fig. 30. *Liberto Carracci. Mosè salvato dalle acque, piastrella,*

di Nevers al Musée des Beaux-Arts di Nevers⁴⁰, però i vari gruppetti di figure rimangono disarticolati ed il paesaggio arcadico non è sufficiente per rendere omogenea la decorazione.

La scena di genere offrirà altri notevoli spunti al pittore di maioliche grazie, come abbiamo già visto con la piastrella della manifattura Terchi per la diffusione fuori da Castelli, a soggetti nuovi, in principal modo con mendicanti, pitocchi, pastori, ecc. tratti dalle fonti iconografiche più svariate. La principale di esse è l'opera incisa di Jacques Callot (Nancy 1592/93 - 1635) che amava rappresentare i mendicanti e gli esseri de-

formi, ponendoli in grottesco contrasto con l'eleganza dell'aristocrazia. Il suo suonatore di ghironda⁴¹ (fig. 31), seconda tavola della diffusissima serie dei *Mendicanti* composta da venticinque fogli, lo ritroviamo, riprodotto in controparte, nella piastrella con due viandanti in un paese⁴² (fig. 30) di proprietà del Castello Sforzesco. Purtroppo la donna che si regge con la stampella e chiede l'elemosina non rientra nel suo repertorio ed andrà forse cercata nel vastissimo campo delle stampe popolari, da una delle quali⁴³ (fig. 33) è copiata anche la figura del mendicante con due bastoni o venditore di almanacchi della piastrella⁴⁴ (fig. 32) in cui il simpatico personaggio sembra trovarsi su di un terrazzo, con alle spalle una nutrita libreria.

Alle fonti iconografiche ormai acquisite, come possono essere le stampe o i dipinti dei Carracci e quelle del Tempesta, per citare i più comuni autori, ne aggiungiamo alcune che fanno nuova luce sugli orientamenti e il gusto dei decoratori di maioliche. Oltre ai soggetti più famosi, infatti, ci si deve orientare nelle ricerche verso le incisioni minori del '600, che per la loro versatilità erano ugualmente utilizzate come fonti. I pittori di maioliche dovevano inoltre tenere presente, per le scelte iconografiche, che l'effetto finale di policromia brillante, ottenuto dal pezzo finito, è ben diverso rispetto all'incisione presa in esame per la decorazione.

Una curiosità è la piastrella rettangolare istoriata con Cristo coronato di spine davanti al popolo⁴⁵ (fig. 34) in cui lo sviluppo orizzontale è in antitesi a quello della stampa. L'*Ecce Homo* infatti deriva dal bulino di Matteo Greuter⁴⁶ (Strasburgo 1564/66 - Roma 1638) da una composizione non identificata di Girolamo Macchietti (Firenze 1535-1592), su un foglio più alto che lungo (fig. 35). Quindi è occorsa una riduzione, da una parte, e una dilatazione dall'altra per adattare il soggetto al formato desiderato. Le figure sono pressoché le stesse e in numero uguale, ma le variazioni non sono indifferenti come ad esempio...

all'estrema destra della piastrella che nella stampa spiccano dal gruppo o per le figure centrali, sedute sui gradini, che sono spostate, insieme al folto gruppo, al fine di compensare le differenze di formato già rimarrate.

Del figlio di Mathias, Johann Friedrich Greuter (Fine XVI secolo - 1660 circa), che lavorò in Italia, è l'*Ercole nel giardino delle Esperidi*⁴⁷ (fig. 37), frontespizio delle *'Esperidi'* di G.B. Ferrari, pubblicato a Roma nel 1646. Essa è tratta da un disegno di Pietro Berrettini (Cortona 1596 - Roma 1669) ed è servita per la decorazione del cavo dell'alzata al Museo del Castello Sforzesco di Milano⁴⁸ (fig. 36) che ne ripercorre in maniera particolarmente fedele i particolari.

Per ultimo, non in ordine di importanza, il soggetto biblico, dall'Antico Testamento, di Mosè salvato dalle acque del Nilo in una piastrella ovale policroma (fig. 38) del Museo Nazionale di San Martino a Napoli, siglata sul rovescio « LIBORIUS GRUE P. ».

La stampa che ne ha offerto lo spunto (fig. 39) è l'acquaforte di Bartolomeo Biscaino⁴⁹ (Genova 1632 - 1657), indubbiamente il più dotato fra i discepoli di Valerio Castello, e la sua personalità artistica è riscoperta solo da poco tempo, dopo che venne confusa maldestramente, per molti anni, con quella dei generici copisti o con quella dello stesso maestro. Malgrado la morte lo abbia colto ancora giovane, a soli 25 anni, egli si rivela già divergente dagli indirizzi di Valerio e lo dimostra nelle pur numerose acquaforti, una quarantina, che ebbero parecchie tirature e una grande fortuna. L'eco delle sue incisioni giunse fino a Castelli d'Abruzzo e il rapporto iconografico qui presentato ne è l'esplicita conferma.

A conclusione di questo esame posso dire, grazie anche agli esempi proposti, che la scelta delle fonti iconografiche non aveva limiti, spaziando su tutti i fronti, da quelle famose e prestigiose dei Carracci, a quelle decorative del Tempesta, alle stampe popolari o di artisti poco noti, offrendo ai pittori su ceramica quelle garanzie che essi cercavano, una traccia, un indirizzo, un'idea dove la loro fantasia non arrivava.

Un accenno a parte meriterebbero le tese dei piatti che, decorate con cordoni floreali o di fogliami e con l'inserimento di putti, sono eseguite di fantasia o tratte da repertori facilmente reperibili.

La divulgazione delle immagini, oltre che in Italia, è avvenuta un po' ovunque in Europa, segno di una necessità comune, di un bisogno unitario.

NOTE

- ¹ G. BISCONTINI UGOLINI, *Nicolò Pellipario al Castello Sforzesco e una nuova attribuzione*, in « Rassegna di studi e di notizie », Milano, 1974, pp. 163-167.
- ² J. PETRUZZELLIS-SCHERER, *Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco*, in « Rassegna di studi e di notizie », Milano, 1980, pp. 355-362.
- ³ G. LISE, F. MORO, *Prima indagine per l'iconografia di « Leda e il Cigno » nelle stampe*, in « Rassegna di studi e di notizie », Milano, 1980, pp. 197-199.
- ⁴ A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, Vienne, 1803-1821, 21 voll.; edizione consultata, Leipzig, 1870, vol. XVII, pp. 123-188.
- ⁵ Inv. 521, cm. 19,5 x 28.
- ⁶ Inv. 573, diam. cm 48.
- ⁷ Acquaforti. A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVII, pp. 167-168; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
- ⁸ Acquaforte. A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVII, pp. 167-168; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
- ⁹ Acquaforte datata 1599. A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVII, p. 169, n. 1158; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
- ¹⁰ Inv. 293, diam. cm 40.
- ¹¹ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVII, pp. 167-168; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
- ¹² Inv. 1163, alt. cm. 17,5.
- ¹³ Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
- ¹⁴ J. GIACOMOTTI, *Faïences Françaises*, Fribourg, 1963, pp. 44-45, fig. 5.
- ¹⁵ C. FRÉGNAC, *La Faïence Européenne, Le guide du connaisseur*, Fribourg, 1976, p. 142, n. 192.
- ¹⁶ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, pp. 23-205; M. CALVESI, *Le incisioni dei Carracci*, Roma, 1965.
- ¹⁷ G.P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori*, Roma, 1672; edizione consultata del 1821.
- ¹⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Vite dei pittori bolognesi*, Bologna, 1678; edizione consultata a cura di M. Brascaglia, Bologna, 1971, pp. 223-308.
- ¹⁹ Bulino. A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, p. 109, n. 135; M. CALVESI, *op. cit.*, 1965, pp. 42-43, n. 143; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
- ²⁰ G. LISE, *L'incisione erotica del Rinascimento*, Milano, 1975, pp. 107-125.
- ²¹ Già cavo di un'alzata; inv. 479, diam. cm 29,5.
- ²² Acquaforte e bulino. A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, pp. 180-181, n. 1; M. CALVESI, *op. cit.*, 1965, p. 65, n. 207; Musée des Beaux-Art di Lione.
- ²³ Bulino; prova in controparte di A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, pp. 107-108, n. 125; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
- ²⁴ Bulino; prova in controparte di A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, p. 26, n. 4; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.

- ²⁵ Inv. 1399, diam. cm 18,5.
²⁶ Inv. 363, cm 19 x 25,5.
²⁷ Inv. 503, cm 25,5 x 57.
²⁸ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XXI, p. 110, n. 33; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
²⁹ C.C. MALVASIA, *op. cit.*, 1971, p. 274.
³⁰ Catalogo della XII Biennale Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, Firenze, 1981, p. 104, ill. a colori.
³¹ L. MALLÉ, *Maioliche italiane dalle origini al '700*, scheda n. 45.
³² C. FRÉGNAC, *op. cit.*, 1976, p. 141, n. 189.
³³ Inv. 504, cm 37 x 52.
³⁴ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XXI, p. 110, n. 29; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
³⁵ The Illustrated Bartsch, vol. 39(18-1), New York, 1980, p. 375.
³⁶ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, p. 269, n. 31; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
³⁷ C.C. MALVASIA, *op. cit.*, 1971, p. 272; di lui parla alle pp. 309-316.
³⁸ Inv. 1696, diam. cm 16.
³⁹ Serie di quindici esemplari; A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVII, p. 268, n. 10; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
⁴⁰ J. GIACOMOTTI, *op. cit.*, 1963, pp. 18-19, tav. 3.
⁴¹ J. LIEURE, *Jacques Callot, Parte II, Catalogue de l'oeuvre gravée*, Tomo II, Parigi, 1927, p. 41, n. 480; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
⁴² Inv. 579, cm 20 x 26,5.
⁴³ Acquaforte stampata a Parigi con il titolo 'Le Grand Triomfateur ou le Libraire ambulan'; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
⁴⁴ Inv. 483, cm 27 x 19,5.
⁴⁵ Inv. 507, cm 33 x 39,5.
⁴⁶ G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München e Leipzig, 1855, vol. IV, p. 584, n. 7; Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma.
⁴⁷ M.C. LE BLANC, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Paris, 1856, vol. II, p. 320, n. 13; Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.
⁴⁸ Inv. 570, diam. cm 29.
⁴⁹ Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.

FRANCESCO PERTEGATO

Restauro di costumi del Castello Sforzesco

Francesco Pertegato ha eseguito vari interventi di restauro di un gruppo di sottovesti maschili del '700 ed 800 (inizi) e di un abito femminile della metà dell'800. Le schede relative alla metodologia dei suoi interventi sono state compilate dallo stesso Pertegato. È l'inizio di interventi di restauro sulla raccolta di costumi, e si ha in programma di proseguire.

C. A.

Schede tecniche di restauro

Pulitura e restauro di 10 sottovesti maschili, assegnabili al periodo compreso tra la seconda metà del secolo XVIII e il secondo decennio del XIX, scelte perché interessanti ad esemplificare l'evoluzione sia del taglio sia della decorazione di un capo dell'abbigliamento maschile rimasto in uso, con poche varianti, fino ai giorni nostri¹.

Raso di seta in pezza, con ricami policromi, predisposto per sottoveste maschile (n. 217C); dopo il 1805; misure cm. 55 x 84; corredato di un sigillo daziario a piombo recante in rilievo: sul recto un'aquila con corona sul petto, sopra due saette incrociate e sul verso la scritta «MI-LANO D.G.F.». ».

Stato di conservazione: buono; una vasta macchia di umidità, bruna, alonata.

Trattamento: tentativo di pulitura locale della macchia con una solu-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

- ²⁵ Inv. 1399, diam. cm 18,5.
²⁶ Inv. 363, cm 19 x 25,5.
²⁷ Inv. 503, cm 25,5 x 57.
²⁸ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XXI, p. 110, n. 33; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
²⁹ C.C. MALVASIA, *op. cit.*, 1971, p. 274.
³⁰ Catalogo della XII Biennale Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, Firenze, 1981, p. 104, ill. a colori.
³¹ L. MALLÉ, *Maioliche italiane dalle origini al '700*, scheda n. 45.
³² C. FRÉGNAC, *op. cit.*, 1976, p. 141, n. 189.
³³ Inv. 504, cm 37 x 52.
³⁴ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XXI, p. 110, n. 29; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
³⁵ The Illustrated Bartsch, vol. 39(18-1), New York, 1980, p. 375.
³⁶ A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVIII, p. 269, n. 31; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
³⁷ C.C. MALVASIA, *op. cit.*, 1971, p. 272; di lui parla alle pp. 309-316.
³⁸ Inv. 1696, diam. cm 16.
³⁹ Serie di quindici esemplari; A. BARTSCH, *op. cit.*, 1870, vol. XVII, p. 268, n. 10; Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe.
⁴⁰ J. GIACOMOTTI, *op. cit.*, 1963, pp. 18-19, tav. 3.
⁴¹ J. LIEURE, *Jacques Callot, Parte II, Catalogue de l'oeuvre gravée*, Tomo II, Parigi, 1927, p. 41, n. 480; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
⁴² Inv. 579, cm 20 x 26,5.
⁴³ Acquaforte stampata a Parigi con il titolo 'Le Grand Triomfateur ou le Libraire ambulan'; Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.
⁴⁴ Inv. 483, cm 27 x 19,5.
⁴⁵ Inv. 507, cm 33 x 39,5.
⁴⁶ G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München e Leipzig, 1855, vol. IV, p. 584, n. 7; Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma.
⁴⁷ M.C. LE BLANC, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Paris, 1856, vol. II, p. 320, n. 13; Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.
⁴⁸ Inv. 570, diam. cm 29.
⁴⁹ Raccolta Stampe A. Bertarelli, Milano.

FRANCESCO PERTEGATO

Restauro di costumi del Castello Sforzesco

Francesco Pertegato ha eseguito vari interventi di restauro di un gruppo di sottovesti maschili del '700 ed 800 (inizi) e di un abito femminile della metà dell'800. Le schede relative alla metodologia dei suoi interventi sono state compilate dallo stesso Pertegato. È l'inizio di interventi di restauro sulla raccolta di costumi, e si ha in programma di proseguire.

C. A.

Schede tecniche di restauro

Pulitura e restauro di 10 sottovesti maschili, assegnabili al periodo compreso tra la seconda metà del secolo XVIII e il secondo decennio del XIX, scelte perché interessanti ad esemplificare l'evoluzione sia del taglio sia della decorazione di un capo dell'abbigliamento maschile rimasto in uso, con poche varianti, fino ai giorni nostri¹.

Raso di seta in pezza, con ricami policromi, predisposto per sottoveste maschile (n. 217 C); dopo il 1805; misure cm. 55 x 84; corredato di un sigillo daziario a piombo recante in rilievo: sul recto un'aquila con corona sul petto, sopra due saette incrociate e sul verso la scritta «MI-LANO D.G.F.». ».

Stato di conservazione: buono; una vasta macchia di umidità, bruna, alonata.

Trattamento: tentativo di pulitura locale della macchia con una solu-

zione al 50% di alcool etilico in acqua deionizzata (scarsamente efficace); test di stabilità dei colori (instabili quelli dei filati di ricamo); pulitura generale per immersione in tetracloroetilene (fornitore: E. Weiss e figli); trattamento a vapore per attenuare le vecchie pieghe.

Raso di seta in pezza con profilature a ricamo, predisposta per sottoveste maschile (n. 218 C); inizi del sec. XIX; misure cm. 55 x 88; sigillo daziario come il 217 C.

Stato di conservazione: buono; vaste macchie alonate.

Trattamento: come il 217 C.

Sottoveste in raso di seta bianca, con ricami in seta policroma (n. 272 C); 1780-1790; lunghezza max cm. 59.

Stato di conservazione: discreto; piccole macchie di umidità.

Trattamento: test-colore (colori instabili in acqua); trattamento locale delle macchie con alcool etilico e acqua deionizzata (50%); pulitura generale per immersione in tetracloroetilene; stiratura delle vecchie pieghe a vapore.

Sottoveste di raso di seta, bianca, ricamata con seta policroma (n. 356 C); 1780-1785; solo il quarto sinistro, lunghezza max cm. 61.

Stato di conservazione: mediocre; perdute ampie sezioni delle cuciture; sfrangiato per intero il bordo inferiore; una modesta lacerazione lungo la curva della spalla.

Trattamento: test-colore (instabili i colori del ricamo); pulitura locale per tamponamento con tetracloroetilene; pulitura generale per immersione in tetracloroetilene; supporto della lacerazione su taffetas di seta giapponese (fornitore: Mac Culloch & Wallis Ltd - London), col metodo del cucito a punto posato, usando filo tratto da organza di poliestere («Stabiltex», produzione: Schweizerische Seidengazefabrik AG - Zürich); fissaggio delle sfrangiature del bordo con filo tratto da Stabiltex; completamento delle cuciture con filo di cotone, a due capi; trattamento a vapore.

Sottoveste di taffetas bianco, con ricami in seta policroma (n. 1007);

seconda metà del XVIII secolo; solo i quarti anteriori; lunghezza max cm. 50.

Stato di conservazione: discreto; molte cuciture lacunose.

Trattamento: pulitura locale per tamponamento e generale per immersione con tetracloroetilene; completamento delle cuciture con filo di cotone a due capi; trattamento a vapore per eliminare le gualciture.

Sottoveste di taffetas bianco, con ricami in seta policroma (n. 357 C); 1790-1800 c.; solo i quarti anteriori; lunghezza max cm. 70.

Stato di conservazione: discreto.

Trattamento: come il 1007 C.

Sottoveste di taffetas bianco, con ricami in seta policroma (n. 245 C); 1790-1800 circa; lunghezza max cm. 63.

Stato di conservazione: buono; piccole macchie diffuse; un deposito di vernice sulla spalla sinistra, interessante la fodera in lino, con irrigidimento del tessuto sottostante.

Trattamento: test di stabilità dei colori (instabili); pulitura locale della macchia di vernice con acetone (rimozione solo parziale); pulitura generale per immersione in tetracloroetilene; rinforzo della zona sottostante la macchia con supporto locale in mussola di lino, col metodo del cucito a punto posato, usando filo di poliestere, titolo 100, di colore adeguato; trattamento di stiratura a vapore.

Sottoveste (gilet) in tela finissima di cotone, decorata da ricami in argento filato (n. 432 C); 1810-1820 c.; lunghezza max cm. 52.

Stato di conservazione: discreto, nonostante le due vaste lacune: una, interessante tessuto e fodera (fig. 1), sul fianco sinistro; l'altra, più piccola, dietro a destra; e numerose piccole; ricami in argento pesantemente ossidati; piccole macchie diffuse di ruggine.

Trattamento: lavaggio in soluzione H.d.G.²; sbiancatura parziale col metodo Poot³; trattamento con acido fluoridrico all'8% per rimuovere le macchie di ruggine; risciacquo con acqua deionizzata; pulitura del filo metallico con tampone debolmente imbevuto in Silver Dén (produzione: J. Goddard & Sons Ltd, G. ...)

eliminare eventuali depositi grassi e successiva protezione del filato con una lacca alla cellulosa al 12% (TR87, fornitura: Dari); supporto delle lacune su tela di cotone (« pelle d'uovo »), tinta con coloranti Reacna (produzione: A.C.N.A.), col metodo del cucito a punto posato, usando filo tratto da Stabiltex, non tinto (fig. 2); trattamento a vapore per spianare le gualciture.

Sottoveste (gilet) in raso di cotone ricamato in bianco (n. 454 C); 1800-1810 c.; lunghezza max cm. 50.

Stato di conservazione: buono; la fodera e il risvolto del collo pesantemente macchiati da residui ferrosi.

Trattamento: lavaggio in soluzione H.d.G.⁴; sbiancatura parziale col metodo Poot⁵; rimozione delle macchie di ruggine con acido fluoridrico all'8%; risciacquo con acqua deionizzata; trattamento a vapore.

Sottoveste (gilet) di pekin di seta bianca (raso e gros de Tour), con ricami in seta policroma (n. 45 C); 1810-1820 circa; lunghezza max cm. 58.

Stato di conservazione: buono; diffuse macchie di umidità.

Trattamento: test-colore (colori stabili); pulitura locale delle macchie con miscela di acqua e alcool etilico al 50%; lavaggio in soluzione H.d.G.⁶; risciacquo con acqua deionizzata; trattamento a vapore per attenuare le vecchie pieghe.

* * *

Abito femminile in seta operata (effetti di disegno ottenuti per slegature di trama), color rosa aranciato (n. 199 C); 1840-50 circa; lunghezza max cm. 135.

Stato di conservazione: discreto; tessuto piuttosto irrigidito dalla polvere; soprattutto in corrispondenza della fitta arricciatura della gonna in vita, la seta, leggerissima, era interessata da numerose lacune e fessurazioni, talune di media entità; l'abito, talmente impolverato da risultarne scarsamente riconoscibile il colore, era cosparso di vaste macchie di colore marrone scuro, prodotte da un residuo bruno, secco, d'aspetto granulare, di natura organica, presente nelle tasche interne in tela di cotone bianco; la gonna era marcata da 5 linee scure, orizzontali, quasi

sicuramente prodotte dai cerchi del panier, che sono state rilevate e segnalate con cucito lungo una cimosa di uno dei teli della gonna (rispettivamente a cm. 36 - 53 - 65 - 73,5 e 91,5 dall'orlo), prima del lavaggio.

Test e saggi preliminari: test di stabilità del colore (stabile); il corpetto foderato (come le maniche) in tela di cotone, è sostenuto lungo l'allacciatura anteriore e ai fianchi da rinforzi che, scoperti disfacendo un modesto brano di cucitura, sono risultati essere di corno e sono stati lasciati in loco; scarso esito ha dato il tentativo di trattamento locale delle macchie che si sono rivelate solubili, parzialmente, solo in soluzione detergente acquosa.

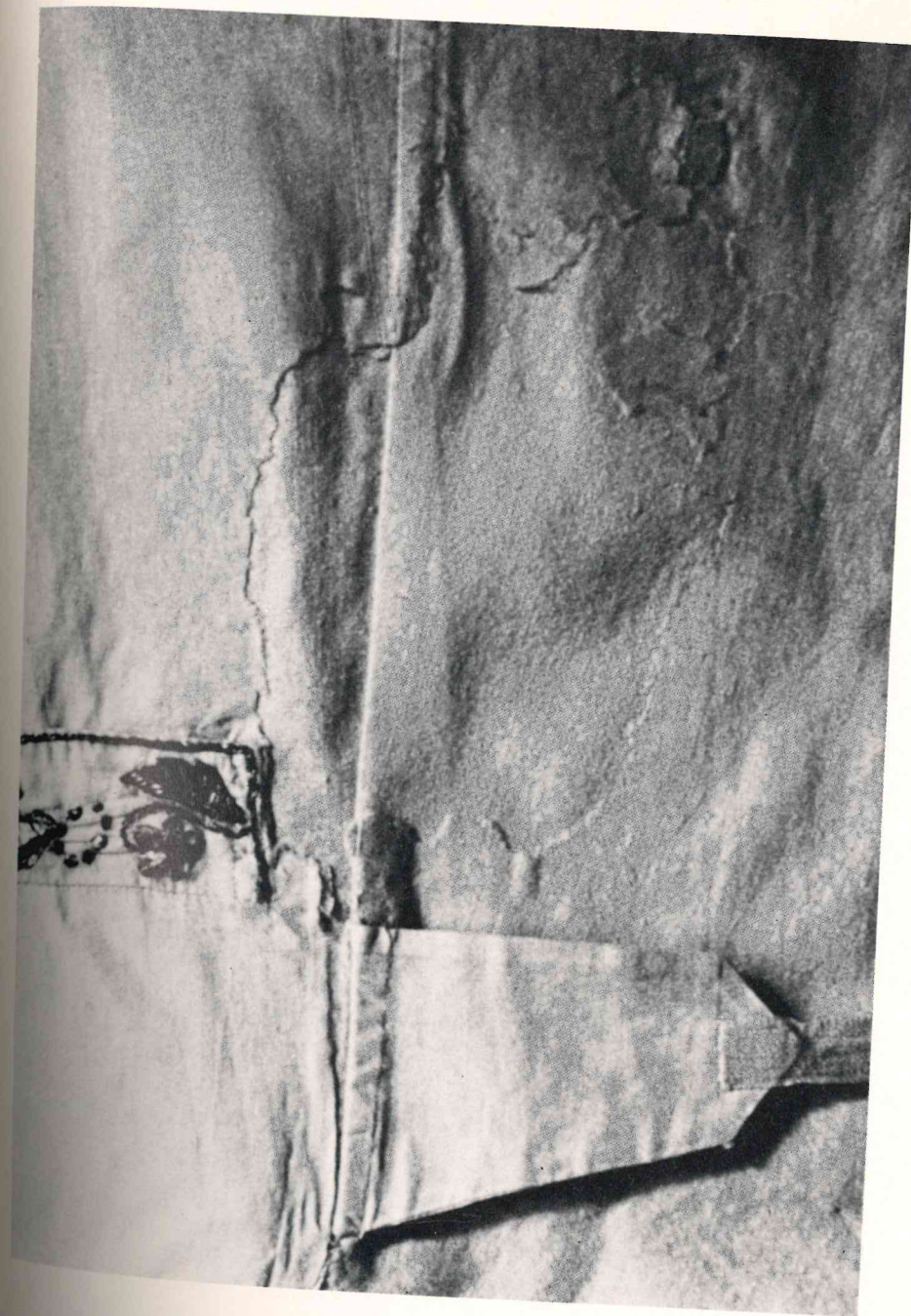
Trattamento: pulitura locale delle macchie con soluzione H.d.G.⁷, tamponando la zona circostante con carta assorbente per evitare che si spandessero; lavaggio generale con la medesima soluzione, realizzato ponendo all'interno dell'abito un foglio sagomato di Melinex (fornitore: C.I.R. - Cartotecnica) e distribuendo il detergente con un pennello di pelo di bue, quattro volte sul davanti e quattro volte sul dietro; abbondante risciacquo, dopo ciascun lavaggio, con acqua deionizzata lasciata cadere a pioggia.

Al termine del lavaggio permanevano, indebolite, tracce delle macchie ma sia il tessuto che il colore avevano guadagnato una insospettabile freschezza; com'era prevedibile, anche la balza inamidata che rinforzava l'orlo riguadagnava consistenza.

Asciugato l'abito, sollevando delicatamente le pieghe per evitare la formazione di segni marcati, le lacune e le lacerazioni sono state sanate e le zone indebolite rinforzate con l'applicazione di supporti locali in organza di seta (produzione: Etab. ts Gillier Frères - Lyon), tinta nel colore dell'abito con coloranti Novamina (produzione A.C.N.A.), col metodo del cucito a punto posato, usando filo tratto da Stabiltex (organza di poliestere, produzione: Schweizerische Seidengazefabrik AG - Zürich) non tinto; si è preferito non fissare all'esterno i bordi dei supporti poiché, a causa della leggerezza del tessuto, le cuciture avrebbero prodotto delle tensioni locali; le pezze sono state semplicemente tagliate ad un centimetro di distanza circa dall'area interessata al cucito di supporto. Per finire l'abito è stato sottoposto a trattamento su tavolo a vapore per attenuare le vecchie pieghe e ridurre il pericolo di future ulteriori lacerazioni; ciò ha consentito, anche, di ridare nuova morbidezza al motivo prodotto dall'arricciatura fermata da cuciture, sul corpetto davanti. È rimasto in sospeso, invece, il problema della etichetta contenente i



446



447

dati di individuazione dell'abito: quella precedente, un disco metallico applicato con un cappietto di filo si è rivelata non idonea e una nuova soluzione è allo studio, che tenga conto dei problemi sollevati dall'intera raccolta di costumi.

NOTE

¹ Per una più approfondita documentazione vedere: « costumi dei secoli XVIII e XIX », catalogo delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano, a cura di G. Butazzi - Milano 1976, pp. 64, ill. in b/n, e G. Butazzi, una raccolta di sottovesti settecentesche ricamate al Castello Sforzesco; in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. IV, 1976, p. 103 e vol. V, 1977, p. 155.

² La soluzione è entrata nell'uso con le iniziali della studiosa Judith Hofenk-De Graaf, che ne ha messo a punto la formula presso il « Central Research Laboratory for Objects of Art and Science » di Amsterdam:

1 g/l di detergente tensioattivo non ionico;
0,5 g/l di un polifosfato coadiuvante;
0,1 g/l di Sodio Casbossimetilcellulosa.

Cfr. J.H. HOFENK-DE GRAAF, *The Constitution of Detergents in Connection with the Cleaning of Ancient Textiles*, in « Studies in Conservation », vol. XIII, n. 3 (1968), pp. 122-141.

Per il presente gruppo di interventi sono stati usati: il detergente AF-10-12/490 (produzione: Rol), il tripolifosfato di sodio (produzione: S.A.I.) e Sodio Carbossimetilcellulosa (fornitore: Greene & Stone, London).

³ Il metodo è stato proposto da A.A.H. Poot per i tessuti antichi a base di fibre cellulosiche e consiste nel trattamento con una soluzione composta di:

20 g/l di Na_2SiO_3 ;
5 g/l di Na_2CO_3 ;
5 g/l di NaOH ;
5 vol.% di H_2O_2 (30%).

Cfr. A.A.H. POOT, *Chemical Bleaching of Ancient Textiles*, in « 1964 Delft Conference on the Conservation of Textiles », collected preprints, I.I.C. London 1965, pp. 53-64.

⁴ Vedi nota 2.

⁵ Vedi nota 3.

⁶ Vedi nota 2.

⁷ Vedi nota 2.

CLEMENTINA POZZI

L'importante dono di una raccolta di stoffe per mobili
fine sec. XIX - inizio sec. XX

La Sig.ra Clementina Pozzi e i suoi fratelli hanno donato alle Civiche Raccolte una serie di campioni di cui presentiamo la schedatura seguita da notizie che la figlia Clementina ha fornito sulla Fabbrica che li ha prodotti, la Tessitura S.A. Schmid di Cavenago Brianza (MI) e Cassolnovo Lomellina (PV) di cui Francesco Pozzi loro compianto Padre, fu per 60 anni Direttore Tecnico.

ESAME TECNICO DEI 13 CAMPIONI DI STOFFE PER MOBILI DELLA DONAZIONE F. POZZI

Abbreviazioni: Ord. Fili = *ordimento Fili*
Tess. Ins. = *Tessimento - Inserzioni*

Camp. n. 1 *Spolino della Regina* - altezza cm. 38 x cm. 51 - anno 1868

Ord. Fili: 96 al cm. Organzino 40/44

Tess. Ins.: 22 trama di seta più trame di spolinato

Nota: Su ordinazione della Real Casa per il matrimonio di Margherita, figlia di Ferdinando di Savoia, duca di Genova, con Re Umberto I per il « salotto della Regina ». I disegni e le messe in carta furono subito distrutti per ordine della Real Casa.

Camp. n. 2 *Velluto Taglio e Riccio* - altezza cm. 90 x cm. 60 - anno 1904

Ord. Fili: 106 al cm. Organzino 40/44

Opera su macchina Jacquard

Fondo su Licc più lamette = montaggio speciale

Tess. Ins.: 44 trama di seta 80/88

Ferri II taglio al cm.

