

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

GUIDO AGHINA

Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Arch. GIORGIO LISE

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

† Dott. PAOLO ARRIGONI

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte

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> - Ricordo di Paolo Arrigoni	» 9
<i>Clelia Alberici</i> - Un automa del Museo Settala recentemente acquisito	» 37
<i>Gioconda Albricci</i> - Luca Penni e i suoi incisori	» 69
<i>Paolo Bellini</i> - Angelo Maria Eschini	» 167
<i>Silvia Bianchi</i> - Apporti per Natale Bonifacio	» 189
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Un vaso falso o solo imitato?	» 207
<i>Grazietta Butazzi-Graziella Mariani Rognoni</i> - Un «abito da cerimonia» nella collezione costumi: analisi dell'esemplare e problemi relativi	» 209
<i>Mariateresa Chirico</i> - Pietro De Pietri	» 243
<i>Fabrizio Ferranti</i> - Netsuke	» 263
<i>Carlo Perogalli-Giovanni Battista Sannazaro</i> - Le architetture fortificate negli arazzi Trivulzio e nei dipinti del Bramantino	» 305

<i>Francesco Pertegato</i> - Restauro di un costume del XIX secolo.....	» 359
<i>Jacqueline Petruzzellis-Scherer</i> - Fonti iconografiche librerie per alcune maioliche del Castello Sforzesco	» 373
<i>Elena Villani</i> - Contributi per l'opera artistica di Gerolamo Ferroni.....	» 389
<i>Oleg Zastrow</i> - Marchi e firme di argentieri e orefici nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.....	» 411
<i>Attività, doni, acquisti, mostre, didattica</i>	» 495
<i>Indice generale delle prime nove annate</i>	» 506

È il decimo anno che questa Rassegna di Studi e Notizie viene pubblicata. Di anno in anno si è accresciuta di articoli per cui con il passar del tempo diventa sempre più importante e diffonde nel mondo una conoscenza sempre più vasta delle molteplici sezioni delle Arti Applicate ed Incisioni. Fra gli altri, uno dei contributi fondamentali offerti agli studi sulle maioliche istoriate è stato quello di poter offrire la documentazione iconografica attraverso le incisioni dalle quali i pittori su ceramica traevano spunti e soggetti.

Questo tipo di ricerca è particolarmente facilitato per gli studiosi grazie alla stretta connessione e al legame di direzione che unisce la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli con le Civiche Raccolte di Arte Applicata.

Se si scorrono gli indici delle annate posti alla fine del presente volume ci si deve anzitutto congratulare con il Direttore e con il Conservatore di questi Istituti che annualmente hanno anche dato il loro apporto scientifico e con il Funzionario che, per sua specifica competenza, ha messo in luce le preziose collezioni di arte giapponese per ora ancora nei depositi. Un riconoscimento va anche al personale tutto, che permette, con il quotidiano lavoro di schedatura e di riordino, una più facile consultazione del materiale da parte degli studiosi.

Una conferma del valore della pubblicazione è data dalla stima che riscuote presso studiosi e professori universitari che ambiscono di collaborarvi con i loro articoli e dal successo ottenuto presso gli addetti ai lavori.

GUIDO AGHINA
L'Assessore alla Cultura e Spettacolo

Quando nel 1973 decisi di fondare un Bollettino, che intitolai Rassegna di Studi e Notizie, come esperimento di pubblicazione di studi su materiali delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, il primo volume contava solamente 152 pagine. Giunti al decimo volume queste pagine sono diventate 3590 e comprendono 109 studi e saggi pubblicati da decine di autori, alcuni costantemente presenti, altri nuovi, con continui apporti di conoscenze e di precisazioni storiche, critiche ed estetiche.

La Rassegna venne subito diffusa in tutte le più importanti Biblioteche e nei Musei del mondo, richiesta, oltre che lodata ed apprezzata, per la costanza dell'impegno e la regolarità della pubblicazione annuale.

Oltre agli apporti scientifici la Rassegna offre un notiziario delle attività del Museo e della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, perciò delle mostre allestite o a cui si è partecipato con prestiti di opere, dei doni, degli acquisti importanti, dei restauri eseguiti sia dai due laboratori interni di ebanisteria e dei metalli, che da laboratori esterni, attività didattica per Scuole e adulti. Hanno presentato validi contributi le due esperte esterne che lavorano per il Progetto Speciale sul Personale di cui si è fatto carico per due anni la Regione Lombardia: la Signora Grazietta Butazzi, per la sezione moda e costume, e la Signora Grazia Biscontini Ugolini per le maioliche italiane. Non ci è stato ancora possibile compilare gli indici analitici per nomi e materie delle dieci annate della Rassegna e per ora presentiamo solamente gli indici degli autori e dei temi trattati.

Sono molto riconoscente a tutti i collaboratori esterni ed interni che hanno collaborato a fare di questa Rassegna una pubblicazione importante che diffonde degnamente la conoscenza di tante opere preziose.

CLELIA ALBERICI

CLELIA ALBERICI

Ricordo di Paolo Arrigoni

Il 23 dicembre 1981 è morto a Milano il Dott. Paolo Arrigoni nella sua casa di Via Omboni, 6.

La sua perdita oltre ad avere commosso amici, estimatori e studiosi ha particolarmente scosso noi della Raccolta Stampe Bertarelli ove era ritornato a lavorare volontariamente dall'anno (1964) della sua quiescenza per limiti d'età.

Nacque a Milano il 13 febbraio 1897, in Via Panfilo Castaldi, terzo di otto figli, da genitori che lì si erano trasferiti da un paese dell'area pavese. Alla zona di Porta Venezia rimase affezionato e vi abitò fino alla morte.

Ottenuta la licenza liceale presso il Berchet, s'iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pavia.

La I° Guerra Mondiale troncò i suoi studi perché nel marzo di quell'anno venne chiamato alle armi.

Con il grado di sottotenente nel Genio Pontieri raggiunse il fronte nel momento tragico della ritirata di Caporetto. Ebbe occasione più volte di dimostrare il suo coraggio partecipando ad azioni di gittamento di ponti sul Tagliamento e sul Piave. Presso Codroipo, sul Tagliamento, fu citato all'Ordine del giorno della 3° Armata.

Nel marzo 1918, passò all'8° Reggimento Lagunari di Venezia.

Al termine del conflitto, nel febbraio 1920 ritornò a Milano in congedo.

La sua prima preoccupazione fu di riprendere gli studi interrotti e si laureò in Giurisprudenza a Pavia nel dicembre 1922, presentando una Tesi di argomento ancora attuale: «Lo straniero nel diritto milanese».

Già nell'anno precedente (12 luglio 1921) era stato assunto dal Comune di Milano a seguito di un Concorso di impiegato amministrativo presso l'Archivio Storico Civico del Castello Sforzesco.

Il suo Direttore Dott. Ettore Verga, apprezzò subito «il giovane intelligente ed attivo laureando in legge, il quale ha lavorato all'ordinamento della Mostra della Vecchia Milano con passione...».

Così in una sua lettera (10 nov. 1922) per fargli ottenere un encomio. La «Vecchia Milano» fu oggetto dei suoi primi lavori e sarà il tema dominante delle sue ricerche e dei suoi studi.

Per poter occupare il posto presso l'Archivio Storico, dovette conseguire anche il Diploma della Scuola di paleografia, diplomatica e archivistica. In quegli anni il Dott. Achille Bertarelli, già noto studioso e collezionista di stampe frequentava gli Istituti del Castello e venne a contatto con i vari Dirigenti, fra cui il Prof. Carlo Vicenzi, Direttore delle Raccolte d'Arte, il Prof. Antonio Monti, Direttore del Museo del Risorgimento e il Dott. Paolo Arrigoni. Il Dott. Bertarelli si convinse che in quell'ambiente avrebbe trovata una giusta e degna collocazione la sua cospicua collezione di stampe (circa 400.000) che il suo appartamento in Via San Barnaba non riusciva più a contenere. Nel febbraio 1923 offriva la sua raccolta al Comune di Milano. Il Consiglio Comunale deliberava il mese successivo di accettare il dono e il 15 gennaio 1924 con rogito notarile veniva con atto pubblico ufficialmente donata.

Non esistendo allora un Istituto adatto ad accoglierlo, il donatore propose e l'Amministrazione Comunale accettò che venisse costituita in una propria entità. Ad essa venne destinata la Sala della Pusterla nel Castello Sforzesco, attuale sede della Biblioteca d'Arte. Per alcuni anni si era voluto che l'Istituto fosse appoggiato alla Biblioteca Comunale, ma parve al Dott. Bertarelli di non trovare nel Direttore d'allora l'apprezzamento che la sua donazione meritava e di conseguenza un interessamento sufficientemente fattivo. Nel 1927 l'Amministrazione Comunale tolse l'Istituto alla Biblioteca.

Il Dott. Arrigoni, passato nel frattempo alle Raccolte d'Arte e nominato Conservatore, fu assegnato al neonato Gabinetto di Stampe ed ebbe inizio con il Dott. Bertarelli quella collaborazione feconda ed illuminata che nell'arco di pochi anni permise di organizzare in gran parte una raccolta così vasta e varia e di pubblicare parecchi Cataloghi che fecero conoscere al mondo l'eccezionalità della collezione.

Per sistemare l'enorme e disparata quantità di materiali che dall'abitazione del Dott. Bertarelli erano a mano a mano trasportati in Castello a ritmo incalzante, si diede subito inizio ad un ordinamento generale per categorie, e quindi alla compilazione dei Cataloghi affinché gli studiosi potessero al più presto fruire della collezione che da privata era diventata pubblica.

Il novello istituto sollecitò anche nei cittadini il desiderio di arricchirlo con doni e legati.



FIG. 1 - Il Dott. Bertarelli (a sin.) mentre mostra un fiore al Dott. Arrigoni. Circa 1935.

Per maggior comprensione del carattere della Raccolta che nel 1927 entrò in funzione, indico a grandi linee le più importanti sezioni: 1) Carte Geografiche italiane ed estere. 2) Piante e vedute di città italiane ed estere. 3) Stampe raffiguranti avvenimenti storici (coeve per lo più all'avvenimento). 4) Ritratti di personaggi vari e ritratti di personaggi di teatro. 5) Costumi civili, militari e religiosi. 6) Arti, mestieri e professioni (compresa la pubblicità ad essa riferentesi). 7) Mezzi di trasporto: ferrovie e tranvie o navigazione, aeronautica, carri e carrozze. 8) Costumanze varie: ventagli, carta da lettera, partecipazioni di nozze e di morte, liste di pranzi (privati e ristoranti), inviti a feste e cerimonie, calendari, sonetti (per artisti), per vestizioni religiose ecc. 9) Diplomi di vario genere, lauree, passaporti. 10) Biglietti di visita e ex-libris. 11) Stampe con motivi popolari e profani. 12) Stampe di argomento sacro popolare. 13) Teatro e spettacoli. 14) Litografie (Catalogo distinto dalle stampe di altre tecniche). 15) Cartoline. I Manifesti si aggiunsero in seguito. Anche la cospicua raccolta di carattere prevalentemente artistico, suddivisa nelle due sezioni: artistica (fino al periodo neoclassico) e moderna fino ai giorni nostri, fu ordinata dopo la morte del Dott. Bertarelli.

Al Dott. Bertarelli occorreva poter contare su un collaboratore valido, disposto a sacrificarsi ben oltre l'orario di ufficio, di vasta cultura, in grado di svolgere un lavoro che esige estrema precisione. Il giovane Arrigoni era la persona che possedeva tutti questi requisiti, era il collaboratore ideale.

Non avrà certamente perso la calma e l'imperturbabilità, tipiche del suo carattere, di fronte alla valanga di stampe che quotidianamente affluiva. Oltre a possedere un'inclinazione innata ad imparare quel «mestiere» era per indole il bibliotecario operoso ed instancabile. Bertarelli faceva la prima stesura delle schede che Arrigoni perfezionava e rifiniva.

Costituirono per un decennio «un duo» meravigliosamente affiatato, anche se di temperamenti opposti: all'irruenza, al dinamismo e alla capacità organizzativa del maestro, faceva contrappunto la meticolosità dell'allievo.

L'uno non avrebbe potuto fare a meno dell'altro per riuscire ad ordinare e classificare oltre 300.000 stampe e 5.000 tra albi, volumi, atlanti (con tavole) e pubblicare sette cataloghi scientifici (vedi Bibliografia) nell'arco del decennio 1930-1940.

Il 1927 fu un anno di intenso lavoro; oltre all'organizzazione della Raccolta, Arrigoni e Bertarelli trovano il tempo di partecipare con una Mostra al X Congresso Geografico Italiano che si tenne a Milano nella

Sala del Consiglio del Castello Sforzesco (Bibl. n. 6). Vennero presentate varie stampe del neonato Gabinetto, con una premessa e schede redatte in modo perfetto che appaiono negli Atti.

A commento della Mostra, sulla «Rivista Città di Milano» (sett. 1927) vi è un lungo articolo di Arrigoni.

Il giovane Conservatore non si limita a studiare i materiali a portata di mano, ma è a conoscenza anche delle raccolte oltre i confini. Fra i disegni conservati nel Gabinetto delle Stampe del Museo Statale di Stoccarda ne identifica uno che pubblica; è la Piazza di S. Vittore al Corpo come era intorno al 1576, raffigurata da un artista olandese (Bibl. n. 9). Sempre nel '27 inizia ad occuparsi dell'incisore Marc'Antonio Dal Re, l'illustratore settecentesco per eccellenza di Milano e delle Ville del milanese «Ville di Delizia». La produzione del Dal Re lo appassiona e con nuovi apporti sarà il tema di pubblicazioni e di Mostre fino al 1929 (Bibl. n. 10, 11, 13).

Arrigoni è sempre più apprezzato e conosciuto tanto che U. Thieme e F. Becker, gli affidano parecchie voci di artisti locali (dalla lettera L alla fine) per il loro Dizionario biografico «Allgemeines Lexicon» che era in corso di stampa. Ho cercato di rintracciare le voci fatte da Arrigoni (Bibl. n. 14) ma può darsi che qualcuna mi sia sfuggita.

Con il 1930 prende l'avvio la pubblicazione dei Cataloghi a stampa, che cito sommariamente 1) Carte Geografiche d'Italia, 1930. 2) Piante e vedute della Lombardia, 1931. 3) Stampe storiche, 1932. 4) Ritratti di Musicisti e Artisti di Teatro, 1934. 5) Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia, 1936. 6) Piante e Vedute di Roma e del Lazio, 1939. 7) Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli, 1940. (uscito dopo la morte di Bertarelli). (Bibl. n. 15, 18, 20, 23, 24, 33, 35).

Un esemplare di ciascun Catalogo veniva inviato alle più importanti biblioteche italiane e straniere e il mondo colto ne rimase ammirato e sbalordito. Mi rincresce di aver ritrovato pochissime delle molte lettere di ringraziamento che saranno certamente pervenute agli autori.

L'allora Soprintendente all'Archivio di Stato di Milano, Dott. Giovanni Vittani, ringrazia per aver ricevuto il «Catalogo delle Piante e Vedute della Lombardia... il miglior Catalogo in via assoluta per la conoscenza generale di questo importante materiale di studio...».

Il Gabinetto delle Stampe di Milano ebbe il merito di pubblicare Cataloghi completi per la prima volta in Italia; nessun Gabinetto di Stampe di ben più antica fondazione e meno ricco aveva preso questa iniziativa.

Bertarelli aveva stabilito criteri di Catalogazione diversi a seconda delle

sezioni. In ciascun Catalogo sono elencati circa 4.500 stampe suddivise secondo un ordine rigoroso, risultato di un lavoro minuzioso e intelligente che ha permesso di dare un posto a ciascuno dei pezzi descritti e la possibilità a chiunque di avere in visione in pochi istanti le stampe desiderate. Vantaggio questo che ben sa valutare chi ha dovuto fare ricerche su raccolte non ordinate o sommariamente catalogate.

Un'altra peculiarità che offre questa raccolta fondata in tempi moderni, è l'aver collocata ciascuna stampa su un cartoncino a sé stante; sul cartoncino c'è incollato il talloncino su cui sono stampigliati numeri che corrispondono a quelli indicati sulla scheda. Nei Gabinetti di Stampe di antica fondazione: gli Uffizi, la sezione delle Stampe presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, presso la Palatina di Parma, il Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma e potrei citarne parecchi altri, formati con lasciti di collezionisti dei secoli XVII e XVIII, le stampe sono incollate senza un criterio né cronologico, né di scuola, ma a piacere del collezionista. Pertanto la consultazione è faticosa; difficilmente vengono concesse in prestito per Mostre perché bisognerebbe staccare il foglio richiesto, con il rischio di rovinarlo.

Alcuni Gabinetti di Stampe hanno iniziato lo stacco delle stampe ma è un lavoro che richiede abili restauratori ed impone una nuova catalogazione.

Arrigoni, oltre che collaboratore divenne amico del Dott. Bertarelli e compagno di frequenti viaggi, stimolati non solamente dal desiderio di conoscere o rivedere luoghi e città, ma soprattutto per reperire stampe. Al giovane Conservatore appaiono per la prima volta città e paesi che non conosceva; le visite a librai e a studiosi si alternano a quelle di Biblioteche, Musei, Monumenti. Nei brevi Diari di pugno di Arrigoni gentilmente passatimi dall'Ing. Virgilio Arrigoni, uno degli amati nipoti, sono descritti sia pur sommariamente, visioni, incontri e stati d'animo.

Per il giovane Arrigoni abituato a stare a tavolino questi viaggi erano qualche volta dei «tours de force», mentre il suo maestro abituato alla bicicletta e a camminare a piedi (Milano-Piacenza a piedi quando aveva 20 anni), non accusava mai stanchezza.

Uno dei viaggi di cui ho trovato maggior documentazione fu quello a Parigi nell'agosto del 1929. Quasi appena arrivati si recano in Rue Bonaparte «dove troviamo di fare buoni acquisti»; all'indomani invece percorrono Rue Blanche «alla ricerca di un libro che non si trova». Dalla mattina alla sera senza soste, per ammirare i monumenti più notevoli della città. La serata presso i Signori Duchartre fu particolarmente piace-

vole «interessantissimo questo menage parigino». Duchartre fu uno dei due editori (l'altro era Van Buggenhoudt), che diede l'incarico a Bertarelli di scrivere un volume sulle stampe popolari italiane, essendo l'unico studioso preparato ad affrontare l'argomento. Il libro uscì a Parigi proprio nel 1929, in lingua francese «L'imagerie populaire italienne».

Qui mi sia concesso un inciso. Poiché il volume di Bertarelli si esaurì in pochi anni, nel 1974 lo pubblicai per la BUR tradotto in italiano. L'unica variante che mi permisi, fu di cambiare in parte le illustrazioni scegliendole ovviamente in analogia al testo. Mandai una copia del volume a Duchartre il quale mi scrisse risentito che non approvava i cambiamenti che avevo fatto delle illustrazioni.

Il saperlo ancora vivo e battagliero mi fece piacere e rimpiango di non essere stata anch'io con Arrigoni e Bertarelli quella serata in casa Duchartre, dove si saranno intrecciati conversari dotti e arguti.

Al rientro a Milano, il Dott. Bertarelli invia una relazione sui risultati ottenuti per l'incremento della Bertarelli e si dichiara soddisfatto dell'assistenza del Dott. Arrigoni.

Altro viaggio a Parigi nel 1932 per acquistare stampe. Il lavoro di schedatura della Raccolta Bertarelli procedeva alacremente; intercalati alle notizie del viaggio vi sono parentesi, quasi appunti, del lavoro temporaneamente abbandonato «24 agosto 1932. Cominciato la schedatura dei ritratti, serie sovrani e principi».

Sul foglietto dell'ultimo giorno parigino: «Alle 3,30 ritorno a Milano / giorni seguenti revisione Mitelli». Il lavoro non lascia requie. Il Dott. Bertarelli invia in Castello a getto continuo materiali: «5 ottobre 1932. Invio di materiali del Dott. Bertarelli: libri, opuscoli, schedature teatro, passaporti, supplementi stampe sacre e teatrali ecc. Giorni seguenti: collocamento materiale ed inizio revisione schedario teatrale. Subito dopo in viaggio a Firenze a comprar stampe presso i principali negozi, alcuni dei quali esistono tutt'ora: Istituto Bibliografico, Ved. Ferrante Gonelli, e la nuova Bottega d'Arte al Lungarno Corsini. Spesa totale L. 3.000 per circa 800 pezzi».

È un susseguirsi di viaggi per acquisti. Inoltre notizie scarse e concise sui Cataloghi a stampa che a ritmo incredibile venivano pubblicati: «1933 - luglio 17. Fine della prima appendice dei ritratti artisti di teatro (acrobati, ragazzi prodigio). Luglio 18 - Inizio correzione bozze Catalogo... 26 mercoledì - Terminati sonetti artisti Teatro. Agosto 3 - Finito il ms. del Catalogo Artisti di Teatro». Il Catalogo venne pubblicato nel 1934.

Il 17 sett. del 1933 viaggio a Parigi con il Dott. Bertarelli. «Spese per

stampe franchi francesi 1867». Il viaggio si svolge anche in varie città della Francia. «Il 15 ott. dello stesso anno, viaggio a Roma per acquistare un blocco di stampe popolari presso Landini e Fabretti. 16 ott. Concluso l'acquisto. Spese L. 9.500 di cui 3.500 a carico del Dott. Bertarelli».

Da Roma a Napoli «Visita al Libraio Perella; acquistate alcune caricature del '48. I giorni successivi visita a Pompei e tutto quanto è bello vedere a Napoli». Al ritorno tappa di due giorni a Roma, con continue visite a chiese e musei, per rientrare alla sera a Milano.

Pochi giorni dopo il Dott. Bertarelli festeggia 70 anni. «1934 Maggio 12. Inaugurazione Mostra Caricatura. Ultimo giorno di servizio del Sig. Giaccone». Il signore Giaccone era l'unico loro aiuto: custode, uomo delle pulizie, insomma «factotum». «Luglio 1934. Visita con Nicodemi e Bertarelli al Palazzo Sormani dove dovrebbe farsi il Museo di Milano». Il Prof. Giorgio Nicodemi era il Direttore delle Raccolte d'Arte e collaborò con Arrigoni e Bertarelli a varie pubblicazioni.

Un collaboratore valido e colto si aggiunse nel 1933: il Dott. Nazareno Pancino che per circa un ventennio lavorò per la Raccolta. Era abilissimo anche nei restauri delle stampe.

L'energia indomita di Bertarelli, la sua ansia di arricchire la Raccolta non hanno tregua. Il 23 luglio 1934 partono per Roma, ma non riescono a combinar nulla da Landini e Frabetti. Più fortunato sarà il giorno successivo a Firenze dove fanno acquisti presso Gonelli e Bottega d'Arte per L. 1.000. Qui purtroppo terminano i foglietti del Diario, scritti con quella calligrafia minuta e apparentemente poco chiara, che il Dott. Arrigoni mantenne sempre identica.

La lettura di queste sia pure scarse annotazioni mi ha commosso, mi ha dato la misura anche su un piano umano, dell'impegno stressante con cui Arrigoni e Bertarelli hanno affrontato la costituzione del Gabinetto delle Stampe, che fu veramente lo scopo, l'assillo, il pensiero dominante della loro vita. (fig. 1)

Ad incrementare la Raccolta contribuiva anche la Civica Amministrazione; là dove i contributi comunali non sarebbero stati sufficienti, Bertarelli era sempre pronto ad intervenire pur di non rinunciare ad un acquisto considerato importante. Nel 1935 pervennero le stampe preziose che facevano parte della Raccolta Trivulzio, messa in vendita dal Principe Luigi Alberico (Milano 1868-1939) ed acquistata dal Comune di Milano. La Raccolta s'arricchiva a tal punto che si dovette cercare una sede più ampia. Venne trasferita in un salone al primo piano a sinistra del torrione cilindrico, sempre prospiciente il Cortile Piazza d'Armi, in una delle due

ali che affiancano la Torre del Filarete costruite ex-novo dall'Arch. Luca Beltrami quando restaurò il Castello Sforzesco. Vennero fatte nuove scaffalature, tavoli, sedie, il tutto in legno di rovere; era un arredo moderno ma che conservava nello stesso tempo un po' del gusto «fin de siècle» che ben si intonava ad una raccolta di stampe antiche.