II Riccio

Camp. n. 3 *Spolino* - altezza cm. 28 x cm. 55 - anno 1905

Macchina 880 corde opera 720

Ord. Fili: 130 al cm. Organzino 40/44

Tess. Ins.: 34 al cm. trama di seta più trame spolinato

Camp. n. 4 *Spolino* - altezza cm. 40 x cm. 31 - anno 1920

Ord. Fili: 120 al cm. Organzino 40/44

Tess. Ins.: 36 trama 140/154 fondo

18 lamè 1/capo cotone fogliame

18 Toussah 70/80 a più capi fiori

Camp. n. 5 *Spolino* - altezza cm. 40 x cm. 40 - anno 1922

Disegno di Francesco Pozzi

Spolino in seta pura:

Ord. Fili: 52 al cm. di chappe 2/200

Tess. Ins.: trame di fondo 36 al cm. di chappe 2/200

Fiore Spolino: trame 18 al cm. Verde chiaro
trame 18 al cm. Verde scuro } trama seta
trame 18 al cm. Rosa chiaro } 140/154 a 3 c
trame 18 al cm. Rosa scuro }

Camp. n. 6 *Spolino* - altezza cm. 31 x cm. 24 - anno 1920-'30

Ord. Fili: 54 al cm. Chappe 2/200

Tess. Ins.: 22 inserzioni al cm. trama 140/154 fondo

22 inserzioni al cm. lamè 1/c cotone - quando la-
vora spolino

1/C lamina d'oro

Trama a più capi

Camp. n. 7 *Spolino* - altezza cm. 31 x 16 - anno 1920-'30

Ord. Fili: 120 al cm. Organzino 40/44

Tess. Ins.: 34 al cm. Trama 140/154 fondo

17 al cm. Toussah 70/80 a più capi spolino

Camp. n. 8 *Spolino* - altezza cm. 27 x 16 - anno 1920-'30

Macchina Jacquard in 400

Fondo su Licci passatura bastarda

Ord. Fili: 190 al cm. Organzino 40/44

Tess. Ins.: trame al cm. 20 cotone 80/2 a 3/c fondo
trame al cm. 20 trama 210/230 lancé
trame al cm. 20 trama 210/230 spolino

Camp. n. 9 *Lampasso Chiesa* - altezza cm. 37 x cm. 47 - anno 1920-'30

Ord. Fili: 86 al cm. Organzino 80/88

Tess. Ins.: 20 x 2 trama di seta 160/176 circa

Camp. n. 10 *Lampasso* - altezza cm. 99 x cm. 60 - anno 1925

Ord. Fili: 120 doppi al cm. pari a 240 semplici
Organzino 20/22

Tess. Ins.: 40 trama di seta 60/66 continua
20 trama di seta 80/88 e
20 x 4 trama di seta 80/88 parziali

Camp. n. 11 *Velluto « Marrone »* - altezza cm. 88 x cm. 70 - anno 1925

Ord. Fili: Fondo: Fili 2592 (pari a fili 37 al cm.)
Chappe 2/100

Velluto: 864 (pari a fili 12,6 al cm.)

Chappe 2/100 a 3/c

Tess. Ins.: 24 trame al cm. trama 160/176 colore crema
24 trame al cm. trama 160/176 colorato
Ferri 12 al cm. taglio

Camp. n. 12 *Velluto « Giardino »* - altezza cm. 59 x cm. 60 - 1925-'28

Fondo Raso

Ord. Fili: Fondo: Fili 40,5 al cm. Chappe 2/100

Velluto verde: Fili 13,5 al cm.

Chappe 2/160 a 2/c

Velluto colorato: Fili 13,5 al cm.

Chappe 2/160 a 2/c

Tess. Ins.: trame 20 al cm. Binato (1 capo cotone 80/2
1 capo Toussah)

Ferri 10 al cm. taglio uno ogni 2 trame

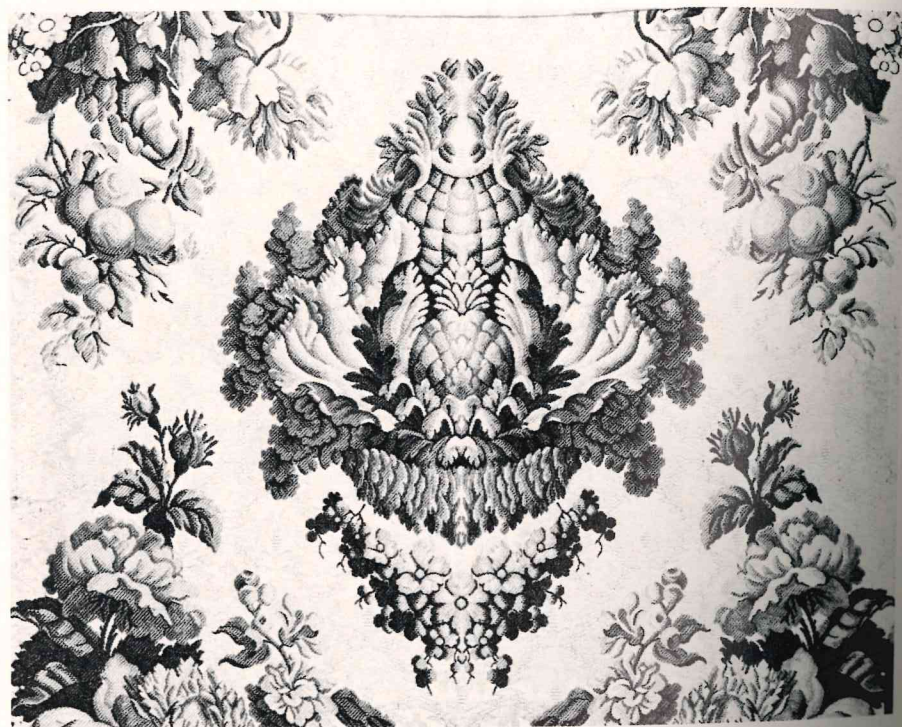


FIG. 1



FIG. 2

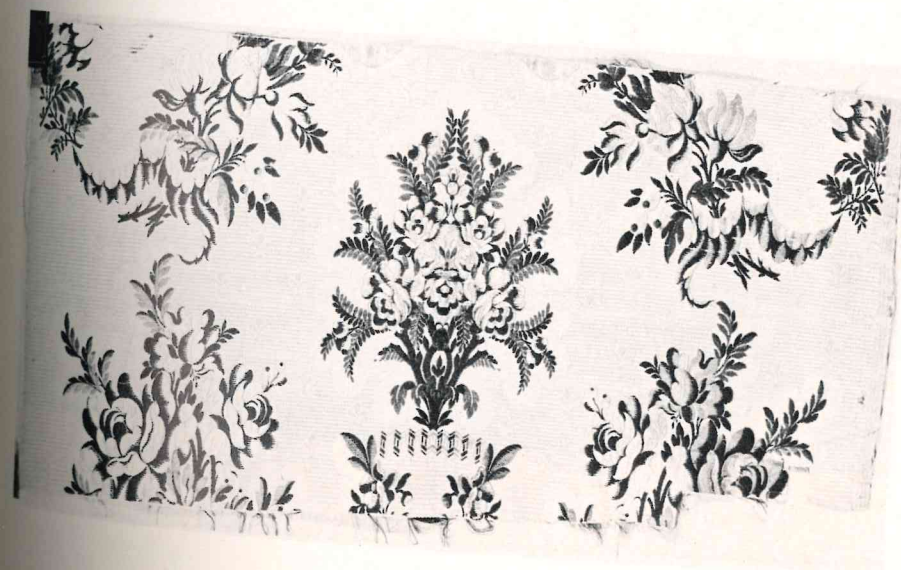


FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

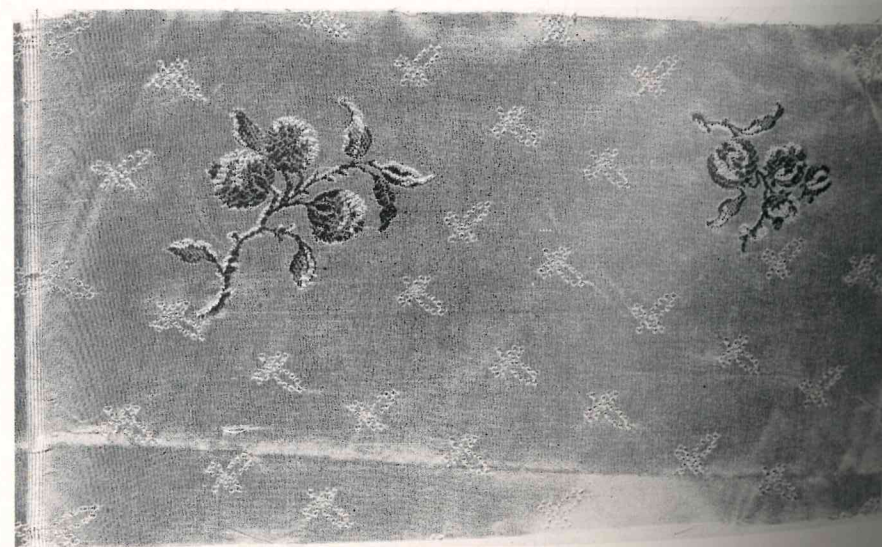


FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9





FIG. 11



FIG. 12

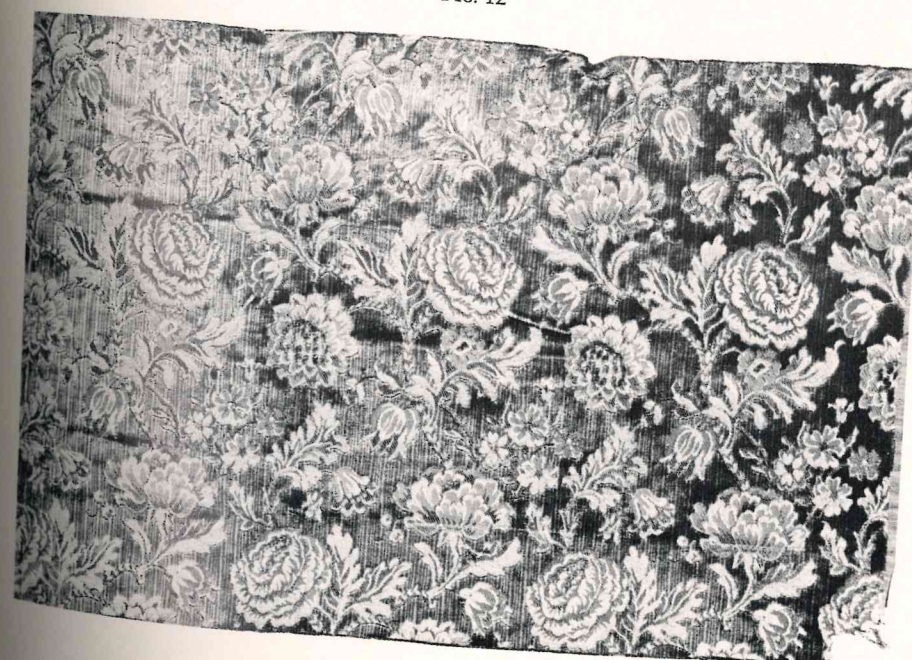


FIG. 13

Camp. n. 13 *Velluto Striè* - altezza m. 1,25 x cm. 61 - anno 1930-'35

Ord. Fili: Fondo: Fili 40,5 al cm. pari a Fili 5184 doppi
in 128 cm. di Chappe 2/100

Velluto: Fili 6,75 al cm. pari a Fili 864 in
128 cm. di Chappe 2/100 a 2/capi

Tess. Ins.: 22 trame 160/176 trama crema

22 trame 160/176 trama colorata

Ferri taglio uno ogni 4 inserzioni

Ringraziamenti

Il più vivo ringraziamento al signor Angelo Milanese per l'esame tecnico dei campioni di stoffe ed alla moglie Savina Bonomi Milanese per la ricostruzione dei dati degli stabilimenti di Cassolnovo e di Cavenago Brianza.

Segue un resoconto dell'attività dell'azienda Pozzi secondo i ricordi di Clementina una delle figlie di Francesco Pozzi.

La S.A. Schmid aveva rilevato una vecchia industria milanese di stoffe per mobili e tappezzerie dell'ultimo decennio del 1800: la « Osnago-Martignoni e C. » con fabbrica di produzione a Cavenago Brianza e sede di vendita a Milano in Via Morigi n. 8. Tale manifattura era di notevole rinomanza come appare in calce alla corrispondenza:

Fabbrica di Stoffe di seta per mobili e tappezzerie.

Damaschi per Chiesa - Riproduzione tessuti antichi.

Fornitori della Real Casa - Gran Premio 1906 Milano.

Diploma d'onore: Chicago U.S.A. 1893.

Medaglie d'oro: Torino 1884 - Genova 1892 -

Minis. Ind. Agric. Comm. 1897 - Camera Comm. Milano 1906.

Nella « Osnago-Martignoni » Francesco Pozzi entrò a 16 anni, il giorno 8 agosto 1908, con la mansione di « Campionarista ».

Nato a Milano il 30 gennaio 1892 in via Conca del Naviglio n. 2, frequentate le elementari presso le scuole in via Ariberto n. 12, conseguì la licenza tecnica presso la scuola governativa « Cesare Correnti ».

Frequentò i corsi serali di tessitura e di meccanica applicata presso la scuola di tessitura della « Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri » di Milano in via S. Marta n. 18. Il 30 giugno 1910 conseguì il diploma di licenza con medaglia d'argento nella sezione di tessitura; il 30 giugno 1911 il diploma di licenza con medaglia d'argento nella sezione meccanica del telaio.

Nel 1909 ebbe il passaggio alla mansione di « Dispositore » con analisi dei tessuti e dei costi di produzione.

Nel 1913 la Ditta Osnago-Martignoni entrò a far parte del mercato mondiale grazie all'assunzione di un giovane, originario dai Grigioni (Svizzera): Christian Schmid che, dopo

aver conseguito la licenza Superiore di Commercio a Neuchâtel, visitava i maggiori mercati mondiali per conto di una Stamperia di tessuti.

La collaborazione tra Francesco Pozzi e Christian Schmid produsse una creazione di stoffe per mobili tanto pregiata da reggere il confronto con quella dei migliori artisti decoratori del passato. Rifiutando facili soluzioni essi cercarono la perfezione nella tecnica e nella qualità della lavorazione studiando i grandi stili e in modo particolare il « Liberty ». Nel 1914 Francesco Pozzi venne inviato allo stabilimento di Cavenago Brianza con mansioni di tecnico ed aiuto direttore. La fabbrica dotata di telai semimeccanici era qualificata nella produzione di spolinati e di velluti.

Dal 1915 al 1918 Francesco Pozzi partecipò alla prima guerra mondiale nel 32° fanteria al fronte e fu decorato di croce al merito di guerra.

La ditta Osnago-Martignoni riuscì a superare senza danni i difficili anni di guerra; Christian Schmid diede il suo nome alla Ditta: « Fabbrica Osnago di Schmid » è l'intestazione in calce alla corrispondenza.

Nel 1919 Francesco Pozzi, congedato, riprese l'attività nell'azienda con la mansione di analisi dei tessuti e costi di produzione e di vendita.

Nello stesso anno Christian Schmid decise di affiancare alla fabbrica già esistente in Cassolnovo Brianza un nuovo complesso sito in Cassolnovo Lomellina (Pv).

Cassolnovo all'inizio del secolo, aveva avuto un forte risveglio agricolo-economico.

Il grande patrimonio terriero appartenente ai marchesi Arconati, dopo la morte dell'ultimo erede Gian Martino, era passato per vendita a proprietari privati che con la formazione di nuovi Consorzi, attraverso una irrigazione più razionale ed intensiva, potenziarono la produzione agricola.

Con lo sviluppo delle piccole proprietà a riso, frumento, segale, granturco, si volle tentare anche l'avventura dell'industria.

È del 1905 a Cassolnovo la costruzione del « Cotonificio Lomellino » che iniziò la produzione nel 1907 e gli azionisti erano i proprietari terrieri del luogo.

Si produceva tela per biancheria: lenzuola, federe, ecc.; ma, nel florido paese agricolo, privo però di mentalità industriale, il Cotonificio ebbe vita breve.

Nel 1913 venne venduto ai fratelli Dell'Acqua, industriali tessili di Cerro Maggiore, ma senza trarne giovamento.

Il 24 dicembre 1919 Christian Schmid, finanziato dalla Banca Wonnviller di Milano, acquistò il cotonificio Lomellino in pieno fallimento; la direzione tecnica fu affidata a Francesco Pozzi.

Il nuovo complesso industriale venne dotato del macchinario necessario per torcitura del filato, tintura e tessitura.

Dalla fabbrica di Cavenago Brianza si chiamò la maestranza specializzata nella produzione tessile per avviare la popolazione agricola alla produzione industriale considerata fino allora come alternativa all'agricoltura, perché la popolazione passava stagionalmente dal lavoro dei campi a quello della fabbrica.

In campo tecnico meccanico Francesco Pozzi realizzò le seguenti innovazioni:

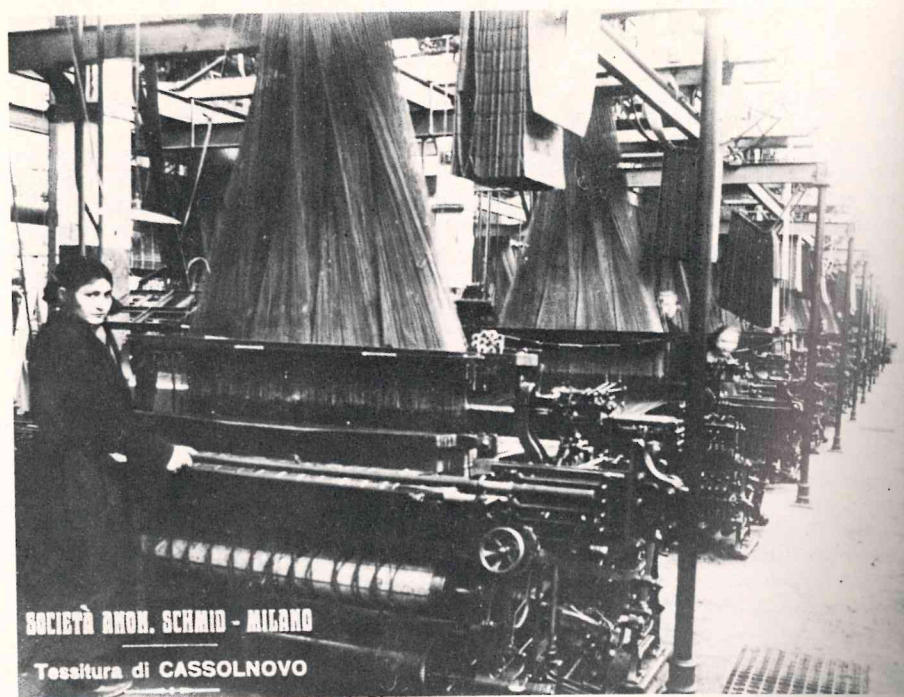
— Ideazione ed attuazione di uno speciale telaio per tessere meccanicamente velluti alla Jacquard a quattro navette, aventi le cassette porta-navette ferme e il solo pettine battente.

— Ideazione e realizzazione di uno speciale telaio per tessere velluti, spolinati, broccati alla Jacquard di gran pregio, articoli prima non producibili che su telai a mano.

— Un brevetto, a favore dell'azienda — per la lettura dei disegni Jacquard: « Autolettrice ».

La S.A. Schmid provvide anche a servizi sociali per i dipendenti della tessitura di Cassolnovo.

Per prima cosa il salario fu retribuito regolarmente in misura conveniente (cosa che



nell'ex-cotonificio Lomellino non era mai avvenuta), fu costruito un Convitto per la maestranza proveniente fuori sede, fu assunta dalla Ditta la quota di partecipazione all'Asilo del paese di tutti i figli dei dipendenti.

Gli operai dello stabilimento di Cassolnovo raggiunsero il numero di 500; mentre a Cavenago Brianza erano oltre i 150.

Mantenuta l'attività anche nei difficili anni dal 1940 al 1946 con produzione militare (quali tessuti per paracadute, tendine per le ferrovie dello Stato), nel 1947 Francesco Pozzi promosse ulteriori ampliamenti ed ammodernamenti nei reparti di produzione che permisero all'Azienda di competere ed affermarsi sui mercati del Nord Europa ed Oltre Oceano.

Nel 1952 Francesco Pozzi venne nominato Consigliere Delegato della Società.

Nello stabilimento di Cassolnovo il lavoro era dato a circa 800 operai ed impiegati a ritmo continuato; in quello di Cavenago Brianza, la cui direzione fu assunta da Guglielmo Pozzi, fratello di Francesco, la maestranza era circa di duecento persone, volta sempre a una produzione più specializzata, in parte ancora su telai semimeccanici.

Tra le realizzazioni più significative della tessitura Schmid si ricordano:

- Rivestimento dell'ambiente interno del teatro « La Scala » di Milano, nella sua ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale.

- Tendine in pura lana dei vagoni dei treni passeggeri delle Ferrovie dello Stato, fornitura fatta per circa vent'anni ed esportata in tutto il mondo.

- Rivestimento dell'ambiente interno del Teatro Metropolitan di New York.

- Paramenti sacri per lo Scurolo di S. Carlo nel Duomo di Milano.

- Paramenti sacri per la Chiesa di S. Benedetto (monumento nazionale) del Monastero di Sortino (Siracusa).

- Esportazioni in Inghilterra, Germania, Belgio, Svizzera, Olanda, Francia, Indie Olandesi ed Inglesi, Canada, Iran, Egitto, Libano, Costa d'Avorio, India, Giappone, Australia.

Il 1° maggio 1953 Francesco Pozzi venne insignito della Medaglia d'oro: premio del Lavoro e del Progresso economico istituito dalla Camera di Commercio-Industria-Agricoltura di Pavia.

Nel 1962 Christian Schmid muore a St. Moritz (Svizzera) per grave malattia.

A Francesco Pozzi venne proposta la Presidenza della Società che tuttavia rifiutò.

L'industria tessile frattanto si radicava sempre più nel concetto di scienza della tecnologia che teneva sempre meno conto di quella lavorazione artigianale che aveva caratterizzata la manifattura della S.A. Schmid.

Nel 1969 Francesco Pozzi, dopo oltre 60 anni di lavoro sempre nella stessa Azienda, dei quali 50 passati nella fabbrica di Cassolnovo, si ritirò a vita privata.

Nel 1976 muore a Rapallo (Genova).

Nel 1972, la S.A. Schmid, travagliata da complesse vicende ereditarie, per crisi di settore e di condizione direzionale, fu costretta a chiudere il 31 dicembre.

Elenco della Donazione

Oltre ai tredici campioni di stoffe per mobili, di cui è stata fatta la schedatura, abbiamo donato una raccolta di 264 campioni di cravatte analizzati, del 1918 circa e una raccolta di 120 campioni di stoffa tipo « Taboureys » del 1907, analizzati in parte.

LUIGI VITIELLO - FABRIZIO FERRANTI

Tecnica usata per decorare la corazza
di Vittorio Amedeo I di Savoia

Nella corazza si osservano decorazioni in rilievo ottenute per asporto di materiale mediante incisione chimica. Si ripetono in gran numero: una pianta cresciuta rigogliosa circondata da una corona, nodi di Savoia, strumenti musicali... Anche i bordi sono decorati. Elmi, scudi, lance, spade erano incisi allo stesso modo, un'incisione che non lascia bave. Siamo ai primi del seicento, nel pieno della rivoluzione galileiana; la stessa incisione si estende agli strumenti di misura, a quelli graduati, alle scale per regolare il tiro delle artiglierie.

Si sapeva indurire l'acciaio mediante tempera e mediante cementazione. Nella tempera si riscalda l'acciaio ad una certa temperatura per un certo tempo e poi si raffredda rapidamente; ha effetto soprattutto lo spessore del materiale ferroso. Con la cementazione l'indurimento è limitato ad uno strato superficiale, con la sicurezza di evitare la fragilità, conservando nell'interno la necessaria duttilità per resistere ai colpi delle armi nemiche senza rotture. In queste condizioni non era possibile costruire un utensile (bulino) capace di asportare trucioli mediante incisione meccanica. Perciò gli armaioli dell'epoca non avevano altra scelta che l'incisione chimica. Anche oggi spesso si presentano condizioni dove l'incisione chimica non ha alternativa, sia pure per motivi tecnici diversi. L'incisione chimica è più morbida, meno fredda e compassata di quella al bulino.

Il metodo odierno di esecuzione non è diverso da quello usato nei secoli passati; è migliorata la conoscenza di tutti i fattori che concorrono al successo.

Si protegge con cere o vernici isolanti adesive le parti da lasciare inalterate ossia il disegno che deve risaltare in rilievo. S'immerge per un certo tempo in una soluzione acida corrosiva speri-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

LUIGI VITIELLO - FABRIZIO FERRANTI

Tecnica usata per decorare la corazza
di Vittorio Amedeo I di Savoia

Nella corazza si osservano decorazioni in rilievo ottenute per asporto di materiale mediante incisione chimica. Si ripetono in gran numero: una pianta cresciuta rigogliosa circondata da una corona, nodi di Savoia, strumenti musicali... Anche i bordi sono decorati. Elmi, scudi, lance, spade erano incisi allo stesso modo, un'incisione che non lascia bave. Siamo ai primi del seicento, nel pieno della rivoluzione galileiana; la stessa incisione si estende agli strumenti di misura, a quelli graduati, alle scale per regolare il tiro delle artiglierie.

Si sapeva indurire l'acciaio mediante tempera e mediante cementazione. Nella tempera si riscalda l'acciaio ad una certa temperatura per un certo tempo e poi si raffredda rapidamente; ha effetto soprattutto lo spessore del materiale ferroso. Con la cementazione l'indurimento è limitato ad uno strato superficiale, con la sicurezza di evitare la fragilità, conservando nell'interno la necessaria duttilità per resistere ai colpi delle armi nemiche senza rotture. In queste condizioni non era possibile costruire un utensile (bulino) capace di asportare trucioli mediante incisione meccanica. Perciò gli armaioli dell'epoca non avevano altra scelta che l'incisione chimica. Anche oggi spesso si presentano condizioni dove l'incisione chimica non ha alternativa, sia pure per motivi tecnici diversi. L'incisione chimica è più morbida, meno fredda e compassata di quella al bulino.

Il metodo odierno di esecuzione non è diverso da quello usato nei secoli passati; è migliorata la conoscenza di tutti i fattori che concorrono al successo.

Si protegge con cere o vernici isolanti adesive le parti da lasciare inalterate ossia il disegno che deve risaltare in rilievo. S'immerge per un certo tempo in una soluzione acida corrosiva speri-

mentata capace di sciogliere con regolarità il metallo lasciato scoperto. Questo significa senza zona privilegiate, evitando che si producano zone profondamente ridotte di spessore accanto ad altre poco incise. Tutta la parte incisa dev'essere il più possibile livellata.

Sono numerose le ricette di queste cere, solide o liquide, a composizione modificabile in dipendenza della stagione e del clima. Una liquida è la seguente: cera 300 g, acqua ragia 100 g, bitume 150 g. Questa, applicata ad esempio con un pannello, evapora e lascia una barriera isolante e resistente all'azione chimica del mordente.

Una solida si ottiene fondendo e mescolando a bagno d'acqua calda 300 g di cera, 200 g di bitume giudaico, 200 g di mastice in lacrime e 100 g di colofonia. Le solide si spalmano a caldo.

In ogni caso il metallo sottostante dev'essere ben preparato, pulito, altrimenti manca l'aderenza. Per facilitare alla vista il disegno, è consigliabile colorare la cera con nerofumo o con un colorante solubile nei grassi, tipo aniline.

Gli acidi o mordenti furono e sono ancora preparati con acido nitrico o con percloruro di ferro. Quest'ultimo ha il vantaggio di agire senza produrre gas, vapori o altri prodotti nocivi o fastidiosi. Un mordente nitrico richiede una parte d'acido a 40° Bé, 4 parti d'acido acetico concentrato ed una parte di alcool denaturato.

Il percloruro di ferro, detto anche cloruro ferrico, si trova in commercio in pezzi o masse deliquescenti (avide di acqua) di colore bruno oppure sciolto in soluzioni acquose di concentrazione diversa che si esprime in gradi Bé (Bomé). Per una composizione sicura conviene partire dal prodotto solido, talvolta detto « percloruro di ferro fuso ». Una ricetta prescrive: percloruro 10 parti, acido cloridrico 2, acqua 100.

La temperatura accelera la reazione d'incisione; quindi la stagione, il clima hanno influenza. Dopo un certo tempo l'azione mordente rallenta o si esaurisce; occorre allora rinnovare il bagno. È possibile sperimentare e conoscere quanti micron d'incisione si ottengono in un certo tempo.

L'artigiano che ha inciso la corazza mostra anche un sicuro impiego della tecnica a scopo artistico decorativo. Nelle zone incise sono stati lasciati grani isolati tondeggianti che sorgono dal fondo, allineati, quasi a contorno distanziato e ricamato.

Nel sec. XVI l'acquaforte entrò in uso come procedimento di stampa.



La lastra di metallo generalmente di rame, si isola stendendovi una vernice a base di cera per aquaforte; la vernice viene annerita scaldando alla fiamma la lastra dalla parte non cerata. Poi con un punta metallica l'artista vi delinea il disegno sollevando la vernice, perciò asportando la cera (o vernice). Infine la lastra viene immersa in una bacinella riempita del « mordente », il quale corrode la lastra nelle parti non ricoperte di cera. Avvenuta la corrosione, si asporta la copertura di cera e si ha la lastra incisa e pronta per l'inchiostrazione e la stampa al torchio.

Nel caso della corazza l'isolamento si fa con pennello dipingendo. Quindi il disegno alla fine risulta in rilievo perché risparmiato dall'acido. All'acqua forte invece il disegno è impresso in profondità, con tecnica negativa, nel metallo.

In ogni caso dopo l'incisione all'acido, si asporta la cera con un solvente.

L. V.

Alcune note su un'armatura appartenuta a Vittorio Amedeo I

Di quanto rimane dell'armatura, o meglio di parte di una fornitura, appartenuta al duca Vittorio Amedeo I di Savoia è doveroso parlare anche perché rappresenta un caso tipico comune a quasi tutte le forniture il cui destino sembra essere quello di trovarsi sparse nelle più diverse collezioni o Musei.

Esempio degli ultimi anni della produzione milanese, è decorata a rete di tessuto e può essere, con un certo margine, attribuita a quell'ancor oggi sconosciuto armaiolo denominato Maestro del Castello, che con il quasi omonimo ed altrettanto misterioso Maestro Io del Castello e con l'eccelso Pompeo della Cesa chiuse, si può dire in bellezza, un'epoca della storia di Milano come centro di produzione di armature.

La più vecchia documentazione in nostro possesso che si riferisce a questa armatura dice testualmente: « Petto, schiena, spallacci e parte di bracciali a tiratura bianca, pezzi d'armi da capitano di cavalleria del sec. XVI, di buona forma, e incisi all'acqua forte: sulla schiena, in buo-

nissima conservazione, si vedono corone marchesali, nodi trofei d'armi e di strumenti musicali »¹.

Ora, fra le altre considerazioni che si possono fare, si nota che il petto, anch'esso esposto in Museo, ma poco visibile in quanto deteriorato, già da allora (1880 ca.) non era in buone condizioni. Ottime invece, ancora oggi le condizioni della schiena, dei due spallacci simmetrici e dei segmenti di bracciali dove è possibile vedere che l'armaiolo per la decorazione ha usato una tecnica mista; incisione all'acqua forte, punzonatura del fondo e doratura, di cui rimangono però solamente delle tracce e di cui non si parla nel documento citato prima.

In occasione del riallestimento dell'esposizione delle armi ed armature nelle sale del Museo del Castello Sforzesco si è reperita una documentazione iconografica abbastanza esauriente che ha fornito indicazioni, anche se non determinanti, almeno sufficienti ad individuare sia il probabile esecutore che il probabile committente.

All'Armeria Reale di Torino infatti esistono parti di una fornitura (coscia, ginocchiera e schiniere ed un elmo chiuso, ad incastro, schedati come appartenenti a Vittorio Amedeo I di Savoia. Confrontando le decorazioni con quelle dell'armatura del Castello esse risultano identiche. Così è anche per l'armatura di proprietà del Museo Poldi Pezzoli di Milano, che è composta da schiena, petto, gorgiera braccia con spallacci asimmetrici ed un elmo chiuso, che non fa parte però della fornitura, con il petto marcato con il simbolo attribuito al Maestro del Castello.

Malgrado la colorazione diversa, l'armatura del Poldi Pezzoli è brunita, anche in questo caso la decorazione è identica. Purtroppo, date le non buone condizioni del petto dell'armatura del Castello, non è possibile individuare il marchio dell'armaiolo. Il confronto però non lascia dubbi: gli spazi della decorazione sono suddivisi ad esagoni a rete formati da nodi Sabaudi, riccioli e bulbi; gli spazi sono decorati con corone attraversate da fronde di palma alternate a decorazioni di trofei d'armi e di strumenti musicali. Dal punto di vista costruttivo hanno caratteristiche analoghe quali lo scollo circolare senza bordo, le aperture ascellari a bordo sporgente liscio ed il margine inferiore a gronda.

Identico poi è anche il motivo ornamentale delle bordure. L'attribuzione al Maestro del Castello è sempre problematica, ed in questo caso come si è detto viene a mancare anche il supporto del mar-

chio che doveva trovarsi al centro della lista dello sterno ma certa è l'appartenenza dei vari pezzi citati ad una fornitura unica, con tutta probabilità ad una così detta « piccola guarnitura » comprendente una armatura da cavallo ed una per combattimento a piedi con parti mobili integrabili. Forse un giorno, sulle orme di analoghe iniziative di recupero, sarà possibile esporre l'armatura completa, anche se per breve tempo, e completare un discorso che oggi non si conclude.

F.F.

NOTA

¹ AMBROGIO BAZZERO, *Le Armi Antiche nel Museo Patrio di Archeologia in Milano*, Milano, Tipografia del Giornale La Perseveranza, 1880.

OLEG ZASTROW

La collezione di bacili d'ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

Nei magazzini dei Musei nel Castello Sforzesco si conserva un notevole numero di bacili d'ottone tipologicamente simili, in gran parte di buon interesse sia per il pregevole livello esecutivo, così come per l'epoca e la stilistica. Pare qui quasi superfluo esprimere il rammarico, circa l'attuale difficoltà a mettere in mostra una più significativa campionatura, rispetto all'attuale, poiché la situazione di carenza di spazio espositivo si estende a un imponente numero di altri tipi di elaborati artistici. È auspicabile che la pubblicazione di questi oltre cento pezzi, praticamente tutti affatto inediti, possa contribuire, in una visione generale, a stimolare l'interesse per un tipo di elaborato ancora poco studiato in Italia, anche se assai diffuso. D'altra parte, la conoscenza specifica dei pezzi di proprietà comunale e la loro valorizzazione, dopo la recente sistematica pulitura a cui sono stati sottoposti e che ne ha facilitato la lettura¹, potrebbe sollecitare nuove proposte, circa una eventuale maggiore evidenziazione museale. Risulta comunque indubbio che alcuni bacili sono obiettivamente di importanza non marginale, come si cercherà di esporre, e comunque di livello sicuramente non inferiore ad altri noti e pubblicati, conservati in Europa e negli Stati Uniti, in raccolte pubbliche e private.

Come si è accennato, tutto il gruppo di opere metalliche qui presentate appartiene ad un'unica tipologia che, allo stato attuale degli studi, in Italia non è stata ancora chiaramente e univocamente inquadrata in un ben preciso filone produttivo: questa circostanza, se raffrontata con la situazione di studi e ricerche in tale senso, perlomeno a livello europeo, in cui si è già giunti a delle definizioni sia pure parziali ma abbastanza soddisfacenti, riconfermerebbe una già più volte deprecata perifericità delle nostre conoscenze, in merito a molti aspetti delle arti applicate, suntuarie e non. In sostanza, si tratta dei tipici bacili di lamina di

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

chio che doveva trovarsi al centro della lista dello sterno ma certa è l'appartenenza dei vari pezzi citati ad una fornitura unica, con tutta probabilità ad una così detta « piccola guarnitura » comprendente una armatura da cavallo ed una per combattimento a piedi con parti mobili integrabili. Forse un giorno, sulle orme di analoghe iniziative di recupero, sarà possibile esporre l'armatura completa, anche se per breve tempo, e completare un discorso che oggi non si conclude.

F.F.

NOTA

¹ AMBROGIO BAZZERO, *Le Armi Antiche nel Museo Patrio di Archeologia in Milano*, Milano, Tipografia del Giornale La Perseveranza, 1880.

OLEG ZASTROW

La collezione di bacili d'ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

Nei magazzini dei Musei nel Castello Sforzesco si conserva un notevole numero di bacili d'ottone tipologicamente simili, in gran parte di buon interesse sia per il pregevole livello esecutivo, così come per l'epoca e la stilistica. Pare qui quasi superfluo esprimere il rammarico, circa l'attuale difficoltà a mettere in mostra una più significativa campionatura, rispetto all'attuale, poiché la situazione di carenza di spazio espositivo si estende a un imponente numero di altri tipi di elaborati artistici. È auspicabile che la pubblicazione di questi oltre cento pezzi, praticamente tutti affatto inediti, possa contribuire, in una visione generale, a stimolare l'interesse per un tipo di elaborato ancora poco studiato in Italia, anche se assai diffuso. D'altra parte, la conoscenza specifica dei pezzi di proprietà comunale e la loro valorizzazione, dopo la recente sistematica pulitura a cui sono stati sottoposti e che ne ha facilitato la lettura¹, potrebbe sollecitare nuove proposte, circa una eventuale maggiore evidenziazione museale. Risulta comunque indubbio che alcuni bacili sono obiettivamente di importanza non marginale, come si cercherà di esporre, e comunque di livello sicuramente non inferiore ad altri noti e pubblicati, conservati in Europa e negli Stati Uniti, in raccolte pubbliche e private.

Come si è accennato, tutto il gruppo di opere metalliche qui presentate appartiene ad un'unica tipologia che, allo stato attuale degli studi, in Italia non è stata ancora chiaramente e univocamente inquadrata in un ben preciso filone produttivo: questa circostanza, se raffrontata con la situazione di studi e ricerche in tale senso, perlomeno a livello europeo, in cui si è già giunti a delle definizioni sia pure parziali ma abbastanza soddisfacenti, riconfermerebbe una già più volte deprecata perifericità delle nostre conoscenze, in merito a molti aspetti delle arti applicate, suntuarie e non. In sostanza, si tratta dei tipici bacili di lamina di

ottone martellato, di profondità più o meno rilevante, recanti delle decorazioni, sbalzate, cesellate, impresse a punzone, eseguite preliminarmente a getto; talvolta con delle apprezzabili applicazioni suppletive di bottoni metallici piatti, recanti delle figurazioni incise, con ripetitivi volti virili che ricordano le similari piastrine circolari argenteo, smaltate o niellate, applicate ad esempio lungo il tracciato equatoriale di alcuni nodi in calici quattro-cinquecenteschi.

Il motivo prevalente che ha determinato fino ad ora, nei non numerosi studi pubblicati in Italia, una discrepanza d'interpretazione, circa il possibile territorio di provenienza di questi caratteristici bacili di ottone, è legato al loro tipo di fabbricazione, effettuato in serie quasi industrialmente in un numero molto rilevante e per un periodo di tempo che si prolungò di oltre un secolo e mezzo, relativamente al momento della loro massima diffusione. L'odierna presenza infatti di una quantità rilevante di tali oggetti, chiamati correntemente ma non sempre appropriatamente « piatti da battesimo », diffusi in raccolte private e, ancora più, nelle sagrestie di tante chiese italiane, ha facilitato l'equivoco circa il fatto che potesse trattarsi di una ramificata, se non diversificata, produttività localizzabile in zone talvolta estremamente distanti fra loro.

Se si prende in considerazione, a puro titolo episodico, il territorio della provincia di Sondrio, da quanto almeno si può espungere dall'inventario del 1938³, si rileva la presenza di almeno tredici di tali caratteristici elaborati. Così la ricerca in via di completamento, estesa alle centottantadue parrocchie che nella provincia di Como sono subordinate alla diocesi comasca, ha recensito ben ventidue di tali bacili³. Peraltro, non vi è quasi mostra in Italia, relativa all'arredamento sacro, in cui non siano presentati alcuni esemplari di « piatti » d'ottone.

Se questa situazione di possibile equivoco, a favore del quale peraltro esistono prestigiosi avalli di produttività precedenti, come ad esempio la diffusione duecentesca in tutto il territorio europeo dell'oreficeria imitante l'operosità limosina, si è inserito, quale fattore ratificante, anche uno studio del Savini uscito nel 1929⁴ che propose una tesi favorevole ad attribuire una parte della produzione al territorio italiano per tali bacili, sia pure come risultato della immigrazione di maestranze, o confraternite di maestranze, tedesche in alcune zone d'Italia. Questi territori sarebbero stati ravvisati, ad esempio, nella provincia di Teramo, in quella dell'Aquila e forse in alcune zone del Veneto. Il Savini, nel suo studio, proponeva come uno degli stanziamenti il Teramano, avendo

ivi reperito una mezza dozzina di tali oggetti che egli denominò erroneamente « piatti di bronzo ».

Anche prescindendo per ora dalla maggiore letteratura internazionale più aggiornata sull'argomento, che è concorde nel non attribuire globalmente tale produttività di bacili in ottone ad una sola città, ma a diversi centri, operanti peraltro nel territorio latamente renano, alla tesi favorevole ad una elaborazione in Italia si oppongono pure delle considerazioni di elementare senso comune. Come si dirà più innanzi, tutta la produzione fu programmata in funzione di una esecuzione effettuata tramite l'uso di matrici precostituite, metodologia che ne permise la grandiosa moltiplicazione e diffusione. Orbene, l'analisi e il confronto di numerosi esemplari, presenti oggi in raccolte e località di varie nazioni, permette di rilevare un dato estremamente significativo. La somiglianza fra un certo numero di tali bacili, localizzati sia in territorio italiano che non, conferma non solo un'analogia iconografica più o meno costante (fatto peraltro frequente nella produttività « minore »), ma pure una puntualissima ripetizione dei più minuti dettagli, fino ad alcuni errori, rilevabili nella grafia delle iscrizioni, nell'accostamento delle lettere talvolta lacunoso e in altri casi troncato o talvolta invertito. Vi sono persino delle consunzioni di vocaboli, alla fine di alcune frasi, che si ripetono con pertinace resistenza in numerosissimi esemplari.

Già queste constatazioni pongono una severa remora alla possibilità di una produttività puntualmente imitativa, sia pure come si è accennato da parte di maestranze tedesche trasferitesi a migliaia di chilometri dal centro originario di fabbricazione, che fu appunto una parte della valle del Reno. Così non pare neanche lontanamente possibile ipotizzare la cessione in uso di tali preziose matrici a dei centri artigianali di città del tutto estranee al territorio che le elaborò, quando è ben noto non solo la comprensibile e diffusa gelosia delle corporazioni medioevali e rinascimentali, ma addirittura la presenza di statuti, come ad esempio quelli tardomedioevali della città di Norimberga, che vietavano l'emigrazione dei propri artefici dall'ambito operativo della città. Infine, non è sostenibile la tesi, da più parti affermata⁵, circa una presunta difficoltà di esportazione e di commercializzazione dei bacili d'ottone per tutta l'Europa, fenomeno del tutto contraddetto dai fatti.

Pure, dopo il Savini, con eccessiva insistenza si è continuato a parlare da noi di produzione in territorio italiano, sia pure in un filone culturale tedesco, come si legge tra l'altro nel catalogo del Museo Civico di Rieti

del 1960⁶, in quello della mostra degli arredi sacri di Terni, Narni e Amelia del 1974⁷, in quello dell'arte sacra di Roma e del Lazio del 1975⁸ o degli oggetti sacri della diocesi di Vicenza del 1980^{8 bis}. Tale opinione non era del tutto unanime, come si rileva, ad esempio, da un accenno del Körte nel 1937⁹, tuttavia non connesso alla « scuola » di studi italiani, così come può dirsi della scheda, sobria ma non del tutto puntuale, dell'Haiward sull'Enciclopedia Universale dell'arte¹⁰; ancora, la Gnoli Lenzi parla appropriatamente di maestranze tedesche, per i bacili reperiti nella provincia di Sondrio, definendoli però genericamente di ottone, di metallo, di bronzo¹¹.

Non si tratta qui comunque di tracciare una cronistoria degli studi in Italia e in Europa, in merito a questo particolare tipo di elaborato che ebbe così grande diffusione e apprezzamento, in particolare fra il XV e il XVI secolo. Preme piuttosto fornire qualche ragguaglio, circa il problema esegetico di questi bacili, le loro caratteristiche stilistiche nello svolgersi del tempo, alcuni cenni sulla metodologia attuata per l'elaborazione di tali oggetti metallici, un sommario di alcune delle formulazioni figurative più note. Come corollario, non sarebbe inutile fare presente l'esistenza di alcuni falsi o, se meglio si vuole denominarli, di « imitazioni tardive »: due di esse sono pure presenti nella collezione qui di seguito schedata; con tali oggetti, più o meno antichi e più o meno ben eseguiti è stato pure invaso il mercato dell'antiquariato, come si può rilevare anche da alcuni recenti cataloghi di vendita¹². Al di là della diluizione qualitativa della globalità dei bacili esistenti, la presenza di opere di imitazione sensibilmente posteriori, non concorre a chiarire la storia, dalla nascita al suo autentico tramonto, di tale caratteristica produttività.

L'inquadramento storico e geografico dei bacili di ottone, negli studi maggiori alcuni anche non recentissimi, è stato ripetutamente riaffermato, sì che non pare necessario dilungarsi al di là di qualche sommario accenno riepilogativo¹³. La tradizione della lavorazione dell'ottone, particolarmente per oggetti in lamina, è di antica tradizione nel territorio renano: non trascurando la presenza di una indubbiamente favorevole congiuntura culturale, ebbe un peso non marginale, in merito all'argomento materico, la presenza di buoni giacimenti di zinco. È pure noto come uno dei centri di grande espansione e diffusione fu Dinant, perlomeno fino al saccheggio subito nel 1466: generalizzando, si usa ancora deno-

minare « dinanderie » tutto un certo tipo di ottonami lavorati, fra il tardo Medioevo il Rinascimento ed oltre.

Un altro centro di fondamentale importanza, per i tipici bacili qui trattati, forse fra tutti il più importante, fu certamente la città di Norimberga, i cui artigiani dell'ottone sono già ricordati come gruppo distinto nel 1373, ma che erano sicuramente attivi anche assai prima. È vero: simile ritenere che una parte preponderante dei caratteristici bacili di ottone sia opera di artefici norimberghesi, in quanto è noto che questo tipo di produzione fu probabilmente la loro massima specialità, ma non si devono trascurare alcuni centri, quali ad esempio Aachen, Bouvignes, Lubecca. È stato comunque autorevolmente affermato come nei Paesi Bassi venisse *protratta l'eredità degli orefici medioevali della valle della Mosa; al saccheggio di Dinant seguì una decentralizzazione della tradizione locale di lavorare l'ottone: gli artigiani dell'ottone sopravvissuti si stabilirono a Namur, Tournai, Malines, Huy, Middelburg e nelle vicinanze. Alcuni giunsero ad Aachen ed a Colonia ma, essendo protestanti, non fu loro possibile restare dopo che la Renania ritornò al Cattolicesimo durante la Controriforma. Molti di loro si stabilirono a Norimberga*¹⁴.

Questo inserimento di validi ed esperti artigiani in una città già disponibile, per la sua tradizione di battitori e decoratori delle lastre di ottone, può coincidere, appunto nella seconda metà del XV secolo, al periodo di massima espansione della produzione dei tipici bacili. Da questo momento si può contare grossomodo ancora un secolo di questa specifica produttività; successivamente, nuove esigenze, più sofisticate, e il cambiamento dei gusti determineranno una globale decadenza, con la quasi totale scomparsa di questi elaborati artigianali. Fu tra l'altro il momento dell'affermarsi, a livello di grande produzione, degli oggetti di peltro, il quale, a causa della sua maggiore duttilità, permetteva una più sofisticata elaborazione.

La grande produzione di bacili, di cui rimangono copiose testimonianze a cui si aggiunge ora questo affatto rispettabile repertorio conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, fu resa possibile, come si è già detto, sia dalla favorevole situazione socio-culturale del territorio renano fra il XV e il XVI secolo, così come dalla presenza in loco di idonei giacimenti di metalli ma, ancora più, dall'instaurarsi di un'organizzazione semi-industriale di artefici. È possibile infatti reperire un numero relativamente contenuto di soggetti iconografici, di iscrizioni e di ele-

menti decorativi di contorno, il cui differenziato accostamento permise tuttavia di variare abbastanza vivacemente la ripetitività degli oggetti proposti.

Ad una prima fase più tipicamente di tecnica metallurgica, che doveva conseguire la preparazione della lamina di ottone piana di spessore voluto, seguiva la vera e propria elaborazione del soggetto. Una parte della decorazione veniva effettuata a caldo, come per la stampigliatura delle iscrizioni e talvolta degli sfondi di talune scene: si usavano delle matrici a blocchetto, sul genere di quelle utilizzate per le epigrafi ad esempio delle campane di bronzo, componendo lungo una corona circolare, già tracciata a compasso sulla superficie superiore del piatto, le lettere che dovevano formare le frasi più volte ripetute. Quando lo spazio non era sufficiente le frasi venivano anche bruscamente troncate o, in altri casi, quando occorreva occupare più spazio per le lettere, venivano intercalate delle piccole e aggraziate decorazioni geometriche o floreali, spesso senza preoccuparsi d'inserire tali elementi suppletivi al termine di ogni parola, con talvolta il singolare effetto di trovare due parole successive congiunte fra loro senza soluzione di continuità e le stesse ripetutamente e anormalmente interrotte e riprese: le iscrizioni, infatti, non avevano tanto lo scopo d'illustrare e completare il significato della scena riprodotta (infatti si rileva un'assenza di coerenza, piuttosto spesso, rispetto agli episodi a cui sono abbinate), quanto di arricchire piacevolmente il programma figurativo del bacile. Non va dimenticato il fatto che molti dei destinatari probabilmente o non sapevano leggere o, al più, non conoscevano la lingua usata per le frasi che, raramente in latino, sono in maggiore preponderanza in tedesco. Si noti che anche in alcuni dei bacili qui inventariati le frasi sono addirittura state composte a rovescio e andrebbero quindi lette tramite l'ausilio di uno specchio. Le iscrizioni più frequentemente ritrovate risultano essere prevalentemente invocazioni. Una è di oscuro significato (DI DAL WUNDI); le altre sono così traducibili: ICH BART (WART) GELUK ALZEIT - *Io sempre invigilo alla fortuna*; ICH WART DER IN FRIDE - *Io v'invigilo in pace*; HILFS GOT AUS NOT - *Aiutaci (allontanaci)*, Iddio, dalla miseria; GOT SEI MIT UNS - *Dio sia con noi*; HILFS IXS UND S MARIA - *Aiutaci, Gesù Cristo e Santa Maria*. Quest'ultima invocazione alla Madonna riconferma che la produzione sia avvenuta in territorio tedesco cattolico, come era quello del bacino del Reno^{14 bis}.

La parte più rilevante e significativa della lavorazione avveniva a sbalzo.

Vi era una prima sgrossatura, per conferire alla lamina la conformazione semidefinitiva, più o meno approfondita, con elementi a maggiore o minore rilievo. La fase determinante era l'utilizzazione di matrici metalliche a forte spessore che dovevano essere adoperate prima per tracciare e poi per concludere le figurazioni.

Si è già detto dell'uso del compasso: in numerosi esemplari, oltre che la intaccatura puntiforme centrale, rilevabile sul rovescio del bacile, si può registrare perfino la perforazione della lamina, qualche volta tardivamente otturata con una saldatura a stagno. Nella zona circolare centrale veniva prima impostato il tracciato della raffigurazione proponendo l'impressione di una media di circa 15/20 puntature, larghe, tonde, profonde, che determinavano gli elementi salienti della scena (figg. A-B). Ad esempio: la mano, il gomito, la spalla, l'estremità dei piedi, ecc. (tanto per dare un'idea figurativamente concreta, approssimativamente come si può rilevare nella posizione chiave delle stelle, rispetto alla costruzione ideale delle immagini dello zodiaco celeste).

Su questo tracciato ormai ben determinato e bloccato veniva applicata una seconda serie di matrici metalliche con i dettagli della scena, facilmente imprimevoli a martello, in quanto la lamina di ottone non slittava più dal di sotto essendo bloccata. La finitura di dettagli a cesello, sul recto, non era molto significativa; al contrario, si nota, in alcuni bacili molto consunti dall'uso, che i tratti salienti delle figure sono assai meglio rilevabili osservando il rovescio della lamina sbalzata, meno sottoposta nel trascorrere degli anni all'abrasione anche determinata dalle ripetute lucidature della superficie dell'ottone. Come elemento di finitura per la tesa esterna del bordo si nota assai frequentemente un ripiegamento della lamina effettuato attorno un grosso filo di ferro la cui lunghezza è ovviamente identica alla circonferenza esterna del bacile.

In merito alla lavorazione effettuata sul recto, si nota la frequente presenza di una serie di semplici elementi decorativi impressi a punzone ripetutamente secondo un tracciato che per lo più contorna il bordo della tesa del bacile, verso l'esterno. Sono prevalentemente archetti ogivali, crocette, stilizzati elementi vegetali, rosette, piccoli costrutti geometrici, talvolta impressi in doppia fila. Va ancora annotata la presenza non rara dell'inserimento di alcuni dischetti metallici, a cui già si è accennato, recanti la raffigurazione di un volto virile. Nella maggior parte dei casi si tratta anche qui di un tipo di abbellimento prodotto in serie per multipli, come si denota anche dalla quasi costante ripetitività dello



FIG. A

FIGG. A-B. Il rovescio di due bacili delle Civiche Raccolte. Sono chiaramente riconoscibili alcune delle caratteristiche esecutive, effettuate a sbalzo su matrice precostituita. Si nota fra l'altro la marcata puntatura preliminare di alcuni degli elementi che identificano i punti salienti delle figure.



FIG. B



FIG. C. Uno dei dischetti, inseriti a gruppi di quattro, in appositi fori praticati in alcuni dei bacili delle Civiche Raccolte (cfr. nn. 54-60).

stesso personaggio: ad esempio, nelle raccolte del Castello Sforzesco qui di seguito inventariata, tutti i bacili recanti i tipici bottoni riportati illustrano sempre lo stesso volto (fig. C).

Sull'uso di questi caratteristici contenitori in ottone sono state asserite diverse proposte. È comprensibile comunque che, al di là della loro particolare conformazione, essendo stati diffusi con eccezionale capillarità in gran parte d'Europa, abbiano potuto assumere le più svariate funzioni. Ad esempio, nelle parrocchie, ove se ne incontra, come si è accennato, un numero ancora assai significativo (talvolta arricchiti dall'argentatura) hanno una utilizzazione che può andare dal vassoio per la questua, al bacile per l'acqua santa, a quello per la benedizione con l'aspersorio che viene usato dal sacerdote nei riguardi dei fedeli (negli esemplari più piccoli e profondi), a contenitori per l'amministrazione del sacramento del battesimo. Ricercarne quindi un unico uso esclusivo, come è stato da alcuni proposto¹⁵, parrebbe volerne misconoscere in parte la grande idealità cosmopolita per cui vennero prodotti ed esportati.

Nell'ambito poi dell'uso profano, certamente assai disposto a recepire questo tipo di elaborato, scenografico per la sua vistosità ma in fondo di costo sicuramente molto contenuto, dato il tipo di lavorazione effettuata ed il materiale adoperato, il discorso sull'utilizzazione si potrebbe ancora più allargare. Sono noti molteplici quadri italiani od olandesi d'epoca rinascimentale¹⁶ che riproducono, su degli scaffali posti all'interno di abitazioni, dei bacili analoghi a quelli qui trattati. Il favore per l'uso decorativo di contenitori circolari appiattiti è poi testimoniato, fra l'altro, dalla spesso preziosa anche se quantitativamente minore produttività di piatti metallici di botteghe veneziane: furono eseguiti con decorazioni sia cesellate su metallo, come integralmente smaltate a colori brillanti.

Rimane comunque più convincente la possibilità che i bacili di ottone, sul tipo di quelli norimberghesi, avessero una utilizzazione, sempre in campo profano, più a carattere estetico-rappresentativo che non strettamente funzionale. Si è parlato ad esempio di una denominazione di «bacinelle del sangue» e di «bacinelle del barbiere»¹⁷, che venivano prodotte, ad esempio, da fabbricanti di Norimberga, rispettivamente, per praticare dei salassi e per eseguire la rasatura: è noto come lo stesso personaggio effettuasse entrambe le funzioni, così come quella di estirpare i denti. Pare tuttavia che i tipici bacili qui in oggetto non risultas-

sero molto pratici per tale bisogna, sia per le dimensioni eccessive, che per il peso rilevante che li rendevano poco adatti ad essere comodamente maneggiati durante tali delicate operazioni. È più probabile che quelle denominazioni si possano riferire a delle ben più piccole bacinelle di ottone, in lamina non decorata, sul tipo di quelle che ancora si ritrovano talvolta appese davanti a alcuni negozi di barbieri. La fitta decorazione, la presenza di profondi interstizi e di un nucleo centrale spesso molto sporgente, proporrebbero una utilizzazione probabilmente con finalità meramente espositive, allo scopo di illeggiadrire i severi mobili tardogotici o rinascimentali con degli apprezzabili oggetti, acquistabili in definitiva ad un prezzo verosimilmente non elevato.

Il problema della precisa datazione, per i bacili di ottone qui trattati, presenta una serie di quesiti solo in parte risolvibili. Vi è un generico accordo nel datare i più fra la seconda metà del XV secolo, fino a buona parte del successivo. È stata inoltre a più riprese affermata una parallela notevole difficoltà nello stabilire con successo la precisa località di provenienza, per i vari centri renani in cui potevano risiedere delle botteghe addette alla fabbricazione delle « dinanderie ». Queste diversificate problematiche sono tipiche di ogni fabbricazione ad alta produttività numerica, con esecuzione effettuata per multipli secondo caratteristiche semi industriali. Il protrarsi infatti, da una parte, di schemi figurativi arcaici e la saltuaria ripresa di antiche formule, accostate liberamente ad altre più recenti, concorrono a creare una discontinuità stilistica che può facilmente ingannare chi si accinga a leggere un similare tipo di oggetti.

Non pare trascurabile, anche se non rigidamente applicabile, una tesi che si aggancia alle due fondamentali forme di tali bacili: una di diametro contenuto ma più profonda, databile al XV secolo, l'altra, maggiormente appiattita anche se più espansa e con un largo bordo coronato da un risalto avvolto sul filo metallico, proposta come creazione del secolo successivo¹⁸. Come si è detto, non è infrequente trovare alcuni esemplari di entrambi i tipi che, per altre loro caratteristiche, sono reciprocamente databili. Anche l'iconografia, sia che illustri scene con personaggi, o che presenti decorazioni floreali geometriche o zoomorfe, può correntemente definirsi di transizione fra un tardo Gotico e un primo Rinascimento di sapore germanico.

Se si può tentare una proposta cronologica, anche se abbastanza dubitativa, è da ritenersi più opportuno agganciarsi a più convincenti apporti stilistici, così come alla conformazione e concezione delle decorazioni ed

alla formulazione delle epigrafi, ma più di tutto all'accostamento complessivo dei vari elementi figurati. A tutto questo si aggiunge l'esistenza di un effettivo cambiamento progressivo di alcuni dettagli, con la trasformazione dei costumi che indossano alcuni personaggi, o la presenza di diversificati tipi di arredi.

Il repertorio dei non numerosissimi programmi figurativi, al di là di quei bacili che presentano come elemento dominante solo un rosone centrale o delle baccellature talvolta arcuate, ha una prevalenza di immagini simboliche, vetero o neotestamentarie, in alcuni casi con un più o meno esplicito intento moraleggiante. Soggetti diffusi sono: Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre tentati dal serpente; san Giorgio a cavallo che trafigge il drago; gli esploratori che riportano dalla terra promessa i frutti meravigliosi; l'allegoria con la Madonna, l'arcangelo Gabriele e l'Unicorno; san Sebastiano trafitto dalle frecce; san Cristoforo con il piccolo Gesù; l'Annunciazione; l'Immacolata col Bimbo; Cristo e la Samaritana; il Pellicano mistico che si squarcia il petto per nutrire col proprio sangue i suoi piccoli; il sacrificio d'Isacco; l'Agnello mistico crocifero; il busto di profilo di Marco Tullio Cicerone; uno o più cervi in corsa; i simboli apocalittici degli evangelisti; Sansone e il leone; figure di angeli ad ali spiegate. Non è infrequente la presenza di un personaggio femminile che simbolizza, quasi sempre in chiave didascalica, le virtù della castità e della temperanza, del bene che sconfigge il male, ecc.; così si trova una fanciulla che regge un ramo fiorito e una corona di spine fiorita. Ma pure s'incontra una donna ignuda, posta frontalmente in piedi, reggente in una mano una borsa forse di monete e un uccello nell'altra, mentre è rappresentata con crudo verismo nell'atto di orinare su una diabolica figura sommariamente antropomorfa, stesa ai suoi piedi. Un raro soggetto¹⁹ illustra tuttavia anche il predominio della donna perfino sopra un valido e grande uomo di scienza e filosofia: sono rappresentati Aristotile e Fillis, lui sdraiato a pancia in giù sulle ginocchia della donna, con i pantaloni calati mentre viene da lei percosso sulle terga nude con un frustino; al fianco dell'uomo e nelle sue mani sono degli strumenti scientifici di misurazione, mentre accanto alla donna ci sono il fuso e la conocchia.

Non mancano, sia pure in minoranza, soggetti dichiaratamente di carattere profano: una faccia virile, posta frontalmente, dalla bocca spalancata (tipica rappresentazione di gusto rinascimentale); stemmi araldici di vario tipo e forma, fra cui è da segnalare anche un soggetto a larghi

petali di contorno, nel cui pistillo centrale appiattito e liscio era possibile inserire il vero e proprio piccolo stemma circolare, eseguito a smalto; fiorami o fogliami o frutta in ghirlande di svariate foggie, talvolta alternati a teste di leone o a busti di sirene; vasi a fontana, affiancati da satiri e sirene; centri da tavola sul tipo di grandi anfore. Il repertorio, come si può notare, è quindi sufficientemente variato e i soggetti presenti nelle collezioni pubbliche milanesi ne rappresentano una buona percentuale.