Un'altra opera fondamentale scritta da Arrigoni e Bertarelli fu il repertorio d'Immagini sacre popolari di circa mille stampe derivate da opere d'arte collocate sugli altari di chiese e santuari lombardi: «Rappresentazioni popolari d'immagini» (Bibl. n. 24). Nella premessa, Giorgio Nicodemi allora Direttore delle Raccolte d'Arte, elogia Arrigoni per le note sottostanti a ciascuna scheda, molto utili per identificare l'immagine e indicare l'ubicazione, le vicende, i trasferimenti, la scomparsa, la bibliografia. Infatti oltre alle distruzioni di parecchi edifici sacri, la soppressione di 180 di essi imposta dalle Leggi dell'Imperatore Giuseppe II d'Austria e di Napoleone I, aveva fatto disperdere dipinti e sculture ivi contenute.

Rimaneva il ricordo nelle riproduzioni delle stampe che davano un'idea dell'opera perduta, sia pure in un'iconografia spesso rozza e semplificata per essere compresa dal popolo. Gli studi sulla produzione grafica incisa di carattere religioso erano ai primordi. Erano stati studiati incisori celebri, la cui opera aveva un risalto estetico, ma Arrigoni e Bertarelli si erano interessati alle immagini sacre che anche i meno abbienti avevano potuto acquistare e tenere appese sopra il letto e che venivano vendute anche in sperduti paesi. Erano le stampe che il popolo chiamava «Madonne, Maestà, Santini», di poco valore artistico, ma adatte a suggerire pensieri devoti.

Il binomio Arrigoni-Bertarelli purtroppo ebbe fine con la morte inaspettata del Dott. Bertarelli, il 20 maggio 1938 a Roma, in seguito a polmonite. Si era recato a Roma per ricevere insieme alla Contessa Timina Caproni Guasti il Premio assegnato dall'Accademia d'Italia al volume da loro scritto in collaborazione: «L'aeronautica italiana nell'immagine 1487-1875».

La Civica Raccolta delle Stampe venne intitolata al nome dell'insigne mecenate e fondatore. Il suo legato di L. 25.000 finalizzato alla stampa di un Catalogo, fu dal Dott. Arrigoni utilizzato per pubblicare quello a cui Bertarelli teneva particolarmente: *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico*. Ediz. del Comune di Milano, 1940. Aveva incominciato sin dalla giovinezza a raccogliere stampe del Mitelli perché vedeva nel fecondo ed arguto artista bolognese il compendio espressivo delle passio-

ni che sono più profondamente radicate nell'animo popolare. Lo stava preparando insieme ad Arrigoni ma la morte gl'impedì di proseguire.

Il Dott. Arrigoni accolse e sistemò stampe e volumi che Bertarelli aveva già destinato in vita. Fra i materiali più importanti: circa mille almanacchi, volumi di storia delle stampe e circa mille stampe. Rimase fedele alle idealità e alle finalità con cui Bertarelli aveva costituito la Raccolta sia per quanto riguardava gli acquisti sia nei metodi di schedatura.

Schedare i materiali continuò ad essere il lavoro fondamentale, quotidiano, il cardine solido su cui si fondono le Biblioteche condotte con serietà.

Venne incaricato di occuparsi anche del Museo di Milano che era stato inaugurato il 28 ottobre 1935 nello splendido settecentesco Palazzo già dei Conti Sormani Andreani (Corso di Porta Vittoria 6).

Il Dott. Arrigoni, era il funzionario più competente per essere sovrintendente di un museo destinato a rievocare con l'evidenza dell'immagine e con la suggestività del cimelio le vicende storiche, le trasformazioni edilizie, le manifestazioni molteplici della vita pubblica e privata di Milano attraverso i secoli. Incisioni, disegni e dipinti vennero collocati rispettando il carattere originario degli ambienti, di cui soprattutto il primo piano, conservava affreschi, portiere, mensole e camini dell'originale decorazione del '700.

Dipinti, disegni e stampe dell'800 del Museo di Milano, scelti fra i più rappresentativi furono il tema anche di una pubblicazione (Bibl. n. 37) che in 50 tavole di deliziose vedute romantiche, soffuse di poesia ci mostra aspetti della Milano scomparsa o trasformata.

Non vi fu mostra che riguardasse Milano per la quale non venisse chiesta la collaborazione di Arrigoni.

Nel Museo di Milano venne fatta nel 1938 la più bella mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini (Bibl. n. 32).

Il merito fu anche di Arrigoni che era segretario della Mostra e preparò le schede di Catalogo che danno di ogni mobile le caratteristiche, le indicazioni relative all'esecuzione e tutto quello che può servire per la miglior conoscenza del pezzo.

La scelta venne fatta da una commissione di esperti presso le raccolte private e fra i pochi pezzi già appartenenti ai Civici Istituti.

Furono esposti 142 fra cassettoni, stipi, scatole, tavolini scelti fra i più importanti e di sicura autenticità, eseguiti dal grande intarsiatore o usciti dalla sua bottega negli anni migliori.

Il Catalogo è ancor oggi di estrema utilità per chi si dedica agli studi sul Maggiolini.

Gravemente danneggiato dai bombardamenti nell'agosto 1943, nel dopoguerra divenne sede della Biblioteca Civica e alle collezioni del Museo rimaste indenni fu destinato il Palazzo di Via S. Andrea 6, legato al Comune dalla Contessa Lidia Morando Attendolo Bolognini.

Nel 1939 Arrigoni aveva vinto il Concorso interno di Vice Direttore delle Raccolte d'Arte, ma non ottenne il posto perché la Legislazione Fascista non permetteva ai celibi di avanzare oltre determinati limiti di carriera. Neppure la Guerra rallentò il ritmo delle iniziative nelle quali Arrigoni viene sempre «coinvolto». Nel 1942 è allestita nel Castello Sforzesco la mostra: «*Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento Lombardo*» (Bibl. n. 36).

La terza sezione, quella delle «Stampe Artistiche e Popolari» venne affidata a «un noto ed espertissimo conoscitore, il Dott. Paolo Arrigoni tanto modesto quanto valente», così è scritto nella premessa del capitolo. Il primo lavoro fu di cercare i repertori bibliografici italiani e stranieri, indi fare accertamenti in Biblioteche di Milano e Lombardia anche private e di Enti Religiosi, e all'estero.

Da ogni parte d'Italia pervennero libri illustrati stampati in Lombardia nel Rinascimento. Per le Stampe invece, non le concedettero alcuni istituti che le avevano allontanate e messe al sicuro dai rischi della guerra. Di Stampe Popolari, Arrigoni aveva già una buona competenza, perché fin dagli anni della costituenda Raccolta dovette occuparsene sotto la guida di Bertarelli.

La sezione delle stampe popolari sacre e profane è ricca e rarissima, e la Bertarelli rimane tutt'ora la più vasta raccolta conosciuta di stampe popolari italiane e straniere (Bibl. n. 16). Inoltre aveva collaborato nel 1936 al volume: *Rappresentazioni Popolari d'immagini* (Bibl. n. 24).

Arrigoni fece osservazioni acute anche nel commento delle stampe artistiche; quelle dell'area lombarda erano state fino allora piuttosto neglette e tenute in scarsa considerazione. È difficile però fare uno stacco assoluto, nel '400 e nel '500 fra le stampe popolari o popolareggianti e le altre; il senso del volume, la tecnica dell'intaglio sono comuni ad entrambe e non mancano di quella vivacità e realismo che caratterizzano la grafica incisa rinascimentale di un certo livello.

I bombardamenti che infierirono su Milano, che ho trovati annotati su un foglietto di pugno di Arrigoni, fecero scempio del Castello Sforzesco nelle notti dell'8, 13, 15 e 16 agosto 1942.

Uno spezzone incendiario cadde su uno scaffale della Bertarelli, ma non fece danni perché Arrigoni aveva messo in salvo tutto il materiale, all'infuori delle carte geografiche che aveva collocato nel Salone d'angolo che offriva garanzia di sicurezza ed era diventato l'unico locale agibile, riscaldabile d'inverno con una stufa a legna.

A guerra finita si risistemò il materiale.

Si riuscì ad espandersi nel locale adiacente nel 1955 con il trasferimento della Biblioteca Civica dal Castello a Palazzo Sormani. La Biblioteca Civica per anni aveva collocato le raccolte dei quotidiani nel sottotetto sopra la sede della Bertarelli; l'enorme peso che gravava su un tavolato non costruito per regger pesi, causò una minaccia di crollo del soffitto, che ribaltò sul pavimento. Per ragioni di sicurezza grossi pali di legno vennero collocati lungo il salone e per circa vent'anni la sede si presentò come all'indomani di un terremoto.

Il mio primo incontro con il Dott. Arrigoni fu per chiedergli quali stampe mi suggerisse per la mia Tesi di Laurea che desideravo riguardasse la grafica incisa.

Si meravigliò un poco che una studentessa volesse scegliere le stampe per una tesi. Ai Corsi Universitari non si accennava quasi alla loro esistenza e perciò era una tesi inconsueta. Mi consigliò di occuparmi dei bulinisti che ebbero un momento di grande successo nel periodo neoclassico e resero gloriosa la Scuola d'incisione di Brera. La Raccolta possiede pressoché al completo le loro opere pertanto il suo consiglio fu prezioso.

Mi iniziò così allo studio e alla schedatura delle stampe, dandomi quegli elementi essenziali che mi servirono per sempre, in quanto fui assunta presso la Raccolta delle Stampe Bertarelli.

Parco di parole, era però importante tutto quello che diceva. Non era un verboso né nel parlare né nello scrivere tanto da apparire qualche volta eccessivamente «asciutto»; ma quanto era preziosa questa sobrietà; non millantava un'erudizione superficiale o inconsistente. Se non era in grado di rispondere a qualche domanda aveva l'onestà di dichiarare di non sapere, invece di fare lunghi e tortuosi discorsi ai quali l'interlocutore, pur non avendo capito niente, è costretto a ringraziare per l'informazione «non avuta».

Arrigoni faceva ricerche in continuazione su argomenti che gli interessavano, per cui anche pubblicazioni che a breve distanza uscivano sono state precedute da lunghi studi e offrono notizie nuove e sicure perché non ricopiate da fonti scritte. Un contributo fondamentale alla storia editoriale cittadina dell'Ottocento è dato da: «Gli Artaria di Milano»

(Bibl. n. 45). Il ramo milanese di questa gloriosa famiglia di tipografi ed editori era pressoché ignorato, nonostante abbiano avuto un'attività assai intensa non solamente nella nostra città, ma anche al di là dei confini.

L'attività milanese ebbe inizio chiedendo al Governo nel marzo del 1813 di poter aprire una stamperia poliautografica, così si chiamava la litografia ai suoi albori. Alla caduta del Regno Italico l'officina litografica fu assorbita dall'I.R. Stamperia. È impossibile qui riassumere le vicende e la produzione i cui sviluppi Arrigoni esamina minutamente desumendoli in parte dai documenti messigli a disposizione dalla famiglia e in parte trovati in Archivi e sui quotidiani coevi ai personaggi. L'attività per cui la casa può vantare un primato per qualità e quantità è quello delle vedute, che ebbe inizio almeno nel 1814: «Le vedute principali di Milano e suoi dintorni» disegnati dai coniugi Federico e Carolina Lose, gli stessi autori del «Viaggio pittorico nei monti di Brianza», in 25 tavole incise all'acquatinta. Dopo il successo ottenuto, pubblicano altre serie più modeste, per esigenze del commercio turistico.

Una serie importante si iniziò nel 1840 con le vedute derivate dall'impressione fotochimica del dagherrotipo; il procedimento doveva aprire la via alla fotografia e alle sue applicazioni nel campo della stampa per cui l'incisione non venne più usata come mezzo di riproduzione. Le acquetinte di Luigi Cherbuin della serie «Le Daguerreotype» venivano colorate dall'incisore stesso che animava le vedute di numerose macchiette con garbo inconfondibile.

Bellissime anche le serie dei ritratti, particolarmente di artisti di teatro. L'insurrezione del '48 a Milano rappresentata in sei litografie di G. Mazzola, drammatiche e pittoresche è fra le opere notevoli pubblicate per celebrare eventi patriottici.

Dal 1814 sin verso il 1845 il commercio degli spartiti di musica costituisce uno dei principali rami di attività della Casa. Ossia vendeva o dava a nolo spartiti sia stampati che manoscritti. Nella capitale del mondo della lirica, è naturale che gli Artaria si occupassero anche dell'editoria di opere. Poiché la proprietà artistica musicale era a quell'epoca poco tutelata, Bellini e Donizetti si lamentarono di soprusi subiti da parte della Casa. Estremamente interessante è il documento trovato dall'Arrigoni da cui risulta che intorno al 1840 l'attività musicale «dallo stato dei crediti è di mezzana o nessuna speranza data la larga morosità di clienti. Su 270 debitori figurano 13 compositori e maestri (tra cui il Meyerbeer ed il Mercadante), 23 impresari teatrali, 15 cantanti (tra cui Orazio Cartagenova, Ignazio Marini, Marietta Brambilla, Angela Masini, G.B. Verger),

3 orchestrali e bandisti, un «corrispondente musicale», un ballerino e coreografo (Taglioni), la casa musicale Canti».

Ho voluto trascrivere per intero la nota 37 con cui termina la pubblicazione, che non è solamente la storia di una Casa Editoriale ma la storia della nostra città in certi risvolti poco noti.

Libero da impegni familiari poiché viveva con le tre sorelle che lo circondavano di tanto affetto (due di esse gli premorirono), il lavoro che tanto lo assorbiva era anche il suo svago.

Dopo la morte di Bertarelli non si recò più all'estero per acquisti e trovò ottime fonti in Milano o tramite i Cataloghi di vendita di librai italiani.

Ogni giorno poco dopo le 18 interrompeva il lavoro per recarsi dai librai antiquari, particolarmente Cesati e Turri.

Soprattutto nella Libreria Vinciana in Via Montenapoleone, di cui era titolare il Dott. Sandro Piantanida, sostava volentieri, non solamente a scartabellare fra libri e stampe, ma anche per intrattenersi con gli studiosi che, grazie all'amabilità del Dott. Piantanida, lì si riunivano senza obbligo di far acquisti. Era una sorta di cenacolo di dotti che senz'ombra di esibizionismo e con la massima semplicità esponevano il proprio ricco bagaglio d'erudizione sui più disparati argomenti storico-artistici relativi per lo più alla nostra città.

Poiché anch'io ho avuto la fortuna di partecipare a quelle riunioni dotte e piacevoli, notavo che in quell'ambiente Arrigoni rivelava aspetti inaspettati del suo carattere piuttosto chiuso e introverso. Era come se si «sgelasse»; si rivelava ricco di «humor» e di vivacità. Purtroppo la chiusura della Vinciana nel 1978 e la morte del Dott. Piantanida l'anno successivo, hanno interrotto quella consuetudine che tutti ricordiamo con nostalgia e rimpianto.

L'improvvisa morte del Direttore delle Raccolte d'Arte, Prof. Costantino Baroni, il 3 marzo 1956, lo estraniò dall'occuparsi della Raccolta Bertarelli.

Per crudele destino il Prof. Baroni moriva quasi alla vigilia dell'inaugurazione dei rinnovati Musei per i quali si era prodigato fino al limite estremo delle umane possibilità e del cui ripristino era stato l'animatore, il promotore, la guida durante quattro anni di ricerche e progettazioni. Arrigoni, v. Direttore dal 1955, lasciò immediatamente la Bertarelli per trasferirsi nell'ufficio del Direttore scomparso.

Il 13 marzo ricevette l'incarico di Vice Direttore; il 23 ottobre quello di Direttore Reggente. Fu nominato Direttore nell'aprile del 1961.

Alla cerimonia d'inaugurazione delle sezioni aperte il 12 aprile 1956 fu



FIG. 2 - Il Dott. Arrigoni con le Autorità all'inaugurazione nell'aprile 1956 delle Sale del Castello Sforzesco ripristinate e restaurate dopo il conflitto mondiale. Accanto ad Arrigoni, Monsignor Montini, Cardinale e Arcivescovo di Milano. Dietro al Cardinale, l'Arch. Lodovico Belgioioso; alla sua destra, il Prof. Caio Mario Cattabeni, Assessore alla Ripartizione Cultura. A sin. del Dott. Arrigoni, s'intravede il viso della Prof.ssa Gilda Rosa, Conservatrice del Museo. Ultimo a destra il Dott. Lino Montagna, che diventerà Assessore alla Ripartizione Cultura per lunghi anni.

Arrigoni che fece da guida alle Autorità (fig. 2) e agli invitati. Erano state restaurate le Sale prospicienti la Corte Ducale, comprendenti le sezioni della scultura medioevale e rinascimentale, le armi e le armature, i mobili, gli arazzi e la pinacoteca. Questo primo nucleo fu un'impresa felicemente riuscita grazie anche all'apporto dei qualificati architetti dello Studio BPR: Lodovico Belgioioso, Enrico Peressutti ed Ernesto Rogers. Essi dovettero affrontare non solamente il recupero di un edificio storico monumentale, ma anche rinnovare l'attrezzatura tecnico-museografica. L'anno successivo venne pubblicata la «Guida al Castello Sforzesco ed ai suoi Musei» (Bibl. n. 58) di cui Arrigoni curò il testo storico. Nella storia del Castello era ferratissimo; in anni lontani, nel 1931, aveva scritto con A. Monti «La vita nel Castello Sforzesco attraverso i tempi». (Bibl. n. 10); i suoi testi sono sempre frutto di una cultura ben fondata; non scriveva mai mettendo insieme notizie arraffate qua e là, appiccate alla memoria in fretta e furia.

Rimaneva ancora da ricostruire la Rocchetta che aveva subito le più gravi devastazioni belliche e che occupa l'angolo nord-ovest dell'ampio quadrato della fortezza sforzesca di cui costituiva la ridotta dell'estrema difesa.

Nonostante il carattere eminentemente militare, il suggello dell'arte lo aveva illegiadrito con un arioso porticato a colonne al piano terreno ed ampie sale al suo interno (sala del Tesoro, sala del Consiglio e sala della Balla per gli spassi della Corte). Il compito del restauro edilizio e dell'allestimento museografico fu affidato come nella prima fase dei lavori e in unità stilistica con questa ai medesimi architetti: Belgioioso, Peressutti e Rogers. Essi si trovarono di fronte a grossi problemi dovendo adattare l'edificio ad un uso così diverso da quello originario. Le sale dovevano accogliere le sezioni di Arte Applicata che conferiscono al Castello uno dei caratteri più specifici.

Era un'impresa per cui occorre tempo lunghi. La Civica Amministrazione si era impegnata nel frattempo in due altre realizzazioni museografiche di cui Arrigoni ovviamente fece parte del Comitato: la sistemazione della donazione Grassi, che il 6 dicembre 1958 veniva presentata al pubblico (fig. 3) nelle Sale al secondo piano della Galleria d'Arte Moderna, trasformando e adattando ambienti accessori agli appartamenti monumentali del pianterreno e del primo piano della Villa Reale. La raccolta formata da Carlo Grassi venne donata dalla Ved.va Nedda Mieli. La splendida collezione è costituita nella sua parte precipua, da 135 dipinti e comprende anche disegni, stampe, oggetti d'arte orientale, tappeti e tes-



FIG. 3 - Il Dott. Arrigoni guida le Autorità all'inaugurazione della Collezione Grassi nella Galleria d'Arte Moderna, 6 dicembre 1958, avvenuta con la presenza del Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi. Il Sindaco di Milano Virgilio Ferrari (dietro il Presidente). Il Dott. Lino Montagna, Assessore della Ripartizione Cultura (ultimo a sin.).

suti pure orientali. (Bibl. n. 62-64). L'altro museo aperto nel 1958, fu il Museo di Milano nella nuova sede di Palazzo Morando (V. S. Andrea 6). Arrigoni ne conosceva molto bene i materiali (Bibl. n. 25) e tutto il lavoro di scelta e di ordinamento gravò su di lui. (Bibl. nn. 53, 60, 66, 73).

Il Museo rispondeva ad un tipo ormai diffuso nelle maggiori città del mondo: Museo di Roma, il Carnevàlet di Parigi, il Museo di Vienna per citare alcuni.

Mentre fervevano i lavori edili della Rocchetta, Arrigoni, sia pure molto ben coadiuvato dal Prof. Gian Guido Belloni, dalla Prof.ssa Gilda Rosa e dall'Arch. Alfonso Orombelli, doveva occuparsi della scelta per presentare al pubblico di oreficerie, bronzetti, cuoi, strumenti scientifici, porcellane, ceramiche, smalti, vetri e avori.

Gli ambienti della Rocchetta parvero adatti anche a dare un certo respiro espositivo al Museo degli Strumenti Musicali che si era costituito nel 1958 in seguito all'acquisizione, a condizioni di estrema generosità, della raccolta di strumenti musicali del Maestro Natale Gallini. Essa aveva avuto la prima sistemazione al piano terreno del Palazzo Morando, in coabitazione con il Museo di Milano. La sede si rivelò ben presto inadeguata alle possibilità di sviluppo procurate dall'inesauribile passione del Maestro Gallini di arricchire la raccolta, che è considerata una delle più varie e complete esistenti.

Gli Architetti studiarono le vetrine per accogliere i circa 640 strumenti di diverse famiglie dal '500 alla metà del sec. XIX e la collocazione delle spinette, dei cembali, fortepiani e pianoforti.

Il 21 aprile 1963 si inauguravano le nuove Sale del Museo di Arti Decorative ed il Museo degli Strumenti Musicali.

Veniva così a completarsi il Museo del Castello Sforzesco di cui Milano poteva essere orgogliosa.

Arrigoni, come Direttore dei Musei, per lunghi anni affrontò gravosi compiti con quella serena calma che non gli veniva meno neppure di fronte a situazioni assillanti e complesse. Seguiva, interveniva, era dappertutto per consigliare o approvare. Era assunto ad un ruolo di primo piano nell'ambiente culturale ed artistico. La stampa parlava assai spesso di Lui; aveva incontri con critici e studiosi di fama mondiale, ma nonostante ciò mantenne il suo atteggiamento modesto e riservato.

Non abbandonò gli studi riguardanti le stampe e trovò il tempo di collaborare alla Storia di Milano con due capitoli molto importanti: «L'incisione rinascimentale milanese» nel 1957 (vedi Bibl. n. 57) e «L'in-

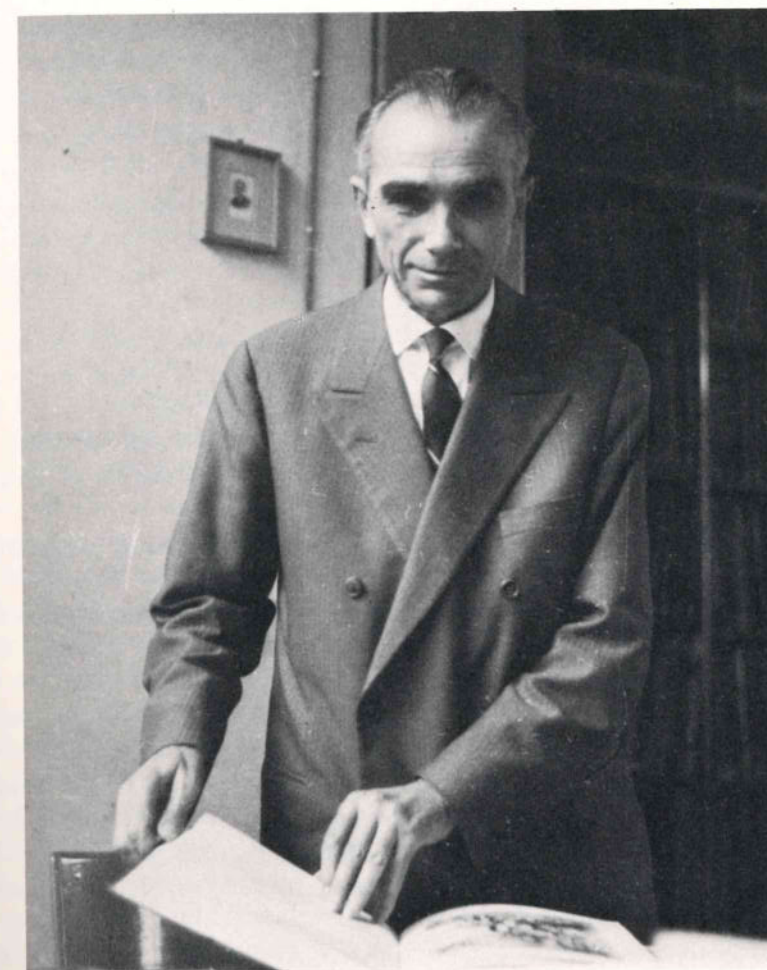


FIG. 4 - Il Dott. Arrigoni mentre guarda un volume in Biblioteca d'Arte, circa 1970.

cisione e l'illustrazione del libro a Milano» nel 1962 (Bibl. n. 69). Con Orio Vergani pubblicò «Addio vecchia Milano», nel 1958 facendo il commento delle numerose tavole raffiguranti Milano nei dipinti dell'800 (Bibl. n. 61). Collaborò ad una mostra di Carte Geografiche organizzata dal GEC '59 (Bibl. n. 65).