I bacili di questo tipo reperiti e qui catalogati sono esattamente cento e uno, ma più di uno di essi è da considerarsi un'imitazione tardiva. Una favorevole circostanza permette di conoscerne per una buona parte l'origine, o meglio quella dell'ultimo proprietario, prima che fossero affidati alle collezioni pubbliche milanesi.

Ottantadue degli elaborati recano infatti, impresso a punzone, il nome di Francesco Ponti. A questo personaggio debbono serbare un debito di riconoscenza i Musei Civici di Milano poiché vennero da lui ceduti numerosi preziosi oggetti di vario tipo, fra cui anche ceramiche e avori, che concorsero nel formare appunto il legato Ponti, come si apprende da un manoscritto conservato nell'archivio dei musei, datato al 24 febbraio 1896, con cui venne redatto il « *Verbale di consegna e ricevimento della Collezione Ponti al Museo Artistico Municipale* », a seguito del testamento olografo di Francesco Ponti del 3 dicembre 1892. In tale verbale, fra numerosi altri oggetti, sono segnati: *n. 120 piatti veneti in ottone di forma tarda di epoche diverse*. Di altri due bacili è noto che furono acquistati, nel 1891 e nel 1895, dalla Scuola di Arti e Mestieri per scopo didattico. Dei restanti diciassette pezzi non se ne conoscono le modalità d'ingresso, cioè se furono acquistati o donati.

La superficie metallica doveva in origine probabilmente mostrare l'ottone brillante e lucidato, ma solo pochi ce ne sono arrivati in tale stato. Si è già detto come non raramente gli esemplari conservati nelle parrocchie si presentino argentati, ma nessuno di quelli qui recensiti risulta trattato in tale modo; al contrario, un numero molto rilevante presenta tracce cospicue di una forte ramatura, operazione che doveva conferire un aspetto di più convincente « antichità », conformemente ad un particolare tipo di gusto ottocentesco. Ad un'epoca più o meno analoga potrebbero corrispondere gli appiccagnoli, saldati a stagno posteriormente ai bacili, quasi sempre presso il bordo, e che dovevano facilitare l'esposizione delle opere, appese alle pareti o sistemate su appositi scaffali.



FIG. D. Impronta di punzonatura, presente sui bacili nn. 1 e 2.

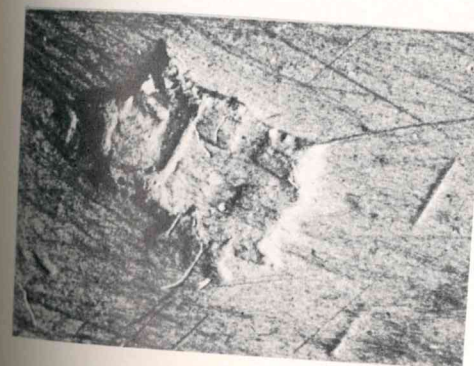


FIG. E



FIG. F



FIG. G

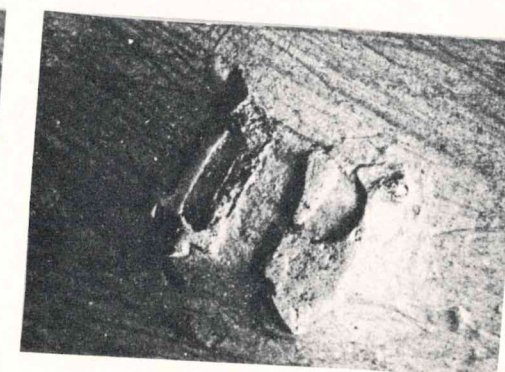


FIG. H

FIGG. E-T. Impronti di punzonature, presenti sui bacili n. 39.

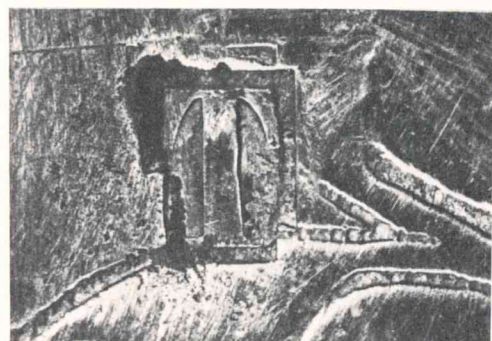


FIG. I



FIG. L

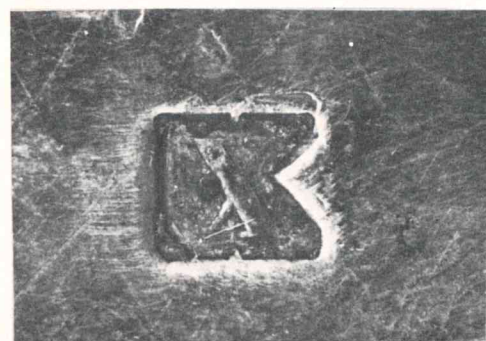


FIG. M



FIG. N



FIG. O



FIG. P

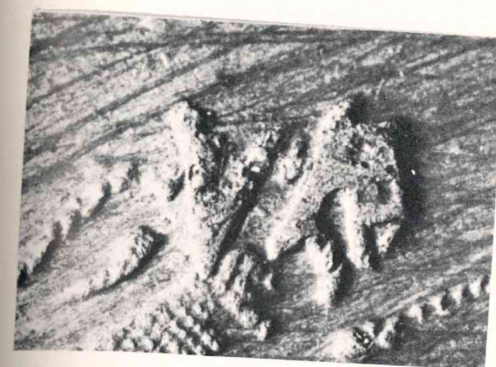


FIG. Q



FIG. R



FIG. S

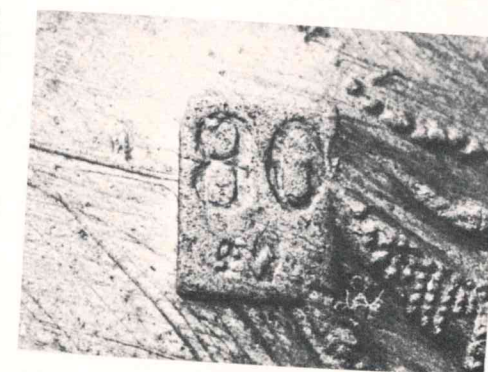


FIG. T

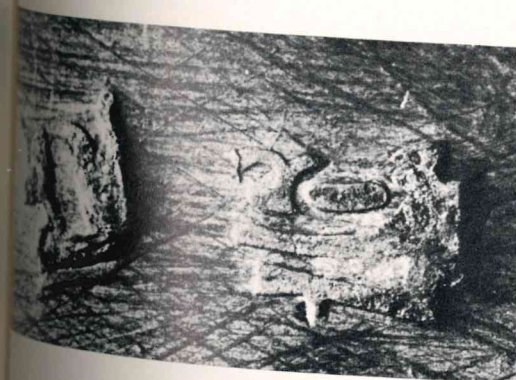


FIG. U

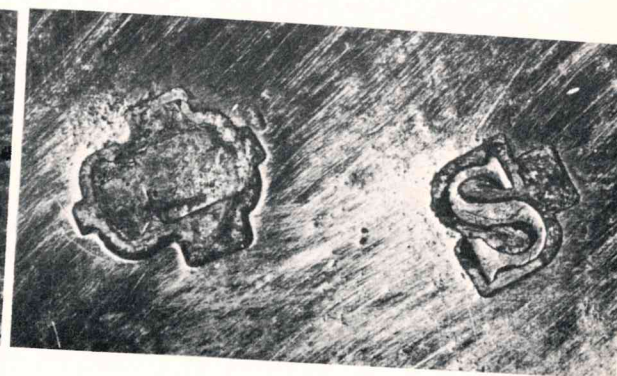


FIG. V

FIGG. U-V. Impronti di punzonature, presenti sul bacile n. 53.

Un particolare, sia pure sporadico, di considerevole rilievo è da ritenersi la presenza, su quattro distinti bacilli, di punzonature, circostanza da considerarsi rara per gli elaborati di ottone, mentre al contrario è del tutto consueta, fra l'altro, per gli oggetti di peltro (figg. D-V). È comunque noto, ad esempio, che, al fine di verificare la qualità di alcune opere di ottone o di bronzo, a Norimberga veniva apposta una marchiatura raffigurante lo stemma della città, l'aripa, unito al contrassegno con le iniziali del responsabile del singolo laboratorio o con il suo marchio di bottega.

Nell'elencazione non è stata proposta una rigorosa sequenza cronologica, del resto piuttosto problematica come si è già accennato, bensì una successione di accostamenti tipologici. Precede tutti un gruppetto di bacili, di forma e di disegno sensibilmente diversi dagli altri e che potrebbe appartenere, se non ad un'epoca sensibilmente anteriore, certamente ad una tipologia ben distinguibile da quella degli altri. Segue un interessante repertorio con svariate figurazioni, presentanti personaggi e scene diverse. Ancora appresso, vi sono alcuni soggetti a carattere dichiaratamente profano o araldico. Il gruppo di bacili che conclude il repertorio si suddivide in quelli a baccellature più o meno incurvate e in quelli a rosone centrale molto rilevato.

NOTE

¹ È doveroso rammentare e ringraziare la sensibile partecipazione, per il migliore risultato di questo lavoro, prestata dalla direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata nella persona della dottoressa Clelia Alberici, la quale ha disposto, in via preliminare, che venisse effettuata una sistematica pulitura dei bacili di ottone, opera lunga e faticosa ma che ne ha permesso una migliore lettura. Oltre che fornire indicazioni utili sull'argomento, è stata data disposizione, affinché cinque di tali opere fossero esposte alla visione del pubblico nel Museo, nel settore recentemente riaperto dei mobili e delle sculture lignee. Un caloroso ringraziamento è rivolto al paziente e impegnativo lavoro dei signori Gola e Croci, per la loro opera prestata nel restauro di tutto il repertorio qui studiato.

² Cfr. M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio*, Roma, 1938. Sono citati bacili simili a quelli qui in oggetto nelle parrocchie di: Albaredo (p. 4); Andalo (p. 9, 10); Cino (p. 88); Gerola (p. 126); Morbegno, con quattro esemplari (p. 180, 181); Rogolo, con due bacili (p. 243); Tresivio, con tre elaborati (p. 390).

³ Circa l'esito di questa ricerca, compiuta dal curatore del presente lavoro, si può anticipare che essa ha dato una fitta messe di risultati, in merito alle oreficerie e ai metalli

lavorati, molto superiore qualitativamente e quantitativamente al previsto e di cui è in elaborazione la schedatura che porterà presto alle stampe i primi risultati. Ulteriori rilevazioni in tale senso sono pervenute dall'indagine sulle oreficerie liturgiche del Lecchese, lavoro tutt'ora in corso di periodica pubblicazione, come ad esempio con i due bacili della parrocchia di Premana (cfr. O. ZASTRW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco. Parrocchia di Premana*, in « Archivi di Lecco », a. III, n. 1-2, scheda 21).

⁴ Cfr. F. SAVINI, *Di alcuni piatti di bronzo del Rinascimento*, in « Bollettino d'Arte », a. VII, serie II, 1929, n. 7, pp. 414-420.

⁵ Cfr. SAVINI, cit.

⁶ Cfr. L. MORTARI, *Museo Civico di Rieti dal Medioevo al XX secolo*, Roma, 1960, p. 67.

⁷ M. D'ONOFRIO, *Arredi sacri nelle diocesi di Terni, Narni e Amelia, dal Medioevo ai nostri giorni*, Catalogo, Roma, 1974, n. 7-8.

⁸ A.A.V.V., *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, Catalogo, Roma, 1975, n. 61, 83, 92.

^{8 bis} Cfr. A.A.V.V., *Oggetti sacri del secolo XVI nella diocesi di Vicenza*, Catalogo, Vicenza, 1980, nn. 16-18.

⁹ Cfr. W. KÖRTE, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, in « Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana », I, 1937, p. 49 ss.

¹⁰ Cfr. F. HAIWARD, *I prodotti artistici del metallo nella civiltà dell'Occidente dal Medioevo ai nostri giorni. Bronzo e ottone*, in « Enciclopedia Universale dell'Arte », vol. IX, 1972, p. 235: *Prodotti della metallurgia norimberghese sono anche grandi piatti con decorazioni eseguite a stampo e iscrizioni calligrafiche, che venivano usati per la raccolta delle elemosine, per l'acqua battesimale o per lavarsi le mani e che trovarono subito richieste d'esportazione in tutta l'Europa. Eseguiti su un numero limitato di disegni standardizzati, questi piatti costituiscono un precoce esempio di produzione in serie. Ancora nel Seicento si fabbricavano per lo più sugli stessi disegni. Per quanto si continuasse a usare anche in seguito il termine « dinanderie », dopo il 1466, quando la città fu saccheggiata dalle truppe di Filippo il Buono, molti fonditori d'ottone furono costretti a emigrare. Alcuni si trasferirono in altre città della valle della Mosa, ma altri molte città d'Europa occidentale: da qui le difficoltà che si incontrano nell'identificare l'origine dei vasi prodotti.*

¹¹ Cfr. GNOLI-LENZI, cit.

¹² Cfr. *Mittelalterliches und späteres Kunshandwerk, aus dem Besitz von Loets ten Cate*, Katalog, Sotheby Parke Bernet A. G. Zürich, 3 April 1981, n. 96.

¹³ Per alcuni saggi sull'argomento si rimanda, ad esempio, a: *Die Sammlung Dr. Albert Figdor - Wien, Erster Teil, Fünfter Band*, 1930, Berlino-Vienna (*Bronzegerät des Mittelalters*, a cura di O. Von Falke); W. STENGEL, *Nürnberger Messinggerät*, in « Kunst und Kunsthandwerk », XXI, 1918, 213 ss; A. WALCHER VON MOLTHERN, *Geschagene Messingbecken*, in « Altes Kunsthandwerk », vol. I, Heft I, Vienna, 1927, pp. 1-10; *Catalogue of the R. Tolentino Collection, Sale at American Art Association*, april 21-27, 1920, cat. 299; A. DOREN, *Deutsche Künstler im mittelalterlichen Italien*, in « Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte », Roma, 1922, pp. 158-168; H. MATILE, *The Renaissance*, in « Hanns-Ulrich Haedke, Metalwork », Londra, 1970, pp. 74-82; E. EG., *Nürnberger Messingwaren*, in « Anz. Germ. Nat. Museum », 1965, 52 ss; K. DETTLING, *Der Metallhandel Nürnberg im 16. Jahrhundert*, 27, 1928, 97 ss; H. STEG-

MANN, *Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken*, in « Mitt. aus German. Museum », 1899, 11 ss; Y. HACKENBROCH, *Highlights of the Untermyer Collection of English and Continental Decorative Arts*, New York, 1977; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des Arts du Metal en Belgique*, Bruxelles, 1951; J. TAVENOR-PERRY, *Dinanderie*, Londra, 1910; R.A. PELTZER, *Die Darstellung von Dinanderies auf Niederlandischen Bildern*, in « Monatshefte für Kunstwissenschaft », vol. IV, 1911, p. 409; *Art Objects and Furnishing from the William Hearst Collection, Sale catalogue*, Hammer Galleries and Gimbel Brothers, New York, 1941.

^{14 bis} I più vivi sensi dei miei ringraziamenti al professor Astone Gasparetto di Venezia, che mi ha fornito ragguagli e indicazioni preziose, circa il problema delle iscrizioni qui riprodotte, valendosi pure dell'aiuto del professor Baioni, docente di lingua e letteratura tedesca all'Università di Venezia.

¹⁴ Cfr. Y. HACKENBROCH, *Bronzes other metalwork and sculpture in the Irwin Untermyer collection*, Londra, 1962, p. XL.

¹⁵ Cfr. A. LIPINSKY, *Un gruppo di documenti artistici poco noti*, in « Per l'Arte Sacra », VII, 1930, pp. 9-13.

¹⁶ Cfr. PELTZER, cit.; HACKENBROCH, *Bronzes...*, cit.

¹⁷ Cfr. MATILE, cit., p. 77.

¹⁸ Cfr. MATILE, cit., p. 78.

¹⁹ Cfr. HACKENBROCH, *Bronzes...*, cit., fig. 102, già nella collezione Figdor, tav. CLXXX.

CATALOGO

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

MANN, *Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingbecken*, in « Mitt. aus German. Museum », 1899, 11 ss; Y. HACKENBROCH, *Highlights of the Untermyer Collection of English and Continental Decorative Arts*, New York, 1977; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des Arts du Metal en Belgique*, Bruxelles, 1951; J. TAVENOR-PERRY, *Dinanderie*, Londra, 1910; R.A. PELTZER, *Die Darstellung von Dinanderies auf Niederlandischen Bildern*, in « Monatshefte für Kunstwissenschaft », vol. IV, 1911, p. 409; *Art Objects and Furnishing from the William Hearst Collection, Sale catalogue*, Hammer Galleries and Gimbel Brothers, New York, 1941.

^{14 bis} I più vivi sensi dei miei ringraziamenti al professor Astone Gasparetto di Venezia, che mi ha fornito ragguagli e indicazioni preziose, circa il problema delle iscrizioni qui riprodotte, valendosi pure dell'aiuto del professor Baioni, docente di lingua e letteratura tedesca all'Università di Venezia.

¹⁴ Cfr. Y. HACKENBROCH, *Bronzes other metalwork and sculpture in the Irwin Untermyer collection*, Londra, 1962, p. XL.

¹⁵ Cfr. A. LIPINSKY, *Un gruppo di documenti artistici poco noti*, in « Per l'Arte Sacra », VII, 1930, pp. 9-13.

¹⁶ Cfr. PELTZER, cit.; HACKENBROCH, *Bronzes...*, cit.

¹⁷ Cfr. MATILE, cit., p. 77.

¹⁸ Cfr. MATILE, cit., p. 78.

¹⁹ Cfr. HACKENBROCH, *Bronzes...*, cit., fig. 102, già nella collezione Figdor, tav. CLXXX.

CATALOGO



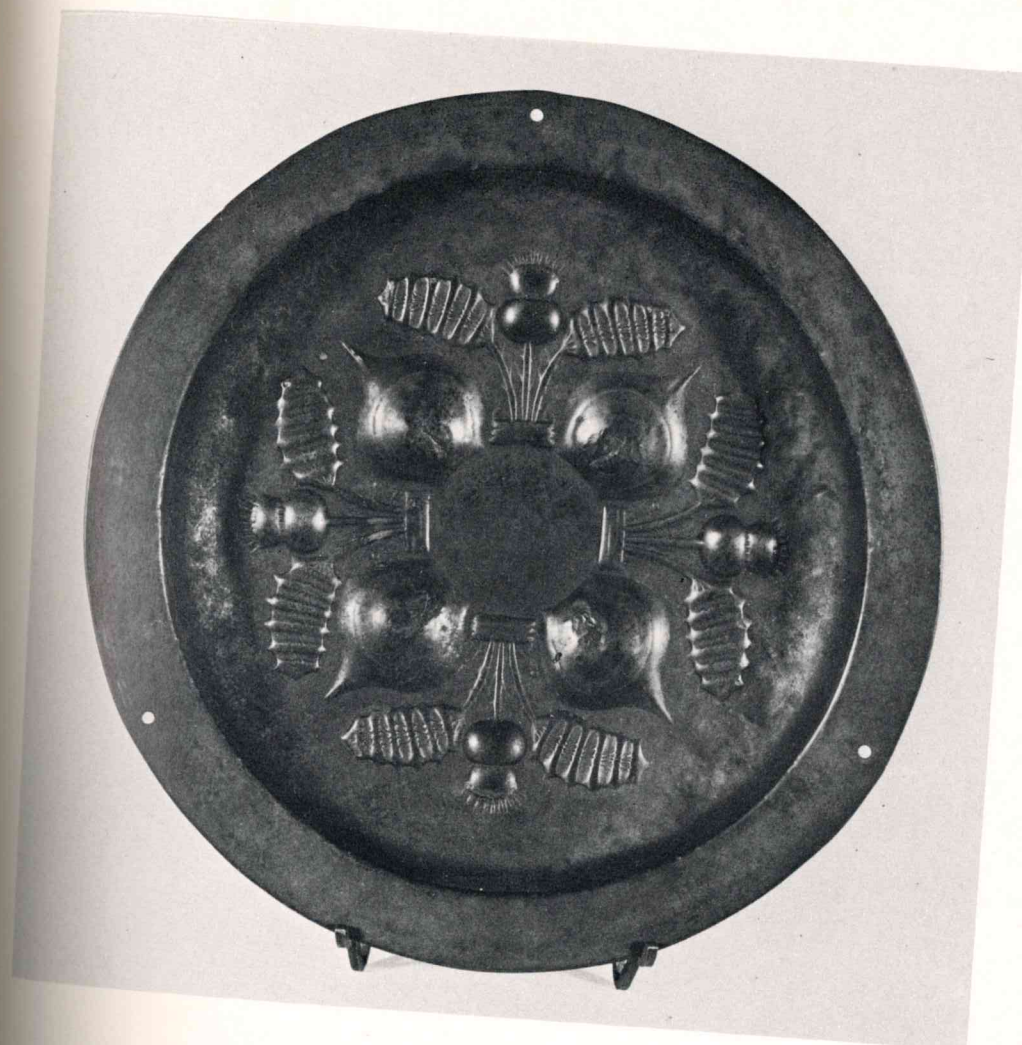
1. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 39. Un foro sulla tesa, vicino al bordo; una lunga fenditura, lungo la piega della tesa, saldata a stagno. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo ed è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 1 e fig. D. Il bacile è del tipo profondo a tesa stretta e priva della rigonfiatura terminale, determinata dalla ripiegatura della lamina attorno ad un filo di ferro. A coronamento del piccolo clipeo centrale circolare corre un'iscrizione a caratteri gotici. La decorazione fitomorfa, molto accurata, presenta fra l'altro dei mazzi di cardi stilizzati; altri minuscoli fiorellini completano con eleganza la sobria decorazione. Sulla tesa, nel recto, è impresso a punzone la marchiatura della bottega (cfr. fig. D), del tutto simile a quella dell'oggetto successivo. L'opera può essere considerata uno dei più pregevoli pezzi di questo tipo, non solo in riferimento alle collezioni civili milanesi. Per la stilistica, abbinata all'alto livello esecutivo, che negherebbe la possibilità di una tardiva ripresa ripetitiva, risulterebbe proponibile una datazione non posteriore alla metà del XV secolo.



2. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 40,5. Sette fori presenti lungo tutta la superficie dell'oggetto; due fessure, lungo la piega della tesa. Sul verso è applicato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 2 e fig. D.

Si notano acute analogie, morfologiche e decorative, rispetto al precedente, n. 1: lo stesso tipo profondo e con l'analoga tesa liscia; la stessa formulazione e dislocazione dell'iscrizione. Cambia qui l'ornamentazione, che mostra in questo caso delle coppie di fiori suddivise da uno stelo su cui sta avvinghiato un animalletto. A conferma della comune provenienza è rilevabile anche qui impressa una punzonatura, identica a quella precedente (cfr. fig. D), rara testimonianza della bottega che eseguì il pezzo.

Per gli stessi motivi addotti nella precedente scheda, varrebbe una datazione, probabilmente verso la metà del XV secolo.



3. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 39. Tre fori sulla tesa; quattro saldature praticate sul verso, con rinforzi di sottili laminette, in corrispondenza ad altrettante fessure. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo ed è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 3.

Il bacile presenta vistose correlazioni, di forma e di decorazione, con i precedenti due; manca qui il raro segno di punzonatura. In particolare, le analogie ornamentali trovano vivaci riscontri con il n. 1: vi sono ancora quattro mazzi di cardi, anche se una attenta lettura permette di accertare che è stata utilizzata una diversa serie di matrici. Nel complesso, anche se una datazione possibile non pare sensibilmente posteriore alla metà del XV secolo, si registra un complessivo livello esecutivo non così raffinato come per i due precedenti soggetti.



4. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 37,5. Due fori: uno sulla tesa, uno al centro, in corrispondenza alla puntatura del compasso. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti; sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 4.
 Alternate ai soliti quattro rigonfiamenti sono disposte delle decorazioni con foglie, viticci delle piante della vite e stilizzati grappoli d'uva che si dipartono da testine di leoni. Oltre che annotare la buona accuratezza dell'esecuzione, è anche il caso di rilevare il sottile messaggio simbolico: dalla bocca del leone esce il simbolo cristologico.
 L'opera rientra idealmente nel raggruppamento fino a qui proposto di oggetti databili al XV secolo non eccessivamente avanzato; anche la conformazione del bacile, profondo e dalla stretta tesa col bordo liscio, concorrerebbe nel confermare la tesi proposta.



5. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 40,5. Un foro sulla tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 5.
 Simile ai quattro precedenti per la formulazione generale, si distingue per il piano decorativo, eseguito con particolare finezza e originalità. Da un anello circolare, che incornicia il clipeo centrale, si dipartono stilizzate foglie e singolari fruttificazioni terminanti con un'espansione a calice da cui fuoriescono due « baffi » piumosi.
 Anche per questo esemplare sembra proponibile una datazione forse solo di poco posteriore alla metà del XV secolo.



6. Lamina di ottone leggermente brunita. Diametro cm 35. Quattro fori sulla tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo, mentre vi sono tracce della saldatura di uno precedente. Ancora sul verso è visibile il restauro del clipeo centrale del bacile, rappezzato, e una lisciatura a martello di un dettaglio della decorazione fitomorfa. Fig. 6.

L'ornamentazione è composta da un viticcio vitineo sinusoidale, su cui si alternano stilizzate foglie e grappoli, con eleganti caulicoli. Ancora una volta va rilevato il favore goduto, al di là della sua apprezzabilità ornamentale, del simbolo eucaristico-cristologico dell'albero della vite. Appartenendo il bacile all'unitario filone esecutivo degli esemplari fino a qui proposti, risulterebbe coerente una datazione al secolo XV non troppo attardato.



7. Lamina di ottone leggermente brunita. Diametro cm 37. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 7. Attorno al piccolo clipeo centrale circolare corre un doppio ramo spinoso, intrecciato secondo un andamento sinusoidale; dalle ramificazioni si dipartono fiori e foglie. Il soggetto, sempre per la configurazione generale, così come per il piano decorativo, oltre che per la cura e la finezza dei dettagli, è accostabile ai precedenti bacili e non pare anch'esso databile molto oltre la metà del XV secolo. In tale citato filone è da rimarcare, come in questo caso, la non rara presenza del tipico intreccio di rami, più o meno fioriti, o noccheruti, o spinosi.



8. Lamina di ottone leggermente brunita. Diametro cm 34. Una estesa fessura lungo la ripiegatura della tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 8.

Attorno al solito piccolo clipeo centrale corre la decorazione con quattro coppie di cervi in corsa (un adulto e un piccolo) alternati a ceppi di quercia, da cui fuoriescono una foglia e una ghianda.

Ferma restando una valutazione analoga a quella del bacile precedente, va registrata anche qui la presenza di un soggetto assai caro alla creatività degli artigiani dell'ottone, nella figura del cervo in corsa.



9. Lamina di ottone leggermente brunita. Diametro cm 43. Lungo la piega della tesa vi sono due fessurazioni saldate a stagno; un foro sulla tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 9.

Tutta la superficie centrale del bacile è occupata dalla raffigurazione di un elegante stemma araldico, affiancato dalle lettere B e A. Pur distaccandosi, da un punto di vista figurativo, dal già illustrato filone dei precedenti elaborati, questo bacile può ancora essere collegato al gruppo degli otto precedenti, a cui si riferisce fra l'altro il tipo di affatto accurata esecuzione a sbalzo, quello della generale costruzione, la formulazione abbastanza approfondita del contenitore, la stretta tesa priva del bordo esterno ripiegato attorno ad un filo metallico. Coerentemente, rimarrebbe proponibile una datazione alla seconda metà del XV secolo. Il confronto con altri bacili recanti stemmi, proposti più avanti, potrà suggerire e sottolineare le disparità presenti, rispetto a quello qui presentato.

10. Lamina di ottone ramato. Diametro cm 45. Sulla tesa è un foro ed è punzonato sul recto il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato a stagno un appiccagnolo tardivo. Sempre sul verso è vergato a penna il numero 13 ed è incollato un cartellino con la scritta: *Inventario 1936* (corretto 1946), n. 023; *Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco Milano*. Fig. 10.

È uno dei dodici bacili recanti la rappresentazione di Adamo ed Eva tentati dal serpente: la presente è la prima delle cinque versioni registrate nelle Civiche Raccolte di Milano, che verranno denominate convenzionalmente con le lettere dell'alfabeto dall'A alla E. Attorno alla scena corrono due serie concentriche d'iscrizioni; in quella esterna è ripetuto frammentariamente: ART AL ZEIT GELUEK. La tesa del bacile reca una doppia impressione a punzoni, con foglioline e archetti; il bordo è a rilievo.

La raffigurazione della scena biblica è riprodotta con notevole grazia, secondo il consueto schema iconografico: i progenitori affiancando l'albero carico di frutta su cui si attorciglia il serpente, reggono entrambi con una mano un pomo e con l'altra una larga foglia a coprirsi le nudità. Su un lato è la porta di un castello turrato, ad indicare l'ingresso dell'Eden. Gli sfondi sono riccamente e finemente occupati da una fitta vegetazione da cui sbocciano fiori, sottintendenti le delizie del Paradiso Terrestre.

Fra le varie versioni figurative di questa scena tratta dal Genesi, così frequente come si è detto sul tipo di bacili qui trattati, questa risulta una delle più accurate e ricca di suggestioni simboliche. L'impostazione generale della rappresentazione è connessa con un gusto tardo gotico non ancora andato degradando nelle sue ultime espressioni, ormai puramente formali, come si rileva da alcuni particolari: le snelle, un po' spigolose figure dei Progenitori; il tipo di esile stilizzazione presente sugli arbusti degli sfondi, ma anche nell'albero del bene e del male; l'elegante assottigliato disegno dell'elemento architettonico, per certi versi ancora memore di miniaturizzate incisioni eburnee gotiche. Conformemente, una probabile datazione, sempre forse più da intendersi per l'archetipo che non per questo proprio bacile, potrebbe non superare la fine del XV secolo.





11. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 45,5. Vi sono due fessure e due fori. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 11.

Il bacile appare quasi del tutto analogo al precedente, anche se risulta più consunto. Le matrici che hanno determinato la scena della tentazione di Adamo ed Eva sono le stesse (secondo lo schema denominato con la lettera A), così dicasi per una iscrizione, mentre manca quella più esterna, qui sostituita da un fregio a carattere floreale; differenti sono pure le punzonature con gli ornati che corrono in doppia sequenza sulla tesa. Sia per le considerazioni circa la qualità, così come per lo stile e l'epoca, può valere quanto è stato proposto per il precedente elaborato, n. 10.



12. Lamina di ottone. Diametro cm 40,5. Vi sono sette forellini. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 12.

Il tipo di formulazione della tentazione di Adamo ed Eva, qui convenzionalmente denominato B, è l'unico per i diversi bacili con questa scena conservati nelle Civiche Raccolte e risulta anche abbastanza raro e apprezzabile per alcune particolarità. Ad esempio, le posizioni di Adamo ed Eva sono invertite; così pure inconsuetamente la delimitazione dell'Eden è suggerita da una merlatura di tipo guelfo che corre continua sullo sfondo della scena, sempre fra una fitta presenza di fronde fiorite. Anche l'albero e il serpente che si attorce sul tronco sono proposti con un esile verticalismo, singolarmente accentuato. A fianco di ciascuno dei due personaggi corre un cartiglio recante il rispettivo nome, scarsamente leggibile.