Nella Bibliografia delle sue opere risultano vari altri scritti, fra cui cataloghi di Mostre o presentazioni per iniziative culturali del Comune. Devo confessare che stendere la bibliografia di Arrigoni non mi fu facile perché non aveva schedato o fatto schedare gran parte delle pubblicazioni; provava una specie di distacco per il lavoro che faceva e non si preoccupava minimamente di metterlo in vista, di farlo conoscere, atteggiamento completamente opposto alla norma.

Non gli mancarono i riconoscimenti ufficiali. Nel novembre 1956 venne nominato Ispettore Bibliografico Onorario per decreto Ministeriale del Ministero della Pubblica Istruzione. Il Consolato di Francia Milano, nel luglio 1961, lo nomina «Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres».

Nel giugno del 1967 venne insignito della Medaglia d'Oro del Comune di Milano ai Benemeriti della Cultura.

Purtroppo il tempo passa rapido e nel novembre 1964 fu collocato a riposo per limiti d'età.

Non aveva però voglia di riposare; la sua mente era vivacissima ed il fisico giovanile.

Lo vidi tosto entrare nella Bertarelli ed assidersi ad una scrivania. Lo accolse con piacere; era come se ci fosse stata una tacita intesa fra noi.

Libero da impegni ufficiali poté finalmente dedicarsi all'opera monumentale per la quale da anni andava ammassando appunti e schede: *Milano nelle vecchie stampe*, in due volumi. Vol. I: *Le vedute*. Vol. II: *Avvenimenti, Costumi, Piante*. Pubblicati dal Comune di Milano con i contributi anche della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1969 (1970) (Bibl. nn. 76 e 77).

Fu veramente un'impresa eroica. L'autore dovette anzitutto reperire tutte le stampe possibili, perciò non solamente quelle possedute dalla Bertarelli, ma anche da Biblioteche e Gabinetti di Stampe di tutta Italia. Di ciascuna stampa o del complesso di tavole costituenti volumi ed album ha redatto schede esemplari.

Una ricerca non semplice era anche trovare a quale volume appartenevano le stampe sciolte, ma chiaramente facenti parte di un libro o di un album.

Gli album ed i volumi sono descritti nella loro integrità, con l'elencazio-

ne completa delle tavole; ma per riuscire a ricostruire l'intera opera, Arrigoni dovette a volte fare ricerche fra più esemplari incompleti.

I due volumi riuniscono 1549 voci; ciascuna scheda è accompagnata da bibliografia.

Ogni raggruppamento (vedute, avvenimenti ecc.) è preceduto da pagine di testo che danno in sintesi il panorama dell'argomento lungo l'arco dei secoli. Vengono messi in rilievo, soprattutto per quanto riguarda la cartografia, i capisaldi, ossia le planimetrie che furono disegnate ed incise da validi cartografi ed incisori e successivamente imitate o copiate.

Le lunghe ricerche in Biblioteche ed Archivi furono necessarie non solamente per reperire tutte le stampe relative a Milano, ma anche le notizie dei rispettivi autori: incisori, litografi, disegnatori e stampatori. Ne costituì un repertorio preziosissimo alla fine del II vol. da pag. 135 a pag. 165. I dati biografici e le varie notizie della maggior parte degli autori non sono copiati da dizionari o manuali, ma desunti dalle Anagrafi, da volumi rari e coevi all'artista, da documenti trovati negli Archivi più vari.

Di ciascun artista sono indicate le opere più importanti e la bibliografia. Sono emersi personaggi di cui prima d'allora non si sapeva nulla o si avevano notizie imprecise.

Gli Indici per materia sono molto chiari e permettono di rintracciare con facilità qualunque stampa.

Questi volumi sono veramente la «summa meravigliosa» di studi ininterrotti nel tempo.

Arrigoni dedicò circa quattro anni per la loro stesura; controllò ogni stampa tre volte prima di licenziare l'opera che riscosse il plauso di tutti, intenditori e profani.

Terminato quest'immane lavoro, volle mettersi a servizio dell'Istituto. Vi si trovava a suo agio; gli volevano bene tutti anche chi non lo aveva conosciuto prima.

La sede era stata nel frattempo ristrutturata e resa più accogliente per cui poteva lavorare comodamente. Con orario quasi a tempo pieno schedò le stampe relative ai mezzi di trasporto, le carte da gioco, i giochi, gli sports, la caccia, e la pesca.

Alternò questi lavori con la preparazione di un lungo articolo dedicato ad un artista noto soprattutto come litografo: Giuseppe Elena. Anche Bertarelli lo aveva prediletto perché fu il più versatile e fecondo illustratore della vita milanese tra il 1825 ed il 1850 e, valente anche come pittore, fu scrittore non mediocre.

Le attività di questo interessante artista sono state per la prima volta

messe in risalto dall'articolo di Arrigoni: *Il pittore-litografo Giuseppe Elena* apparso nella *Rassegna di Studi e Notizie* del 1974, (Bibl. n. 80), il II° volume della *Rassegna* che avevo fondato l'anno precedente.

Il suo ultimo, prezioso lavoro di schedatura che aveva intrapreso da pochi anni, era dei più complessi. Ricostruì ex-novo lo schedario delle stampe popolari sacre, comprendendovi anche quelle che non erano ancora schedate.

Vi si dedicava con passione, ma purtroppo non fece in tempo ad ultimarlo.

Colpito da una trombosi cerebrale, alla soglia degli 85 anni ci lasciò. Fino all'ultimo il suo pensiero fu la Raccolta Bertarelli; voleva che gli permettessero di uscire per venire al Castello a lavorare con me. Affiorava alla sua mente il ricordo di anni lontani quando l'affiancavo nel diuturno lavoro.

Milano deve molta riconoscenza al Dott. Arrigoni che fu degnissimo collaboratore e continuatore dell'opera di Achille Bertarelli.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DEL DOTT. ARRIGONI

- 1922 *Lo straniero nel diritto milanese*. Tesi di Laurea presso l'Università di Pavia, sessione autunnale 1922, pp. 67.
- 1923 *Una voce del 1848, lettere inedite di Alessandro Porro*. In «L'Ambrosiano» Marzo 1923. Numero speciale per il LXXV Anniversario delle Cinque Giornate, p. 5.
- 1923 Collaborazione agli articoli: *Nuove denominazioni per le Vie di Milano*, pubblicate in: Città di Milano, Bollettino Municipale, agosto, settembre, ottobre 1923 e agosto 1924.
- 1925 *Milano e Lombardia Antichi e Moderni*. Con 500 illustrazioni e tavole fuori testo. A cura di G.B. ROSSI. Testo di PAOLO ARRIGONI. Torino, Italia Industriale Artistica e L'Argentografica Editrici, 1925.
Alla fine delle tavole e delle figure: *Milano antica. Note illustrative delle stampe* di Milano riprodotte nel presente album, pp. 7 nn.
- 1926 *La sistemazione del corso e della Piazza posteriore al Duomo nella prima metà del secolo XIX*. In: Bollettino Municipale mensile Città di Milano, n. 6, giugno 1926, pp. 7, ill. Pubblicato anche in estratto.
- 1927 (In collaborazione con Achille Bertarelli)
Mostra Cartografica del Gabinetto delle Stampe (Raccolta A. Bertarelli). In: Atti del X Congresso Geografico Italiano (Milano 6-15 settembre 1927). Milano, 1927. Appendice seconda: Cataloghi delle Mostre, pp. 93-144.
Venne pubblicato l'estratto con il titolo: *Catalogo della Mostra Cartografica ordinata col materiale del Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano in occasione del X Congresso Geografico Italiano*.
- 1927 *La Mostra cartografica del Gabinetto delle Stampe*. In: Città di Milano, settembre 1927, pp. 329-334, ill. È la Mostra per il X Congresso Geografico Italiano ordinata dal Dott. Bertarelli e dal Dott. Arrigoni, ed allestita nella Sala del Consiglio del Castello Sforzesco di Milano.
- 1927 *I Monumenti di Milano Minori e Minimi*. Elenco ragionato con 148 illustrazioni in tavole fuori testo e una pianta topografica, I° la Porta Ticinese. Milano, (Officine grafiche Esperia), 1927, pagg. 218, 3 nn., tavv. 147 num., 1 nn.
Opera eseguita in collaborazione con E. VERGA, M. SALMI, F. REGGIORI, A. ANCONA. Fotografie eseguite da Osvaldo Lissoni.
- 1927 *Una veduta milanese cinquecentesca identificata*. In: Archivio Storico Lombardo, 1927, anno LIV, Fasc. II - III, pp. 350-362, ill. È stato pubblicato anche in estratto.
- 1927 *Milano settecentesca dall'album dell'incisore Marc'Antonio Dal Re*. In: «Città di Milano» 1927, fasc. VIII, pp. 278-285, ill.
- 1928 *Mostra delle Ville del Milanese del Sei e Settecento*. Marzo-Aprile MCMXXVIII. Anno VI. Villa Reale - Via Palestro 6. Premessa e Catalogo della Mostra. La premessa ha per titolo: *L'Incisore Marc'Antonio Dal Re e le sue «Ville di Delizia»*, pp. 19, nn., ill.
- 1928 *Una veduta sconosciuta del Castello di Milano di Domenico Aspari*. In: «Città di Milano», Ottobre 1928, anno VI, pp. 19-22, ill.
- 1929 *Milano settecentesca dall'Album dell'incisore Marc'Antonio Dal Re*. Riproduzione integrale dell'album con note del Dott. PAOLO ARRIGONI a cura di OSVALDO LISSONI e MARIO FARA. Milano, Officine Grafiche «Esperia», [1929], pp. 21 num., 3 nn., figure 88 numerate.
- 1929 - 1947 Collaborazione come autore di voci di artisti locali, dalla lettera «L» alla fine, per il Dizionario: Thieme Ulrich und Becker Felix, Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler...

Leipzig, Verlag Von E.A. Seemann, 1929-1947.

Le voci sono: Levis Giuseppe Augusto, Londonio Francesco, Mangone Fabio, Moroni Gian Battista, Pacetti Camillo, Pagliano Eleuterio, Piermarini Giuseppe, Pirovano Ernesto, Pogliaghi Lodovico, Ricchino (Richino) Francesco Maria, Ricchino Giovanni Domenico, Rigamonti Ernesto, Riva Egidio, Rossi Carlo Antonio, Saponaro Salvatore, Seregini (o Seregno) Vincenzo, Strobel (De-) Daniele, Vacani Gaetano, Vallardi (famiglia -), Villa Federico Gaetano, Villa Ignazio, Zanetto Bugato, Zenale Bernardo, Zennaro Felice.

- 1930 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI. *Le Carte Geografiche dell'Italia conservate nella Civica Raccolta delle Stampe di Milano*. Catalogo descrittivo. Milano, Edizione del Comune di Milano. Tipografia del Popolo d'Italia, 1930. pp. XII, 424.
- 1930 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI. *Le Stampe Popolari conservate nella Civica Raccolta delle Stampe e Disegni di Milano*. In: «Il Folklore Italiano», Catania, anno V, 1930, fasc. I-II, pp. 43-56, tavv. 13 num. È stato pubblicato anche in estratto.
- 1931 *La collezione delle Carte Geografiche al Castello e il suo Catalogo*. In: Milano. Rivista Mensile del Comune, aprile 1931, n. 4, pp. 187-190, ill.
- 1931 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Civica Raccolta delle Stampe di Milano*. Comune di Milano, Tip. del Popolo d'Italia, 1931. pp. 10 nn., 374, 1 nn.
- 1931 PAOLO ARRIGONI e ANTONIO MONTI. *La vita nel Castello Sforzesco attraverso i tempi*. Milano, Antonio Cordani 1931, pp. 141, ill.
- 1932 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI. *Le Stampe Storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. Catalogo descrittivo. Comune di Milano, Tip. del «Popolo d'Italia», 1932, pp. 2 nn., X, 2 nn., 514, 3 nn., tavv. XXXII.
- 1934 ARRIGONI PAOLO e BERTARELLI ACHILLE [Caricature milanesi. Mostra tenuta al Castello Sforzesco, nella Sala del Consiglio, nel maggio 1934. Ritagli di giornali sull'argomento]. È stata ordinata dal Dott. Bertarelli e dal Dott. Arrigoni che hanno fatto la scelta fra le stampe della Raccolta Bertarelli. Non mi risulta sia stato fatto il Catalogo.
- 1934 ARRIGONI PAOLO, ACHILLE BERTARELLI, GIORGIO NICODEMI. *I precursori. Documenti per gli studi sul volo*, pp. 36-59, ill. In: Esposizione dell'Aeronautica Italiana giugno-ottobre 1934. Catalogo Ufficiale Fondazione Bernocchi. Palazzo dell'Arte. Milano. Milano, Ediz. d'Arte Emilio Bestetti, 1934. Arrigoni e Bertarelli hanno scritto le schede delle stampe e disegni esposti; le stampe in maggioranza appartenevano alla Civ. Raccolta delle Stampe.
- 1934 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI, *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni di Milano*. Catalogo descrittivo. Milano. Edizione del Comune di Milano, Tip. del Popolo d'Italia, 1934. pp. X, (6), 454, (3), tavv. XXX.
- 1936 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI. *Rappresentazioni Popolari d'Immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe di Milano*. Catalogo descrittivo. Milano, a spese di A. Bertarelli, 1936. pp. XIV, (2), 178 (3), tavv. XXXIV.
- 1936 *Il Museo di Milano*. In: «Emporium», Bergamo, Istituto italiano d'Arti Grafiche, Febbraio 1936, anno XLII. n. 2, pp. 94-97, ill.
- 1937 *Nella vecchia Milano. Le immagini sacre esposte nelle strade*. In: Almanacco della Famiglia Meneghina, per l'Anno 1937. Milano, Casa Editrice Ceschina, pp. 105-110.
- 1937 *I manifesti aeronautici italiani del Museo Caproni di Milano elencati e descritti*. Firenze, Olschki, 1937. Estratto dal «Supplemento Decennale della Biblioteca Aeronautica italiana», pp. 579-600, ill.

1938 Achille Bertarelli (1863-1938). *Analecta*. In: Maso Finiguerra. Milano, Hoepli, Anno III, 1938, XVI-XVII, fasc. I°, pp. 63-65, ill.

1938 *L'aeronautica Italiana nell'immagine 1487-1875* di TIMINA CAPRONI e ACHILLE BERTARELLI. Bibliografia di GIUSEPPE BOFFITO con aggiunte di PAOLO ARRIGONI. Milano, Museo Caproni, Edit. Emilio Bestetti, 1938.

Dopo le tavole illustrative, segue il capitolo *Bibliografia cronologica dell'Aeronautica Italiana da Leonardo al 1875*. Compilazione di GIUSEPPE BOFFITO con la collaborazione di PAOLO ARRIGONI, da pag. 89 a pag. 167.

1938 A. VEGLIA e A. BERTARELLI. In: LARES. Organo del Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari, agosto 1938, Anno IX, n. 4, pp. 290-293.

1938 *Pittori e disegnatori delle Cinque Giornate*. Numero unico. «Le Cinque Giornate». Milano, Gruppo Fascista F. Corridoni, 1938, pp. 31-33.

1938 P. ARRIGONI, F. BRAMBILLA. *Mostra Commemorativa di Giuseppe Maggolini*. Museo di Milano, Corso di Porta Vittoria, 2. Nov.-Dic., 1938, pp. 59, tavv. 49 num.

1939 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI. *Piante e Vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni di Milano*. Ediz. del Comune di Milano, (Ediz. D'Arte Bestetti), 1939, pp. (4), XXV, (2), 558, 5 nn., tavv. 50 nn.

1940 *La veduta di Milano dipinta dal Vasari nel Palazzo Vecchio di Firenze*. Milano, Rivista Mensile del Comune, Dicembre 1940, pp. 26-32, ill.

1940 P. ARRIGONI e A. BERTARELLI. *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli*. Catalogo critico. Comune di Milano, (Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo), 1940. pp. XXXIV, 165 ill. Fu pubblicato da P. Arrigoni due anni dopo la scomparsa di Bertarelli. GIORGIO NICODEMI nella sua premessa (pp. VII-XIV) traccia attraverso i suoi ricordi personali, i punti salienti della vita e dell'opera di A. Bertarelli.

1942 Collaborazione per le Stampe al Catalogo di: L. SORRENTO. *Stampe Popolari e Libri figurati del Rinascimento Lombardo*. Mostra al Castello Sforzesco. Aprile-Giugno 1942. Milano, Edizioni de «L'Arte», 1942, pp. 251, 2 nn., ill.

1946 *Vedute Milanesi dell'Ottocento. Dipinti, disegni e stampe del Museo di Milano*. In 50 Tavole. Con note illustrative di P. ARRIGONI. Milano, Görlich (1946), pp. 18, 2 nn., tavv. 50 numerate.

1948 *A zonzo per Milano durante le Cinque Giornate*. In «Donne d'Italia». Quindicinale del movimento italiano femminile. Numero dedicato alle 5 Giornate, Roma, Anno I°, N. 6, 15 Marzo 1948.

1948 *Il Calendario Murale*. In: «Le Vie d'Italia» Milano, Gennaio 1948, pp. 35-42, ill.

1948 *La Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli a dieci anni dalla morte del suo Fondatore*. In: «Città di Milano», Ott.-Nov. 1948, pp. 153 e 154, ill.

1948 *Pittori, Disegnatori ed Incisori Milanesi nella Mostra del Quarantotto*. In: «Città di Milano», Gennaio 1948, pp. 12-16, ill.

1949 *Incisioni italiane del Rinascimento già esposte a Zurigo alla Mostra dei Tesori d'Arte di Lombardia*. Castello Sforzesco - Settembre-Ottobre 1949. pp. 16 nn.

LAMBERTO VITALI ha curato la raccolta dei pezzi e il Catalogo. L'allestimento è stato fatto a cura della Direzione della Raccolta delle Stampe. Ho trovato un dattiloscritto con parti scritte dal Dott. Arrigoni che avrebbe dovuto servire per una premessa molto più ampia di quella che venne stampata sul Catalogo oppure servì per il discorso inaugurale.

1950 *S. Gregorio nella storia di Milano*. Serie di articoli in «Vita et Pax». Milano, S. Gregorio, 1950-51.

- 1950 *Franco Busi*. In: *La Martinella* 1950, fasc. X, pagg. 290-291.
- 1951 *Gli «Artaria di Milano» Contributo alla storia editoriale cittadina dell'ottocento*. In: *La Martinella*, 1951, fasc. VII, pp. 338-344; fasc. VIII, pp. 396-404, ill. È stato pubblicato l'estratto nel 1952, con alcune rettifiche.
- 1953 Lettera del Dott. Arrigoni inviata a: L'inchiesta è aperta, a proposito di un'eventuale translazione della salma di Alessandro Manzoni dal Famedio di Milano. In: *La Martinella*, 1953, fasc. V, pp. 300-301.
- 1954 *Mostra di Georges Rouault*. Galleria d'Arte Moderna. Padiglione d'Arte Contemporanea. Aprile-giugno 1954 [Catalogo]. Comune di Milano, Aldo Martello editore 1954. pp. XXVII, 1 nn., 46, 2 nn., tavv. LXXV.
- 1954 *Doni ed acquisti dei Civici Musei di Milano nel dopoguerra*. In: *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, n. 1, gennaio-marzo, 1954, pp. 79-81, ill.
- 1955 *Ricordo di Osvaldo Lissoni*. In: *La Martinella*, 1955, fasc. IX, pagg. 557-558.
- 1956 Collaborazione al Catalogo: *L'Italia splendida*, Gemeente Museum den Haag, 29 augustus-31 oktober 1956.
- 1956 *Mozart in Italia*. Mostra commemorativa. Catalogo. Villa Comunale, aprile-giugno 1956. Comune di Milano. 1956. (Il Dott. Arrigoni ha collaborato per la raccolta ed illustrazione del materiale storico, insieme al M^o Guglielmo Barblan, Dott.ssa Clelia Alberici, Dott. Alberto Lorenzi), pp. 1-53, 60-70. Le pp. 54-69 illustrano gli Strumenti Musicali in uso nel sec. XVIII, sezione curata dal M^o Natale Gallini.
- 1957 Fece parte del Comitato Esecutivo e si occupò dell'organizzazione generale e della realizzazione della Mostra: *Mostra dell'Arazzeria francese moderna*. Promossa dal Comune di Milano e dal Centre Français d'études et d'information. Catalogo. Presso la «Permanente, 21 settembre - 21 ottobre 1957». (con numerose tavole).
- 1957 *Museo di Milano*. In: «I Musei di Lombardia». Pubblicazione proposta in occasione della settimana mondiale dei Musei 6-14 ott. 1956. Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1957, pp. 3 e 4.
- 1957 *Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*. In: «I Musei di Lombardia». Pubblicazione proposta in occasione della settimana mondiale dei Musei. 6-14 ottobre 1956. Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1957, pp. 4.
- 1957 *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte*. Vedutisti Milanesi dell'ottocento. In: *La Martinella*, Milano, Vol. XI, fasc. V, 1957, pp. 305-309, ill. Visioni e notizie intorno alla Mostra organizzata dalla Società Belle Arti e Permanente di Milano.
- 1957 *Mostra Milano di ieri e di oggi attraverso l'Arte*. (Mostra organizzata dalla «Permanente» Patrocinata dal Comune di Milano 21 aprile - 19 maggio 1957). pp. 194 di cui 4 scritte dal Dott. Arrigoni che costituiscono la premessa al Catalogo. Con ill.
- 1957 *L'incisione rinascimentale milanese*. In: «Storia di Milano», Fondazione Treccani degli Alfieri, 1957, Vol. VIII, Parte XI, pp. 3 nn., 692-719, ill.
- 1957 *Guida al Castello Sforzesco ed ai suoi Musei*. (Testo storico di PAOLO ARRIGONI. Notizie museografiche di GIANGUIDO BELLONI per le sculture e di GILDA ROSA per i dipinti e gli Arazzi). Comune di Milano, 1957, pp. 94. Tavv. LXX.
- 1958 *Achille Bertarelli e la Civica Raccolta Stampe delle Stampe di Milano*. In: «La voce del collezionista», Anno III, maggio 1958, n. 5, pp. 1 e 2, ill.

- 1958 *Il Museo di Milano nella nuova sede a Palazzo Morando*. In: «Città di Milano», ottobre 1958, pp. 15, ill. Venne stampato anche in estratto.
- 1958 ARRIGONI PAOLO, VERGANI ORIO
Addio vecchia Milano. Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Dicembre 1958. Milano, Silvana, pp. 218, 1 nn., Tavole nn.
Orio Vergani ha scritto la premessa (pp. 7-25). Paolo Arrigoni ha scritto il commento di ciascuna tavola.
- 1958 *Caratteri e pregi della Raccolta «Grassi»*. In: *Città di Milano*, dicembre, 1958, pagg. 711-720.
- 1959 *La Raccolta Grassi alla Civica Galleria d'Arte Moderna*. In: *La Martinella* 1959, fasc. I-II, pagg. 27-33.
- 1959 *La Raccolta Grassi alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano*. In: «Musei e Gallerie d'Italia», giugno 1959, n. 8-9, pp. 9-17, ill.
- 1959 P. ARRIGONI e TERESA ROGLEDI MANNI. *Carte Geografiche* nel Catalogo della «Mostra delle Arti Grafiche», Milano, 3-11 ottobre 1959, pp. 108-118, ill.
Mostra Storica delle Arti Grafiche organizzata dal Congresso e Mostra Grafica Editoriale Cartaria - GEC '59.
- 1960 *Museo di Milano*. In: *Almanacco della Famiglia Meneghina*. Anno 1960, Milano, Casa Editrice Ceschina, pp. 107-108.
- 1960 *Costantino Baroni*. [necrologio]. In: *Raccolta Vinciana*. Milano, Castello Sforzesco, 1960, Necrologie, pp. 338-340.
- 1960 *Incisioni e litografie di scuole straniere della fine del secolo XIX*. Dalle cartelle della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. [Catalogo della Mostra tenuta alla Galleria d'Arte Moderna nel mese di novembre 1960]. Pagg. 8. Dattiloscritto che veniva offerto ai visitatori della mostra.
- 1962 *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei secoli XV-XIX*. In: *La Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano, 1962. Vol. XV, parte VII, pp. 3 nn., 671-718, ill.
- 1963 *Le nuove Sale della Rocchetta*. In: «Città di Milano», Feb.-Mar. 1963, pp. 69-75, ill.
- 1964 *Le nuove Sale del Castello Sforzesco di Milano*. In: «Musei e Gallerie d'Italia», Gen.-Dic. 1964, n. 22-24, pp. 20-27, ill.
- 1964 *Baroni Costantino* - Voce in: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1964.
- 1965 *Museo di Milano. Stampe, disegni e dipinti che illustrano la storia di Milano*. Il Museo verrà riordinato ed arricchito in modo da rispondere più esaurientemente allo scopo. In: *Città di Milano*, Anno 82°, n. 3-4, marzo-aprile 1965, pp. 109-112, ill.
- 1967 *Mostra di incisioni Italiane del Rinascimento conservate all'Ambrosiana*. Catalogo. Pinacoteca Ambrosiana, Milano, 1967, pp. 20 nn., ill.
- 1969 *Guide di Milano dal 1505 al 1910*. Catalogo. Biblioteca Ambrosiana. Milano, 1969, pp. 50, Tavv. VIII. Catalogo della Mostra fatto in collaborazione con E. DELL'ORO, I. PASSALACQUA, E. SIOLI LEGNANI, L. ZIPOLI.
- 1969 *Milano nelle vecchie Stampe*. 2 Voll. Le vedute. I. Vol. Comune di Milano, (con il contributo della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde) 1969. pp. XXXIII di premessa, pp. 155 di Catalogo, ill. Tavv. 199 numerate, 3 nn.
- 1970 *Milano nelle vecchie Stampe*. Avvenimenti - Costumi - Piante. II Vol. Comune di Milano (con il contributo della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde), 1970. pp. XXXIII di

premessa; pp. 131 di Catalogo, ill. Tavv. 179 numerate, tavv. 3 nn. Alla fine del volume: «Repertorio degli Artisti, Calcografi ed Editori di stampe» e «Indice dei soggetti», pp. 155-196, 2 pp. nn.

- 1972 Museo di Milano. Via S. Andrea 6. *Stampe, disegni e dipinti che illustrano la storia di Milano*. Il museo verrà riordinato ed arricchito in modo da rispondere più esaurientemente allo scopo. In: Città di Milano, 1972, n. 7-8, pp. 91-96, ill.
[Ristampa dell'articolo apparso sulla medesima rivista nel 1965, Anno 82° n. 3-4 marzo-aprile, 1965, pp. 109-112, ill.].
- 1973 P. ARRIGONI, L. ZIPOLI. *Immagini del Verbano, due secoli di stampe (1677-1884)*. Nel Volume: «Elogio del Lago Maggiore», Banca Popolare di Intra, 1973, pp. 121-345, ill.
- 1974 *Il pittore litografo Giuseppe Elena*. In: Rassegna di Studi e Notizie, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali. Castello Sforzesco. Comune di Milano, 1974, pp. 61-160, ill.

CLELIA ALBERICI

Un automa del Museo Settala

Le Civiche Raccolte d'Arte Applicata quest'anno si sono arricchite con l'acquisto di un'opera inconsueta, un automa che apparteneva al Museo di Manfredo Settala.

Ha una faccia diabolica che, quando si monta il meccanismo, gira a sinistra e a destra, rotea minaccioso gli occhi ed emette un cupo rumore più bestiale che umano, mentre dalla bocca fuoriesce la lingua. Il torso virile a cui è collegato tiene le braccia dietro la schiena (figg. 1-6).

Prima di descriverlo e commentarlo ritengo sia utile dare qualche notizia sui Settala e soprattutto su Manfredo. Ho ricavato le notizie anche da volumi coevi a Manfredo, citati da Gino Fogolari che nel 1900 scrisse un ampio documentato articolo: *Il Museo Settala. Contributo per la storia della cultura in Milano nel sec. XVII*. (In: Archivio Storico Lombardo, Milano, Serie III, Vol. XIV, Anno XXVII, 1900, sett., pp. 58-126).

La famiglia Settala di antica nobiltà milanese oltre ad annoverare Santi, Beati, Arcivescovi, Vescovi e prelati, ebbe personaggi che si fecero onore nelle armi e negli studi.

Il padre di Manfredo fu Ludovico il celebre protofisico del Ducato di Milano (Milano 27 Febbraio 1552 - 12 Settembre 1633). È ricordato anche da Alessandro Manzoni nel capitolo 31 dei Promessi Sposi come il coraggioso medico delle due pestilenze: una del 1576, periodo del Cardinale Arcivescovo S. Carlo Borromeo e l'altra del 1630, quand'era Cardinale Federico Borromeo di cui godette la più grande stima. Uomo di vasta cultura, fu autore di importanti scritti di medicina, ma anche letterari e filosofici.

Venne in contatto con i dotti ed i Principi del suo tempo e molti ne ricevette nella sua casa nella zona detta del Brolo (Porta Romana), sotto la Parrocchia dei S.S. Apostoli detta di S. Nazaro.

Raccolse personalmente insieme al fratello Geronimo parecchi volumi rari e dipinti pregevoli che costituivano una Galleria famosa.

Notizie della sua vita e delle sue opere si trovano in un volumetto molto esauriente di Silvia Rota Ghibaudo²⁴.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

premessi; pp. 131 di Catalogo, ill. Tavv. 179 numerate, tavv. 3 nn. Alla fine del volume: «Repertorio degli Artisti, Calcografi ed Editori di stampe» e «Indice dei soggetti», pp. 155-196, 2 pp. nn.

- 1972 Museo di Milano. Via S. Andrea 6. *Stampe, disegni e dipinti che illustrano la storia di Milano*. Il museo verrà riordinato ed arricchito in modo da rispondere più esaurientemente allo scopo. In: Città di Milano, 1972, n. 7-8, pp. 91-96, ill.
[Ristampa dell'articolo apparso sulla medesima rivista nel 1965, Anno 82° n. 3-4 marzo-aprile, 1965, pp. 109-112, ill.].
- 1973 P. ARRIGONI, L. ZIPOLI. *Immagini del Verbano, due secoli di stampe (1677-1884)*. Nel Volume: «Elogio del Lago Maggiore», Banca Popolare di Intra, 1973, pp. 121-345, ill.
- 1974 *Il pittore litografo Giuseppe Elena*. In: Rassegna di Studi e Notizie, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali. Castello Sforzesco. Comune di Milano, 1974, pp. 61-160, ill.

CLELIA ALBERICI

Un automa del Museo Settala

Le Civiche Raccolte d'Arte Applicata quest'anno si sono arricchite con l'acquisto di un'opera inconsueta, un automa che apparteneva al Museo di Manfredo Settala.

Ha una faccia diabolica che, quando si monta il meccanismo, gira a sinistra e a destra, roteando minaccioso gli occhi ed emette un cupo rumore più bestiale che umano, mentre dalla bocca fuoriesce la lingua. Il torso virile a cui è collegato tiene le braccia dietro la schiena (figg. 1-6).

Prima di descriverlo e commentarlo ritengo sia utile dare qualche notizia sui Settala e soprattutto su Manfredo. Ho ricavato le notizie anche da volumi coevi a Manfredo, citati da Gino Fogolari che nel 1900 scrisse un ampio documentato articolo: *Il Museo Settala. Contributo per la storia della cultura in Milano nel sec. XVII*. (In: Archivio Storico Lombardo, Milano, Serie III, Vol. XIV, Anno XXVII, 1900, sett., pp. 58-126).

La famiglia Settala di antica nobiltà milanese oltre ad annoverare Santi, Beati, Arcivescovi, Vescovi e prelati, ebbe personaggi che si fecero onore nelle armi e negli studi.

Il padre di Manfredo fu Ludovico il celebre protofisico del Ducato di Milano (Milano 27 Febbraio 1552 - 12 Settembre 1633). È ricordato anche da Alessandro Manzoni nel capitolo 31 dei Promessi Sposi come il coraggioso medico delle due pestilenze: una del 1576, periodo del Cardinale Arcivescovo S. Carlo Borromeo e l'altra del 1630, quand'era Cardinale Federico Borromeo di cui godette la più grande stima. Uomo di vasta cultura, fu autore di importanti scritti di medicina, ma anche letterari e filosofici.

Venne in contatto con i dotti ed i Principi del suo tempo e molti ne ricevette nella sua casa nella zona detta del Brolo (Porta Romana), sotto la Parrocchia dei S.S. Apostoli detta di S. Nazaro.

Raccolse personalmente insieme al fratello Geronimo parecchi volumi rari e dipinti pregevoli che costituivano una Galleria famosa.

Notizie della sua vita e delle sue opere si trovano in un volumetto molto esauriente di Silvia Rota Ghibaudi²⁴.

Lodovico fu un tipico esponente della cultura del sec. XVII ed in lui si riflettono i complessi problemi del tempo quale il sorgere e lo svilupparsi delle scienze sperimentali pur essendo ancora tenaci le credenze nella magia, nella stregoneria e nelle unzioni pestifere.

Aveva sposato una Gentildonna milanese, Angela Arona dalla quale ebbe parecchi figli. Il più noto fu Manfredo che si trovò unico erede della Biblioteca e della Galleria che suo padre aveva lasciato per testamento (5 Giugno 1633) poiché i suoi fratelli coeredi, Antonio e Senatore, ben presto morirono.

Manfredo nacque a Milano l'8 Marzo 1600 (e ivi morì a 80 anni il 6 febbraio 1680). Iniziò gli studi di Giurisprudenza presso l'Università di Pavia; ma suo padre aveva fiducia negli Atenei toscani e ci teneva a mantenere contatti con i Granduchi Medici ai quali era legato da reciproca stima ed amicizia, per cui mandò Manfredo, con suo fratello Carlo, a Siena ove ebbe per compagno Fabio Chigi, che divenne Papa Alessandro VII. Anche Fabio Chigi oltre a studiar legge e filosofia si applicava alle discipline matematiche sia speculative che pratiche (vedi: Sforza Pallavicini. *Vita di Alessandro VII*, Milano, 1643) pertanto queste affinità con gli interessi di Manfredo li legarono in una amicizia perenne. Passò poi all'Ateneo di Pisa dove Manfredo ebbe per Maestro Acarigio, celebre letterato di Siena⁶ e qui concluse gli studi di Giurisprudenza.

Il Picinelli a lui contemporaneo scrive che quando Manfredo aveva quindici anni volle visitare il Palazzo Ducale di Mantova perché aveva saputo che in quattro ambienti vi erano state riunite le più rare meraviglie della terra (animali, fiori, frutti), dell'aria (volatili), dell'acqua (pesci), del fuoco (lavori artificiosi col mezzo di lui formati). Si trattava del Museo o Galleria di "cose naturali", una vera "Wunderkammer" che alla fine del Rinascimento esisteva in una parte della Domus Nova di Palazzo Ducale, come si vede nella pianta di Mantova disegnata da Gabriele Bertazzolo. Il nostro Manfredo fece in tempo ad ammirare questa Galleria dei Quattro Elementi prima che scomparisse con le modifiche avvenute al tempo di Vincenzo Gonzaga, (vedi: Giuseppe Amadei e Ercolano Marani, *I Gonzaga a Mantova*. Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1975, p. 266).

Fin dagli anni in cui fu studente a Pisa si fece notare per la sua felicissima virtuosità di mano e d'ingegno meccanico e per la sua capacità di eseguire opere al tornio "nel tornire ovato". Queste ed altre sue inclinazioni artistiche furono molto apprezzate dal Granduca di Toscana Ferdinando II (1610-1670), Granduca dal 1621, amico delle arti e delle scienze.



Fig. 1 - La testa diabolica dell'automa quando è fermo.



FIG. 2 - Appena montato, gira la testa a destra a sinistra.



FIG. 3 - Sta per mostrare la lingua; gli occhi sono girati verso l'alto.



FIG. 4 - La bocca si spalanca sempre di più con l'abbassarsi della mandibola; fra poco uscirà la lingua e contemporaneamente emetterà un sordo rumore animalesco.



FIG. 5 - Parte posteriore dell'automa per mostrare il meccanismo.

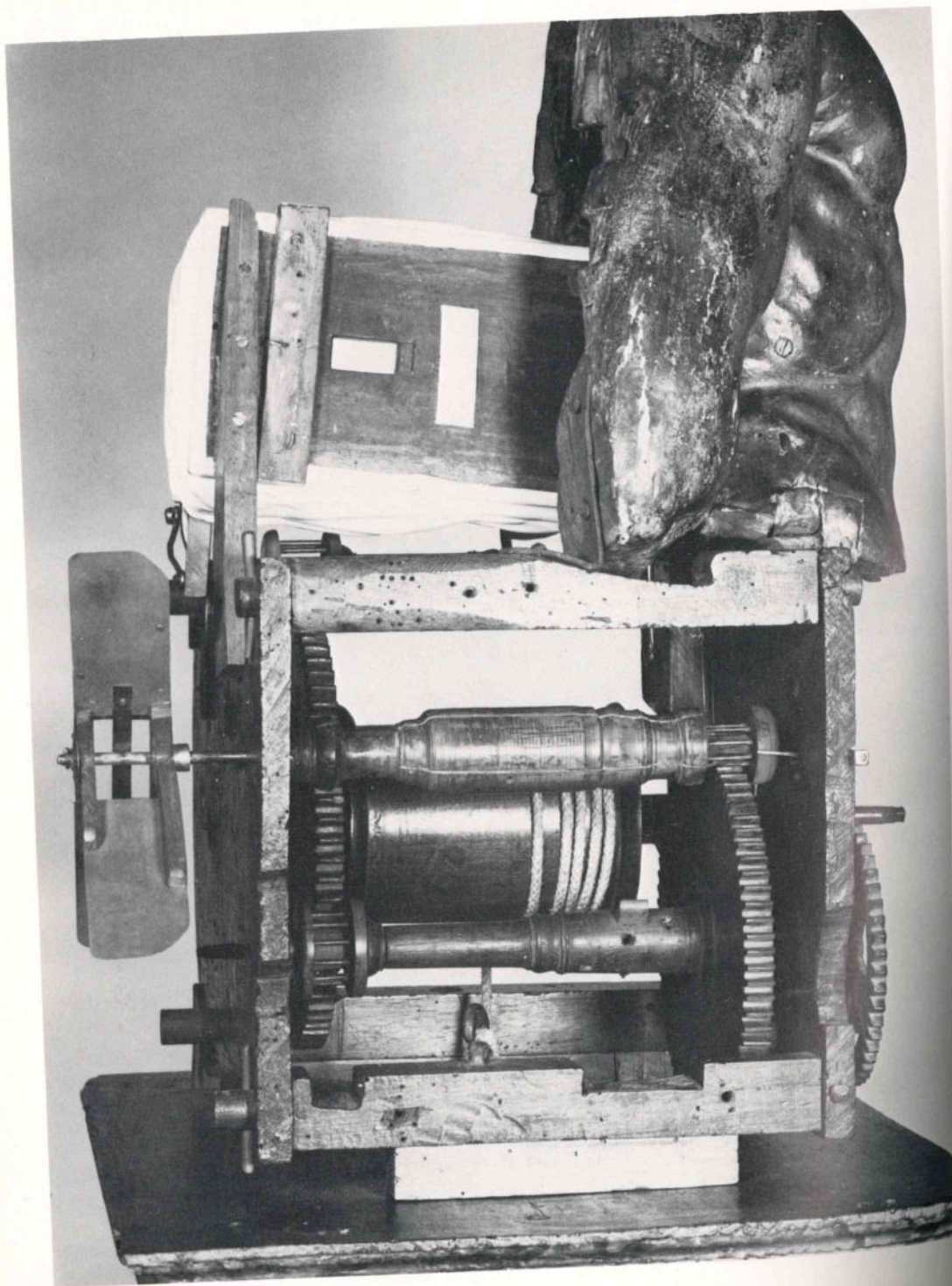


FIG. 6 - Parte laterale dell'automa per mostrare particolari del meccanismo.

ze e scienziato ed inventore egli stesso, noto per aver perfezionato il termometro. Si attirò la stima anche della Madre del Granduca, Maria Maddalena d'Austria sorella dell'Imperatore. Della stima che si era procurato presso i Medici lo conferma lo stesso Manfredi in una annotazione manoscritta che ho trovato su una tavola acquerellata di uno dei tre volumi illustrati con disegni acquerellati raffiguranti le rarità del suo Museo, da lui stesso commissionati a vari giovani pittori operanti a Milano. Sulla tavola 21 (Guggenheinn) vi sono raffigurate due opere "artificiose" da lui realizzate: "Il primo scherzo che feci in Pisa allo studio che con questo m'acquistai la gratia del Ser.mo Gran Duca mentre ero giovinetto come anche della Ser.ma Sua madre, qual'era sorella dell'Imperatore. Et l'altro era un arcobaretto begatella delle prime". Non si capisce bene quello che definisce "scherzo"; la madre del Granduca avrà probabilmente apprezzato l'arcolaio!

Il Granduca gli diede la possibilità d'imbarcarsi sulle sue galere che dalla Sicilia si diressero verso il Levante e lo condussero a Gaza (Palestina), Cipro, Alessandria d'Egitto, Candia; da qui con un mercante francese si recò a Smirne, Efeso, e Costantinopoli ove rimase due mesi; indi tornò a Milano. Questo viaggio gli servì per osservare e conoscere usi, costumi e tutto quello che a lui interessava; fu un'esperienza fondamentale per il suo futuro di studioso e di collezionista in discipline enciclopediche in cui erano affiancate la scienza, la tecnica, la storia e le belle arti.

I suoi gusti e tendenze erano diverse da quelle del padre. Amava dedicarsi a studi matematici; di etnografia e dei manufatti di ogni genere, anche i più curiosi, con impegno e serietà. Acquisì una competenza tale da esser in grado di costruire strumenti di precisione come telescopi e microscopi, specializzandosi nella costruzione di apparecchi scientifici.

Questa produzione in Toscana era già in pieno rigoglio perché favorita dai Medici fin dai tempi di Cosimo II (1590-1621), che protesse Galileo, per proseguire con Ferdinando II definito "il più sapiente dei Principi ed il Principe dei sapienti"; suo fratello Mattias (1613-67) divenuto Governatore di Siena, vi fondò un'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti.

Il Principe Leopoldo (1617-79), ultimo figlio di Cosimo III, nel 1657 fondò l'Accademia del Cimento in seno alla quale si facevano esperienze di fisica e di chimica ed inoltre ebbe particolari cure per l'Ateneo di Pisa. Il Granduca Ferdinando II Medici lo volle socio dell'Accademia Medicea da lui fondata nel 1612, che precedette quella del Cimento. Manfredi mantenne sempre rapporti con gli studiosi toscani.

A Milano il Cardinale Federico Borromeo aveva inaugurato l'8 dicembre

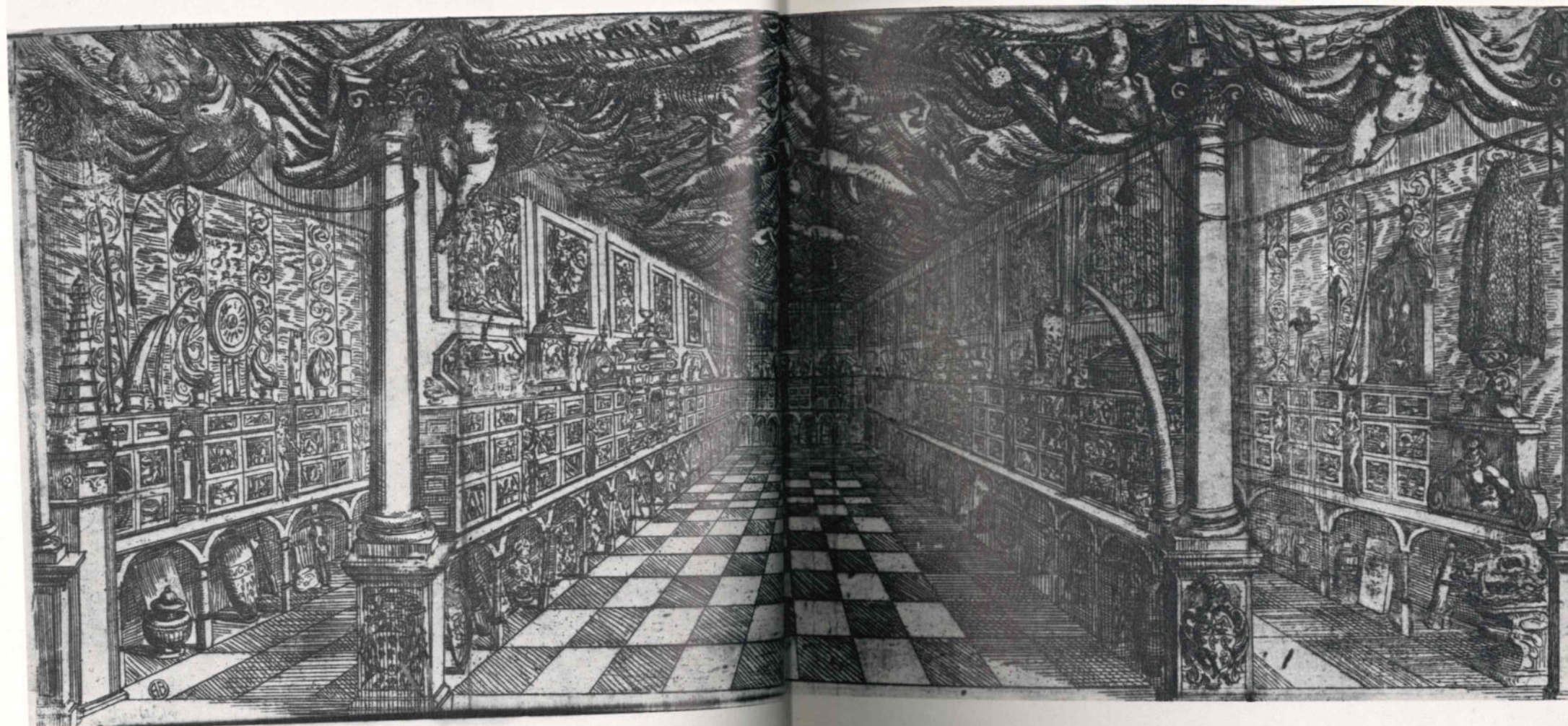


FIG. 7 - Interno del Museo di Manfredi Settala. È un'incisione di Cesare Fiori inserita nel volume: P.F. Scarabelli, *Museo o Galeria... descritta in latino dal Sig. Paolo Maria Terzagio... et hora in italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli. Tortona, 1666*. L'automa è ben visibile a destra, in basso.