Le due corone circolari concentriche che incorniciano la scena recano, l'una, una stilizzata decorazione vegetale, l'altra la sequenza, parzialmente frammentaria nelle sue ripetizioni, dell'iscrizione ICH BART GELUK ALZEIT. Sulla tesa corrono le decorazioni, punzonate in doppia sequenza, con cerchi e stilizzate formulazioni fitomorfe. Sempre non sottovalutando un possibile attardamento, dovuto ad una quale ripetitività, la stilistica della scena, ancora vivamente partecipe di uno spirito classicheggiante, pure declinante, potrebbe proporsi attardarsi su una qualche ripetitività.

13. Lamina di ottone. Diametro cm 41. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 13.

Questa versione della tentazione di Adamo ed Eva, qui denominata tipologicamente con la lettera C, è una delle più frequenti, non solo per quanto riguarda le Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano (ve ne sono infatti ben altri sei esemplari analoghi: cfr. nn. 14-19), ma anche per i bacili più noti e già proposti in altre pubblicazioni. L'impostazione generale è comunque, di massima, la solita: i due progenitori affiancano l'albero del bene e del male, reggendo ciascuno un pomo e coprendosi le nudità con una foglia. Sono affiancati dal cartiglio recante i rispettivi nomi, mentre a lato si vede l'ingresso dell'Eden, conformato come un castello gotico; una fitta vegetazione fiorita riempie gli spazi di sfondo liberi.

A grandi linee non si differenzia quindi dallo schema già visto per lo schema di tipo A (nn. 10-11). Si notano alcune particolarità, come l'allusiva corona che cinge il capo del serpente, o una migliore proporzione nell'anatomia dei due personaggi, disposti con più armonia e meno secche angolazioni degli arti; anche i volti sono più pieni. Attorno alla scena corre una delle consuete iscrizioni, composta in ripetizione sempre nella stessa frammentarietà di lettere CH WART DER IN FRIDE. Punzonature con stilizzati fogliami e archetti corrono sia attorno alla scritta che sulla tesa, là in doppio filare.

Sia per la stilistica, ormai solo memore di reminiscenze goticheggianti, che per i caratteri abbastanza progrediti, come si può annotare anche da un confronto con gli esemplari recanti la scena con i progenitori precedentemente proposti, parrebbe plausibile ipotizzare una datazione al primo scorcio del XVI secolo.





14. Lamina di ottone. Diametro cm 41. Due fori, in corrispondenza alle figure dei due personaggi. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 14. Salvo un medio stato di conservazione, dato che la superficie si presenta accentuatamente consunta, il bacile presenta la versione C della tentazione di Adamo ed Eva praticamente del tutto identica alla composizione del n. 13. Variano solo marginalmente le punzonature che coronano il bordo del bacile. Anche l'iscrizione è completamente identica, così come nelle stesse lacune, ed è stata pure precostituita a getto nella stessa posizione, rispetto agli sfondi fioriti dell'Eden, pure eseguiti nello stesso modo. Vale quindi integralmente quanto annotato per il precedente esemplare.



15. Lamina di ottone. Diametro cm 40,5. Due fori, in corrispondenza al basso ventre dei due personaggi, otturati sul verso con saldatura a stagno. Provenienza ignota. Fig. 15. È una terza replica della formulazione della tentazione dei progenitori, denominata con la lettera C. Non si differenzia neanche in questo caso neppure per l'iscrizione che è la stessa (cfr. n. 13). Anche le punzonature sui bordi sono quasi del tutto identiche. Lo stato di consunzione è piuttosto accentuato. Vale il commento riportato per gli altri due bacili.



16. Lamina di ottone. Diametro cm 39,8. Tre fori: uno sulla tesa, due in corrispondenza al basso ventre di Eva. Sul recto vicino al bordo è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 16. Rappresenta il quarto esemplare della tentazione di Adamo ed Eva, raggruppabile attorno al tipo indicato con la lettera C. In discrete condizioni, non presenta variazioni sostanziali apprezzabili e si può quindi rimandare a quanto detto per i precedenti elaborati.



17. Lamina di ottone. Diametro cm 39,3. Lo stato generale di conservazione è mediocre; vi sono sette fori e diverse piccole fessurazioni. Provenienza ignota. Fig. 17. Si è in presenza del quinto bacile, eseguito tramite la stessa serie di matrici del gruppo C, sempre con la raffigurazione della tentazione nel Paradiso Terrestre. L'unica annotazione aggiuntiva qui proponibile, al di là di quanto già detto e a cui si rimanda, è la totale illeggibilità dell'iscrizione, cancellata dall'accentuato logorio.



18. Lamina di ottone. Diametro cm 40,5. Vi sono quattro fori, due dei quali sono otturati sul verso con stagno. Provenienza ignota. Fig. 18.
Può intendersi come la sesta formulazione della tentazione di Adamo ed Eva, secondo lo schema precostituito del tipo C. La presenza di una variante marginale, nel diverso tipo d'iscrizione, dai caratteri più arcaici, non pare possa autorizzare ad avallare una significativa retrodatazione, rispetto a quella proposta per gli altri soggetti (cfr. n. 13).



19. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 47,5. Un foro sulla tesa ove, sul recto, è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 19.
La scena dei Progenitori tentati è ancora una replica della versione C, qui la settima ed ultima. Cambia invece in modo abbastanza sostanziale il tipo di decorazione che vi funge da contorno, stante anche il diametro del bacile sensibilmente maggiore, di circa sette centimetri, rispetto a quello degli altri sei precedenti (nn. 13-18). In particolare, nella prima corona circolare, presso il clipeo centrale con la scena veterotestamentaria, corre un'apprezzabile decorazione sbalzata, a carattere fitomorfo. Più all'esterno seguono le consuete ornamentazioni eseguite a punzone.
Pur differenziandosi il bacile, come si è visto anche per l'assenza della sequenza di frasi ripetentisi componenti un'iscrizione, sembrerebbe opportuno non distaccarsi da quanto già proposto per la cronologia degli altri soggetti.



20. Lamina di ottone. Diametro cm 38,7. Vi sono cinque fori: due sul petto di ciascuno dei due personaggi e uno in corrispondenza ad uno dei frutti sull'albero. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 20.

Dal punto di vista compositivo, la scena della tentazione di Adamo ed Eva è abbastanza vicina a quella vista nel raggruppamento tipologico C; tuttavia, una notevole sequenza di dettagli permette di rilevare che è stata tratta da altre matrici, che si denomineranno D. Sono differenti parecchi dettagli anatomici, fisionomici e gestuali, così come l'architettura castellana che allude alle porte dell'Eden. Minori diversità si rilevano nel serpente coronato, nel cartiglio col nome dei due personaggi, negli sfondi fioriti. Attorno alla scena è un'iscrizione ripetitiva a caratteri gotici, mentre attorno al bordo esterno della tesa sono le consuete decorazioni impresse a punzone.

Pur riaffermando la necessità di una certa cautela, nella proposta cronologica di similari oggetti, si sarebbe propensi ad ipotizzare, per ragioni stilistiche, un'epoca forse leggermente anteriore, rispetto all'opera del gruppo C, quindi ambientabile fra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo.



21. Lamina di ottone ramata, con l'aggiunta di una lamina di ferro, concentrica e posta all'esterno. Diametro complessivo cm 58,5; diametro della parte centrale originaria cm 33. Diverse saldature e rinforzi delle parti differenti sono effettuati tramite delle inchiodature ribattute. Sul verso sono incise le lettere CG, è punzonato il nome Francesco Ponti ed è applicato a saldatura un appiccagnolo tardivo. Fig. 21.

Lo stato generale di conservazione è cattivo, sia per i rimaneggiamenti e le aggiunte successive che ne hanno ampliato il diametro, che per il grave stato di logorio: le due iscrizioni concentriche che incorniciano il clipeo centrale sono pressoché illeggibili. Anche la scena rappresentata, con la tentazione di Adamo ed Eva, di un tipo nuovo rispetto a quelli prima proposti e denominabile con la lettera E, si presenta gravemente consumata. È significativo osservare che la formulazione dell'episodio risulta del tutto sganciata stilisticamente dai principali stilemi ancora tardogotici, presenti nelle opere precedenti: sia le anatomie delle due figure, armoniose e proporzionate, che gli atteggiamenti naturali, così come l'albero e il serpente di gusto classicheggiante, proporzionati, proporzionati, verosimilmente ad un XVI secolo abbastanza inoltrato.

22. Lamina di ottone. Diametro cm 45,5. Un foro sulla tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 22.

Nel tondo centrale è rappresentata la scena dell'annunciazione alla Vergine, esecuzione effettuata tramite una serie di matrici che si ritroverà identicamente nei due esemplari successivi (nn. 23, 24). L'elaborazione è caratterizzata da una notevole accuratezza dei dettagli e da un elegante disegno delle figure. Sulla destra è la Madonna, genuflessa su di un inginocchiatoio, con i lunghissimi capelli sciolti sulle spalle e abbigliata con una ricca veste armoniosamente pieghettata fino a coprire gran parte del pavimento. Sulla sinistra è l'angelo nunziante semi inginocchiato, reggente in mano una croce astile dalla corta impugnatura. In alto è la colomba raggiata dello Spirito Santo; al centro della scena si trova un vaso biancato in cui sono dei rami fioriti. Attorno alla scena neotestamentaria corrono due serie di iscrizioni concentriche; in quella esterna è ripetuto frammentariamente ICH BART GELUK ALZEIT. Il bordo della tesa è ornato da una sequenza di archetti impressi a punzone.

Per i caratteri stilistici e per la tipologia fisionomica e dei contorni, parrebbe verosimile una datazione al primo scorcio del XVI secolo, non necessariamente retrodatibile a causa della presenza di una delle due iscrizioni a caratteri gotici le cui matrici, come si è detto, vennero riutilizzate per puri scopi decorativi durante un periodo di tempo assai prolungato.





23. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 42,5. Un foro al centro del bacile, in corrispondenza alla puntatura del compasso. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 23.

La scena dell'annunciazione è la stessa già vista nel precedente bacile. Per il resto la principale differenza consiste nella presenza di una sola corona circolare recante iscrizioni, peraltro scarsamente leggibili, rispetto alle due concentriche presenti nell'altro oggetto. Cambiano pure le archeggiature punzonate lungo il bordo esterno della tesa. Per ogni considerazione si può quindi rimandare a quanto proposto nella scheda n. 22.



24. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 43. Un foro sulla tesa. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 24.
Ci si trova alla presenza di un altro multiplo della scena dell'Annunciazione, eseguita con le stesse matrici usate per i due precedenti bacili. Le due sequenze d'iscrizioni concentriche pare abbiano un significato inintelligibile. Trattandosi di una delle numerose repliche da uno stesso prototipo, si rimanda a quanto già osservato nelle due schede precedenti.



25. Lamina di ottone. Diametro cm 44. Provenienza ignota. Fig. 25.
Al centro è rappresentata l'annunciazione. Si tratta certamente di una imitazione assai tardiva, fra l'altro anche rozzamente ripresa da antichi prototipi, in stridente contrasto rispetto al caratteristico repertorio di bacili qui inventariati. Può presentare qualche interesse di carattere didattico, al fine di confrontare una delle tante versioni di opere tendenti a riprendere, secondo un'abilità più o meno accentuata, i modelli tedeschi del XV e XVI secolo.



26. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 39,5. Sulla tesa due fori e alcune fessurazioni. Sul recto, presso il bordo, è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 26.
Al centro del bacile è raffigurata una scena veterotestamentaria, frequentemente utilizzata in questo tipo di elaborato e che si ritroverà ancora nelle raccolte milanesi, sia pure con sostanziali varianti iconografiche, in altre due successive opere: il ritorno degli esploratori dalla terra promessa, recanti gli splendidi frutti di quella ricca landa. Qui sono rappresentati due uomini barbuti, indossanti ricchi indumenti (uno cinge anche la spada), che reggono sulle spalle una pertica da cui pende un gigantesco grappolo d'uva, ancora fornito di una foglia. Attorno alla scena corre una corrente iscrizione scarsamente leggibile a caratteri gotici. Sulla tesa sono punzonate due sequenze concentriche di ornati fitomorfi.
Una proposta cronologica verterebbe nel considerare la matrice dell'oggetto ancora elaborata nel V secolo, sia pure attardato, come suggerirebbero sia la stilistica della scena che il tipo di costumi rappresentati addosso ai due esploratori.



27. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 39,5. Vi sono due fori e una lacerazione sulla tesa, quest'ultima rozzamente rappezzata. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 27.

Nel tondo centrale è rappresentata la stessa scena descritta nella scheda precedente, con le medesime particolarità ma con numerose varianti formali: gli esploratori sono raffigurati in posizione speculare (cioè qui camminano voltati nella direzione opposta); vi sono delle sensibili diversità nel disegno delle vesti e dei copricapi; entrambi gli uomini cingono al fianco la spada. Attorno alla scena corre, ripetuta e lacunosa, l'iscrizione CH WART DER IN FRIDE.

Una maggiore scioltezza del disegno, più vivacemente articolato nell'atteggiamento dei personaggi, potrebbe proporre un leggero ritardo, rispetto al bacile precedente, cioè fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.



28. Lamina di ottone. Diametro cm 41,5. Sulla tesa vi sono due fori e una lunga fessura; altri 17 fori si trovano in corrispondenza ad altrettanti acini del grappolo d'uva raffigurato. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 28.

Si tratta di una terza differente versione, in confronto con i precedenti due bacili, degli esploratori che portano i frutti della terra promessa. Rispetto all'iconografia descritta nella scheda n. 27, vi sono delle diversità non vistosissime; fra l'altro, i due personaggi hanno un abbigliamento più prettamente a carattere militare. Nell'iscrizione che corre attorno alla scena si legge, come di consueto ripetentesi lacunosamente, CH WART DER INFRIDE. Qualche spunto evolutivo consentirebbe un'ambientazione cronologica verso l'inizio del XVI secolo.



29. Lamina di ottone. Diametro cm 41,5. Un foro sulla tesa presso il bordo. Provenienza ignota. Fig. 29.

Il disco centrale illustra la figura di san Giorgio a cavallo che leva alta la spada contro il drago disteso a terra innanzi alla cavalcatura. Leggermente arretrata è la fanciulla, semi inginocchiata e con il capo cinto da una coroncina. Attorno alla scena girano due corone circolari concentriche recanti iscrizioni. In quella interna è ripetuto sempre lacunosamente CH WART DER INFRIDE; nella più esterna HILFS IXS XPS UND S MARIA. Una consueta sequenza di fogliette è punzonata lungo il bordo esterno della tesa.

La tipica raffigurazione della mitica impresa del santo, che troverà anche larga diffusione nei caratteristici bacili qui trattati, risente ancora di una stilistica quattrocentesca, verosimilmente attardata; a tale epoca sarebbe da fare risalire l'elaborazione delle matrici che furono utilizzate per eseguire l'opera a getto.



30. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 37,4. Un foro sulla tesa presso il bordo. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 30.
Con notevoli diversità stilistiche e iconografiche è riproposta ancora la lotta di san Giorgio con il drago, già vista nel precedente bacile. In questo caso è assente la figura della nobile fanciulla ed è pure assente quell'atmosfera di vita cortese, rilevabile nell'altra sopracitata scena, il tutto a favore di un certo drammaticizzante realismo. Vi è una partecipazione aggressiva alla lotta, sia da parte del drago, che del santo e del cavallo. Attorno alla scena si ripete un'iscrizione ICH WART GELUK ALZEIT. Sul bordo della tesa corre un ornato punzonato ad archetti. I dettagli molto curati, lo studio dei costumi, le sobrie ma raffinate decorazioni degli sfondi, concorrono nel confermare il buon livello esecutivo delle matrici utilizzate, peraltro anche loro già note per essere state pubblicate in altri lavori, tramite la presentazione al XVI secolo, abbastanza inoltrato, trova conferma nella stilistica decisamente scevra di reminiscenze goticheggianti.



31. Lamina di ottone. Diametro cm 38,5. Una fessura presso il bordo saldata a stagno. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 31.
Al centro del bacile è rappresentata di profilo la raffigurazione apocalittica dell'evangelista Marco. Il leone alato e aureolato stringe fra gli artigli anteriori un cartiglio con l'iscrizione frammentaria GOTT AM G. Attorno al clipeo corre una prima corona circolare, con una decorazione a fiori e foglie; un'altra più esterna reca un'iscrizione a caratteri gotici. Un consueto doppio filare di ornati impressi a punzone decora la tesa del recipiente.
La struttura slanciata del leone e la sua caratterizzazione squisitamente di gusto araldico proporrebbero una datazione non posteriore alla fine del XV secolo.



32. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 38,7. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 32.
È rappresentata un'altra nota raffigurazione con l'Immacolata, già anch'essa pubblicata su simili bacili; la Vergine coronata è ritta in piedi su una sottile falce di luna; sostiene con il braccio destro il piccolo Gesù e regge nella sinistra una croce astile. Dalla sua figura si diparte una fitta raggiatura. Attorno al clipeo è una iscrizione a caratteri gotici, mentre presso il bordo esterno della tesa è punzonata una sequenza di archeggiature. Nonostante la presenza dell'arcaiceggiante iscrizione, lo stile della scena rappresentata al centro del bacile proporrebbe una datazione meglio ambientabile al XVI secolo, che non alla fine del precedente.

33. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 39. Un foro sulla tesa, presso il bordo esterno; una lunga lacerazione, in corrispondenza alla schiena dell'agnello, rozzamente riparata e ribattuta. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 33.

La parte centrale del bacile riporta l'agnello mistico crocifero: rappresentato di profilo con il capo aureolato voltato all'indietro, campeggia su uno sfondo che reca, in alto, uno stendardo svolazzante, in basso e a lato degli elementi vegetali fioriti. Attorno al clipeo centrale corre una decorazione fitomorfa a doppio intreccio, di esecuzione e di gusto molto raffinati. Anche la doppia sequenza concentrica di ornati punzonati sulla tesa del contenitore è di particolare cura e finezza: all'esterno sono archetti ogivali, all'interno delle aggraziate coroncine.

L'elaborato, che come si è visto si distingue per la particolare ricercatezza esecutiva, potrebbe essere datato all'inizio del XVI secolo, oltre che in questo caso verosimilmente a breve distanza di tempo dal momento in cui vennero elaborate le matrici per la sua esecuzione.



34. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 41. Vi è un foro, in corrispondenza ad un seno della figura femminile. Sulla tesa nel recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 34.

La scena allegorica rappresentata nella parte centrale del bacile può considerarsi una delle più singolari per i suoi eccezionali cenni veristici, fra tutto il discretamente vasto repertorio iconografico recensito su consimili opere del XV e XVI secolo.

Campeggia al centro della raffigurazione un ignudo personaggio femminile, posto in piedi frontalmente, con le gambe leggermente divaricate e le braccia allargate verso l'esterno. Nella mano destra regge un sacchetto, gonfio forse di monete, volto però con l'imboccatura verso il basso, nell'atto quindi di rovesciarne il contenuto; con la mano sinistra, in chiara simbolica contrapposizione, sostiene una colomba ad ali semispiegate. Sulla testa della donna è un largo copricapo, ma i lunghi capelli sono suddivisi in numerose trecce mosse dal vento. Sul petto ignudo sembra pendere un monile. Con crudo realismo essa è rappresentata in atto di urinare, colpendo una figura parzialmente antropomorfa giacente semirannicchiata ai suoi piedi. Questo secondo personaggio sembra incrociare le mani sul petto, in segno di riparo dall'offesa; è completamente vestito e risulta caratterizzato fra l'altro da orecchie porcine che spuntano da sotto la cuffia da giullare che gli copre il capo. Sullo sfondo della scena corre uno steccato, a elementi intrecciati, disposto su alcune lievi ondulazioni del terreno, ad indicare che l'episodio avviene all'aperto. A lato della testa della donna sono rappresentate quattro stelle.

Attorno al tondo centrale corre una prima circonferenza a punti sporgenti; segue una decorazione fogliacea a doppia sinusoide; infine vi è una delle solite sequenze ripetitive con la frase HILFS GOT AUS NOT. Sulla tesa sono punzonate due file concentriche di ornati fitomorfi.

Il tipo di scena rappresentato, peraltro già pubblicato pur senza particolari commenti in studi su altre collezioni di bacili, si è visto come si distacchi per il vivace spirito descrittivo dal più formale repertorio su similari oggetti. Senza volersi attardare in eccessivamente prolisse elucubrazioni, pare discretamente plausibile interpretare l'allegoria come la vittoria di una simbolizzazione muliebre sul vizio. In tale antitesi si contrappongono: il denaro rovesciato con la colomba; la casta nudità con i grotteschi vestimenti; la radiosa bellezza giovanile con la diabolica animalità; il gioioso dispregio con la contorta ripulsa. Per quanto riguarda un discorso cronologico, la stilistica relativa all'episodio proposto suggerirebbe un'ambientazione attorno alla prima metà del XVI secolo.





35. Lamina di ottone. Diametro cm 38,5. Una rottura della tesa nel bordo; due fori nella parte centrale. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 35.

Il bacile reca nel tondo centrale la figura di san Cristoforo che sostiene sulla spalla sinistra il piccolo Gesù; con la mano destra si appoggia ad un bastone nodoso e forcuto. Il santo è immerso nell'acqua fino alle caviglie ed alla sua destra, sullo sfondo, si nota una singolare figura, scarsamente leggibile ma dall'apparenza solo parzialmente antropomorfa e reggente comunque in una mano una lanterna cieca. Nella fascia circolare concentrica che corona la scena corre un'iscrizione ripetitiva e frammentaria con la frase CH WART DER IN FRIDE. La consueta doppia fila di ornati punzonati decora la tesa dell'oggetto.

Come per alcuni bacili susseguenti, si tratta di un filone esecutivo inserito nella più consueta produttività stilistica cinquecentesca di gusto tedesco, qui probabilmente proponibile non oltre la metà del XVI secolo.



36. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 39. Vi sono sette forellini sparsi sulla superficie del bacile. Sul recto nella tesa è punzonato il nome Francesco Ponti. Fig. 36. La raffigurazione centrale rappresenta Abramo con la spada levata stretta nella mano destra, mentre appoggia la sinistra sul capo di Isacco inginocchiato, pronto per essere sacrificato. In alto un angelo trattiene il braccio armato del sacrificante; a lato è un capro, presso una pianta ad alto fusto. Attorno alla scena corre una decorazione vegetale a doppia sinusoide. Sulla tesa è punzonato un ornato ad archetti ogivali. Come per il bacile precedente, anche in questo caso la stilistica dell'episodio raffigurato ricondurrebbe ad una produttività databile attorno alla prima metà del XVI secolo.



37. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 38,8. Un foro sulla tesa, presso il bordo esterno. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 37.

In questo esemplare la scena centrale illustra la lotta di un nerboruto personaggio con un leone; l'uomo sta uccidendo la fiera disarticolandole le mascelle. Sullo sfondo sono riprodotti degli arbusti fioriti.

Come per alcuni bacili precedentemente proposti, a cui questo si ricollega per gusto esecutivo e per stile, l'opera dovrebbe datarsi al XVI secolo non eccessivamente inoltrato. L'interpretazione della scena verterebbe nel riconoscere nel lottatore Sansone, anche se non pochi elaborati coevi, sia pure matericamente differenti, riproducono frequentemente una simile scena con la figura di Ercole e il leone.



38. Lamina di ottone. Diametro cm 49,5. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 38.

La decorazione del bacile, anche se non differisce sostanzialmente da tanti esemplari per i diversi elementi componenti, si discosta parzialmente per il differente uso e accostamento dei medesimi. Nel clipeo centrale, considerevolmente più piccolo del consueto, se raffrontato al diametro dell'elaborato complessivo, è presentato uno snello ed elegante cervo posto di profilo e in atteggiamento di corsa. Le tre corone circolari concentriche che incorniciano il tondo centrale recano, la prima, una sequenza di rigonfiamenti quasi emisferici e le altre due iscrizioni a caratteri gotici. Una serie di punzonature con fogliette pia fila la tesa del bacile.

Una datazione dell'opera, pur presentando qualche problema suppletivo, conformemente alla scarsità degli elementi figurativi non meramente ornamentali e di contorno, potrebbe proporsi ancora all'attardato XV secolo.

* * *

39. Lamina di ottone. Diametro cm 44. Presso il bordo sono tre fori e due fenditure, una delle quali è stata rappezzata. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo; vi è inoltre una traccia dell'attacco di un altro appiccagnolo precedente. Provenienza ignota. Fig. 39 e Figg. E-T.

Fra tutto il repertorio qui schedato, il presente bacile si distacca sensibilmente per alcune diversità anche abbastanza pronunciate. Innanzi tutto l'opera si palesa come una profonda e regolare conca, priva quindi delle parti pianeggianti, poste sia nel centro che in corrispondenza alla tesa. Per il resto, lo schema decorativo riprende in modo evidente quello già visto nel precedente elaborato n. 38: un relativamente piccolo clipeo centrale figurato, attorno a cui si svolge una prima incorniciatura a rigonfi e due altre corone circolari con iscrizioni goticheggianti.

Nel tondo è rappresentato il busto di profilo di un uomo laureato, di chiara formulazione classicheggiante come si nota anche dalla porzione di toga visibile. Un'iscrizione corre attorno al bordo del clipeo e chiarifica l'identità del personaggio: MARCV. IULIUS. CIC/ERO. CONS. (sic). La parte periferica del bacile, oltre che mostrare le consuete sequenze concentriche di ornati, l'una a fogliette e l'altra ad archetti, reca l'affatto rara presenza di ben quattordici impronti di punzonature. Uno illustra uno scudetto, contenente una croce, sormontato da una sorta di corona (Fig. E); gli altri portano, entro una incorniciatura più o meno regolare, delle lettere maiuscole dell'alfabeto e delle cifre in caratteri arabi.

L'opera, nel suo genere abbastanza inconsueta come si è detto, sia per la forma che per la presenza degli impronti citati, non è comunque unica nel suo genere. Ad esempio, è stato riprodotto un bacile recante lo stesso volto, proveniente da un'unitaria matrice, nell'Inventario degli oggetti della Provincia di Sondrio (cfr. GNOLI LENZI, cit., pp. 9-10). Un'attendibile datazione potrebbe oscillare fra la fine del XV secolo, per la conformazione generale del bacile, e l'inizio del XVI, per il tipico filone figurativo della riproduzione di volti e busti classicheggianti, gusto che trovò nel primo cinquecento grande favore anche in elaborati eseguiti con materiali del tutto diversi.





40. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 43. Un forellino al centro, in corrispondenza alla puntatura del compasso; alcune minuscole fenditure sparse sulla superficie del bacile, che appare molto consumato. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 40.

Nel tondo centrale sono disposte sei melegrane, inframezzate da rametti e foglioline. Funge da incorniciatura una iscrizione a caratteri gotici. Sul fondo della tesa è punzonata una decorazione ad archetti.

Le caratteristiche generali del bacile farebbero propendere per una datazione alla seconda metà del XV secolo. Il confronto con il susseguente discretamente numeroso repertorio di elaborati più tardi, recanti altri tipi di stilizzati frutti del melograno, permetterà di confermare il divario cronologico.



41. Lamina di ottone. Diametro cm 39,5. Il bordo della tesa presenta alcune ammaccature e slabbrature; sulla superficie del bacile vi sono diverse macchie di corrosione. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 41.

Attorno ad un clipeo centrale corre una decorazione presentante sette frutti che assomigliano a delle melegrane, alternate a stilizzati fogliami. Sulla corona circolare che incornicia tale decorazione si sussegue un'iscrizione a caratteri gotici. Sequenze di ornati punzonati completano la decorazione verso l'esterno del bacile.

Questo tipo di bacile, con la sequenza di melegrane, introduce ad una serie, più o meno diversificata, che verrà proposta di seguito alla presente scheda. Questo elaborato potrebbe ancora datarsi al tardo XV secolo.



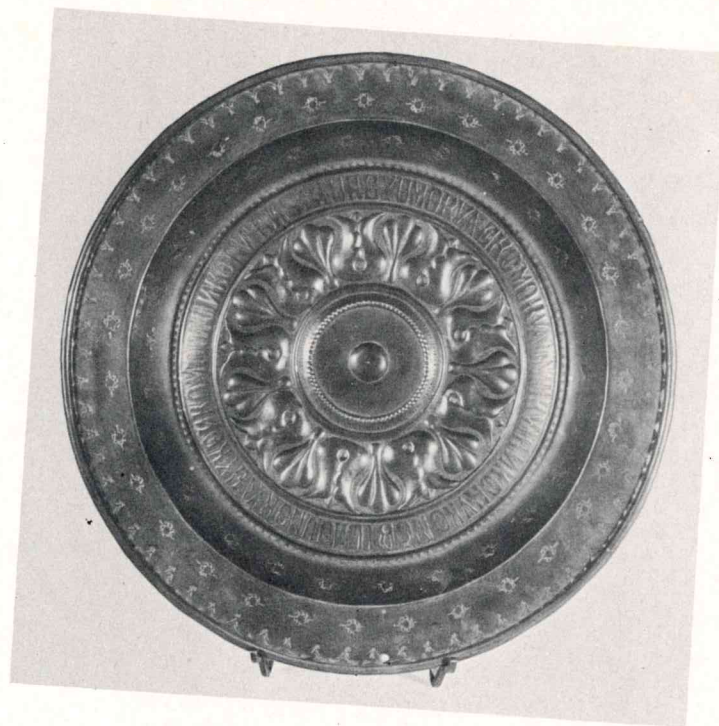
42. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 42,5. Un foro sulla tesa presso il bordo. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 42. Il piano decorativo non si discosta da quello del precedente bacile n. 41: la sequenza di frutti è stata eseguita tramite l'uso delle stesse matrici. Al posto dell'unica corona circolare con un'iscrizione a caratteri gotici, ve ne sono qui due; in quella più interna è ripetuto CH WART DER IN FRIDE; nell'altra la scritta è la stessa, ma riprodotta rovesciata per una delle frequenti trascuratezze nel comporre le iscrizioni erroneamente e senza vere finalità didascaliche, ma puramente decorative. Conclude gli ornati una sequenza di archetti, punzonati lungo il bordo esterno della tesa. Non pare improbabile una datazione fra il tardo XV secolo e l'inizio del successivo.



43. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 42,5. Due fori sulla tesa e una lunga fessura sul fondo del bacile. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 43. L'opera può considerarsi una replica praticamente del tutto identica del bacile precedente n. 42. In questo caso si hanno due serie d'iscrizioni, ancora con la più esterna eseguita a getto al contrario. Solo la punzonatura ad archetti sulla tesa è leggermente diversa. Si può quindi rimandare a quanto già detto per l'altro esemplare.



44. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 43. Un foro sulla tesa presso il bordo. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 44. Si tratta di un'ulteriore replica, eseguita con le stesse matrici per ottenere i frutti, secondo un disegno già visto nei precedenti bacili (nn. 41, 42, 43). Qui nelle due ghiera le iscrizioni sembrano avere perduto qualunque senso di frase ricostruibile. Sulla tesa vi sono due sequenze concentriche punzonate. Per l'attribuzione cronologica al XVI secolo vale quanto già detto nelle altre schede.



45. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 43. Un foro sulla tesa presso il bordo. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo e sono incollati due cartellini; in uno è stampato: *Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco - Milano. Raccolta n. 2*; nell'altro è stampato: *Mostra dell'arredamento del '500 veneto. Vicenza 1973*. Sempre sul verso si legge, vergato a penna direttamente sul metallo: *Acquisto Scuola da Genolini. Novembre 1895*. L. AO. Fig. 45.

Ancorché discretamente ben imitato, il bacile è una ripresa tardiva, probabilmente ottocentesca, al pari di altre note opere presenti in collezioni pubbliche e private. Confermano la proposta di una imitazione la piatezza dell'elaborato, la sottigliezza della lamina, l'ubicazione di alcune decorazioni punzonate in spazi generalmente lasciati liberi, l'affettata stilizzazione delle decorazioni appiattite, che paiono riferirsi alla lontana a quelle già viste nei quattro esemplari precedenti.

Non stupisce che nel secolo scorso la Scuola d'Arte e Mestieri di Milano abbia acquistato questo « falso », dato che lo scopo dei suoi acquisti era di procurarsi materiali ed oggetti a carattere prevalentemente didattico: così infatti fece pure per elaborati d'altro genere, ad esempio, di legno o di avorio. Suscita al contrario non poco stupore che il bacile sia stato scelto, assieme a due altri, dagli organizzatori della *Mostra dell'arredamento del '500 veneto*, proposta a Vicenza nel 1973: l'oggetto infatti, oltre che essere una ripresa assai tardiva di schemi cinquecenteschi, apparterebbe inoltre ad un filone imitativo dei bacili tedeschi qui trattati e, in tutti i casi, del tutto estraneo alla produttività veneta cinquecentesca e non.



46. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 41. Un foro sulla tesa; due abrasioni sul bordo ed una terza rappezzata. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 46.

Il minuscolo dischetto centrale è ornato inconsuetamente dalla corolla di un fiore a cinque petali. Attorno corre una decorazione in cui si alternano quattro piccole arpie ad altrettanti elementi decorativi. Le due ghiera esterne recano, l'una, la consueta sequenza floreale a doppia sinusoide, l'altra, la ripetizione della frase frammentaria HILF GOT AUS NOT. Una doppia sequenza di ornati è infine punzonata nella tesa sul bordo.

Lo spirito già deliberatamente rinascimentale, nel tipo di decorazione citata, farebbe propendere per una datazione alla prima metà del XVI secolo, così come si potrà notare per alcuni bacili successivi.



47. Lamina di ottone. Diametro cm 41,5. Un foro sulla tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti e sono incollati due cartellini; su uno è: *Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco - Milano*. Raccolta n. 3; sull'altro: *Mostra dell'arredamento del '500 veneto*. Vicenza 1973. Fig. 47.

Attorno al piccolo disco centrale corre un tralcio di vite da cui si dipartono, alternativamente, quattro foglie e quattro grappoli d'uva. Le due corone circolari concentriche più esterne portano in una dei caratteri gotici, nell'altra la sequenza ripetitiva HILF GOT AUS NOT. Conclude la decorazione la consueta sequenza di piccoli ornati, punzonati lungo il bordo esterno della tesa. La stilistica dell'ornamentazione condurrebbe verso un gusto classicheggiante, databile al primo scorcio del XVI secolo.



48. Lamina di ottone. Diametro cm 42,8. Due fori, uno al centro in corrispondenza alla puntatura del compasso, uno sulla tesa presso il bordo esterno; vi sono anche due fenditure. Sul verso è stato punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 48.

La decorazione della parte centrale è del tutto identica a quella già vista nel n. 47. Solo una delle due serie d'iscrizioni, quella a caratteri goticheggianti, è sostituita da un consueto ornato vegetale. Variano pure i disegni delle punzonature sulla tesa. Vale quindi ciò che è stato detto per il precedente bacile.



49. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 44. Il bordo esterno della tesa è danneggiato. Presso il bordo è un foro in cui passa un perno con un anello. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 49. Si tratta di un'altra riproduzione, perfettamente accostabile ai due bacili nn. 47-48. Qui vi è, peraltro in aggiunta la corolla di un fiore, in corrispondenza al piccolo spazio circolare centrale, negli altri casi lasciato libero. Le due corone circolari concentriche recano iscrizioni scarsamente leggibili. Sul bordo della tesa, verso l'esterno, è punzonata una sequenza di archetti raccordati da foglioline. Per i relativi commenti si può rimandare a quanto già detto nelle due precedenti schede.



50. Lamina di ottone. Diametro cm 44. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 50.

L'ornamentazione del bacile appartiene alla versione araldica, discretamente diffusa e di cui si è più addietro proposto un altro esemplare (cfr. n. 9). In questo caso, nel clipeo centrale vi è un blasone ripartito in due settori sovrapposti: nel superiore vi è una sorta di giglio, nell'inferiore un'aquila posta frontalmente ad ali spiegate e con la testa girata di profilo verso la sua destra. Contorna il disco centrale una delle consuete decorazioni fitomorfe a doppia sinusoidale. Sul bordo esterno della tesa sono punzonate delle stilizzate gigliature.

In questo caso una proposta cronologica, basata sulla stilistica degli ornati, comporta qualche maggiore difficoltà, data la sempre possibile ripetitività arcaiceggiante degli stemmi araldici. Con qualche riserva si potrebbe proporre un'epoca non molto posteriore alla fine del XV secolo.



51. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 38,5. Sulla tesa vi sono due fori e alcune parti abrase, con lacune del bordo; vi è anche punzonato, sul recto, il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 51.

La zona circolare centrale reca una raffigurazione abbastanza diffusa e di cui esiste nelle Civiche Raccolte Milanesi una replica. Ai lati di una fantasiosa sorta di «fontana» (i due «getti» superiori sono conformati a testa di drago) sono posti una sirena e un tritone (quest'ultimo dal volto di satiro). La parte inferiore del corpo, quella dai caratteri animali, non è molto ben definita, probabilmente a causa dello scarso spazio a disposizione (in altri bacili già pubblicati sono visibili solo le teste). Con gli arti superiori, a carattere antropomorfo, i due personaggi sembrano reggere la vasca posta al centro della raffigurazione. Attorno al disco corre, ripetitiva e frammentaria, l'iscrizione CH WART DER INFRIDE. Lungo il bordo della tesa è punzonata una sequenza di coroncine. L'oggetto, dalle caratteristiche stilistiche e iconografiche di gusto rinascimentale, può con discreta certezza essere datato alla prima metà del XVI secolo.



52. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 48,5. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 52. Il disco centrale è una replica, di quella già vista nel n. 51. Al posto dell'unica corona circolare recante l'iscrizione ripetitiva vi sono in questo caso due spazi concentrici, decorati da sviluppi vegetali. Sulla tesa vi sono due sequenze punzonate, una ad archetti e l'altra a foglioline. Non vi sono annotazioni cronologiche particolari, diverse da quelle proposte per il precedente bacile.



53. Lamina di ottone. Diametro cm 41. Sulla tesa vi sono tre grossi fori. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 53 e figg. U-V. Il piccolo clipeo al centro è occupato da un'elegante composizione, del tipo « centro tavola ». Attorno girano, in tre sequenze concentriche, rispettivamente, una grossa puntinatura sporgente, una iscrizione a caratteri gotici, una fila di fogliette punzonate. Lungo il bordo esterno della tesa è ancora impressa una decorazione ad eleganti archetti gotici ogivali. Di buon interesse, per la rarità, è da considerarsi la presenza di due coppie d'impronti, punzonati sul recto della tesa: due di questi risultano abbastanza ben leggibili e portano, l'uno, la lettera A e l'altro la S. Il bacile, molto curato nell'esecuzione, si ricollega stilisticamente per il caratteristico elemento decorativo centrale, ai due precedenti, nn. 51, 52; anche per questo pare proponibile una datazione alla prima metà del XVI secolo.



54. Lamina di ottone. Diametro cm 41. Vi sono alcune minuscole fessure, otturate sul retro con delle stagnature. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 54 e fig. C.

Il bacile introduce ad un gruppo di sei esemplari quasi del tutto identici e sicuramente prodotti da un'unica bottega. Nello spazio centrale circolare, da un piccolo tondo liscio si diramano delle stilizzate foglie, incurvate, gonfie e percorse da una marcata nervatura. Questa composizione centrale è contornata da una corona circolare concentrica su cui è disposta un'iscrizione a caratteri gotici scandita da quattro dischetti identici fra loro, inseriti in posizione equidistante su appositi fori praticati nella lamina di ottone del bacile. Su ognuno dei dischetti è il volto virile di un personaggio posto di profilo. Il bordo della tesa è come di consueto ornato di stilizzate decorazioni, impresse a punzone, illustranti in questo caso una sorta di fogliami.

Il tipo di prodotto può essere datato ancora ad un attardato XV secolo, ma l'imponente ripetitività, pure testimoniata negli esemplari presenti nelle Riviche Raccolte Milanesi, non dovrebbe escludere un prolungamento di utilizzazione della stessa matrice, anche per una parte del secolo successivo.



55. Lamina di ottone. Diametro cm 38. Lungo la ripiegatura della tesa vi è una fenditura. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 55.
L'oggetto è del tutto identico al precedente, persino nel tipo di punzonature che ne ornano il bordo della tesa; solo il diametro è lievemente inferiore. Vale quindi integralmente quanto proposto per tale bacile.



56. Lamina di ottone. Diametro cm 40,5. Vi sono sulla superficie distribuiti cinque forellini. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 56.

Anche in questo caso ci si trova in presenza di una replica perfettamente analoga ai due precedenti bacili; si rimanda perciò a quanto detto per loro.



57. Lamina di ottone. Diametro cm 39,5. Sulla tesa è un foro; diverse fenditure sono otturate sul verso con stagnature. Sul verso è pure saldato un appiccagnolo tardivo. Il bordo esterno della tesa è privo del consueto risalto, ripiegato attorno ad un filo grosso di ferro. Provenienza ignota. Fig. 57.

È un multiplo, puntualmente uguale ai tre precedenti, salvo lievi diversità nel diametro e nel disegno degli ornati punzonati sulla tesa che sono qui conformati ad archetti con peducci a fiorellini. Non vi è quindi altro da aggiungere di diverso da quanto già detto.



58. Lamina di ottone. Diametro cm 45,5. Un foro nel centro del bacile; numerose piccole fenditure, in parte otturate sul verso con delle stagnature. Il bordo esterno della tesa è privo del solito risalto ripiegato su un filo di ferro. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 58. L'unica variante, rispetto ai quattro precedenti esemplari, a cui si rimanda per ogni altra considerazione, è la presenza di una seconda corona circolare concentrica, con una sequenza ripetitiva d'iscrizioni che suonano DI DAL WUNDI.



59. Lamina di ottone. Diametro cm 43. Una vistosa slabbratura sul bordo, diversi forellini e numerose ammaccature puntiformi sulla superficie. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 59. Al di fuori di scarsi dettagli marginali, il bacile risulta una replica puntuale dell'esemplare proposto nel n. 58.



60. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 46. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 60.

Per molti versi il bacile presenta puntuali connessioni con il gruppo prima proposto (cfr. nn. 54-59). La più vistosa differenziazione consiste qui nell'assenza dei quattro dischetti, recanti il volto virile, inseriti in appositi fori a scandire l'iscrizione. In questo caso i caratteri gotici risultano ininterrotti e al loro esterno corre una corona circolare con la ripetizione della frase WART DER IN FRIDE.

Circa una definizione cronologica varrebbe quanto già proposto per i precedenti elaborati, in particolare per il n. 54, sottolineando qui con maggiore attenzione l'intensa ripetitività, attestabile anche nelle molteplici repliche presenti nei Musei Civici, fatto che sottintenderebbe un verosimile prolungarsi, anche ben oltre la fine del XV secolo, dell'utilizzo di questo gruppo di matrici.



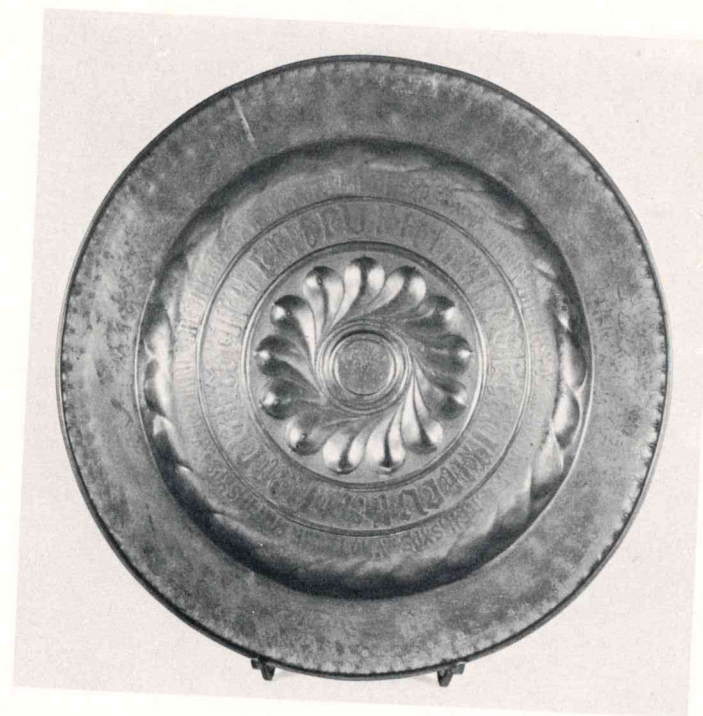
61. Lamina di ottone. Diametro cm 43,5. Un vistoso rappezzo sul bordo esterno della tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 61.

L'unica differenza, rispetto al precedente bacile n. 60, consiste nell'iscrizione più esterna che ripete qui la frase DI DAL WUNDI e nel diverso tipo di ornati, qui ad archetti e corolle di fiori, punzonati lungo il bordo della tesa. Per le considerazioni si rinvia a quanto proposto per l'altro esemplare.



62. Lamina di ottone. Diametro cm 42,5. Sulla superficie sono sparsi diversi forellini e alcune piccole fessure; sul bordo esterno della tesa è una vistosa rappezzatura. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti e vi sono tracce degli attacchi a saldatura di tre appiccagnoli. Fig. 62.

Sostanzialmente si tratta di una variante marginale, rispetto ai due precedenti elaborati; per le considerazioni si rimanda a quanto già detto. In questo bacile la corona circolare esterna reca la ripetizione della frase DER IN FRIDE ICH WART. La decorazione punzonata sulla tesa rappresenta una serie continua di archeggiature a tutto sesto, terminanti con peducci a trifogli.



63. Lamina di ottone. Diametro cm 41,5. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso sono saldati due appiccagnoli tardivi. Fig. 63.
Non si palesano vistose diversità, rispetto ai tre precedenti soggetti, per cui valgono le stesse annotazioni. L'iscrizione più esterna ripete la frase HILF IHS UND S MARIA. Sul bordo della tesa sono punzonati degli stilizzati mazzetti vegetali.



64. Lamina di ottone. Diametro cm 40. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso vi è la traccia di attacco a saldatura di un appiccagnolo. Fig. 64. L'unica differenza significativa, nei confronti dei quattro bacili prima presentati è l'assenza della corona circolare più esterna recante la serie ripetitiva d'iscrizioni. Le punzonature lungo il bordo esterno recano delle stilizzate foglie palmate.



65. Lamina di ottone. Diametro cm 40,5. Vi è una saldatura sul retro, ad otturare una fenditura posta lungo la ripiegatura della tesa. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 65. Fino nei più minuti dettagli, ad esempio nelle punzonature sul bordo della tesa, il bacile si presenta del tutto identico al precedente n. 64 e, comunque, risulta perfettamente collegato con il gruppo dal n. 60 al 63.



66. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 38. Un foro sulla tesa presso il bordo. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 66.

L'oggetto appartiene tipologicamente alla formulazione del gruppo di precedenti bacili, perlomeno per il clipeo centrale con la sequenza di stilizzate foglie incurvate. Nella corona con l'iscrizione si legge ripetuta la frase frammentaria CH WART GELUK ALZEI.

Nella tesa sul recto è punzonato uno stemma nobiliare, impresso successivamente alla esecuzione del bacile: attorno allo scudo araldico corre il nome FRANCESCO AGAZZIO; nel campo superiore è un'aquila posta frontalmente ad ali spiegate e con il capo voltato verso la sua destra, in quello inferiore sono tre volatili ad ali raccolte, forse colombe, posti di profilo.

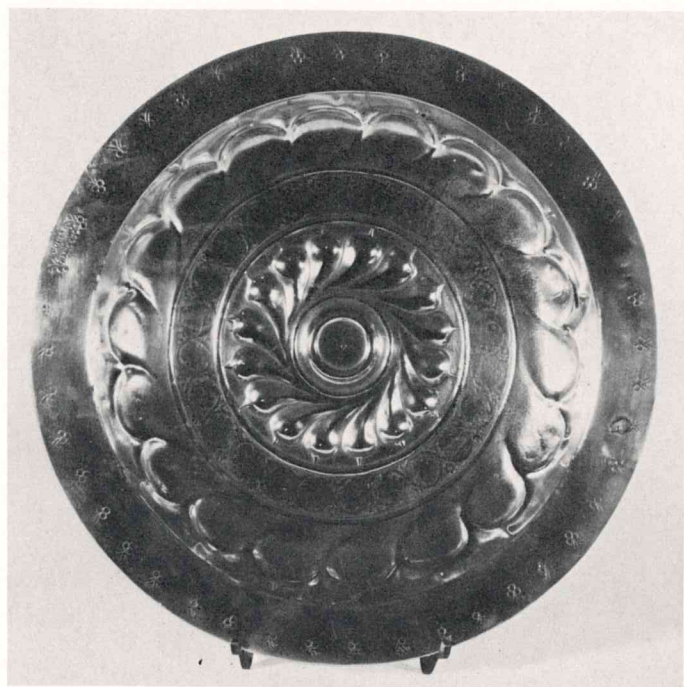
Per una proposta cronologica non parrebbe di doversi discostare da un'epoca approssimativamente oscillante fra il tardo XV secolo e i primi anni del successivo.



67. Lamina di ottone. Diametro cm 45. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 67.

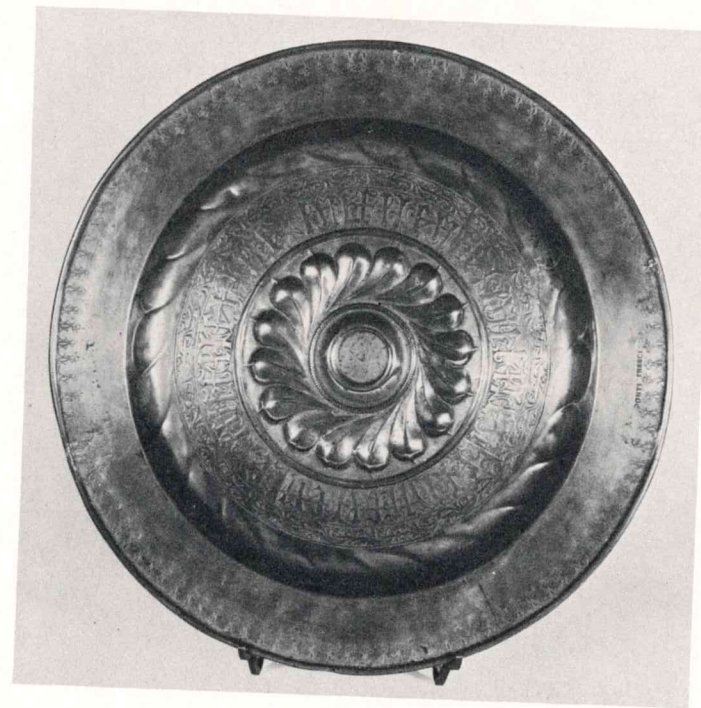
L'opera può ricollegarsi in buona parte con la precedente n. 66. In questo caso si riscontra una esecuzione più accurata e raffinata. Attorno alla solita porzione centrale con gli stilizzati fogliami incurvati corrono qui due corone circolari. In quella più interna è una elegante decorazione, formata da racemi a doppia sinusoide includenti fiori e foglie, eseguita con notevole cura. Sulla fascia esterna si ripete la frase ICH BART GELUK ALZEIT. Le punzonature a fogliami stilizzati si ritrovano sia immediatamente all'esterno della fascia con l'iscrizione, che sul bordo della tesa.

L'epoca dell'esecuzione potrebbe ancora essere datata al XV secolo, probabilmente attardato, anche a causa di una particolare cura nell'esecuzione, che non denuncerebbe significative stanchezze ripetitive.



68. Lamina di ottone. Diametro cm 41. Sulla superficie sono sparsi numerosi piccoli fori e alcune fessure. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso sono saldati due appiccagnoli tardivi. Fig. 68.

Il bacile può considerarsi una quasi puntuale replica del precedente soggetto n. 67. In questo caso si nota l'assenza della corona circolare con l'iscrizione e la presenza di una diversa serie di ornati, punzonati lungo il bordo della tesa. Manca pure sull'esterno del bacile il risalto ripiegato attorno ad un grosso filo di ferro. Per la nota cronologica si può ancora rimandare a quanto proposto nella scheda sopracitata.

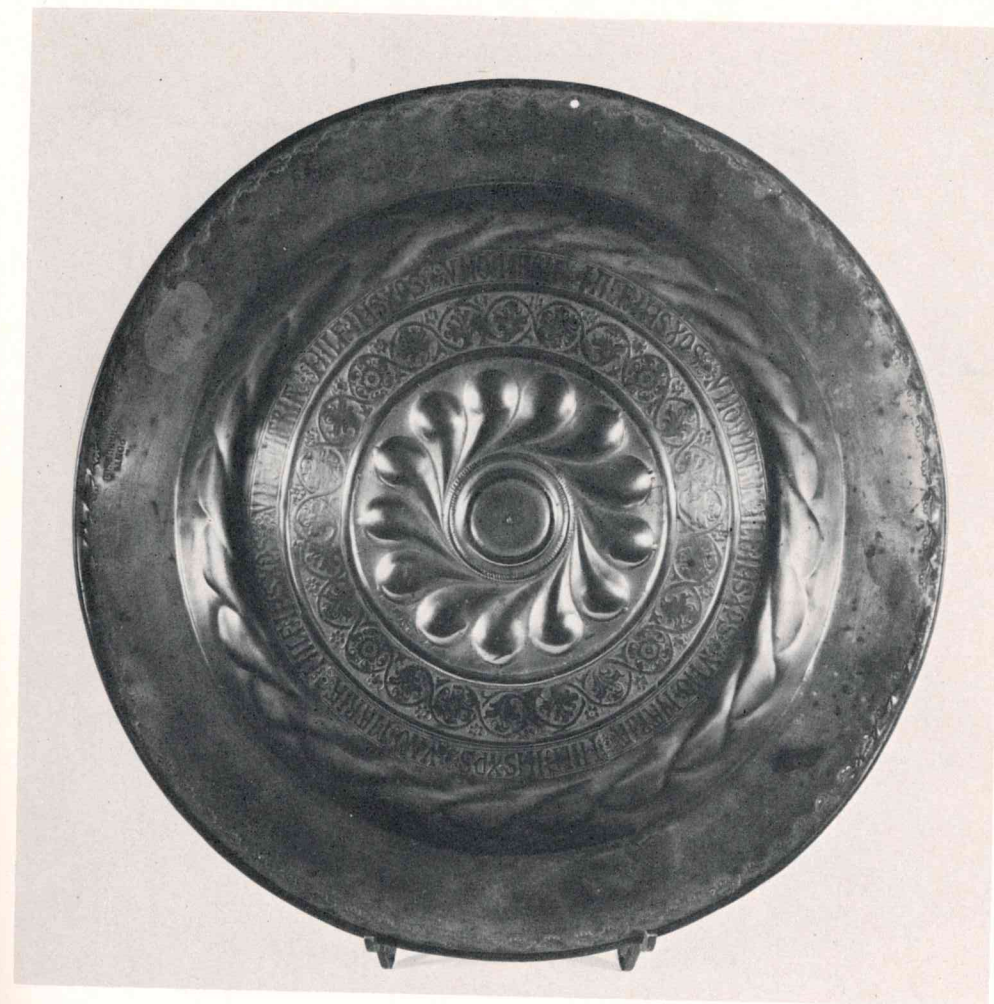


69. Lamina di ottone. Diametro cm 40. Un foro sulla tesa. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso vi sono tracce di una saldatura per un appiccagnolo. Fig. 69. L'oggetto si ricollega con buoni rapporti al precedente gruppo di bacili, in particolare con i nn. 60-65. Tuttavia, in questo caso, all'esterno dell'iscrizione a caratteri gotici corre una sottile, elegante e abbastanza inconsueta decorazione a fogliami rincorrentisi. Anche la punzonatura sul bordo della tesa risulta differente da quella prima illustrata. Sembra-
rebbe attendibile una proposta cronologica ancora tardo quattrocentesca.

70. Lamina di ottone. Diametro cm 43. Lungo il bordo esterno della tesa vi è un largo foro, più diversi altri minori. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 70.

Il bacile introduce ad un gruppetto di sei opere che propongono una notevole correlazione fra loro. In particolare, l'elemento circolare centrale, in questo tipo di elaborati, è composto da una sequenza di stilizzati fogliami incurvati, differenziandosi da quelli del precedente raggruppamento sia per l'assenza della pronunciata nervatura centrale, che per il fatto di terminare, in questo caso, con una conformazione regolarmente tondeggiante e non « spinata » come nell'altro tipo. Che comunque le opere possano essere state prodotte in entrambe le tipologie da un unico centro esecutivo, risulterebbe attestato dal persistente riutilizzo di matrici, sia relative ad iscrizioni che ad elementi puramente decorativi, come gli eleganti racemi eseguiti a fusione e le sequenze di ornati punzonati verso il bordo esterno della tesa. Coerentemente, una datazione aggirantesi verso l'attardata seconda metà del XV secolo, con possibili estensioni all'inizio del successivo, troverebbe anche in questo caso elementi di attendibilità.

In questo elaborato si ritrova in effetti la bella decorazione vegetale a doppia sinusoide già rimarcata ad esempio nella scheda n. 67. All'esterno corre la sequenza ripetitiva con la frase HILF IHS XPS UND S MARIA. Le punzonature sul bordo della tesa presentano una sequenza di fogliette allungate.

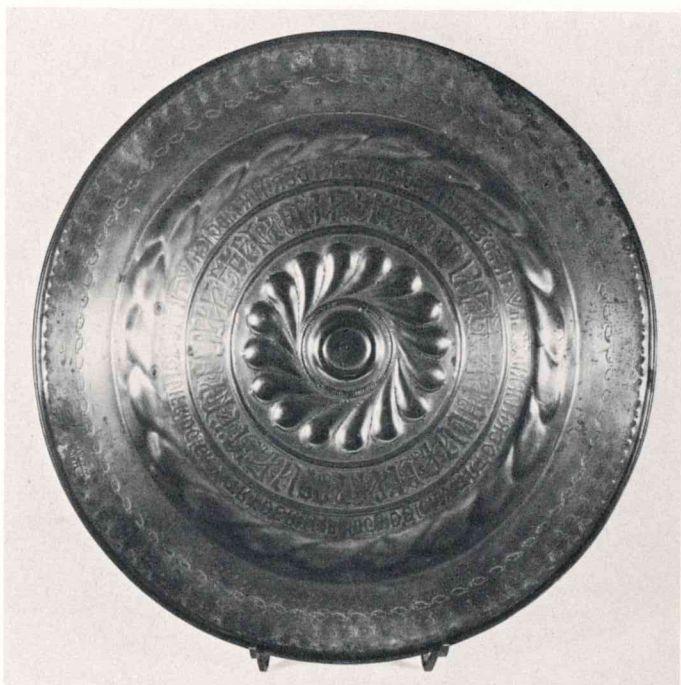




71. Lamina di ottone. Diametro cm 44. Un foro sulla tesa ed una lacerazione sul bordo. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 71.
È una replica perfettamente puntuale del precedente bacile n. 70, da cui si differenzia esclusivamente per la doppia sequenza di ornati punzonati sulla tesa.



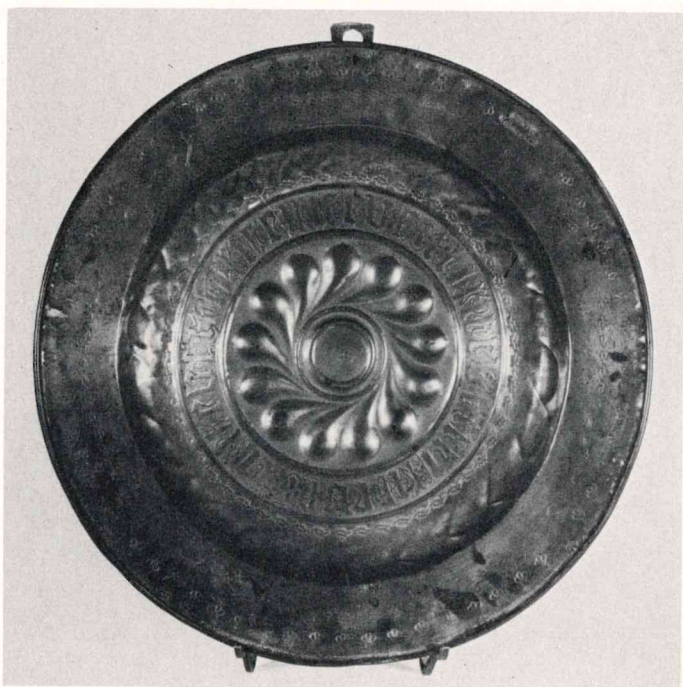
72. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 38. Un foro sulla tesa e una lacerazione sul bordo. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 72.
La configurazione di base è quella dei due precedenti elaborati. In questo caso, tuttavia, si registra l'inserimento di un elemento ornamentale suppletivo, posto al centro del bacile, recante una sorta di miniaturizzata riproduzione dell'ornato a foglie incurvate. La punzonatura impressa lungo il bordo esterno della tesa è una delle consuete varianti ad archetti ogivali terminanti con fiorellini. Non vi sono elementi significativi per discostarsi da quanto proposto nella scheda n. 70.



73. Lamina di ottone. Diametro cm 45. Un vistoso foro sulla tesa, ove è anche impresso sul recto il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 73. Può considerarsi una variante delle esecuzioni sopra proposte, in particolare dei nn. 70-71, a cui si rimanda. Qui la corona circolare più interna, che negli altri casi recava l'elegante decorazione vegetale, è occupata dalla consueta iscrizione a caratteri gotici. In quella esterna è l'iscrizione ripetitiva, composta rovesciata come in altri casi così che si può leggerla tramite l'ausilio di uno specchio, con le parole WART DER IN FRIDE. Sul bordo della tesa sono punzonate due sequenze ornamentali a foglie e mazzetti.



74. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 41,5. Vi sono due forellini nella tesa ed alcune slabbrature lungo i bordi. La superficie è molto consumata. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 74. Di massima sarebbe da intendere come una replica analoga al precedente bacile n. 73; in questo caso le due serie d'iscrizioni sono quasi del tutto scomparse a causa del grave stato di abrasione della superficie della lamina. Sulla tesa sono punzonate due sequenze concentriche a foglioline stilizzate.



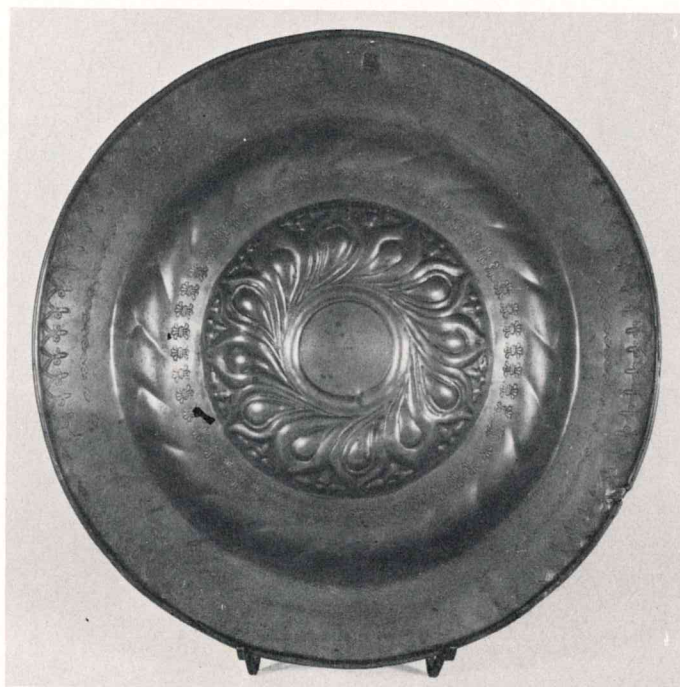
75. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 41,5. Due fori sulla tesa e alcune piccole fenditure. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo e sono incollati due cartellini; in uno è stampato: *Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco - Milano. Raccolta n. 1*; nell'altro: *Mostra dell'arredamento del '500 veneto. Vicenza 1973*. Fig. 75.

Come si è detto per il precedente esemplare, anche questo è un multiplo simile, rispetto a quello indicato con il n. 73. La principale variante consiste nell'assenza della corona circolare più esterna recante la sequenza ripetitiva d'iscrizioni, in questo caso sostituita da un filare di foglioline punzonate. Altri ornati fitomorfi punzonati, in doppia sequenza concentrica, decorano la tesa.



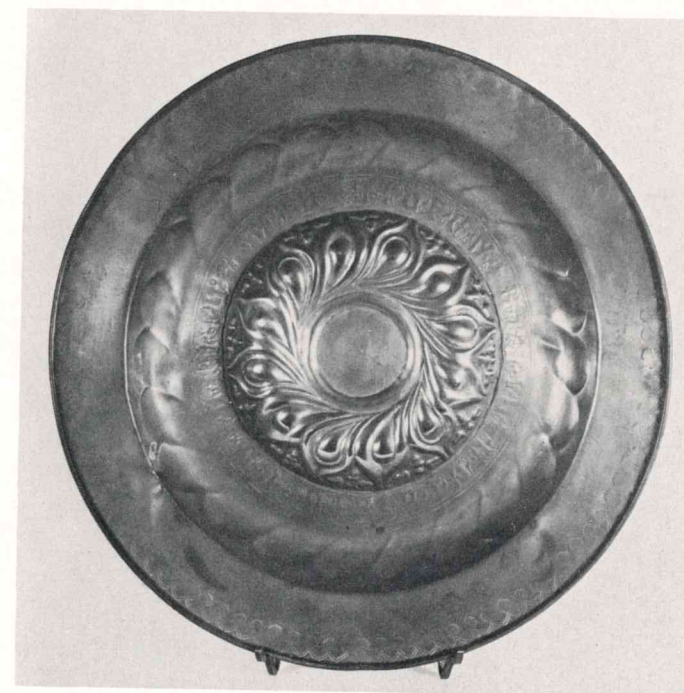
76. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 41,5. Un foro sulla tesa. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 76. Questo bacile introduce ad un raggruppamento di otto esemplari, usciti verosimilmente da un unitario centro di produzione, sostanzialmente coevi e differenziandosi fra loro per dei dettagli non essenziali, come parrebbero confermare le risultanze delle matrici che ne hanno determinato l'apparato figurativo (eseguito tramite esse in parte a sbalzo e in parte a getto). Per lo più questi oggetti non appaiono eseguiti con una soverchia cura, come testimonierebbe fra l'altro in più d'uno la mediocre congiunzione fra le parti sbalzate e quelle applicate col sistema della fusione a stampo. Il rosone centrale, a gonfie foglie incurvate e dagli interspazi liberi occupati da terne di ghiande, è identico per tutti otto i bacili. Solo in una la corona circolare con l'iscrizione è sostituita da una sequenza di decorazioni punzonate. Il diametro in alcuni è più esteso, senza per questo che cambi nella sua complessità l'apparato decorativo; al limite questo risulta più spazioso. Va infine annotato che questa tipologia sembrerebbe introdurre al numericamente imponente repertorio di altri bacili di ottone che verrà più avanti proposto a conclusione di questa catalogazione e che, con buona probabilità, può essere inteso come cronologicamente più attardato, anche se non nasconde vivaci legami con i soggetti rappresentati dall'ottetto qui introdotto. Nella presente casistica è in genere ancora ipotizzabile una datazione all'attardato XV secolo.

L'esemplare qui proposto ha l'iscrizione a caratteri goticeggianti semicancellata a causa dell'usura. Sulla tesa corrono due sequenze concentriche di ornati impressi a punzone.



77. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 41,5. Due fori sulla tesa: uno dei due è parzialmente occupato dall'attacco di un appiccagnolo frammentario. Il bordo presenta due slabbrature. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Un appiccagnolo integro è saldato sul verso. Fig. 77.

L'unica diversità significativa, rispetto al precedente bacile, consiste nella sostituzione della corona circolare recante l'iscrizione con una sequenza di piccoli ornati impressi a punzone. Due altre consuete file concentriche di decorazioni punzonate corrono sulla tesa.

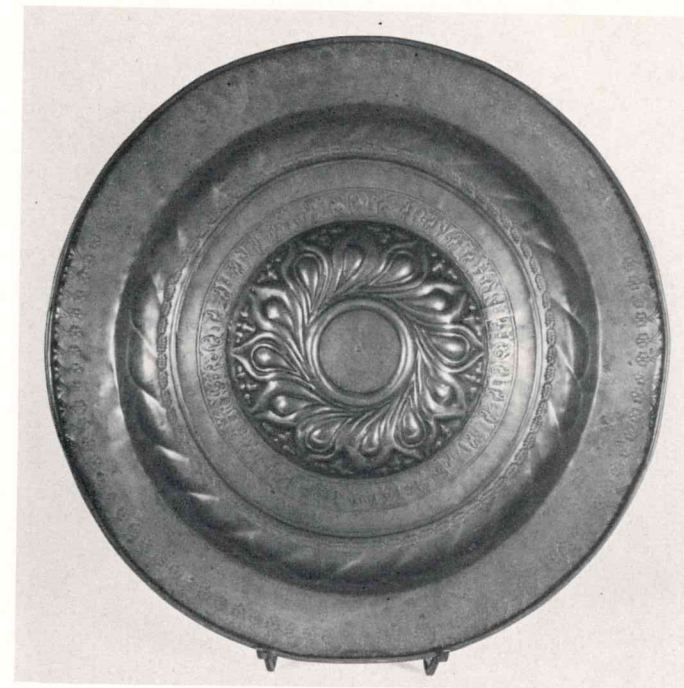


78. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 43. Due fenditure sulla tesa. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo ed è incollato un cartellino con la scritta: *Acq.° Scuola da / M. Levi / 12 settembre 1891 / L. 25.* Fig. 78.

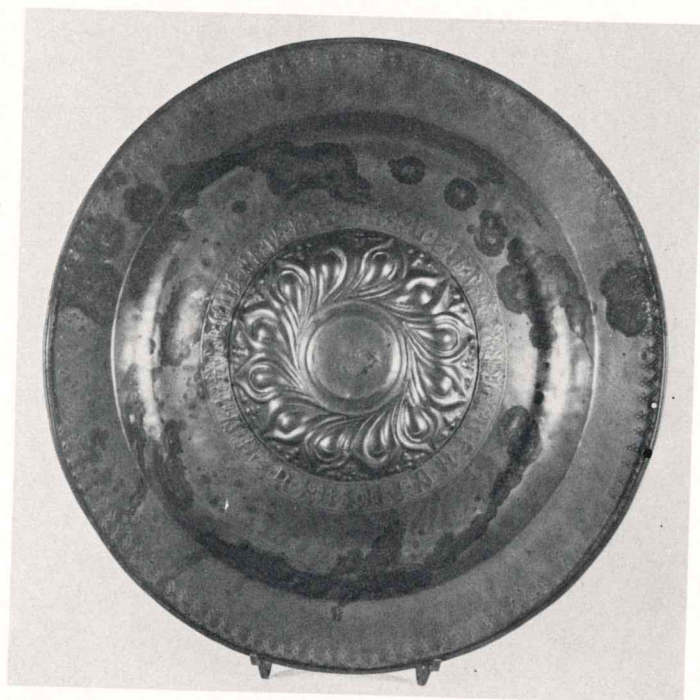
L'elaborato è una replica puntuale, affatto analoga a quello proposto col n. 76, a cui si rimanda per ulteriori considerazioni. Cambia solamente, come di consueto, il disegno degli ornati punzonati sulla tesa, in questo caso raffiguranti degli archetti ogivali con peducci a soffione.



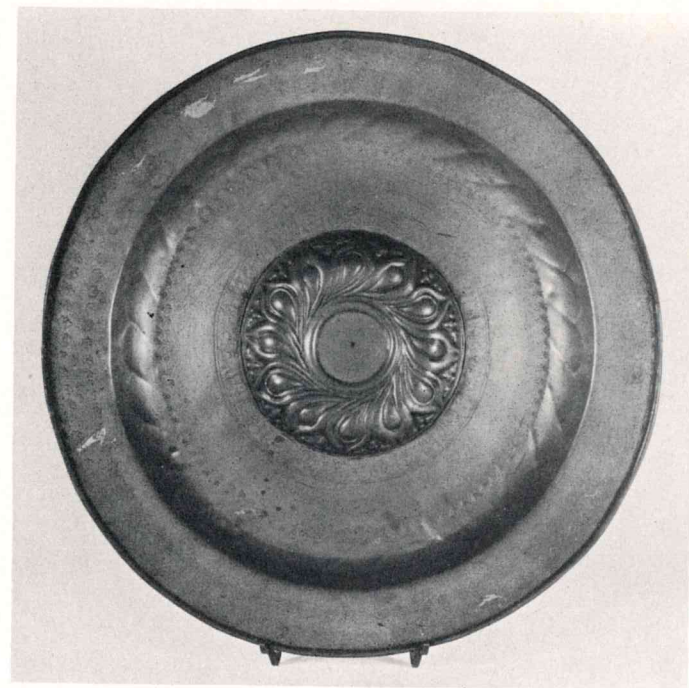
79. Lamina di ottone brunita. Diametro cm 45,5. Un foro sulla tesa e un altro al centro, occurato sul retro con una stagnatura. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 79.
Si può ripetere qui quanto detto per la scheda indicata con il n. 78.



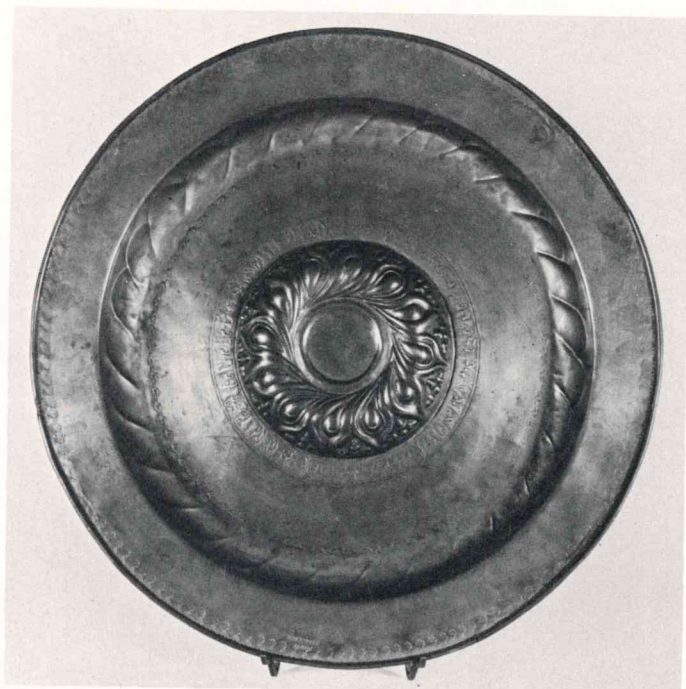
80. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 46. Lungo il bordo esterno vi è una slabbratura e alcuni forellini sono sparsi lungo la superficie. Sul recto della tesa è punzonato il nome Francesco Ponti; sul suo verso sono incise le iniziali V f G ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 80.
Pur presentando considerevoli analogie con i quattro precedenti bacili, e in particolare con il n. 79, l'oggetto qui proposto se ne discosta in parte per alcuni dettagli. In particolare, all'esterno della corona recante l'iscrizione ve ne è un'altra, delimitata nettamente ma rimasta liscia, forse per incompiutezza del lavoro. Ancora più all'esterno corre una elegante sequenza di fogliette impresse a punzone, metodologia uguale a quella applicata per gli archetti decorativi terminanti con corolle a sei petali punzonati lungo il bordo esterno della tesa. Per ulteriori considerazioni si rimanda al n. 76.



81. Lamina di ottone. Diametro cm 47,5. Due fori, uno sulla tesa e l'altro al centro del bacile, otturato sul retro con una stagnatura. Gravi macchie di corrosione. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 81. Il riferimento a precedenti identici esemplari, in particolare ai numeri nn. 78 e 79, permette di rimandare integralmente ai medesimi. Cambia solo il disegno degli archetti ogivali lungo il bordo esterno della tesa.



82. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 53. Vi sono tre forellini sulla tesa. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Provenienza ignota. Fig. 82. Fa ancora parte tipologicamente dello stesso repertorio prima segnalato (nn. 76-81); ne differisce parzialmente per il diametro sensibilmente maggiore. La più estesa porzione del fondo è occupata da una sequenza di ornati punzonati in cerchio. Altre due file concentriche di punzonature decorano la tesa.



83. Lamina di ottone. Diametro cm 55,5. La parte centrale presenta alcune piccole fenditure; un foro sulla tesa per l'attacco di un appiccagnolo; alcune slabbrature lungo il bordo. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un altro appiccagnolo tardivo. Fig. 83.

Potendosi accostare al gruppo sopra citato (cfr. nn. 76-82), il bacile trova particolari affinità, dimensionali e decorative, con il precedente n. 82. Si rileva, come differenza marginale, una decorazione punzonata nello stesso punto sul bordo esterno della conca, e una sola sequenza impressa sulla tesa.



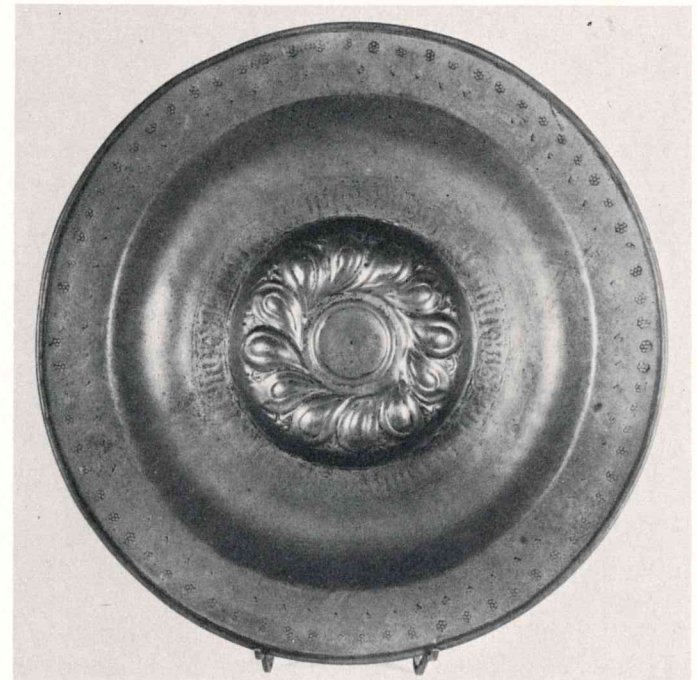
84. Lamina di ottone. Diametro cm 43,5. Una lacerazione sul bordo della tesa, riparata con una saldatura a stagno. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso vi sono tracce dell'attacco di un appiccagnolo. Fig. 84.

Con il presente bacile si propone l'introduzione di un gruppo di diciotto oggetti, praticamente quasi del tutto identici e che rappresentano non a caso forse la casistica più dif-

fusa di queste conche. Tipologicamente palesano non marginali agganci con il precedente raggruppamento come si è già accennato (cfr. n. 76), anche se questa considerazione non autorizza ad attribuirne la provenienza da una bottega unitaria. Quest'ultimo insieme di opere è invece sicuramente stato prodotto, unitamente ad altre centinaia di repliche simili, non solo in uno stesso laboratorio, ma pure con le stesse identiche matrici, che sono: del tipo a getto per l'iscrizione, la quale suona quasi sempre come una sequenza ripetitiva della frase GOT SEI MIT UNS; del tipo a sbalzo per il rosone centrale, a forte rilievo, ancora illustrante una sequenza di gonfi stilizzati fogliami arcuati; del tipo a punzone, per gli ornati in singolo e doppio filare che contornano il bordo esterno della tesa e che si alternano abbastanza frequentemente da un bacile all'altro. Le dimensioni pure variano pochissimo, con scarti nel diametro di un massimo di 5/6 centimetri. Lo spazio, sul fondo del bacile, fra l'iscrizione e il bordo della tesa è generalmente lasciato liscio; talvolta è percorso dalle tipiche rientranze a baccello eseguite a martello; in due casi da un filare circolare di ornati punzonati. Va ancora rilevato il dettaglio, relativo al fatto che trattasi di bacili eseguiti tutti tramite l'uso di una lamina di ottone di spessore particolarmente consistente, sì che risultano piuttosto pesanti.

Il problema concernente la loro collocazione cronologica è piuttosto complesso, data l'eccezionale ripetitività di produzione, già rammentata, la quale potrebbe avere protratto l'utilizzo delle matrici per un periodo di tempo abbastanza prolungato. È da ritenersi che la maggior parte dei bacili sia da datarsi al XVI secolo discretamente inoltrato, anche se è verosimile pensare che l'ideazione delle matrici possa essere stata effettuata con un sensibile anticipo.

L'esemplare qui proposto non si palesa come un'opera particolarmente rappresentativa ma, al più, come una delle meglio leggibili nei suoi dettagli, anche se la superficie risulta fittamente puntinata da attacchi di corrosione.

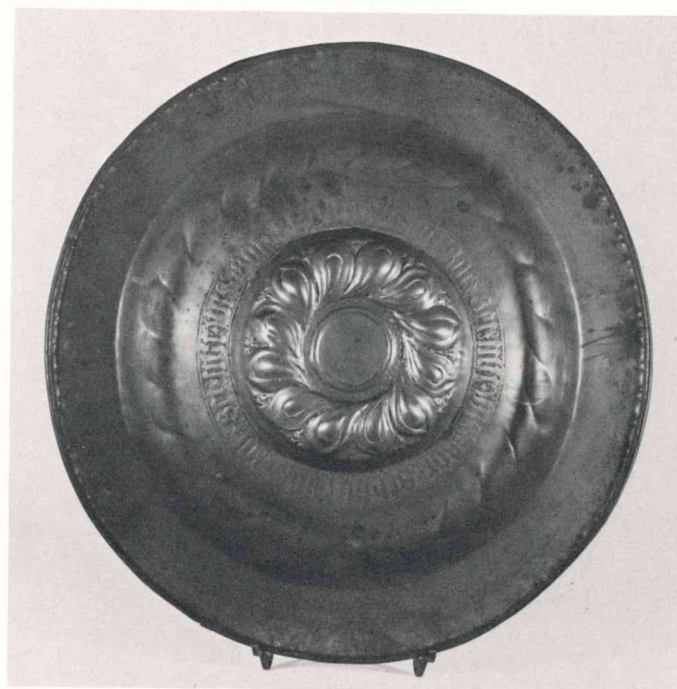


85. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 49. La superficie risulta fortemente consumata. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 85.

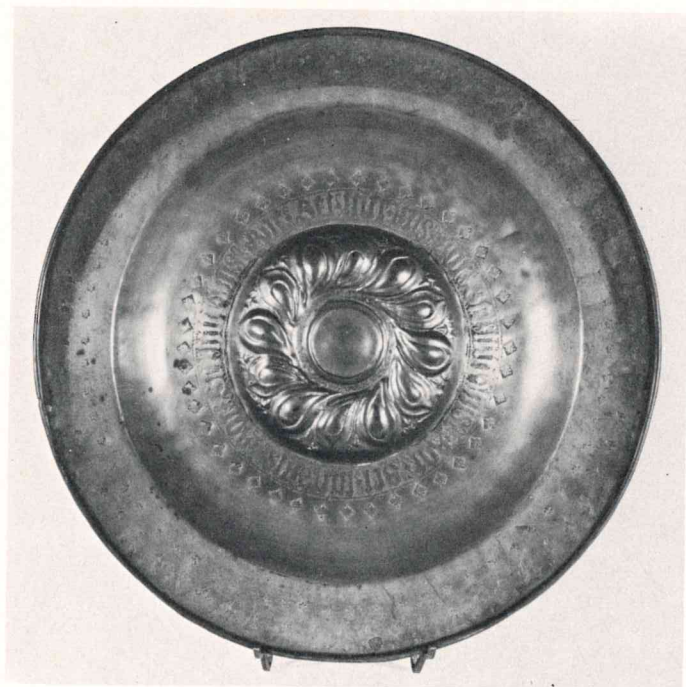
Lo spazio pianeggiante sul fondo risulta libero da decorazioni di sorta; per il resto non presenta particolarità.



86. Lamina di ottone. Diametro cm 43. Lungo il piccolo disco centrale corre una fenditura otturata a stagno. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 86.
Non si registrano particolarità di rilievo; si nota, come in altri successivi esemplari, la mediocre finitura nell'attacco fra il rosone centrale a sbalzo e l'iscrizione applicata a getto.



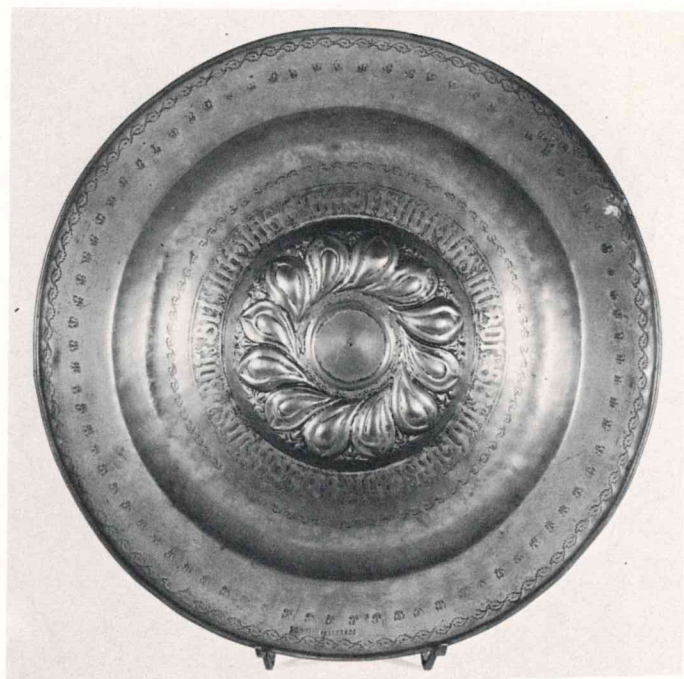
87. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 48. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 87.
Non presenta significative varianti rispetto ai precedenti esemplari.



88. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 49. Un'abrasione sul bordo. Sulla tesa è un foro, entro cui passa l'attacco per un appiccagnolo spezzato. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un secondo appiccagnolo tardivo. Fig. 88. In questo esemplare si riscontra la presenza, attorno al bordo esterno dell'iscrizione, di una fila di punzonature ornamentali di formula inconsueta. Per il resto non vi sono altre caratteristiche peculiari differenti.



89. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 48,5. Estese macchie di corrosione sulla superficie. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 89. Salvo una accentuata corrosione e il logorio delle decorazioni, non si registrano delle particolarità da quelle generalmente già accennate nel n. 84.



90. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 47. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 90. Anche in questo bacile, come nel n. 88, si rileva quale marginale variante la sequenza di ornati impressi a punzone, disposti sul fondo pianeggiante all'esterno dell'anello col- l'iscrizione.



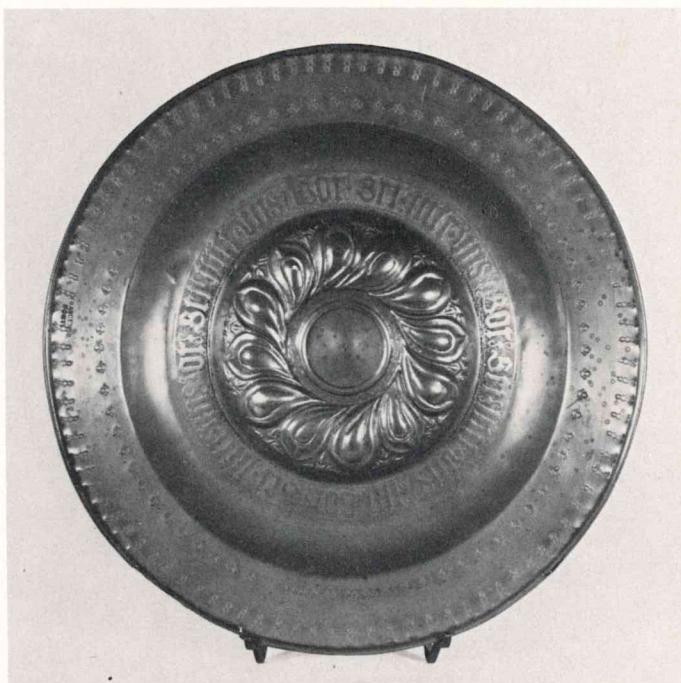
91. Lamina di ottone con tracce di ramatura. Diametro cm 45,5. Sulla tesa è un foro in cui è inserito il perno di un appiccagnolo. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un secondo appiccagnolo tardivo. Fig. 91. Si tratta di una ulteriore replica, rispetto agli esemplari sopra visti, senza particolari dif-ferenziazioni.



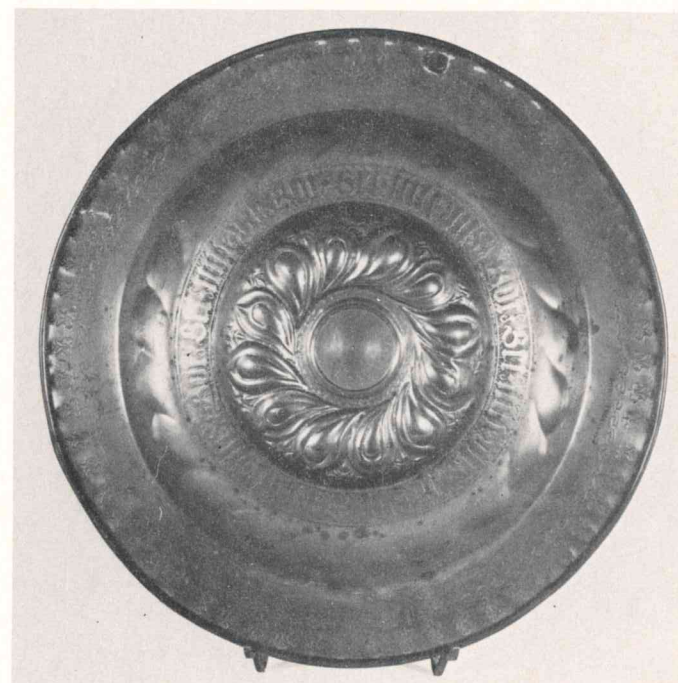
92. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 43,5. Due fori sulla tesa; uno è otturato con una stagnatura. Alcune slabbrature lungo il bordo periferico. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 92. Pur non distaccandosi per altri versi dalla tipologia del raggruppamento proposto, si deve registrare in questo caso la presenza di un'altra iscrizione, qui in caratteri gotici, rispetto alla solita descritta (cfr. n. 84). La sua presenza non pare debba mutare in modo rilevante quanto esposto, in merito al centro di elaborazione unitario e all'epoca a cui potrebbe essere ascrivito il bacile.



93. Lamina di ottone. Diametro cm 43,5. Un foro sulla tesa. Sul verso è punzonato il nome Francesco Ponti ed è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 93. Non si registrano elementi di apprezzabile diversità, rispetto a quelli già annotati.



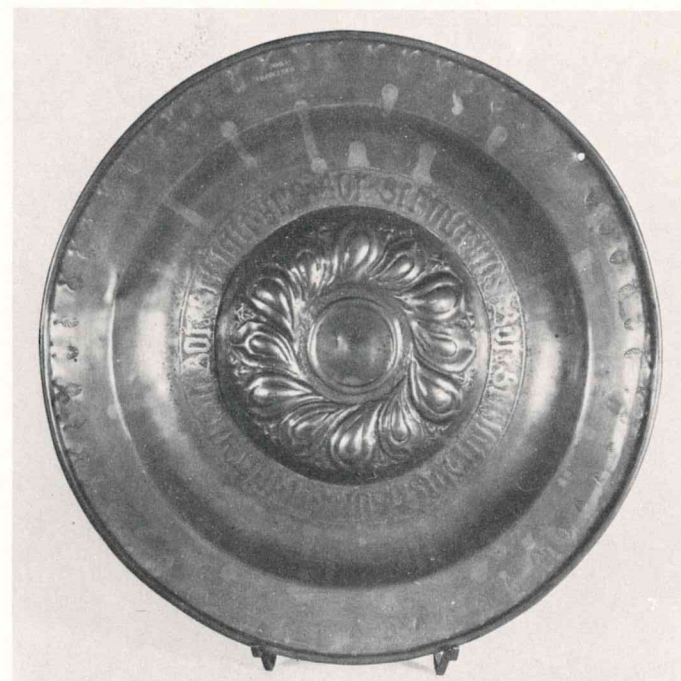
94. Lamina di ottone parzialmente ramata. Diametro cm 42. Sulla tesa vi sono due fori e una lunga abrasione sul bordo. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 94.
Anche in questo caso non vi sono particolarità nuove da rilevare, se non un generale buon stato di leggibilità dell'oggetto.