FIG. 8 - Ritratto di Manfredo Settala all'età di 80 anni. Incisione di Giovanni Battista Bonacina da disegno di Cesare Fiori.

1609 la Biblioteca Ambrosiana che pensò d'integrare con una Pinacoteca e nel 1625 con una Accademia di Belle Arti: Pittura, Scultura e Architettura.

Il Settala fu attratto dalle geniali istituzioni e probabilmente aiutava il Cardinale Federico ad incrementare la biblioteca.

Il Cardinale Federico (che morì il 21 settembre 1631) ebbe modo di conoscerlo e di stimarlo tanto che gli concesse l'Ordine Sacro del suddiaconato ed un Canonicato presso la Basilica di San Nazaro. Nel 1669 ebbe la carica di Conservatore della risorta Accademia federiciana di Pittura e Scultura, riaperta dopo quasi quarant'anni d'inattività.

Il Settala fece parecchi viaggi anche in Italia per prendere visione o per acquistare opere e volumi. Si recò cinque volte a Napoli, undici a Roma, diciassette a Venezia, tre in Sicilia, due in Sardegna dove a Capo Bonifacio assisté alla pesca dei coralli.

Studiosi di ogni paese non mancavano di rendere omaggio a Manfredò e di visitare sia il laboratorio che aveva allestito nei locali a lui assegnatigli nella Canonica di San Nazaro sia il Museo cui aveva riservato quattro ambienti nella sua abitazione in Via Pantano (foto 7). Il laboratorio nel chiostro della Basilica di San Nazaro fu visitato anche dal Monconys (Moncony. *Journal des Voyages*) che passò a Milano nel giugno 1664 e trascorse varie ore nel laboratorio del Settala e vide "*ses petit Microscopes tres bons et la maniere de laquelle il tourne tous se verres grands et petits puis l'etain clacine et detrempé dans l'eau*" (notizia desunta dal Fogolari, nota 16, p. 95).

Manfredò attraeva, oltre che per la sua enorme cultura, per il suo candore e la sua sincera modestia. Così è scritto nell'orazione funebre di Padre Giovanni Battista Pastorini¹⁰ (che elenca anche alcuni Principi con i quali ebbe dimestichezza). La Lombardia era sotto il dominio Spagnolo: Ferdinando IV Imperatore, visitò il Museo.

Personaggi di rango vollero imparare a lavorare al tornio; fra questi Don Giovanni, Arciduca d'Austria figlio naturale di Filippo IV di Spagna; Don Luis de Benavides, Marchese di Caracena, Governatore di Milano dal 1648 al 1656; Don Vincenzo Gonzaga.

Cosimo III Medici, Granduca di Toscana (1639-1723) succeduto al padre Ferdinando II inviò preziosi doni per arricchire il Museo Settala che visitò nell'estate 1664. (Filippo Pizzichi. *Viaggio per l'Alta Italia di Cosimo III di Toscana* descritto da Filippo Pizzichi, edito dal Canonico Moreni, dell'anno 1664. Firenze, Maglieri, 1828).

Studiosi emeriti in scienze naturali e in discipline matematiche di ogni

Stato d'Europa ricorrevano per pareri a Manfredo "come l'Oracolo dell'Arte e Segretario della Natura".

Manfredo morì ottantenne il 16 febbraio 1680. Cesare Fiori lo raffigurò in quell'anno in una incisione da lui disegnata ma incisa da Giovanni Battista Bonacina (fig. 8). C. Fiori oltre ad essere pittore, architetto, incisore fu anche creatore di medaglie e lo rappresentò in un bel medaglione datato 1677 posseduto dal Civico Gabinetto Numismatico²⁶. Nonostante l'età avanzata ha un viso dall'espressione vivace e ispira quella simpatia che si aggiunse alle sue doti intellettuali e morali.

Gli furono resi onori funebri molto solenni nella Basilica di S. Nazaro. Ne fece una particolareggiata descrizione suo cognato, il Marchese Giovanni Maria Visconti⁸ in un opuscolo illustrato con incisioni di Cesare Fiori, il quale fu anche autore dei quadri allegorici, ispirati ad opere costruite da Manfredo, che erano stati collocati lungo le pareti della Basilica. Sulla cima del Catafalco era raffigurato un mappamondo che reggeva il busto di Manfredo; al di sotto vi era un'urna antica, prelevata dal suo Museo. Il Padre gesuita Giovanni Battista Pastorini pronunciò l'orazione in lode del defunto¹⁰. I Gesuiti vollero onorarlo con una pubblica Accademia nell'aula massima del loro Collegio di Brera⁹. Secondo l'antico costume latino i rettori e gli scolari del collegio recavano processionalmente oggetti del Museo Settala dando ad essi un significato allegorico con la recitazione di epigrammi latini.

Il primo attentato all'integrità del Museo Settala ebbe inizio con le pompe funebri in onore del suo fondatore.

Con testamento rogato dal notaio milanese Carlo Cadolini in data 30 luglio 1672 Manfredo Settala aveva disposto che il Museo alla sua morte passasse per fedecommesso al fratello Carlo, Vescovo di Tortona: lui morto passasse alla custodia dei nipoti e dei loro discendenti maschi primogeniti in linea diretta. Estinta la discendenza fosse consegnato alla Biblioteca Ambrosiana, in base all'inventario pubblicato dallo Scarabelli. Completavano il legato del Museo, l'annessa biblioteca formata da 9290 rari volumi e 1600 manoscritti che avevano fornito i testi necessari per gli studi di Manfredo e per le dotte dispute.

Con la morte di Francesco Settala, 1716, Canonico di S. Nazaro come lo zio Manfredo, finiva la discendenza, ma sorse una contestazione ereditaria che si risolse con sentenza del Tribunale e del Senato in data 19 Febbraio 1751. In quell'anno il Museo Settala veniva consegnato purtroppo diminuito di molti oggetti, al Collegio della Biblioteca Ambrosiana. All'Ambrosiana mancando uno spazio adeguato per contenerlo, subì vari

spostamenti. Fu ricomposto nel 1907 da Monsignor Achille Ratti, allora Prefetto dell'Ambrosiana, in una Sala che riuscì un'imitazione abbastanza fedele di quella rappresentata nell'incisione di Cesare Fiori inserita nel volume dello Scarabelli (fig. 7).

Ulteriormente fu sistemato negli anni 1926-34 nella Sala costruita dall'Arch. Annoni²⁰.

Nella II^a Guerra Mondiale i bombardamenti dell'Agosto 1943 procurarono un incendio che distrusse gran parte degli oggetti del Museo Settala. Attualmente alcuni di essi sono collocati in varie Sale.

Il Museo Settala, ancora vivente il fondatore, fu descritto in forma di Catalogo da due medici. Il primo fu Paolo Maria Terzago, che lo pubblicò in lingua latina, a Tortona nel 1664².

Nella dedica al Granduca Cosimo III Medici, Manfredo esprime la sua riconoscenza anche a Ferdinando II, padre di Cosimo, che era Duca di Toscana nel periodo in cui con il fratello Carlo erano studenti presso l'Ateneo di Pisa. Il volume venne tradotto in italiano e con aggiunte da Pietro Francesco Scarabelli, medico di Voghera, nel 1666, ossia due anni dopo quello del Terzago. Fu pubblicato anch'esso a Tortona perché Carlo, fratello di Manfredo, Vescovo di quella città ne facilitava la stampa⁴.

Ho visto un altro esemplare dello Scarabelli, sempre del 1666, con qualche variante. Dopo la dedica al Conte Bartolomeo Arese, seguono due pagine: "A chi legge", nelle quali lo Scarabelli scrive che è stato sollecitato a far la traduzione dal latino in volgare "dall'istanze dei Cavalieri e Dame curiose", e a fare aggiunte al testo latino del Terzago. Questa edizione ha inoltre 4 pagine della "Tavola de Capi del presente Museo". Manca dell'antiporta e dell'incisione di C. Fiore raffigurante il Museo.

A pag. 303, è precisato che il Museo era sistemato in quattro stanze nella Casa paterna di Manfredo e che nei locali della Canonica, assegnati a Manfredo Canonico della Collegiata di S. Nazaro, vi "sono gabinetti ripieni di molte belle meraviglie dalla mano e dal gran'ingegno d'esso Signore composte..."

Dello Scarabelli uscì un'altra edizione nel 1677, ampliata.

Riguardo all'ubicazione del Museo Settala in Via Pantano ne parlano il Torre nel 1674¹¹, il Latuada nel 1737¹² e Mezzanotte-Bascapé³⁰. Il Latuada afferma che il Museo era lasciato "mai sempre aperto dalla gentilezza degli eredi del Canonico Manfredo Settala".

Lo Scarabelli nella dedica al Conte Bartolomeo Arese, Reggente del Consiglio d'Italia e Presidente del Senato di Milano così si esprime: "le

dedico l'Indice delle più belle meraviglie della natura e dell'Arte raccolte nel giro d'alcune stanze dalla diligenza del Sig. Manfredo Settala... [sono] raccolti in questo Museo li più singolari effetti prodotti dalla Natura e dall'Ingegno d'esso Signore...".

Aggiunse la descrizione degli oggetti che dopo il volume del Terzago avevano arricchito il Museo e offre notizie storico-leggendarie sull'origine, le denominazioni, gli usi e le provenienze di molti materiali della collezione, che il Terzago aveva solamente in parte indicato nei quattro "Luogocentoni" alla fine del suo volume.

Le descrizioni fatte sia dal Terzago che dallo Scarabelli sono a volte piuttosto approssimative; non si possono considerare Cataloghi scientifici, ma la difficoltà è data anche dall'etereogeneità delle opere che costituivano il Museo. Una tavola ripiegata inserita all'inizio del volume dello Scarabelli rappresenta l'interno del Museo di Manfredo Settala; è una bella acquaforte incisa da Cesare Fiori (mm. 191 x 460) (fig. 7) ed è di estremo interesse perché ci dà un'idea, sia pure approssimativa, del museo. Lungo le pareti di quattro ambienti vi erano preziosi scrigni, incrostati di pietre e di mosaici; nei loro cassetti e tiretti erano collocate le collezioni di monete romane, puniche e greche, i medaglioni d'oro e d'argento dei Papi e dei Duchi di Milano ed alcuni di "busso" [bosso] intagliati da Alberto Duro [Albrecht Dürer].

In altri cassetti vi erano anelli, più di venti e altrettanti cammei. Sotto gli scrigni si vedono vasi, balestre, statuette e busti. Sopra gli scrigni erano appoggiati gli orologi, i mappamondi, i corni, le conghiglie. Più sopra i quadri appesi alle pareti. Dal soffitto pendevano cocodrilli, pescicani, pesci volanti e altre bestie imbalsamate. Il nostro automa è rappresentato entro una specie di nicchia in basso lungo il lato destro dell'incisione (fig. 9). Nel volume del Terzago non è ricordato. È descritto invece dallo Scarabelli nel Capitolo: *De i moti quasi perpetui* a pag. 39, in continuazione all'automa n. 7 (che è descritto nel Terzago): *Machina d'un Schiavo incatenato fabricata monstrante nella nudità di tutto il petto la sincerità de' suoi moti: Fingesi questo essere, come entro in una grotta, à cui servendo di porta un quadro con un Festone egregiamente colorito à fiori, apre in se medemo à guisa d'una picciola finestra (qual forse desiderava Diogene disserata nel petto degl'huomini per spiarvi da vero i più seri secreti del cuore) di cristallino vetro ornata, e invitante la curiosità de' riguardanti ad investigarne, quanto entro la grotta si nasconda: Quand'ecco avvicinati si veggono all'improvviso scender à basso il quadro con il festone, e con inaspettata meraviglia uscire dalla grotta una figura d'un Schiavo incatenato,*



FIG. 9 - Particolare dell'automa diabolico nell'incisione di Cesare Fiori contenuta nel volume dello Scarabelli (Vedi fig. 7).

che girando il capo hor nella destra, hor nella sinistra parte, e stravolgendo per ogni verso gl'occhij, e cacciando fuori dalla bocca la lingua, che spaventevole mostrasi nell'aprir d'essa, manda sì fatti urli, e grida, ch'oltre all'ordinato sconcerto de' suoi movimenti rende in un punto medemo stupidi, e l'occhio, e l'orecchio di chi v'assiste per qualche durata di tempo, spirata la quale senza poter osservare alcun estrinseco aiuto, vedesi per fine da se medemo rintanarsi; e il quadro, che dianzi era da sè disceso, pure da sè ritornare al suo sito, e ricoprirsi con non poca ammirazione de' Spettatori la grotta".

Si potrebbe presumere che l'automa sia stato costruito poco dopo la pubblicazione del Terzago, 1664, in tempo per essere inserito in quella dello Scarabelli, 1666; nell'Ediz. del 1677 è a pp. 35 e 36.

La materia pittorica del torso è cinquecentesca. Quella della testa diabolica può essere secentesca, anche se analoga a quella del torso. Sopra l'incarnato, steso sul torso e sulla testa è stata data una leggera velatura ad olio di color bruno, perché un Diavolo deve esser di carne un po' scura. Infine è stato ricoperto di una mano di vernice. Così si è espressa la Prof. Paola Zanolini, restauratrice.

Non è esatto definire "*Schiavo incatenato*" questo automa con testa di Demonio; lo Scarabelli lo ha creduto uno schiavo perché nel Museo Settala (fig. 9) era trattenuto con due catene, ma è chiaramente un Diavolo incatenato.

L'automa nella parte meccanica è un prodotto della maestria artigiana di Manfredo, che si sarà fatto aiutare da qualche abile meccanico.

Non bisogna dimenticare che Manfredo era anche costruttore di orologi e nel Catalogo dello Scarabelli, a pag. 32⁴ è scritto che fra i molti orologi donati al Museo, ve n'è uno "*con due ruote sole con il pendolo fabricato ed inventato dal Sig. Manfredo Settala con il pendolo di altra invenzione*".

Ho affidato a Giuseppe Brusa la stesura della scheda del meccanismo. Vivamente ringrazio il noto studioso, autore di volumi fondamentali sull'orologeria italiana ed europea.

Il meccanismo, (figg. 5 e 6) quasi interamente ligneo e in buona parte originale, che muove l'automa demoniaco detto "*Lo schiavo incatenato*" è azionato da un peso di pietra tanto possente da far pensare che forse originariamente muoveva un altro dispositivo connesso. La carica avviene anteriormente mediante manovella che agisce sull'albero con tamburo sul quale si avvolge la fune. All'albero è fissata la ruota motrice massiccia che ingrana in un pignone a lanterna (rifatto) con albero tornito che termina in un congegno a manovella posto a tergo della cassa. Questo congegno com-

prime e dilata un mantice da cui esce l'aria che, passando attraverso una scatola (rifatta), serve a emettere un suono intermittente e inarticolato a imitazione di voce umana. Dalla scatola si innalza un piccolo condotto metallico (rifatto) che termina presso la gola del demone. La ruota motrice ingrana inoltre in un secondo pignone a lanterna che ruota col suo albero tornito e con una seconda ruota simile a quella motrice. Questa seconda ruota ingrana a sua volta in un terzo pignone a lanterna, all'estremità di un albero tornito, alla cui estremità opposta è fissata, a tergo della cassa, la grande ventola a quattro pale (rifatte) che controlla la regolarità del moto. La seconda ruota, inoltre, mediante un piolo eccentrico, spostata a brevi intervalli un'asticciola, imperniata a uno dei suoi capi, alla quale sono fissati due fili: uno comanda l'abbassarsi e il sollevarsi della mandibola del demone, la fuoruscita della sua lingua e il roteare dei suoi grandi occhi, l'altro filo agisce su un dispositivo nella scatola per il suono che determina l'emissione della voce simultaneamente ai suddetti movimenti. All'albero della seconda ruota è fissato, anteriormente alla cassa, un pignone a pioli che muove un congegno a manovella (in parte rifatto) con una ruota dentata e due aste snodate terminanti con una forza metallica. Questa si sposta ora da un lato e ora dall'altro e agisce su una levetta sporgente dal lungo perno di ferro cui è fissata la testa del demone, la quale pertanto si volge ora a destra ora a sinistra. Il meccanismo è vincolato da un piccolo catenaccio (rifatto) che trattiene un piolo sporgente dall'orlo del terzo pignone. L'altezza complessiva del manufatto è di cm 211, quella del torso e della testa di cm 69, quella della cassa del movimento cm 33,5, quella della colonna di sostegno in cui è contenuto il peso cm 108.5.

Per poter giustificare la descrizione dello Scarabelli, parte del meccanismo doveva esser nascosto sotto il pavimento per cui il peso del visitatore faceva scender il quadro che oltre a far apparire l'automa che veniva in avanti, ne metteva in funzione tutto il meccanismo ed esaurita la corsa del contrappeso, si arrestava e il diavolo rientrava nella nicchia.

Alcuni anni or sono il meccanismo venne restaurato dal Signor Giorgio Gregato che si limitò a sostituire con pelle d'agnello la già risostituita pelle del mantice; fece piccoli interventi sulla levetta di arresto, sui denti di legno della ruota maestra, sulla linguetta della trombetta che crea il versaccio, più bestiale che umano.

Il supporto di legno, ossia la base su cui è appoggiata la statua ed entro il quale è inserito il meccanismo, è evidentemente rifatto; probabilmente venne sostituito ad uno precedente quando dal Museo Settala venne trasferito all'Ambrosiana, nel 1751.

Il torso maschile dell'automa, in legno di ciliegio, dal modellato classicheggiante pur essendo evidente un naturalismo accentuato è anteriore alla testa.

Probabilmente è stato riutilizzato un Cristo alla Colonna, scultura lignea di validissimo, anche se per ora ignoto artista della prima metà del '500. Certamente era una scultura che si trovava in cattive condizioni per cui non si deve considerare una dissacrazione. Le masse muscolari solide, presentano una definizione anatomica sottile, di suggestione classica.

Il legno è dipinto in color carne da cui traspaiono tracce di vernice rosa incarnato. È evidente l'analogia che presenta con il Cristo alla colonna che Bramante aveva dipinto su tavola (fig. 10) per una Cappella dell'Abbazia di Chiaravalle, nel 1490 circa, epoca in cui era Abate commendatario il Cardinal Ascanio Sforza, fratello del Duca Ludovico il Moro. La tavola venne trasportata alla Pinacoteca di Brera per ragioni di sicurezza alla vigilia della I^a Guerra Mondiale, e a Brera si trova tutt'ora.

È stato Padre Angelo Maria Caccin, Priore della Comunità Domenicana di S. Maria delle Grazie di Milano a suggerirmi questo confronto. Padre Caccin è l'autore di una Guida molto esauriente: *L'Abbazia di Chiaravalle milanese* (Milano, Moneta, 1979), e conosce molto bene l'Abbazia.

Il mio più vivo ringraziamento per questo ed altri preziosi suggerimenti che Padre Caccin mi ha dato.

In quanto all'artefice del bellissimo torso virile è impossibile, almeno per il momento, indicare un nome. È certo che guardò attentamente il Cristo alla colonna del Bramante di cui imitò persino l'inclinazione della spalla destra; forse lavorava nell'Abbazia stessa?

Purtroppo non ci sono rimasti appunti scritti da Manfredo su nessuna delle opere del suo Museo, e pertanto rimangono tanti interrogativi insoluti.

Il torso fu scavato nella parte posteriore per accogliere il meccanismo che muove l'automa. Le braccia si arrestano poco oltre la piegatura del gomito.

Lungo il bordo inferiore del torso, una serie regolare di fori di chiodi, in parte ancora inseriti, serviva certamente per trattenere un tessuto che toglieva alla vista del pubblico il meccanismo.

La testa diabolica è certamente secentesca, opera di un validissimo scultore per ora ignoto. La parte facciale, comprese le orecchie, anche quelle d'asino, è in legno di ciliegio. La calotta è di latta, foderata in cartone pressato, di cui rimane una porzione nella parte inferiore; s'inserisce ad incastro nell'altra metà della testa. Sulla sommità della testa vi sono due

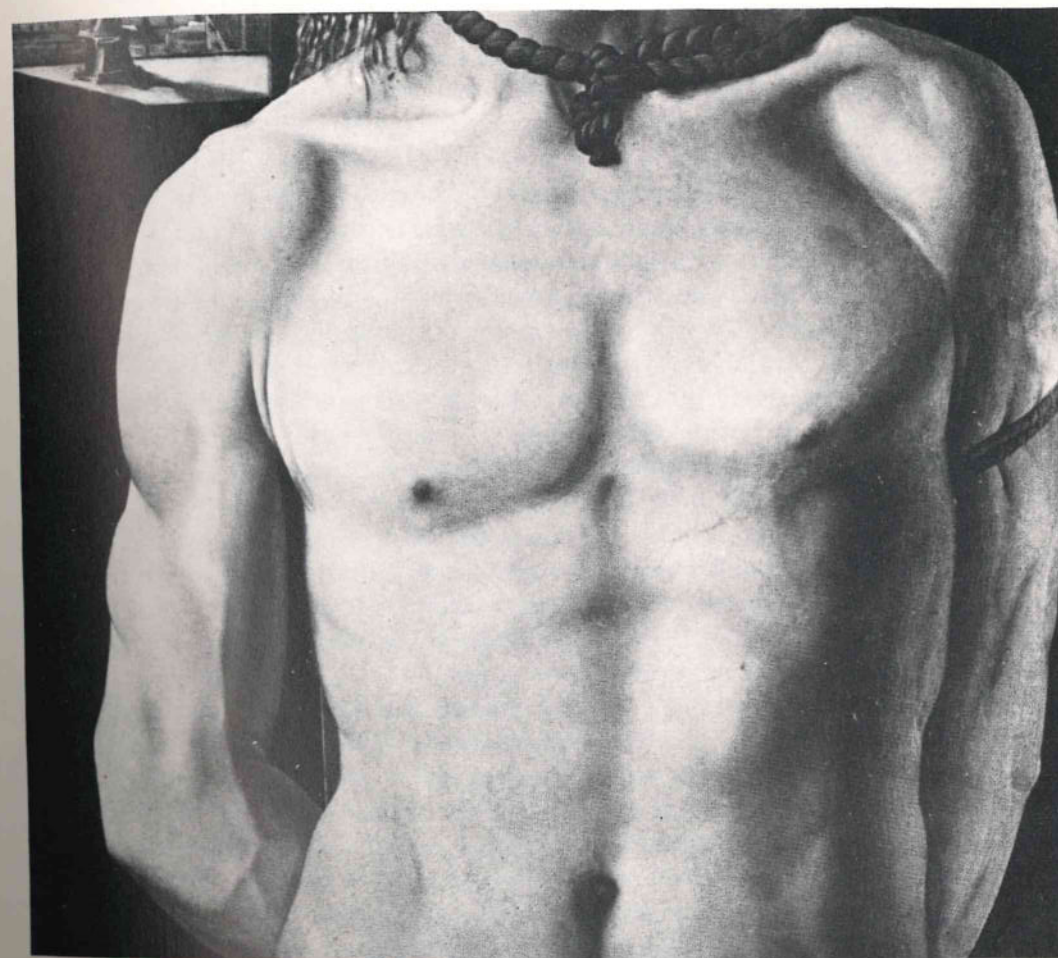


FIG. 10 - Cristo alla colonna. Dipinto su tavola di Donato Bramante, che l'esegui nel 1490 circa per l'Abbazia di Chiaravalle. Attualmente è nella Pinacoteca di Brera. È stato fotografato solamente il torso per meglio evidenziare l'analogia con il torso dell'automa.

fori che ospitano le corna ora scomparse. Nel cavo della parte posteriore della faccia è inserito il meccanismo per i movimenti degli occhi, delle labbra e della lingua.

Il viso è molto tormentato, pur mantenendo tratti umani; la sua struttura è asimmetrica per cui l'arcata sopraccigliare destra è più alta di quella sinistra, come ovviamente tutta la struttura facciale destra. Gli occhi hanno il bulbo dipinto in bianco e l'iride in color ciclamino; roteano solamente dall'alto in basso ma un tempo roteavano anche da sinistra a destra e viceversa, a giudicare dal complesso congegno. Il naso si è un po' appiattito in punta, dove manca anche la pittura.

I denti, solamente i superiori, sono in legno dipinto in bianco-avorio imitante molto bene quelli veri; l'arcata dentaria è incollata ad una sottile striscia di legno.

Quando si spalanca la bocca poiché si abbassa la mandibola ed esce la lingua, s'intravedono i molari inferiori.

La lingua è in sughero dipinto in color rosso scarlatto; il sughero imita molto bene la porosità della lingua.

Il rumore non esce dalla bocca spalancata come sembrerebbe, ma dal foro sulla sommità della testa, attraverso il tubo di lamiera collegato con il mantice. Il movimento della bocca è sincronizzato con l'emissione del rumore che probabilmente era molto più profondo perché contenuto dal collare che impediva ogni dispersione di suono.

Attualmente la testa è nuda, ma nell'incisione del Museo Settala di cui presento il particolare ingrandito (fig. 9) sulla testa del Diavolo si drizzavano irti capelli che forse venivano agitati dall'aria che usciva dal foro della calotta cranica. Non è da escludere che avesse anche baffi e barba perché sul labbro superiore fino alle guance vi sono fori a distanza regolare (in alcuni è ancora inserito il chiodo) per il fissaggio dei baffi; analoghi fori sul mento per una barbetta a pizzo, frequente nelle raffigurazioni diaboliche. Un collare di ferro foderato di cuoio mascherava il collo, che in realtà non esiste come struttura lignea perché impedirebbe al meccanismo di funzionare; aveva anche la funzione di regolare il sordo suono che emette dalla bocca quando si monta. Il collare di ferro era fissato con chiodi all'orlo della parte superiore del torso ligneo. Sulla spalla destra, vicino all'orlo del collo, due chiodi trattengono ancora frammenti di cuoio. Sempre lungo il bordo del collo sono stati inseriti dei tasselli in legno di ciliegio, per integrare le parti che si sono un poco rovinate per l'applicazione ed il successivo strappo del collare di ferro. Non so in quale epoca gli furono tolti il collare e le catene.

Ci si può ora chiedere quale prototipo servì da modello per la testa diabolica.

Un diavolo abbastanza simile con bocca ghignante è quello che fuoriesce sotto il mantello di San Bernardo che lo tiene incatenato (fig. 11) raffigurato sull'affresco del braccio sud del transetto dell'Abbazia di Chiaravalle. È l'albergo genealogico dell'Ordine dei Cistercensi ed è opera dei Fiammenghini, i fratelli Della Rovere, Giovan Battista (notizie dal 1561 al 1627) e Giovan Mauro (1575-1640), che fra il 1614-16 circa, coprono con affreschi buona parte della Chiesa e del transetto.

Non si trova il diavolo con le orecchie d'asino nell'iconografia cristiana fino al Rinascimento. L'asino data la sua mitezza ed utilità, era considerato un animale da raffigurare con rispetto: è l'animale che compare nella Natività, nella Fuga in Egitto, nell'Ingresso di Gesù a Gerusalemme, perciò negli episodi più salienti della vita di Cristo. Con il '500 il Diavolo ha le orecchie d'asino e nel '600 queste orecchie sono molto grandi.

Le forme abnormi teratologiche vengono molto apprezzate dagli inizi del '600. È una libertà teorizzata da Federico Zuccari nel suo trattato: *L'Idea dei Pittori, Scultori e Architetti*, 1607. I Teologi della Controriforma cercavano di limitare il favore che trovavano presso artisti e pubblico l'immaginario ed il mostruoso, mettendolo al servizio dell'edificazione devota (*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Vol. IV. Mostruoso e Immaginario)²³.

La Controriforma ha accentuato la paura dell'Inferno perciò del Diavolo, che è una forza occulta che si deve temere e deprecare. "Vade retro Satana" dice Gesù nel Vangelo, deprecazione che si è ripercossa su tutta la spiritualità cristiana.

Le prediche ed i sermoni quaresimali dei più celebri predicatori del '600, fra cui Paolo Segneri (1624-1694) gesuita missionario e scrittore ascetico, e Louis Bourdaloue (1632-1704) di Bourges, gesuita, insistono costantemente sulla Morte – l'Inferno – il Paradiso. Nell'Apocalisse è scritto che alla fine dei tempi il Diavolo sarà incatenato; è la vittoria di Cristo sul Diavolo.

Pertanto il Diavolo che è l'attributo dell'iconografia di San Bernardo di Clairvaux, sta a significare che il Santo con la forza della parola riuscì a piegarlo al suo volere.

Lo Scarabelli, nel suo Volume⁴ a pag. 293, scrive che "conservansi in certa parte della Galleria sette Volumi mezzani nelle quali vegonsi delineate e miniate molte delle cose più rare e cospicue si trovano nella Galleria dico dai più eccellenti giovani pittori di Milano".



FIG. 11 - San Bernardo di Chiaravalle che tiene incatenato il diavolo. Particolare dell'affresco del braccio sud del transetto dell'Abbazia di Chiaravalle, raffigurante l'Albero Genealogico dei Cistercensi. Eseguito dai Fiammenghini tra il 1614-16.

Se questi Volumi ci fossero pervenuti tutti avremmo una visione più completa degli oggetti del Museo. Fortunatamente cinque di essi sono stati recuperati, di cui tre sono conservati nella Biblioteca Ambrosiana¹⁷ e due, identificati da C. Ludovico Ragghianti, presso la Biblioteca Estense di Modena²⁸.

Sono volumi costituiti da disegni acquarellati, hanno lo scopo di rappresentare gli oggetti più importanti e curiosi del Museo e costituiscono il corredo di tavole illustrative ai due testi: Terzagò e Scarabelli privi di figure.

Le vicende che hanno permesso all'Ambrosiana di venire in possesso di questi tre Codici sono state descritte da Achille Ratti¹⁷. I due acquistati dalla Braidense, dietro Sua sollecitazione vennero ceduti alla Biblioteca Ambrosiana nel 1907 e un terzo volume fu donato all'Ambrosiana dal Comm. M. Guggenheim di Venezia il 17 dic. 1906.

Li ho esaminati tutti e tre, ma purtroppo il nostro automa non appare e non compare neppure nei due volumi presso la Biblioteca Estense di Modena (quest'ultima notizia mi è stata gentilmente trasmessa dal Dott. Antonio Aimi).

Ho consultato alcuni volumi riguardanti gli automi e ne ho trovato uno piuttosto analogo al nostro diavolo in: Alfred Chapuis et Edouard Gélis, *Le monde des automates. Etude historique et technique*, (Paris, 1928, Tome premier, pag. 97, fig. a pag. 98). Nel Capitolo: *Les automates dans la religion chrétienne* vi è pubblicato un "Meuble de Sacristie avec diable articulé", appartenente al Museo di Cluny di Parigi. È a mezzo busto ed è fotografato mentre ha la bocca spalancata e urlante, da cui uscirà la lingua; gli occhi minacciosi sono stravolti. Mi pare che abbia i capelli in testa. Appoggia su una base di stile secentesco, che regge una specie di nicchia con incorniciatura riccamente intagliata; sulla sommità al centro, vi è uno stemma araldico sormontato da corona nobiliare.

E considerato di arte italiana del Sec. XVII°. Gli autori del volume affermano che la presentazione del personaggio infernale aveva per scopo di gettare lo spavento fra i peccatori. Anche l'automa del Settala è individuato secondo il modulo iconografico che rappresenta gli spiriti infernali, dall'aspetto repellente in cui confluiscono caratteri umani e bestiali, così come erano configurati nella fantasia poetica e popolare.

Sul Terzagò² a pag. 15, è descritto un altro automa diabolico, con il capo mostruoso, da cui esce un terribile rimbombo di voce, stravolge le ciglia, muove le orecchie d'asino ed escono vipere dalle orecchie!

Basis altera Specus formidandum continens, quod incolit monstrum horren-

dum informe ingens, cui lumen ademptum: increpatur digito lingua quae postica parte exeritur, patet ex templo porta, terribileq; reboatu informe caput conspiciendum datur; utrique auri substat cannula, ex quibus tracto filo serpentes duo furiose exeunt, meticolusarum mulierum terribile termentum. Virorum vero ridendum ludicrum. Resipiscentibus à terrore mulieribus, seque in cachinnos effundentibus, dum vanam metus causam contemplantur, statim superstans adaperitur fenestella, deformissimum exhibens caput, exprimens è mulieribus non nunquam voces opis imploratrices, immane os aperit, bipalmarem exerit linguam, ignitos invertit oculos, asininas movet aures, sedatoque metu, cachinnos in mulieribus geminat.

Nella traduzione dello Scarabelli (pp 38 e 39, n. 7):

"Piedestallo, nella cui parte superiore rinchiuso si mira un capo d'orribil Mostro; col semplice tocco di un grilletto, ecco immantinente aprirsi una porta della quale uscendo si mostruoso Capo con terribil rimbombo di voce, che da se stesso tramanda, riempie chi l'ode di spavento; Da due cannoncini, che da entrambi gli orecchi gli pendono, trattone un filo, escono furiosamente due vipere, che frà mille ritorte divincolandosi, non poco terrore a' riguardanti arrecano; e questi mentre del lor timore esser vana la cagione contemplando, con giocondo riso, ripigliano dell'animo la già conturbata quiete, quando dal subito disserarsi di una picciola finestra, che sopra al detto capo si offerua, in nuovo sconuolgimento si abbattono, faccendosi all'improvviso vedere un più mostruoso Capo, che snodando dalla sboccatura de' labri una lingua, e contrauolgendo frà le spauentose sue ciglia l'occhio fiammeggiante, e movendo gli orecchi, che d'Asino porta, sono di nuovo inuitati ò allo spauento dall'apparenza, ò al riso dal giocoso inganno".

Il nostro automa dopo lo Scarabelli, viene ricordato nel 1900 da Gino Fogolari, il primo studioso di epoca moderna che dedicò a Manfredo Settala e al suo Museo un ampio ed esauriente articolo apparso nell'Archivio Storico Lombardo del 1900¹⁶. A pag. 98 scrive il Fogolari, che il "Settala aveva fabbricato un gran numero di figure semoventi... Chi vuole avere un'idea di queste stranezze legga nello Scarabelli la descrizione dell'orribile mostro che mandava ululati spaventosi dalla bocca...; quella dello schiavo incatenato... Per queste ridicole invenzioni, certo più che per ogni altro merito del Nostro, l'Abbate Filippo Maria Bonini, consultore Teologo e assistente all'ufficio della Fede in tutto lo Stato della Repubblica di Genova in certa sua opera ascetica, parlando dei portentosi dell'attività umana che attestano alla forza divina, citava come esempio, facendone le più grandi lodi di Manfredo e il suo Museo!".

Il volume di F.M. Bonini, *L'huomo evangelico*, diviso in tre parti... Venezia, 1667, è molto raro; un esemplare appartiene alla Biblioteca Casanatense di Roma⁵.

Nella: *Guida Sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle Collezioni annesse* - Milano, 1907, nel capitolo: *Museo Settala*, a pag. 105 è indicato: *automa settaliano in figura diabolica*, quello che lo Scarabelli indica come "Schiavo incatenato". Monsignor Achille Ratti oltre al merito di aver ricostituito quello che rimaneva del Museo milanese più rappresentativo della cultura a Milano nel sec. XVII^o, stese una chiara guida per i visitatori nelle pagine 102-110 della *Guida Sommaria* sopra citata. Il capitolo "Museo Settala", inizia così: "Il visitatore che per lo scalone scende dalla Pinacoteca, tra la invetriata che chiude lo scalone stesso ed il cancello di ferro che mette nel cortile, trova sulla sua destra l'adito al Museo Settala..."

Ettore Verga nella I^a Ediz. della *Storia della vita milanese* (Milano, Cogliati, 1908 pag. 174-177) scrive del Museo Settala e di Manfredo e accenna appena che una parte di quei curiosi oggetti passò alla Biblioteca Ambrosiana. Nella ristampa del 1931 (Milano, Moneta) a pag. 322 nomina il Mostro del Museo Settala collocato nella Biblioteca Ambrosiana, con illustrazione, ed è proprio il nostro Diavolo. Anche nell'ultima ediz. del 1970 (Milano, Moneta) sempre a p. 322 vi è il commento e la figura del nostro Diavolo.

Nella guida di Monsignor Giovanni Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei Monumenti annessi* (Milano Ulrico Hoepli, 1951) è scritto che il Museo Settala appare oggi in proporzioni ridotte e "comprende esemplari di automi di cui uno a figura diabolica, con orologeria interna per movimenti e suoni".

Il Museo Settala viene citato nella Guida di Milano del Bossi (di cui ho visto l'edizione in francese dell'ediz. del 1818) in una delle pagine che l'autore dedica all'Ambrosiana (Louis Bossi, *Guide des étrangers à Milan...* Milan, Chez Pierre et Joseph Vallardi, pag. 157).

Probabilmente vien ricordato in altre Guide di Milano.

Nella *Cronologia* del Gargantini (Giuseppe Gargantini, *Cronologia di Milano dalla sua fondazione fino ai nostri giorni*. Milano, 1874. Ristampa anastatica. Milano Cisalpino-Goliardica, 1973) alla data 1680: "Il Canonico Manfredo Settala, figlio del protomedico Lodovico, celebre per i suoi talenti e pelle sue cognizioni, arricchisce la Biblioteca Ambrosiana d'un copioso museo che tuttora si conserva".

In tempi recenti importanti i contributi apparsi sulla Storia di Milano

(vedi Indici alle voci Settala e Museo Settala) nei tomi XI, XII e XV. Un giudizio non completamente benevolo sul Museo Settala è stato dato dal compianto Prof. Costantino Baroni in un articolo che aveva scritto poco prima di morire, in occasione dell'apertura di gran parte dei Musei del Castello Sforzesco, ristrutturati dopo le devastazioni della II^a Guerra mondiale. *Interesse del Museo In: Città di Milano*, marzo 1956, pp. 173, 174: "Anche nella fattispecie, e benché si tratti di un istituto museale di data piuttosto recente (un principio di stivatura sistematica nelle aule recuperate del fortilizio sforzesco prese consistenza appena nei primi anni del secolo), il processo medesimo di cumulazione prima e di decantazione poi delle raccolte via via acquisite principalmente per merito del mecenatismo illuminato di Antonio Guasconi, Pompeo Marchesi, Gian Giacomo Bolognini Attendolo, Galeazzo Visconti di Rosasco e dei loro non meno benemeriti continuatori non si è effettuato molto diversamente — salvo l'accelerazione dei tempi — dalla più lata (e spaziata) linea di svolgimento che, avendo come punto di partenza lo snobismo illuministico di Manfredo Settala, i cui interessi speculativi divergevano appena per una più deliberata applicazione alla ricerca scientifica, rispetto alla motivazione prevalentemente mondana delle Wunderkammern bavaresi e tirolesi, si concretava quasi parallelamente nel museo-scuola di Federico Borromeo per organizzarsi più tardi, in tempo romantico, vuoi con il museo-forziere del Poldi-Pezzoli, vuoi con la restituzione stilistica che presiedette allo studioso archeologismo tipico del sito dei Bagatti Valsecchi...".

È comunque importante che uno studioso del livello del Prof. Baroni abbia ricordato un Museo ed un personaggio che in quegli anni era rimasto piuttosto nell'oblio.

Nel 1975 presso l'Università Statale di Milano, Carla Tavernari allieva della Prof.ssa Anna Maria Brizio, discusse la Tesi di Laurea avente per argomento: "Un esempio di collezionismo enciclopedico nella Milano del '600: il Museo di Manfredo Settala". L'anno successivo la Dott.ssa Tavernari ampliando il testo della Tesi la pubblicò: *Manfredo Settala, collezionista e scienziato milanese del '600* (In: *Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze*. Anno I, 1976, fascicolo I, pp. 43-61, ill.). È un articolo fondamentale nel quale la studiosa oltre che descrivere la vita e le opere del Settala, mette in evidenza la familiarità del dotto milanese con alcuni studiosi italiani e stranieri quali il Magliabechi, il Redi, il Kircher, l'Oldenburg; ne ricorda le esperienze scientifiche esplesate con lo studio e la ricerca teorica, con la sperimentazione, la costruzione e la raccolta di una vasta e interessante strumentaria.

Sempre la Tavernari pubblicò un altro importante articolo: *Il Museo Settala 1660-1680* in: *Critica d'Arte* (Firenze, 1979, pp. 203-220, ill.), nel quale esamina particolarmente il carteggio Settala-Oldenburg. Henry Oldenburg era il Segretario della Royal Society di Londra, e anche se Manfredo non era Socio, l'Oldenburg si rivolgeva a lui per avere informazioni scientifiche perché ne aveva molta stima.

Da circa un anno, un gruppo interdisciplinare di ricerche sul collezionismo fa capo alla Società Italiana di Scienze Naturali presso il Museo di Storia Naturale di Milano. Si è occupato soprattutto di Manfredo Settala e del collezionismo eclettico in Lombardia nel '600.

Sono giovani studiosi, che in collaborazione hanno già pubblicato una Guida delle opere del Museo Settala da loro rintracciate: *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*, uscita per cura del Museo di Scienze Naturali.

Il nostro automa diabolico è stato per questo gruppo di studiosi una gradita sorpresa.

NOTE

- ¹ SFORZA PALLAVICINI, Vita di Alessandro VII. Milano, 1643.
- ² PAULUS MARIA TERZAGUS. Musaeum Septalianum Manfredi Septalae Patritii Mediolanensis industrioso labore constructum; Pauli Mariae Terzagi Mediolanensis Physici Collegiati geniali laconismo descriptum; Cum logocentonibus sive centonibus eiusdem Terzagi de natura crystalli, corallij, testaceorum montanorum, et lapidificatorum, achatis, succini, amhari, et magnetis. Dertona, Typis Filiorum qd. Elisei Viola, 1664. pp. 8 nn, 324, 2 nn.
- ³ FILIPPO PIZZICHI. Viaggio per l'Alta Italia di Cosimo III di Toscana descritto da Filippo Pizzichi, edito dal Canonico Moreni, dell'anno 1664. Firenze, Magliari, 1828.
- ⁴ PIETRO FRANCESCO SCARABELLI. Museo ò Galeria. Adunata del Sapere, e dallo Studio del Sig. Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago. Et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dott. Fis. di Voghera. E dal medemo accresciuta. In Tortona. Per li Figliuoli del qd. Eliseo Viola. MDCLXVI. Altro frontespizio con raffigurazione allegorica alludente allo stemma del Settala (Sette Ali) e, nella parte inferiore, oggetti del museo. Segue tavola ripiegata raffigurante l'interno del Museo Settala, (mm. 191 x 460). Sia il front. figurato che la tavola ripiegata sono incise all'acquaforte da Cesare Fiori.
- ⁵ FILIPPO MARIA BONINI, L'uomo evangelico risposta all'arte della perfezione del Cardinal Pallavicino. Diviso in tre parti... Venezia, appresso il Baglioni, 1667, pp. 97 e 98.
- ⁶ FILIPPO PICINELLI (Don), Ateneo dei letterati milanesi adunati dall'Abbate Don Filippo Picinelli Milanese... All'Illustriss... Monsignore Federico Borromeo... In Milano, Nella Stampa di Francesco Vigone, MDCLXX pp. 10 nn., 520, 23 nn.

- ⁷ PIETRO PAOLO BOSCHI, Petri Pauli Boschae Bibliothecarii... de origine et statu Bibliothecae Ambrosianae Hemidecas... Mediolani MDCLXXII, Typis Ludovici Montiae, Libro Quinto, p. 163.
- ⁸ JOANNES MARIA VICECOMES, Exequiae in templo S. Nazarii Manfredo Septalio Patritio Mediolanensi, eiusdem basilicae canonico celebratae. Mediolani, apud Impressores Archiepiscopales, MDCLXXX.
Con incisione ritraente il Catafalco e l'apparato funebre in S. Nazaro, 6 febbraio 1680. Inoltre sei incisioni ritraggono simboli che appaiono nell'apparato funebre anch'esse eseguite all'acquaforte da Cesare Fiori.
- ⁹ ALIFER JOANNES ANDREAS, (Conte), Manfredo Septalio Accademia funebris publice habita in classe rhetoricae collegii brayensis Societatis Jesu Auctoribus eiusdem Palestrae Academicis quorum scriptiones in ordinem digessit. Com. Joannes Andreas Alifer. Acad. Animos. Mediolani, Apud Impressores Archiepisc., 1680, pp. 40.
- ¹⁰ PASTORINI GIOVANNI BATTISTA (Padre), Orazion funerale per la morte dell'illustriss. Sig. Can. Manfredo Settala nell'esequie celebrate in Milano da suoi Sig. nipoti nella Basilica di S. Nazaro detta dal P. Gio. Battista Pastorini della Compagnia di Gesù.
In Milano, Nella Stampa Arcivescovile, MDCLXXX. Pagg. 29.
- ¹¹ CARLO TORRE. Il ritratto di Milano diviso in tre libri, colorito da Carlo Torre, Canonico dell'insigne Basilica degli Appostoli e Collegiata di San Nazaro. Nel quale vengono descritte tutte le antichità e Modernità... che si vedono nella città di Milano... Edizione seconda...
In Milano, Per gl'Agnelli Scult. et Stamp., MDCCXIV, Pagg. 8 nn., 393, 11 nn., Tavv. 8. La "Galeria Settaliana" è a pp. 34-36. La I edizione è del 1674.
- ¹² LATUADA SERVILIANO. Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa Metropoli... Milano, Giuseppe Cairoli, 1737-38. 5 volumi. Tomo II, pag. 346.
- ¹³ PHILIPPI ARGELATI bononiensis. Bibliotheca scriptorum mediolanensium seu acta et èlogia... In Aedibus Palatinis Mediolani MDCCXLV, tom. II, parte I, colonna 1328 e sgg. Ristampa del 1966 presso Gregg Press Limited, England.
- ¹⁴ LOUIS BOSSI, Guide des étrangers à Milan. Milan, Chez Pierre et Joseph Vallardi, 1818, pag. 157.
- ¹⁵ GIUSEPPE GARGANTINI, Cronologia di Milano dalla sua fondazione fino ai nostri giorni. Milano, 1874.
- ¹⁶ GINO FOGOLARI. Il Museo Settala. Contributo per la storia della cultura in Milano nel sec. XVII. In: Archivio Storico Lombardo. Milano, Serie III, Vol. XIV, Anno XXVII, 1900, sett., pp. 58-126.
- ¹⁷ Guida Sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle Collezioni annesse. Milano 1907.
- ¹⁸ ETTORE VERGA, Storia della vita milanese (Milano, Cogliati, 1908, pag. 174-177).
- ¹⁹ ALFRED CHAPUIS ET EDOUARD GÉLIS, Le monde des automates. Etude historique et technique, Paris, 1928, Tome premier, pag. 97, fig. a pag. 98.
- ²⁰ GIOVANNI GALBIATI (MONSIGNOR), Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei Monumenti annessi. Milano, Ulrico Hoepli, 1951.
- ²¹ COSTANTINO BARONI, Interesse del Museo. In: Città di Milano, marzo 1956, pp. 173-174.
- ²³ Enciclopedia Universale dell'Arte. Istituto per la collaborazione Culturale. Venezia - Roma, Vol. IV, 1958. Démoniches figurazioni: Dario Sabbatucci, colonne 261 al 263. Antonino Buttita, Tradizione medioevale e inizi del mondo moderno, colonne 281 al 283. Mario Praz, Il demoniaco nell'arte moderna, colonne 283 al 289.