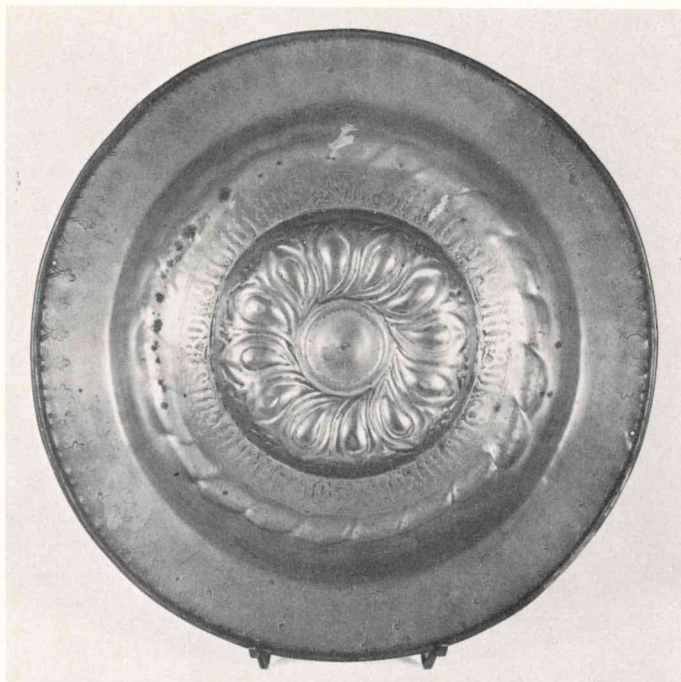
95. Lamina di ottone parzialmente ramata. Diametro cm 42. Macchie di corrosione sulla superficie. Sulla tesa è un foro in cui è inserito il perno di un appiccagnolo frammentario. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un secondo appiccagnolo tardivo. Fig. 95.
Vale quanto detto per il precedente bacile.



96. Lamina di ottone parzialmente ramata. Diametro cm 44,5. Sulla tesa vi è un foro, oltre a due slabbrature lungo il bordo esterno. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 96. Nessuna ulteriore particolarità significativa.



97. Lamina di ottone parzialmente ramata. Diametro cm 43. Macchie di corrosione sulla superficie. Un foro sulla tesa. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 97. Anche in questo caso non si registrano ulteriori particolarità.



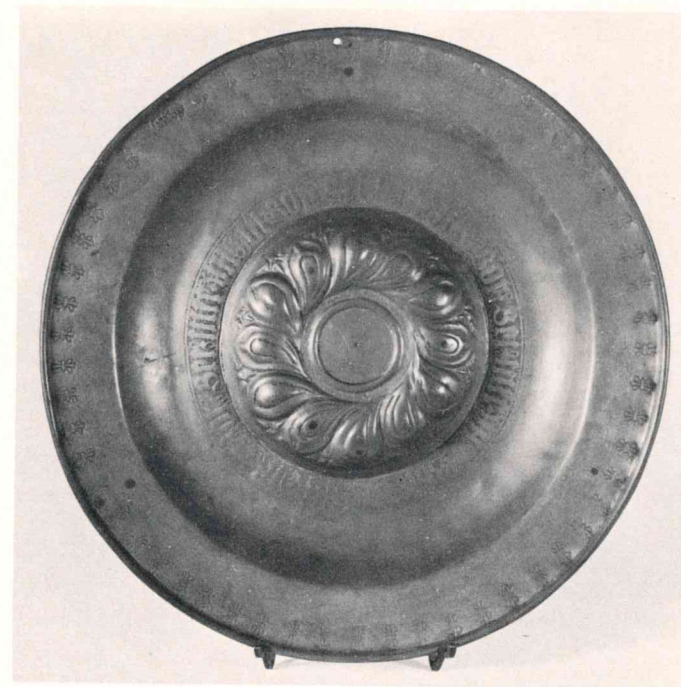
98. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 45. Due fori sulla tesa; accentuato logorio del fondo con piccoli cedimenti. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo ed è applicato a saldatura, in posizione ortogonale al piatto, un perno al centro dell'oggetto. Fig. 98.
Si rimanda a quanto già detto per gli altri bacili del gruppo, da cui questo non si distacca.



99. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 42,5. Sul bordo esterno della tesa vi sono due piccole fenditure. Un foro, dislocato al centro del bacile, è otturato sul retro con una stagnatura, sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 99.
Vale quanto detto sopra.



100. Lamina di ottone. Diametro cm 43,5. Estese macchie di corrosione. Un foro sulla tesa. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 100.
Pure qui non si annotano nuove particolarità di rilievo, rispetto a quanto già visto.



101. Lamina di ottone ramata. Diametro cm 44,5. Diversi fori sulla superficie del bacile, sei dei quali sono otturati a stagnatura. Accentuato logorio della superficie. Sul recto è punzonato il nome Francesco Ponti. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Fig. 101.
Quest'ultimo esemplare, che conclude il raggruppamento tipologico dei diciotto bacili simili fra loro, non palesa novità di rilievo, nei confronti di quello che si è già notato per i precedenti.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. IX - Anno VIII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1981

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, pubblicità, veline avvolgenti agrumi e frutta varia, bustine di zucchero, bustine di fiammiferi:

Dott.ssa Clelia Alberici	Dott. Luciano Mensi - Boario Terme
Sig.ra Maria Basso	Dott. Angelo Mignogna
Dott.ssa Giovanna Bedini	Sig. Paolo Morigi - Magliaso
Sig.na Paola Besana	(Svizzera)
Dott. Antonio Carrara	Sig.ra Gabriella Morini
Sig.ra Nicoletta Citrini	Sig.ra Letizia Palleroni
Dott.ssa Linda Clerici	Pittrice Maria Luisa Prinzivalli
Dott.ssa Maria Teresa Clerici	Sig. Alberto Procovio
Dott.ssa Thea Dalla Cola	Dott. Giuseppe Raimondi
Dott. Vittorio Donaver	Sig.ra Luisa Rossi
Sig.ra Luisa Erba - Pavia	Sig.ra Paola Sartorio
Arch. Beppe Ermentini	Sig.ra Carmela Pozzi Sendresen
Dott. Pier Luigi Fantelli	Principessa Alberica Trivulzio
Dott. Guido Lopez	Sig.ra Enrica Vezzoli - Paullo
Dott.ssa Maria Mariani	Sig.na Maria Zavattoni

In particolare hanno donato parecchio materiale di questo genere: il Rag. Carlo Forcato di Verona, la Dott.ssa Alice Ferrari e la Dott.ssa Marianna Moro.

S'intendono donatori milanesi quelli di cui è stata omessa la località.

Hanno donato stampe, fotografie e materiale di pregio:

Dott. Paolo Arrigoni	Dott.ssa Lucie Hampeel - Vienna
Associazione Ex Allievi Ist. Naz.	Ing. Riccardo Lampugnani
Setificio di Como	Dott. Guido Lopez
Prof. Giacomo Carlo Bascapé	Sig. Mario Martinelli
Sig.ra Giuseppina Bassi Roncalini	Ditta Masenghini - Bergamo
Comm. Riccardo Borgato	Sig. Tullio Mondì - Cernusco sul
Sig. Mario Bozzetto	Naviglio
Dott. Carlo Castellano	Sig. Francesco Pertegato
Centro Internazionale della	Sig.ra Angela Portaluppi Fiorentini
Grafica - Venezia	Sig. Enzo Preda
Sig.ra Carla Ciabbarri	Dott.ssa Adriana Ramelli - Lugano
Sig.ra Gigliola Colombo Lopez	Sig.ra Maria Luisa Rossi
Sig. Teodoro Cotugno - Lodi	Sig. Domenico Gay Seren
Sig. Mario De Filippis - Arezzo	Dott. Guido Ruzzier
Dott. Emilio Delfino	Sig. Giorgio Sigurtà
Sig.ra Lucilla De Magistris	Sig.ra Martina Vergani
Dott. Mario Fara Puggioni	

Hanno donato pubblicazioni recenti:

Dott. Clelia Alberici	Biblioteca Nazionale Centrale di
Archivio Fotografico del Castello	Firenze
Sforzesco	Sig.ra Miriam Bondioli - Tradate
Sig. Vito Arienti - Lissone	(Varese)
Dott. Paolo Arrigoni	Sig.ra Graziella Buccellati
Sig. Raffaele Bagnoli	Sig.ra Grazietta Butazzi
Dott. Silvano Bambagioni - Prato	Dott. Renzo Butazzi
Sig. Ernesto Bächler - Lugano	Cariplo
Banca Sannita - Napoli	Don Enrico Casati
Banco Ambrosiano	Cassa di Risparmio dell'Emilia
Prof. Gino Barioli - Vicenza	Romagna
Dott. Beppe Battaglini	Cassa di Risparmio di Piacenza
Prof. Paolo Bellini	Cassa di Risparmio di Torino
Sig. Emilio Bianchi - Touring Club	Sig.ra Pinuccia Cislighi
Italiano	Dott.ssa Linda Clerici
Biblioteca Apostolica Vaticana -	Dott.ssa Françoise Clerex - Liège
Città del Vaticano	Comune di Bologna
Biblioteca Nazionale Braidense	Comune di Busto Arsizio

Comune di Carpi
Comune di Venezia
Comune di Vercelli
C.O.N.I. di Roma
Sig.ra Mila Contini
Cumberland, Industria di Stoffe
di Lana
Cassa di Risparmio di Genova e
Imperia - Genova
Davide Campari S.p.A.
Pino Della Selva - Parigi
Dott. Gianvittorio Dillon - Venezia
Emporio Floreale - Roma
Dott. Giuseppe Falcone
Famiglia Meneghina
Federico Motta Editore
Arch. Virgilio Ferrarotti -
Finalborgo (SV)
Padre Rainald Fischer - Lucerna
Telerie Frette S.p.A.
Fundação Calouste Gulbenkian -
Lisbona
Dott. Carlo Galimberti
Galleria d'Arte « Il Capricorno » -
Bormio
Dott.ssa Lia Gandolfi
Dott.ssa Mercedes Precherutti
Garberi
GEPAS
Arch. Pier Luigi Gerosa
Graphische Sammlung - Zurigo
Dott. Enrico Gregotti
Dott.ssa Gabriella Guandalini -
Modena
Sig. Gérard Hubert-Chateau de la
Malmaison
Istituto Bancario San Paolo
di Torino

Istituto per i Beni Artistici
Culturali Naturali della Regione
Emilia Romagna
Jean de Bonnot, Editions d'Art -
Paris
Kovacs Istvanné - Budapest
Dott. Roberto Leydi
Arch. Giorgio Lise
Prof. Majer Bert W. - Firenze
Dott.ssa Maria Mariani
Dott.ssa Laura Meli Bassi
Dott. Angelo Mignogna
Museo di Castelvecchio - Verona
Regione Piemonte
Dott. Giorgio Trentin - Venezia
Mario Monti Editore
Dott. Germano Mulazzani
Municipalité de la Ville d'Yverdon
Museo d'Arte Moderna - Venezia
Museo d'Arte di San Paolo del
Brasile
Museo Naradowe Cracovia
Monsignor Angelo Paredi
Sig. Amedeo Pieragostini -
Bergamo
Franco Maria Ricci Editore -
Milano
Sig. Ritz Saddler - Rastignano
(Bologna)
Dott. Aldo Rizzi - Udine
Rizzoli Editore
Capitano Giuseppe Scibona
Sig. Torquato Secci - Terni
Sig.ra Jolanda Rodolfi Pardieri
Sig. Maurizio Scaparro, Biennale
di Venezia
Dott. Aidano Schmuckher -
Genova

Sig. Franco Sciardelli
Prof. Jean Pierre Seguin - Paris
Dott. Ambrogio Stanga
Sig. Sergio Stocchi
Sig.ra Laura Taragni
Grafiche Tassotti - Bassano del
Grappa
Tipografia V. Allegretti di Campi

Unione Tipografico-Editrice
Torinese
Dott. Ranieri Varese - Ferrara
Sig.ra Enrica Vezzoli - Paullo
Dott.ssa Mercedes Viale Ferrero -
Torino
Dott.ssa Emilia Zinzi - Catanzaro

Ci è pervenuto un dono particolarmente eccezionale:

Dott. Roberto Gabbani. Dono di 2267 carte Jolly ricavate da mazzi di carte da gioco di vari periodi e di diversi stati, collezionate dal donatore nell'arco di vari anni. Sono raccolte in 7 albi.

L'Associazione Amici della Raccolta Bertarelli: n. 6 manifesti: Tende da campo Moretti. Di Marius; La Raphaele Liqueur... 1908; Grande Stabilimento galleggiante. Bagni Venezia. Di Vizzotto; Cleramburg... lassatifs; Corsa dei milioni. Circuito di Pescara, 1947; « Bonol ouvre l'appetit ».

Album con 25 tavole di modelli di cartigli ornamentali ideati ed incisi da Lucas Kilian: *Nevves Schildtbyblin Gstoehen... durch Lucas Kilian... Kupferstecher in Augspurg... Cum... Privileg 1630*. Tavole numerate 1-24.

Werly. Descrizione di un nuovo telaio per la tessitura di tovaglie e tappeti. È una raccolta di fogli (65) in parte scritti di cui 36 sono disegni all'acquarello. Vi sono incollati 250 campioni di stoffa. Parigi, circa 1819.

MOSTRE ALLE QUALI HA PARTECIPATO LA RACCOLTA BERTARELLI

LA PENNA E L'EVOLUZIONE DELLA SCRITTURA.

Milano, Sala del Tesoro del Castello Sforzesco, 20 gennaio-4 febbraio 1981.

A cura del Civico Archivio Storico di Milano.

IL VIAGGIO DEI COMICI ITALIANI IN EUROPA NEL SETTECENTO.
Venezia, Palazzo Grassi, 22 febbraio-22 marzo 1981.
A cura della Biennale di Venezia.

BARBE E BARBIERI NEI SECOLI PASSATI.
Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 11-24 marzo 1981.
A cura del Civico Archivio Storico di Milano.

LA CA' GRANDA.
Milano, Palazzo Reale, 25 marzo-agosto 1981.
A cura dell'Ospedale Maggiore di Milano con il patrocinio del Comune di Milano e della Regione Lombardia.

GLI SPETTACOLI POPOLARI A REGGIO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO.
Reggio Emilia, Teatro Municipale, 4 aprile-3 maggio 1981.
A cura della Biblioteca Municipale A. Panizzi di Reggio Emilia.

FOLLIE DEL VARIETÀ.
Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 aprile-7 giugno 1981.
A cura delle Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Milano.

MAL DI LUNA.
Roma, Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari, fine maggio-fine giugno 1981.
A cura della Biblioteca di Neurologia, Neurochirurgia e Psichiatria dell'Università di Roma.

La mostra proseguirà a:
Arezzo - Galleria Nazionale delle Belle Arti;
Bari - Biblioteca Provinciale di Gemmis;
Napoli - Maschio Angioino, sotto il Patrocinio delle Belle Arti.

LES JEUX DU CASTRUM '81.
Yverdon, Municipio, 17 luglio-6 settembre 1981.
A cura del Comune di Yverdon (Svizzera).

MOSTRA DEL LIBERTY ITALIANO.
Lugano, Villa La Malvicina, agosto-novembre 1981.
A cura dell'Ente Autonomo Esposizione Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma per incarico del Ministero Italiano degli Affari Esteri.

ROSSINI IN POSA: RITRATTI E INCISIONI.

Pesaro, Casa di Rossini, 19 agosto-20 settembre 1981.

RESTAURO E RECUPERO DEL SIPARIO DEL TEATRO ROSSINI DI ANGELO MONTICELLI.

Pesaro, Sala della Repubblica del Teatro Rossini, 19 agosto-20 settembre 1981.

Due mostre a cura dell'Assessorato alle Attività Culturali del Comune di Pesaro.

ANCONA E LE MARCHE NEL XVI SECOLO.

Ancona, Palazzo Bosdari, settembre-novembre 1981.

A cura della Pinacoteca Civica di Ancona in collaborazione con la Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Urbino.

SILFIDI SULLA SCENA: 1845-1885. QUARANT'ANNI DI BALLETTTO AL VERDI.

Trieste, Civico Museo Teatrale, 1-25 ottobre 1981.

A cura dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste.

GIORGIO DE CHIRICO.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre-3 gennaio 1982.

A cura della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

CARNEVALE ROMANO NEI PRIMI SECOLI DEL SUO COSTITUIRSI A FESTA E SPETTACOLO.

Roma, Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni popolari, novembre-dicembre 1981.

A cura del Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni popolari di Roma.

MOSTRA SULLA FORMAZIONE STORICA E SUGLI STUDI E PROGETTI COMPIUTI PER LA SISTEMAZIONE DELL'AREA DEL PARCO SEMPIONE - FORO BONAPARTE DAL PRIMO '800 AD OGGI.

Milano, Triennale, 15 dicembre 1981-30 gennaio 1982.

IL NOVO ET PIACEVOL GIUOCO DELL'OCA.

Milano, Museo di Milano, 18 dicembre 1981-30 gennaio 1982.

A cura del Civico Museo di Milano.

LA CITTÀ E LO STATO DI MILANO NELL'ETÀ DEI BORROMEO.

Milano, Triennale, dicembre 1981-gennaio 1982.

A cura della Triennale di Milano.

IDEA E CONOSCENZA.

Milano, Triennale, dicembre 1981-gennaio 1982.

A cura della Triennale di Milano.

SCRITTURA E POPOLO NELLA ROMA BAROCCA.

Roma, Palazzo Braschi, dicembre 1981.

A cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma in collaborazione con l'Istituto di Paleografia della Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.

ANNI TRENTA.

Milano, Palazzo Reale, dicembre 1981-aprile 1982.

A cura della Ripartizione Cultura e Spettacolo del Comune di Milano.

RESTAURI

Sono stati restaurati e telati 175 manifesti dal Signor Pietro Gozzi di Modena e un centinaio di volumi dai signori Giovanni De Stefanis e Mario Rigoldi (Monza).

Gli studiosi che hanno consultato materiale della Bertarelli hanno fatto eseguire circa 20.000 riproduzioni fotografiche per pubblicazioni e per ragioni di studio.

Raccolte d'Arte Applicata

DONI

Sig.ra Maria Luisa Ballico

Mantellino e giacchino femminile, ca. 1890.

Sig.ra Alessandra Biondi

Giacca di velluto nera appartenuta a Pia Borelli.

Dott. Tullio Buzzi Ferraris

Soprabito femminile, con etichetta della Sartoria « Lina Rossi », Torino.

Sig.ra Maria Bertarelli

Abito in tulle di seta nera con applicazioni di perline, eseguito a Lione.
Anno 1906-1910.

Sig.ra Ginetta Camiz

Ombrello da lutto in pizzo di seta nera; impugnatura ricoperta di Jais,
ca. 1875-85.

Borsa da lavoro ricamata, ca. 1870-80.

Rag. Francesco Cardani

Dono di 37 esemplari comprendente quattro soprabiti femminili, cinque abiti femminili, una vestaglia femminile, un frack, vari cappelli, pettorine, borsette, camicette, mutande maschili, stivaletti e scarpe confezionati fra il 1900 e il 1930.

Sig. Roberto Cavaglia

Tre corpetti per costume popolare, sec. XX.

Contessa Maria Cristina Cicogna Mozzoni

Due parasoli in pizzo su fodera di seta, ultimo quarto sec. XIX.

Un parasole in taffetà di seta rosa con ricami, ultimo quarto sec. XIX.

Sig.ra Paola Corti

Una camicetta, un abito da sera di seta azzurra, un abito da sera in raso giallo su tulle eseguiti a Milano da Maria Latmiral fra il 1950-1952.

Famiglia Ferla

Abito da sposa con guarnizioni in filet per nozze 1908.

Sig.ra Angela Fiorentini Portaluppi

Dono di 35 esemplari tra abiti maschili e femminili, guanti, scarpe, calze, abiti infantili e accessori fra il 1900 e il 1955.

Un abito completo con fascia bicolore appartenuto ad Emilio Caldara, Sindaco di Milano dal 1914 al 1920.

Sig. Giuliano Fratti

Parecchie spille, fermagli, cinture, bottoni e fibbie eseguite da G. Fratti fra il 1935 e il 1955; già esposti alla Mostra « vent'anni di Moda Italiana ».

Sig.ra Ettore Gandossi

Scialle in chiffon di seta gialla, ca. 1920-25.

Ing. Riccardo Lampugnani

Dono di parecchi bottoni, sciarpe, fazzoletti, spilloni da cappello, accessori vari, per lo più fra il 1920-30.

Tredici ventagli dei sec. XIX-XX.

Sartoria Lea Livoli

Due abiti da sera in tessuto laminato della tessitura FISAC di Como, creati da Lea Livoli e presentati alle sfilate delle Collezioni 1967-68.

Sig.ra Ines Lodola

Un paio di scarpe in pizzo color avorio, 1946.

Sig.ra Giuseppina Longhi

Abito da Battesimo di raso di seta ricamato e *porte-enfant* analogo, 1903.

Sig.ra Caterina Mariani

Scialle in crespò di seta bianco, ca. 1900.

Dott.ssa Carla Martini

Giacche, camicie e pantaloni maschili, ca. 1968.

Sig.ra Pia Meschini Salomone

Cappello femminile, 1870-1880; accessori per stirare colletti; tre copribusti con pizzi e trine, ca. 1900-1910.

Dott.ssa Marianna Moro

Pizzi del 1920-30 e abiti femminili, ca. 1955-65.

Sig.ra Elena Pasti

Camicia da notte in raso azzurro con guarnizioni in pizzo di seta, 1938.
Camicia da notte in crespò di seta rosa con pizzo e ricami, ca. 1935.

Sig. Bruno Pontini

Tre appendiabiti in tessuto stampato, con testina di donna in seta dipinta all'altezza del gancio, ca. 1930.

Sig.ra Luisa Ponzani Soresina

Vestaglia in piume di marabù rosa, eseguita nel 1936 dalla Ditta Abolascio di Genova.

Sig.ra Letizia Palleroni

Montatura di paglia con veletta, ca. 1935 e cappello di velluto nero, etichetta «Cerbiani Milano», ca. 1935.

Mary Quant

Un abito minigonna composto da uno scamiciato e da un pullover in maglia di lana; minigonna del 1963. Inoltre i collant di lana.

La consegna di questo che fu uno dei primi modelli «minigonna» creato da Mary Quant e da Lei personalmente offerto al Museo, è stata fatta alla Terrazza Martini il 22 ottobre 1980, alla presenza dell'Assessore Aghina e di parecchi giornalisti di moda.

Il nostro ringraziamento anche alla VYNAL s.n.c. che ha promosso ed organizzato la presentazione della minigonna.

Sig.ra Giuseppina Troisi in Pierri

Abito femminile in tessuto operato, in seta con applicazioni di galloni e passamanerie, per matrimonio nel 1908.

Sig.ra Luisa Wanner, ved.va Quarti

Abito maschile da Corte Cinese, in seta ricamata con draghi e simboli della prosperità, sec. XIX.

Inoltre arredi per ufficio tra cui due piccole librerie, due tavolini a rotelle per macchina da scrivere, un cassetto, un mobile per schede, una scrivania con poltroncina, una libreria in legno chiaro e un tavolo scrivania.

I doni pervenuti sono stati per lo più costumi ed accessori per un complesso di 500 capi circa.

La Banca Popolare di Milano ha donato attrezzature per il laboratorio di restauro di ebanisteria per l'importo di lire 1.000.000.

La Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde ha donato attrezzature per il laboratorio di restauro di armi e metalli per l'importo di lire 2.000.000.

MOSTRE
A CUI HANNO PARTECIPATO
LE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA NEL 1981

IMMAGINI ARCHITETTONICHE NELLE MAIOLICHE ITALIANE DEL '500.
Palazzo Reale di Milano - novembre 1980-gennaio 1981.

VENT'ANNI DI MODA ITALIANA. 1922-1943.
Museo Poldi Pezzoli - dicembre 1980-marzo 1981.

SMALTI CLOISONNÉ DELL'ESTREMO ORIENTE.
Museum für Kunsthandwerk - Francoforte (Germania) - marzo-luglio.

SMALTI CLOISONNÉ DELL'ESTREMO ORIENTE.
Linden Museum di Stoccarda e Schloss Museum di Ettlingen - 14 luglio-31 ottobre.

LA CA' GRANDA - RASSEGNA DI CINQUE SECOLI DI STORIA DELL'OSPEDALE MAGGIORE DI MILANO.
Palazzo Reale - 25 marzo-agosto 1981.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI MILANO NEL SUO 1° CENTENARIO.
Museo di Milano - 5 maggio-1° novembre.

SPLENDORE DEI GONZAGA.
Victoria and Albert Museum di Londra - 4 novembre-fine dicembre.

MOSTRA DEL LIBERTY ITALIANO.
Villa Malpensata - Lugano - agosto-novembre 1981.

ALTRE ATTIVITÀ

Alcune socie del CISST (Centro Italiano per lo Studio della Storia del Tessuto) lavorano attivamente come volontarie per studiare e schedare tessuti e ricami delle Civiche Raccolte. Un vivissimo ringraziamento alle signore Chiara Buss e Maria Molinelli (tessuti), e alle signore Elena Pasti e Anna Dal Verme (ricami).

Gli studi relativi ai tessuti riguardano esemplari dalla seconda metà del '400 alla prima metà del '500 come inizio di una ricerca sistematica per esporre parte della collezione secondo criteri storico-cronologici.

CONFERENZA INTERNAZIONALE « PER UN MUSEO DELLA MODA »

Il 27 marzo 1981 si è svolta la Conferenza internazionale « Per un Museo della Moda » nella Sala Cicogna della Fiera Campionaria di Milano.

Il Convegno è stato sponsorizzato dall'Associazione Italiana Industriali Abbigliamento e dall'Associazione Italiana Produttori Maglieria nelle persone del Dott. Armando Branchini e del Dott. Alfredo Ciampini. Il Convegno è stato aperto dal Sindaco di Milano Carlo Tognoli. Sono state invitate le Direttrici dei più importanti Musei della Moda, che hanno presentato in questa circostanza relazioni assai interessanti corredate da diapositive.

Il Convegno è stato promosso per sollecitare la costituzione di un Museo della Moda e del Costume a Milano, poiché per questa sezione nel Castello Sforzesco non vi è più spazio nei depositi dato che la collezione si arricchisce continuamente attraverso pregevoli donazioni e acquisti.

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

Carlo Tognoli, Sindaco di Milano - Per un Museo della Moda a Milano.
Alfredo Solustri, Direttore generale della Confindustria - La cultura e l'industria.

Rosita Levi Pisetzky, Storico della Moda e del Costume - La storia della Moda.

Corrado Maltese, Ordinario di Storia dell'Arte all'Università di Roma - L'abbigliamento come messaggio visivo.

Jun Kanai, Curatore dell'Istituto del costume di Kyoto - L'Istituto del Costume di Kyoto e le relazioni con l'industria dell'abbigliamento.

Lucie Hampel, Curatore delle Raccolte di Moda del Museo Storico di Vienna - Incrementi ed acquisti delle collezioni di Moda.

Madeleine Delpierre, Conservatore del Museo della Moda e del Costume di Parigi - Contatti con le case di moda per l'ampliamento delle raccolte del Museo della Moda di Parigi.

Valerie D. Mendes, Curatore del Dipartimento del Costume del Victoria and Albert Museum - Le collezioni del Victoria and Albert Museum del XX secolo, loro formazione e la politica delle acquisizioni più recenti.

Marianna De Jong, Curatore del Museo del Costume dell'Aja - Servizi Bibliografici del Museo del Costume dell'Aja: biblioteca, emeroteca, raccolta stampe.

Stella Blum, Curatore dell'Istituto del Costume del Metropolitan Museum di New York - Politiche di conservazione, esposizione e raccolta dell'Istituto del Costume.

Penelope Pyrd, Curatore del settore Costume del Museo di Bath - Attività e servizi didattici collegati al Museo del Costume di Bath.

Clelia Alberici, Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco - Come articolare il Museo della Moda a Milano.

Armando Branchini, Segretario Generale dell'Associazione Italiana Industriali Abbigliamento - Il progetto di Scuola per Tecnici dello Stile.

Dibattito.

Carlo Bertelli, Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Milano - Conclusioni.

RIAPERTURA DELLE SALE MUSEALI DEI MOBILI E DELLE STATUE LIGNEE

Il 9 giugno 1981 sono state riaperte al pubblico le sale espositive dei mobili e delle statue lignee al secondo piano del Cortile Ducale, con accesso dallo Scalone a Cavallo. L'allestimento è stato da me curato ed in gran parte rinnovato sia come disposizione, sia perché una ventina di mobili già nei depositi sono stati esposti e valorizzati.

Poiché il Castello è un Museo di Arte Antica, ho scelto 175 mobili compresi cronologicamente fra la fine del '400 e la fine del '700.

Ho ridotto al minimo i pannelli divisorii presenti nel precedente allestimento per agevolare la custodia. Purtroppo nulla è rimasto degli arredi dei Duchi Visconti cui succedettero gli Sforza. Pertanto la collezione si è formata mediante acquisti sul mercato antiquario sin dalla fondazione del Museo nel 1878, e tramite doni e legati per cui molte provenienze rimangono ignote. Sono mobili per arredo domestico, quasi tutti dell'Alta Italia, ed alcuni esemplari francesi. Il complesso della collezione è di circa 500 pezzi di cui circa 250 entrarono nel Castello con l'acquisto del Museo Mora, messa in vendita nel 1910 dall'ultimo dei Mora, mobili bergamaschi, che avevano comperato nell'arco di vari anni pezzi autentici per servire da modello alla loro produzione. Eccezionale per numero e varietà il gruppo dei cassoni e dei cofani del secolo XV e inizi del XVI, delle tipologie e delle aree più diverse. Notevole è pure l'insieme delle statue e dei bassorilievi lignei lombardi del '400 e degli inizi del '500. Si presentano in buono stato di conservazione perché durante il periodo in cui le sale rimasero chiuse per i lavori di sistemazione dell'impianto di condizionamento e riscaldamento d'aria il Civico Laboratorio di restauro di Ebanisteria lavorò alacremente e restaurò centinaia di pezzi. Il Signor Dante Malgrati da quando venne assunto nel 1973, pur essendo privo di aiuti fino al 1980, ebbe il peso maggiore di questo delicato lavoro. Fra i pezzi celebri restaurò un trumeau veneziano decorato ad arte povera e un cassettoni di Giuseppe Maggiolini. Da poco più di un anno si è aggiunto un secondo restauratore, il Signor Alfio Bagoli oltre ad un giovane apprendista, il Signor Maurizio Fiorjo. Alcuni restauri vennero affidati alla Signora Pinin Brambilla Barcillon (cassoni dipinti), alla Prof.ssa Paola Zanolini (statue e bassorilievi lignei), al Prof. Otello Caprara (bassorilievi tedeschi costituenti la scena di Gesù

nell'Orto dei Getsemani), al Signor Severino Guarnieri (mobili laccati) e all'Ing. Renato Girardi (mobili del '600 e '700).

Sono stati restaurati cinque arazzi del '600, fiamminghi, dal Signor Stefano Filippi (Genova).

Museo degli Strumenti Musicali

Un vivo ringraziamento al Dott. Antonio Carrara, esperto di strumenti Musicali, che offre come volontario la sua valida collaborazione al Museo da circa due anni.

IN MEMORIAM

Il 23 dicembre 1981 è mancato il Dott. Paolo Arrigoni. Eravamo abituati, da anni, ad avere ancora la Sua presenza quotidiana nella Bertarelli, dove lavorava alacremente e stava per ultimare la schedatura delle Stampe Sacre Popolari. La Sua morte ci ha profondamente addolorati ed ha lasciato un grande vuoto. La Rassegna di Studi presente è già in stampa, perciò non mi è possibile illustrare adeguatamente l'attività di questo insigne studioso che collaborò con il Dott. Achille Bertarelli a costituire la Civica Raccolta delle Stampe e per decenni la diresse con abnegazione e sapienza.

Il Necrologio verrà steso nella Rassegna di Studi del prossimo anno.

C.A.