- ²³ Enciclopedia Universale dell'Arte. Istituto per la collaborazione Culturale, Venezia - Roma, Vol. IX, 1963. Mostruoso e immaginario. Rosario Assunto: Dal Rinascimento al Romanticismo, colonne 711 al 715.
- ²⁴ SILVIA ROTA GHIBAUDI. Ricerche su Ludovico Settala. Biografia, Bibliografia, Iconografia e Documenti. Firenze, Sansoni Antiquariato, MCMLIX, pp. 200, 2 nn., 43 Tavv. numerate. "Biblioteca Bibliografica Italica diretta da Marino Parenti".
- ²⁵ GIUSEPPE AMADEI E ERCOLANO MARANI, I Gonzaga a Mantova. Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1975, p. 266.
- ²⁶ FRANCO ARESE, Nove schede per Cesare Fiori medaglista. In Arte Lombarda, n. 42, 43, Milano, 1975, pp. 190 e 191, ill.
- ²⁷ CARLA TAVERNARI. Manfredo Settala, collezionista e scienziato milanese del '600. In: Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze. Anno I, 1976, fascicolo I, pp. 43-61, ill.
- ²⁸ CARLA TAVERNARI. Il Museo Settala 1660-1680 in: Critica d'Arte Firenze, 1979, pp. 203-200, ill.
- ²⁹ ANGELO MARIA CACCIN (Padre O.P.). L'Abbazia di Chiaravalle milanese. Milano, Moneta, 1979.
- ³⁰ PAOLO MEZZANOTTE, GIACOMO G. BASCAPÉ, Milano nell'Arte e nella Storia. A cura di Gianni Mezzanotte. Milano - Roma, Carlo Bestetti, 1968, pag. 217 (Vedi Indice).

Un volume importante è: *Diabls et Diableries. La représentation du diable dans la gravure des XV et XVI siècles*. Cabinet des Estampes Geneve 25-XI-1976 - 27-II-1977. L'exposition et le catalogue Diabls et Diableries ont été préparés par un groupe d'étudiants placé sous la direction de Florian Rodari et Jean Wirth. È un Catalogo di 127 pagine, 208 descrizioni di stampe esposte, 66 illustrazioni. L'argomento è esaminato sotto tutti gli aspetti.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

GIOCONDA ALBRICCI

Luca Penni e i suoi incisori

Mentre questo articolo di Gioconda Albricci era in corso di stampa l'autrice è mancata a tutti noi che la stimavamo ed amavamo per la sua capacità di comprendere l'arte, ma anche per la sua dolcissima e profonda umanità di studiosa e di donna.

In calce aggiungiamo perciò una sua breve biografia e la bibliografia delle sue opere, sempre illuminanti per quanti amano il mondo delle stampe e dell'arte in senso più ampio.

C.A. - G.L.

L'inserimento di Luca Penni a Fontainebleau come nuovo rappresentante della scuola romana in senso manieristico e, particolarmente, di quella raffaellesca con le sue numerose implicazioni ha, nell'arte francese del XVI secolo, una notevole importanza; l'artista viene a integrarsi in un ambito non privo di geniali ricercatezze e di ammanierati schemi compositivi, con un nuovo apporto di solide e pur morbide soluzioni formali, con un gusto sano e armonioso della struttura del corpo umano e dei suoi accordi compositivi.

Nella residenza reale di Fontainebleau, luogo di incontro di differenti tendenze e maniere, operavano ed emergevano già il Rosso e il Primaticcio (il primo chiamato nel 1530 da Francesco I, su consiglio di Giulio Romano, il secondo richiesto ai Gonzaga nel 1531), ambedue restii a privarsi dell'impronta dell'arte rinascimentale romana e di quella dell'antichità. Il loro patrimonio iconografico si era già spostato dalle immagini d'ispirazione cristiana a quelle di un mondo estetizzante, dove il mito veniva spogliato di intellettuali concettosità per divenire favola e racconto, con notevoli limitazioni tipologiche ma con raffinato gusto decorativo: il Rosso si rifaceva talvolta all'antico, specie nei suoi disegni, ma brillava altrove per originalità di ispirazione; il Primaticcio primeggiava per fantasia e talento ed esercitava un notevole accentrimento in ogni

impresa. In questo contesto nuovo, che avrà tanta importanza per il manierismo della scuola di Fontainebleau, così sensibile all'incidenza di apporti esterni, si trova a operare dunque Luca Penni, non ultimo allievo di Raffaello.

Non si sa con sicurezza perché il Penni (n. Firenze c. 1500) emigrasse in Francia, dieci anni dopo la morte di Raffaello (1520), forse fuggito da Roma, come altri, in seguito al Sacco della città: si suppone che egli sia giunto a Parigi verso il 1530 (avendo lavorato prima a Luca e a Genova) chiamato, pare, dal Rosso o da Francesco Scibecq di Carpi¹. Ivi si sposa e ha due figli, Isabella e Lorenzo; inizia la sua collaborazione con gli artisti che lavorano a Fontainebleau nel 1537 e la termina circa nel 1550: egli è stimato artista di prim'ordine, a giudicare almeno dalle remunerazioni che erano pari a quelle del Primaticcio². Verso il 1550 sembra definitivamente stabilito a Parigi, dove vive fino alla sua morte, avvenuta alla fine del 1556³.

Nato, sembra, da una famiglia di tessitori, Luca è il fratello minore di Bartolomeo, che lavorò in Inghilterra tra il 1531 e il 1553⁴, e di Giovan Francesco detto il Fattore⁵, scolaro prediletto di Raffaello e suo erede per le cose dell'Arte. Il figlio di Luca, Lorenzo⁶, pure si dedicò all'arte incisoria come allievo di René Boyvin, fino alla fine del 1559, cioè fino alla sua partenza per l'Italia⁷: pare contribuì non poco alla diffusione delle opere paterne e lo si conosce anche come autore di alcune incisioni da disegni propri o altrui⁸. In complesso Luca Penni è inserito in una vera famiglia di artisti, della quale solo da pochi decenni si hanno alcune notizie sicure; ma in passato erano sorte confusioni fra gli studiosi tra l'opera di Luca e quella del fratello e del figlio.

Qualche notizia recente sull'attività del Penni è dedotta dall'inventario dei suoi beni, redatto il 12 aprile 1557, dopo la sua morte⁹. Quivi, oltre i modesti beni personali, si trovano inventariate otto lastre di rame incise, rappresentanti *I sette peccati capitali*¹⁰. Vi è elencato anche un lotto di cinquantasette stampe (*impressions en papier*) di diversa grandezza, e una vera risma di 2226 fogli¹¹ impressi sia dai rami relativi ai *Sette peccati capitali*, sia da altre lastre, delle quali però non son specificati i soggetti. Questa documentazione sembra rivelare quindi un'attività ignota del Penni: quella di stampatore; nessuna delle stampe conosciute reca però il suo *exculdit*. Si trovano inoltre inventariati sessantadue disegni di vario formato, più un libro di schizzi¹². Segue la citazione di un gran libro

rilegato in pergamena e di un altro libretto dove sono disegnati spunti ben rifiniti per cesellatori e orafi, invenzioni per armi e macchine da guerra, medaglie, fregi e festoni per cartoni di arazzi, vari progetti e ritratti¹³. L'inventario poi informa circa un lascito di sessantasette libri¹⁴ «escripts tant en lettres francoyse qu'Ytalienne que moulle latin»; questa notizia palesa la passione letteraria e la cultura di Luca e, se i compilatori avessero elencato i titoli delle opere, avremmo potuto conoscere con certezza la sua formazione culturale e le fonti alle quali il Penni attingeva per le sue composizioni.

Ci si è molto chiesto se Luca Penni, oltre ad aver eseguito parecchi disegni per incisioni altrui, ne abbia inciso pure di sua mano. Allo stato attuale delle ricerche non si può ancora dare una risposta positiva, anche perché non si è trovata fino ad ora la sua firma solo come inventore. La fonte del Vasari dice però che Luca Penni fu anche incisore e fornisce un elenco di dieci incisioni sue¹⁵, che agli studiosi risultano però intagliate da altri incisori; inoltre, e qui non è chiaro se si riferisca alle dieci incisioni o ad altre, «cose infinite stampate in legno, e fatte la maggior parte col bulino» dove «si sono intagliate figure piccoline tanto bene, che non è possibile condurle a maggior finezze». Questa ultima osservazione è curiosa, perché le dieci incisioni citate dal Vasari sono tutte di grande formato e le figure sono tutt'altro che «piccoline». Viene il sospetto che il Vasari le abbia scambiate con esemplari incisi da Delaune che, unico, intaglia in formati piccolissimi (stile miniatura). Delle dieci incisioni citate dal Vasari soltanto una, *Sileno e i due satiri*, reca la firma del Penni, ma solo come inventore.

Fra gli altri studiosi che ritengono il Penni anche incisore citiamo: l'Huber¹⁶ che toglie tre stampe all'elenco del Vasari (cioè il *Giudizio di Paride*, la *Nostra Donna* e il *Concilio degli Dei*). Il Malpé¹⁷ che cita in proposito le stesse stampe citate dal Vasari, escludendo solo il *Sacrificio di Abramo*. Le Blanc, De Angelis e Ticozzi¹⁸, che elencano come incise dal Penni le stesse stampe citate dall'Huber. Il Bartsch non affronta questo problema. Anche lo Zerner non esclude che il Penni sia stato incisore¹⁹, ed è propenso ad attribuirgli *La Pigrizia* e il completamento de *La Lussuria* (incise da Davent), e azzarda l'ipotesi che tutte le incisioni attribuite a Mignon possano essere incise dal Penni stesso. L'ipotesi è certamente seducente, ma non riscontriamo nelle incisioni di Mignon quell'eleganza raffinata del segno, anche se talvolta un po' fredda, che si

ammira nei disegni del Penni: pensiamo che, se il Penni ne fosse stato l'incisore, avrebbe trasmesso sulla lastra questa sua peculiare qualità. Si deve tuttavia concludere che, in definitiva, studiosi antichi e moderni non escludono la possibilità che il Penni abbia anche inciso, non solo inventato e disegnato, pur tenendo conto che anche nell'inventario dei suoi beni più volte si parla di incisioni di invenzione di Luca, ma mai di esecuzioni dirette sulla lastra.

Il fatto di non poter attribuire con sicurezza alcune incisioni alla mano del Penni fa sì che dobbiamo ricercarne lo spirito e lo stile nei suoi disegni, ancora poco noti e studiati, e in quelle incisioni che derivano dai suoi disegni, tenendo però conto, per queste ultime, di quanto gli incisori possano aver alterato la sua personalità. L'impronta della scuola romana sussiste quasi sempre nei disegni del Penni e in questo senso gli incisori Davent e Mignon ne sono i migliori interpreti, con segni caratteristici di chiarezza e solidità; ciò ha suggerito alla Galson²⁰ l'ipotesi più che verosimile che il Penni si fosse portato da Roma una ricca raccolta di disegni: disegni dall'antico, che Raffaello faceva copiare agli allievi, o disegni che venivano elaborati su rapidi schizzi di Raffaello stesso, anche solo su suggerimenti verbali.

Di questi molti disegni, sui quali aleggia talvolta la grazia fiorentina, pochi sono giunti a noi: due dozzine, asserisce la Galson²¹, parecchi di essi firmati; ma la studiosa pensa che altri, non firmati, siano nascosti sotto diverse attribuzioni in musei italiani e stranieri. Essi appartengono a un periodo tardo dell'attività di Luca: alcuni soggetti sono di invenzione propria e utilizzano temi che erano già serviti al Penni per le decorazioni del Castello di Fontainebleau: decorazioni che rispecchiavano il desiderio di emulare quelle di Roma e di Mantova e che dovevano piacere a un Re intelligente e ambizioso, ma anche gaudente, come Francesco I: per questo si moltiplicavano in scene mitologiche piuttosto libere, legate fra loro dai bianchi nudi modellati in stucco prima dal Rosso e poi dal Primaticcio²². Altre volte Luca si ispira a Raffaello, per lo più attraverso incisioni di Marcantonio (*Il Giudizio di Paride* e una parte del *Ratto di Elena*, la figura di *Ercole* e il *Sacrificio di Abramo*, alcuni particolari di *Molte donne al bagno* e i putti del *Parnaso*); a Michelangelo (*Creazione di Eva*, *Tentazione di Eva* e alcuni disegni); a Giulio Romano (*Susanna al bagno*, *Il Sileno e i due satiri*, forse *Le Cacce di Diana*, ecc.) e sovente a disegni che sono attribuiti al fratello Gianfrancesco; ma

probabilmente la matrice di queste invenzioni è da ricercarsi anche nella scultura antica, sia copiata dal Penni quando era allievo di Raffaello, sia vista al vero prima o dopo il trasporto in Francia di opere di età ellenistico-romana²³. Certamente Luca subisce anche l'influenza del Rosso e del Primaticcio, questi elegante e un po' sensuale in una grazia quasi correggesca, l'altro più vivace e solido, e più intellettuale. Ma la scuola di Raffaello si insinua continuamente nelle composizioni del Penni e rivela un ideale femminile piuttosto avvenente e una ricerca costante di ritmo e armonia, tramite forme di forti rilievi e contorni delicati. Nel Penni però il gusto del nudo è sempre privo di sottintesi erotici o ambigui, bensì provvisto di una ricerca estetizzante di forme pure nelle figure femminili un po' allungate (ascendenza dal gotico francese?), dai volti fini e dai capelli ritorti in trecce fermate da diademi, come si ritrovano anche nei disegni del Primaticcio. Gli abiti sono spesso adorni di particolari nelle pettorine gemmate e nei monili, disegnate e incise con un gusto da orafo, sopra panneggi talvolta un po' convenzionali, ma morbidi e fluenti. Un'attenzione particolare merita l'interpretazione della Natura intesa dal Penni con una poetica minuziosità descrittiva, conseguenza anche delle sue osservazioni su Durer, del quale conservava parecchie incisioni²⁴: egli disegna piante, arbusti, recessi di verzure con intrichi favolosi, foglia per foglia, ramo per ramo nei diversi piani; deliziosi sono i ramoscelli e i ciuffi di foglie che si attorciano ai sassi o ai tronchi o ai rocchi²⁵ e costituiscono quasi, messi in basso in un angolo della composizione, una firma del Penni. A questo proposito si nota che nei disegni queste foglie sono sempre le stesse, un po' frastagliate come quelle della vite selvatica: esse cambiano forma nell'interpretazione dei singoli incisori, tanto da assomigliare più all'edera o all'acero. Zerner pensa che, nelle incisioni di Mignon, questi spunti vegetali siano talvolta aggiunte di Mignon stesso ai disegni del Penni, ma essi si trovano anche proprio su disegni e su incisioni firmate da Luca e incise da altri (per es. Filippo Galle e Davent). Gli sfondi dei paesaggi sono talvolta ottenuti dagli incisori con la tecnica del puntinato o con una prima, esclusiva morsura che ne sottolinea la prospettiva aerea.

I temi dei disegni e delle relative incisioni offrono un esempio degli orientamenti culturali del tempo e sono quasi tutti storici e mitologici; esiguo è il numero dei soggetti religiosi²⁶; a questi abbiamo aggiunto, contrariamente al parere di altri, *Abramo sacrificante Isacco*: il fratello di

Luca, Gianfrancesco detto il Fattore, eseguì episodi biblici della storia di Abramo nelle volticelle delle logge di Raffaello: questo soggetto, che è un monocromo sul basamento, ora scomparso, era quindi ben noto a Luca. È però più attendibile, perché simile, che la composizione di questa stampa derivi da un altro dipinto attribuito pure a Gianfrancesco Penni, nella volta della Stanza di Eliodoro: Luca certamente conobbe i disegni del fratello e, nell'incisione, ambientò la scena in un contesto vegetale dove primeggiano quei cespi e quegli alberelli con le foglie simili a quelle che ritroviamo in altri suoi disegni e nei suoi *d'après*. Abbiamo aggiunto anche la Sacra Famiglia incisa da Mignon (Zerner 1)²⁷ che potrebbe essere stata ispirata da uno dei disegni portati dal Penni da Roma. La Vergine, seduta di tre quarti con la maestà che si ritrova nei bassorilievi romani o in quelli del III-IV sec. d.C. o nelle stele sepolcrali, trattiene Gesù che, con il S. Giovannino e i due putti, è di palese derivazione raffaellesca; solo la figura di S. Giuseppe è convenzionale. La data remota di questa stampa spiega una certa acerbità sia nell'invenzione che nell'opera dell'incisore. Oltre ai pochi soggetti religiosi si conoscono quelli storici e leggendari e quelli mitologici, destinati a incontrare, a quel tempo e in quell'ambiente incline anche nelle arti a un certo fasto celebrativo, più vasto interesse e diffusione. Fra i soggetti storici è molto nota la serie delle incisioni di Mignon con episodi della guerra di Troia²⁸ (della quale esistono dei disegni del Penni al Louvre) e le storie di Lucrezia e di Cleopatra. Altri soggetti frequenti nei *d'après* Penni sono quelli dei bagni, pretesto per armoniose composizioni di nudi in ambienti sontuosi, e le raffigurazioni di divinità (incise da Boyvin) derivate per lo più dall'opera di Vincenzo Cartari: *Le Imagini de i Dei de gli Antichi* (Venezia 1556); si ricordano anche alcuni ritratti, sia in pittura sia in incisione. Ma è con i soggetti mitologici, di un gusto favoloso e aneddotico con sottili implicazioni intellettuali, che si annovera il maggior numero di incisioni *d'après* Penni. Il tema più ricorrente è quello della *Morte di Adone*, che unisce in un unico *pathos* la figura del giovane morente, simbolo del ciclo della Natura che muore ogni anno, con quello della dea più bella e delle Oreadi, unite nella disperazione per questa perdita. Forse l'iconografia di questo mito ha avuto come ispirazione l'*Idillio* 15 di Teocrito o due versi di Saffo (fr. 152 Reinach) ma erano ben note nel Cinquecento anche la narrazione della morte di Adone nelle *Metamorfosi* di Ovidio (X, v. 519-739) e l'*Epitaffio di Adone* di Bione di Smirne²⁹; lo «splendido Adone in vesti di porpora» è pur sempre anche la personificazione della giovinezza e del-

l'amore che ogni uomo piange quando ne sopraggiunge la fine. Certo tutto ciò rispecchia un che di languido e di passionale che più o meno si ritrova nel tessuto figurativo e nella ricca decorazione di Fontainebleau. Parecchie altre stampe sono imperniate sulla figura di Diana: stranamente, nei disegni e nelle incisioni, essa non appare quasi mai come la dea silvana delle cacce e dei giochi, ma come la dea vendicatrice o dolente, affiancata ai personaggi di Adone, Orione, Atteone. L'avvenimento funesto che sta all'origine di questo contrasto va ricercato nell'improvvisa morte del diciottenne delfino Francesco: il Re aveva già fatto dipingere soggetti allusivi a questo evento nelle sale di Fontainebleau³⁰. Diana era anche il nome della bella donna amata da Enrico II e il personaggio sembrerebbe in contraddizione con quello della casta Diana se non si fosse inserito nel suo mito una identificazione con Venere. La ricca personalità di Diana di Poitiers aveva permeato di sé ogni forma d'arte di quel tempo: la sua privata biblioteca e quella reale erano ricche di molti volumi di storia romana, di favole e mitologie con eleganti illustrazioni xilografiche, ed è interessante l'incidenza nell'arte figurativa di questa vena letteraria, che non si esauriva nei limiti del territorio francese, ma si innestava in una vicenda europea, coinvolgendo musica, prosa e poesia e sfociando nell'egloga o commedia pastorale³¹. Per il castello di Anet, residenza di Diana di Poitiers, era stata tessuta (1550-1555) una serie di arazzi con le storie di Apollo e Diana, ispirate alle stampe incise da Delaune su «carton» di Luca Penni³².

I *d'après* Luca Penni sono numerosi e hanno goduto nel Cinquecento e dopo, di molta fortuna, a giudicare almeno dalle copie coeve e tarde, e dalle ristampe avvenute dopo la morte dell'artista: non tutte recano la firma del Penni come inventore, sovente hanno solo le iniziali dell'incisore; le date sono rare.

Questi *d'après* sono elencati dal Bartsch quasi tutti sotto il titolo di «École de Fontainebleau» nel volume XVI del *Peintre Graveur* della scuola italiana, nonostante che gli incisori siano francesi; esiste però anche un gruppo di artisti italiani che hanno inciso da disegni del Penni: il Ghisi, lo Scultori, Martin Rota, Guido Ruggeri, G.B. Coriolano, che sono estranei alla scuola di Fontainebleau ma che, con le loro opere, testimoniano lo scambio continuo fra l'Italia e il Nord Europa: infatti

alcuni di questi artisti eseguirono opere durante o dopo soggiorni nelle Fiandre³³. Il Bartsch stila anche un lungo elenco di incisori anonimi e dobbiamo all'intelligente e paziente ricerca di Herbet e dello Zerner se questi anonimi hanno trovato ora una più sicura identificazione. Assai meno sicura è la datazione dei *d'après* Penni perché, come abbiamo già detto, rare sono le date incise sulle lastre. Poiché prima abbiamo approfondito l'ipotesi che la *Sacra Famiglia* incisa da Mignon e datata 1543 possa essere derivata da un disegno di Luca, pensiamo che da una data di poco anteriore possa aver avuto inizio l'attività del Penni relativa ai disegni preparatori. Seguono, datati 1544, il disegno per il *Calvario*, una movimentata composizione che sarà incisa poi da Mignon, e il disegno per il *Ratto di Proserpina* che ha la stessa data sull'incisione relativa. L'anno di maggior attività è il 1547: a quell'epoca appartiene la serie dei *Sette Peccati Capitali* incisa da Davent, datata sul frontespizio (*La Giustizia*) e recante la firma del Penni; inoltre le tre *Scene di caccia, Giove e altre divinità*, sempre incise da Davent. Troviamo la firma del Penni e la data 1556, anno anche della sua morte, sulle stampe incise da G. Ghisi, *Venere punta da una rosa* e *Diana e Orione*, e sul *Ritratto di Enrico II* inciso dal Beatricetto. Nell'arco di questi tredici anni, dal 1543 al 1556, è possibile dunque situare l'attività di Luca relativa ai suoi disegni per incisioni; ciò non toglie che altri disegni risultino incisi più tardi, dopo la sua morte: per esempio la copia di *Apollo sul Parnaso* di Gaspar ab avibus del 1563, *La Calunnia* incisa dal Ghisi nel 1569, *Il sogno di Raffaello* pure inciso dal Ghisi nel 1561; il *Combattimento dei Gladiatori* inciso da Philippe Galle nel 1562 e la stampa di G.B. Coriolano incisa nella prima metà del seicento. Anche alcune delle piccole incisioni di Delaune sono state incise dopo la morte del Penni, nel 1556. Ne deriva il sospetto che alcune di queste date così tarde siano state apposte su tirature edite postume e che le coeve siano tuttora sconosciute. Comunque, se si confronta la prima incisione, cioè la *Sacra Famiglia* di Mignon, con le ultime dalle date tarde, si può ancora una volta constatare che, nonostante la realizzazione un po' acerba della prima in confronto alla sicurezza di disegno e di composizione delle ultime, l'evocazione del mondo classico e raffaellesco è rimasta quasi sempre l'essenziale ricerca nella cultura e nella stesura di tutta l'opera del Penni; questa caratteristica sembra ben assimilata dagli incisori dei suoi *d'après* e costituisce un contributo non indifferente all'evoluzione del manierismo di Fontainebleau e all'elaborazione e alla diffusione del suo linguaggio figurativo. Quel poco che è giunto a noi è

spesso la sola testimonianza di opere ormai scomparse.

Gli incisori *d'après* Penni apposero in molti modi la firma di lui come inventore: sovente con nome e cognome per esteso, altre volte abbreviato, spesso con le sole iniziali: quando a queste firme viene aggiunta una «R», ciò significa: «Romanus».

Il Catalogo dei *d'après* Penni che qui segue, preceduto dalle abbreviazioni, è redatto in ordine alfabetico relativamente agli incisori. Le opere dei singoli incisori sono poi suddivise in: storia sacra, storia profana, mitologia, varie. Il Catalogo tiene conto contemporaneamente delle stampe certe, perché recanti il nome del Penni come inventore, e di quelle ritenute certe dalla maggior parte degli studiosi, anche se non recano il nome del Penni.

Per ogni scheda è citata la bibliografia relativa alla stampa, con misure, note riguardanti i disegni, fonti iconografiche, notizie, copie e una breve descrizione del soggetto quando non ci sia la fotografia; in ultimo alcune Collezioni che ospitano il suddetto esemplare e, quando è stato possibile, il relativo stato.

NOTE

¹ Cfr. P. VENAISE, *Nouvelles précisions concernant la biographie et l'oeuvre de Luca Penni*, in «Gazette des Beaux Arts», 1966, p. 79. L'autore sottolinea l'amicizia del Penni con Francesco Scibecq, autore degli stucchi della Galleria di Francesco I a Fontainebleau, e suppone che questa amicizia forse «fu l'origine della chiamata in Francia e a Fontainebleau più che quella ipotetica del Rosso Fiorentino».

² Cfr. M. ROY, *Artistes et monuments de la Renaissance Française*, Parigi 1929-1934, II, *Les trois frères Penni et Francesco di Pellegrino*, p. 436. Per altri lavori eseguiti al di fuori della Corte cfr. L. GOSLON, *Lucca Penni, a pupil of Raphael at the court of Fontainebleau*, in «Gazette des Beaux Arts» 1957, II sem., p. 21.

³ M. ROY, oltre a interessanti documenti sul Penni e la sua famiglia, riproduce anche il testamento di Luca (*Artistes et monuments...* cit. p. 438).

⁴ M. ROY, *Artistes et Monuments...* cit., p. 437.

⁵ G. VASARI, *Le Vite*, Firenze 1550, Ed. cons. Firenze 1906 a cura di G. Milanesi, IV, p. 643, nota 2, dove si parla anche di due altri fratelli, Raffaello e Piero, maggiori di Luca, dei quali non si hanno notizie. Secondo questa nota Bartolomeo sarebbe nato nel 1491 e Giovan Francesco nel 1492.

⁶ Cfr. M. ROY, *Artistes et monuments...* cit., p. 442-443 e P. DU COLOMBIER, *Le graveur Laurent Penni-Notes et Documents*, in «Humanisme et Renaissance», 1936, a. III, fasc. III, p. 327-329. Avanziamo dei dubbi sulla possibilità, espressa in questi articoli, che la stampa intitolata *Combattimento di gladiatori al funerale di un guerriero* (incisa da Ph. Galle ed edita da Cock nel 1562)

possa esser stata inventata da Lorenzo invece che da Luca: nella stampa si legge, in basso a destra: «L. pēne iuen.» che correttamente, perché il segno ripetitivo «—» tiene il posto della «n», si deve leggere: «L. penne inuen», che sta per «inven», inventò; non crediamo proprio che questa voce verbale possa esser confusa con «Iuven», giovane. In possesso del disegno paterno dopo la morte di Luca, il figlio Lorenzo lo passò nel 1562 al Cock, perché lo incidesse.

⁷ Cfr. PIERRE DU COLOMBIER, *Le graveur Laurent Penni...* cit., p. 328.

⁸ G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler - Lexicon*, Monaco 1835-1852, XII, p. 224, dà notizia di due stampe di Lorenzo: *La morte di Adone*, bulino, firmata: «Laurenz Pennis fecit»; *Quattro bambini*, uno dei quali, a sinistra, tiene un libro sul quale si legge: «Herkules Setti pinxit»; a destra in basso è scritto: «Lor. Pennis fecit». J.A. ADHÉMAR, *Sur une gravure d'après Luca Penni au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, in «*Trésors des Bibliothèques de France*», 1942, p. 111, nota 2, aggiunge le seguenti incisioni: *Vergine vicino al corpo morto di Gesù*, da Marcantonio, firmato: «Lorenzo Pennis da Paris» (Zani, parte II, VIII, p. 264); S. Caterina, siglata: «L.P.» in una tavoletta (Brulliot 1832, II, n. 1903); un *Paesaggio*, nel genere di Duperac, non firmato. La presenza del nome proprio dimostra che le stampe di Lorenzo non sono confondibili con quelle di Luca.

⁹ L'inventario è stato scoperto da P. Venaise negli Archivi Nazionali di Parigi e lo studioso ne pubblica degli estratti in: *Nouvelles Précisions...* cit., p. 88, note 1, 7-11.

¹⁰ Lastre non firmate tranne la prima, *La Giustizia*, che è il frontespizio della serie e fuori dell'inciso reca: «L. PENNIS R.». Questa firma vale certamente per tutta la serie.

¹¹ P. VENAISE, *Nouvelles Précisions...* cit., p. 88, nota 7.

¹² *Ivi*, nota 8.

¹³ *Ivi*, p. 82 e sg. e note 9 e 11. Per i ritratti vedi p. 84-87.

¹⁴ *Ivi*, p. 80.

¹⁵ G. VASARI, *Le Vite* cit., V, p. 434; le incisioni su legno delle quali parla il Vasari sono di Leonardo Nersini detto Parasole (Roma 1570-1630) secondo F. MALPÉ - J.P. BAVEREL, *Notices sur les graveurs*, Besançon 1807, II, p. 121. Il Vasari cita come incise dal Penni le seguenti stampe: *Sileno e i due satiri*, che risulta incisa da Boyvin su disegno del Penni, da Giulio Romano; *Il Susanna al bagno*, incisa da Boyvin su disegno del Penni, da Giulio Romano o dal Rosso; *Il Giudizio di Paride*, inciso da Mignon su disegno del Penni da Marcantonio; *Il Sacrificio di Isacco*, inciso da Mignon su disegno del Penni da un dipinto di Raffaello o del fratello Gianfrancesco Penni; *Nostra Donna*, non meglio specificata e non trovata fra i d'après Penni; la *Leda* di Michelangelo incisa da Delaune da disegno del Rosso; *Spodolizio di S. Caterina*, incisa da Anonimo della scuola di Fontainebleau, dal Primaticcio (Massari 216); *Giove e Callisto*, incisa da Guido Ruggeri dal Primaticcio; *Il Concilio degli Dei*, inciso da Boyvin e da G. Ruggeri, dal Primaticcio; *Le Tessitrici*, incisa da Fr. Gentili dal Primaticcio, o da G. Ruggeri (Mariette, V, p. 146). Forse il Vasari ha scambiato queste incisioni con i disegni relativi, dei quali però solo quattro risultano di mano del Penni.

¹⁶ M. HUBER, *Manuel des curieux et des amateurs d'Estampes*, Zurigo 1797-1804, III, 1800, p. 132-133.

¹⁷ F. MALPÉ - J.P. BAVEREL, *Notices sur les graveurs* cit., II, p. 121.

¹⁸ CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi 1854-1858, II 1856, p. 163; G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie degli Intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, XIII 1814, p. 62; S. TICOZZI, *Dizionario di Architetti, pittori, scultori e intagliatori*, Milano 1830-1833, III 1832, p. 122.

¹⁹ H. ZERNER, *École de Fontainebleau, Gravures*, Parigi 1969, p. XXV, scheda n. 92 (Davent).

²⁰ L. GOLSON, *Luca Penni...* cit., p. 26.

²¹ *Ivi*, p. 23.

²² La Grande Galleria del Castello fu dipinta dal 1531 al 1540 e tutta l'opera fu riprodotta in arazzi dal 1541 al 1550. Il Penni cooperò sia all'esecuzione di alcune pitture sia di alcuni cartoni per arazzi. Oltre che nella Grande Galleria si sa che egli lavorò nella Sala del Re e nella Sala Alta del Padiglione delle Stufe. Secondo il PASSAVANT (*Raffaello d'Urbino*, Firenze 1882-1891, II 1889, p. 202) sembra sua *La lotta dei Centauri e dei Lapiti*. Tutta la decorazione pittorica della Galleria di Ulisse è andata distrutta, ma ne resta la documentazione nelle incisioni di Theodore Van Thulden (n. 1607, allievo di Rubens): cinquantotto fogli incisi nel 1633 e descritti da Pietro Dan nel 1642 (cfr. G.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna ed. cons. 1841, II, p. 126, nota 1; M. HUBER, *Manuel...* cit., VI, p. 47, n. 24-80).

²³ Si sa che il Primaticcio procurava per le Collezioni Reali sculture antiche e calchi; scrive il Malvasia (*Ivi*, p. 124): «... lo mandò l'anno 1540 a Roma a procacciare d'avere alcuni marmi antichi nel che lo servì con tanta diligenza il Primaticcio che e' fra teste, torsi, e figure ne comprò in poco tempo centoventicinque pezzi. Ed in quel medesimo tempo fece formare da Jacopo Barozzi da Vignola ed altri, il cavallo di bronzo, che è in Campidoglio: una gran parte della Storia della Colonna; la statua del Comodo, la Venere, il Laocoonte: il Tevere, il Nilo, e la statua di Cleopatra, che sono in Belvedere: per gettarle tutte di bronzo».

L. DIMIER (*Fontainebleau*, Parigi 1925, p. 29) aggiunge l'*Arianna* (che è poi la Cleopatra) e l'*Apollo del Belvedere*. Cfr. anche: E. MUNTZ, *Raphael archeologue et historien d'Art*, in «*Gazette des Beaux Arts*» 1880, II sem., p. 307-318 e 453-464 per notizie assai interessanti relative all'ingente patrimonio archeologico che, ai tempi di Raffaello, già si trovava presso Leone X e presso tutte le famiglie patrizie del tempo.

²⁴ Cfr. P. VENAISE, *Nouvelles Précisions...* cit., p. 80: lo studioso ci informa che Luca possedeva, rilegate come libri, quattro raccolte di incisioni, delle quali tre erano del Durer.

²⁵ Questi motivi si ritrovano anche su arazzi di Bruxelles (prima del 1553) conservati a Firenze, Museo dell'Accademia, e sugli arazzi con le *Storie di Mosè* (conservati a Cracovia, Museo di Wawel) eseguiti su cartoni di Michele Coxien (Malines 1499-1592): forse anche questi particolari risalgono a invenzioni del Penni.

²⁶ Oltre le poche incisioni di soggetto religioso catalogate abbiamo notizia di una *Nostra Donna* citata dal Vasari (V, p. 434), non rintracciata perché non specificata; esiste una *Madonna con Gesù e S. Giovannino* (B. XVI, p. 328, n. 16, fra gli Anonimi, datata 1544) e un'altra incisione con lo stesso soggetto incisa da Carl Deucker (Andresen I, n. 2).

²⁷ H. ZERNER, *École de Fontainebleau...* cit., n. 1.

²⁸ Cfr. C. KERENY, *Miti e Misteri*, Torino 1950, p. 27: «... una magistrale analisi filologica ha dimostrato come il *Giudizio di Paride*, un altro argomento dei *Kypria*, fosse il presupposto di tutta la nostra *Iliade*». Questo soggetto è il primo della serie delle incisioni della *Storia di Troia*, argomento allora un po' di moda, perché L. DIMIER (*Histoire de la peinture Française*, Bruxelles 1925, p. 51) ci informa che nella Camera del Re a Fontainebleau, detta di S. Luigi, il Primaticcio vi aveva dipinto otto storie della *Guerra di Troia*.

²⁹ L'*Epitaffio di Adone*, il bellissimo canto funebre giunto a noi intatto, ci mostra Adone morto così: «... ora giace morto Adone, ancora bello nella morte, bello anche se morto, come dormente...» e descrive il pianto degli Amori e delle Oreadi, e l'ultima disperata implorazione della Dea per averlo, almeno una volta, ancora vivo. (v. 70 sgg.).

³⁰ Cfr. DE E. PANOFKI, *The Iconography of the Gallerie Francois Ier at Fontainebleau*, in «*Gazette des Beaux Arts*», 1958, II sem., pp. 139-144.

³¹ Vedi ad esempio la famosa *Diana Pietosa*, in versi, del Borghini, l'autore del celebre *Riposo*, le

Imprese eroiche del Simeoni, le *Veglie Amorse*, poema allegorico-pastorale con ricordi allegorici e classici, e le belle edizioni lionesi, dal 1536 in avanti, delle *Metamorfosi* di Ovidio, così ricche di ispirazioni per gli artisti figurativi.

³² Cfr. L. GOLSON, *Luca Penni...* cit., p. 32.

³³ Per es. verso il 1551 fino a un po' prima del 1556, il Ghisi soggiorna e lavora ad Anversa: il 1556 è la data della prima prova di *Venere punta da una rosa* e di *Diana e Orione*, ed è pure la data del ritratto di Enrico II del Beatricetto che, nato nella Lorena, si stabilì poi a Roma. Pure Martin Rota venne c. nel 1558 da Sebenico in Italia e la sua *Deposizione* è stata incisa dopo questa data. Riguardo alle stampe incise in Italia dopo la morte di Luca, è probabile che il figlio Lorenzo portasse seco i disegni ereditati dal padre e, durante le sue permanenze a Modena e a Bologna tra il 1564 e il 1566 li vendesse a incisori mantovani o emiliani.

ABBREVIAZIONI DI CUI SI FA USO NEL CATALOGO

- Adhèmar = J. Adhèmar, *Inventaire du Fonds Français-Graveurs du XVI siècle*, Parigi 1939.
 Albertina = Vienna, Graphische Sammlung Albertina.
 Andresen = A. Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler*, Lipsia 1870-1873.
 Ambrosiana = Milano, Biblioteca Ambrosiana.
 B. = A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, Vienna 1803-1821.
 Bassano = Bassano del Grappa, Museo Civico.
 Bellini = P. Bellini, *Incisioni di Giorgio Ghisi*, in *Rassegna di studi e di notizie*, Castello Sforzesco 1979, vol. VII, p. 119-175.
 Bénard = M. Bénard, *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Parigi 1810.
 Bertarelli = Milano, Castello Sforzesco, Raccolta Bertarelli.
 Brescia = Brescia, Museo Tosio Martinengo.
 Bologna = Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe.
 British = Londra, British Museum.
 Bruliot = F. Bruliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc.*, Monaco 1832-1834.
 D'Arco = C. D'Arco, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI*, Mantova 1840.
 De Vesme = A. Baudi De Vesme, *Le peintre graveur italien*, Milano 1906.
 Disertori = B. Disertori, *Fra incisori antichi e stampe rare. Il «Sogno di Raffaello» ossia la vita del Saggio*, in «*Emporium*» LXIV, 1926, p. 258-265.
 R.D. = R. Dumesnil, *Le peintre graveur français*, Paris 1835-1871.
 F.D'A. = S. Ferrara - R. D'Amico, *Incisori Liguri e Lombardi*, Bologna 1977.
 G.G.D.A. = G. Gori Gandellini - L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816.
 Heinecken = C.H. Heinecken, *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, Lipsia-Viena 1771.
 Herbet = F. Herbet, *Les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau*, Fontainebleau 1896-1902; ed. cons. Amsterdam 1969.
 Hollstein = F.W. Hollstein, *German Engravings Etchings and Woodcuts, c. 1400-1700*, Amsterdam 1979.
 Huber M. = M. Huber - C.H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'Art*, Zurigo 1797-1800.

- Huber W. = M. Huber, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes du feu Monsieur Winckler*, Lipsia 1801-1810.
 Joubert = F.E. Joubert, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi 1821.
 L.B. = Ch.le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi 1854-1858.
 Lieure = J. Lieure, *La Gravure en France au XVI siècle*, II, Parigi-Bruxelles 1927.
 Linzeler = H. Linzeler, *Inventaire du Fond Français, Graveurs du XVI siècle*, I, Parigi, 1932-1935.
 Malaspina = Pavia, Museo Civico, Raccolta Malaspina.
 Malaspina S. = Malaspina di Sannazzaro, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano 1824.
 Malpè = F. Malpè - J.P. Baverel, *Notices sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes...*, Besançon 1807.
 Mauquoy-Hendrickx = M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles 1978-1979.
 Mariette = P.J. Mariette, *Abecedario*, Parigi 1851-1860.
 Marucelliana = Firenze, Biblioteca Marucelliana.
 Massari = S. Massari, *Incisori Mantovani del '500*, Roma, 1980-1981.
 Monaco = Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung.
 Monza = Monza (Milano), Biblioteca Civica.
 Nagler K.L. = G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexicon*, Monaco 1835-1852.
 Nagler M. = G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, Monaco 1858-1879 (Ed. cons.).
 Oxford = Oxford, The Ashmolean Museum, Department of Western Art.
 Palatina = Parma, Biblioteca Palatina, Raccolta Ortalli.
 Parigi Bibl. E.d.B.A. = Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
 Parigi B.N. = Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
 Rothschild = Parigi, Louvre, Collection de Gravures et Dessins E. de Rothschild.
 Pass. = J.D. Passavant, *Le peintre graveur*, Lipsia 1860-1864.
 Reggio = Reggio Emilia, Collezione Z. Davoli.
 Roma C.N. = Roma, Calcografia Nazionale.
 Roma G.d.S. = Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
 Torino = Torino, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe.
 Uffizi = Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
 Zani = P. Zani, *Enciclopedia metodica-critica delle Belle Arti*, Parma 1819-1828.
 Zanetti = A. Zanetti, *Le premier siècle de la Chalcographie*, Venezia 1837.
 Zerner = H. Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, Parigi 1969.

CATALOGO DEI D'APRÈS LUCA PENNI

BEATRICETTO NICOLA - (Luneville c. 1507 - c. 1562), incisore lorenese appartenente alla scuola di Marcantonio Raimondi, del quale subì l'influsso nella sua permanenza romana; interessante per le sue interpretazioni dei modelli michelangioleschi e classici e per l'importanza storica di diversi ritratti, per lo più circondati da sontuose cornici. Il tratteggio del suo bulino si giova assai di una sorta di puntinato per il passaggio delle mezze ombre. Alle iniziali del suo nome il Beatricetto aggiunge «LOT», Lotaringio, della Lorena.

1. Ritratto di Enrico II (fig. 1)

B. XV, p. 241, n. 3; Zani, I, p. 814; R.D. IX, p. 157, n. 40; Nagler M. IV, p. 953, n. 3248.

Bulino, 1 mm. 477 × 331, ovale con grande cornice, pure attribuita al Penni: in essa, ai lati, sono la *Forza* e la *Fama*, in basso il *Giorgno* e la *Notte*, in alto lo stemma di Francia.

Nel bordo dell'ovale si legge: «HENRICVS. II GALLORVM. REX. CRISTIANISSIMVS.» con la «S» di «HENRICVS» a rovescio. In basso a sinistra: «NB. / LOT. F. / 1556» e a destra: «P.R. / INV.».

Si conoscono due stati: il I del 1556 con testa di profilo volta verso sinistra, il II del 1558 con busto di tre quarti volto verso destra e sopresse le lettere: «P.R. / INV.», poiché il Penni era già morto da due anni; quindi il nuovo ritratto è stato eseguito da un incisore anonimo. La «S» ora è giusta. La cornice è ispirata ad una analoga di Enea Vico, secondo J. LARAN (*L'Estampe*, Parigi 1959, I, p. 63).

Collezioni: Bologna (524) I; Parigi B.N. (E.d. 1a) I e II; Palatina (26195) II.

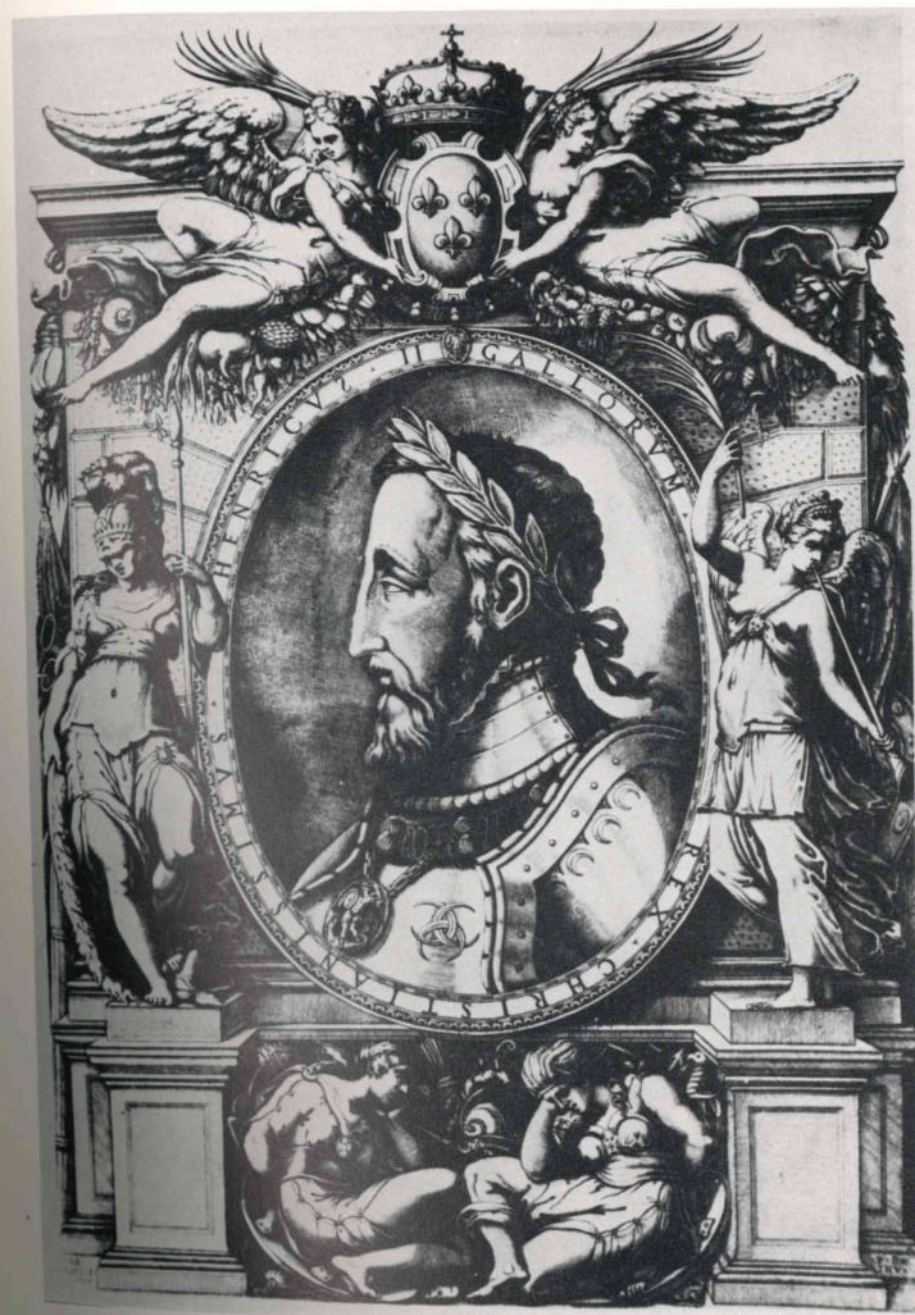


FIG. 1 - N. BEATRICETTO - Ritratto di Enrico II, bulino.
Bologna, Gabinetto delle Stampe.

BOYVIN RENÉ - (Angers c. 1525 - Roma c. 1598), incisore per la maggior parte a bulino di circa duecento opere che sono da segnalarsi per la grande precisione del tratto, caratteristica peculiare di questa tecnica, assai usata da Boyvin anche per modelli di oreficeria, di medaglie e monete: con questa tecnica egli crea delle forme massicce con tratti pesanti di bulino, anche per quei motivi naturalistici che il Penni concepisce invece delicati e variati di toni. Questo incisore fu un tempo confuso con Pierre Milan, proprio per l'assomiglianza del modo d'incidere, ma i loro due nomi compaiono separati come stimatori delle opere del Penni, nell'inventario dei suoi beni del 1557. Delle tredici incisioni qui catalogate come d'après Penni, solo sette recano la firma di Luca. Il monogramma di Boyvin è formato da una «B» e una «R» completamente sovrapposti.

2. Sacra Famiglia con S. Giovannino e S. Elisabetta in un paesaggio (fig. 2)

Huber W. Ec. Ital. II, p. 725, n. 3248.

Acquaforse, mm. 230 × 297.

In basso a sinistra, si legge: «LVCA». Huber ne dà la descrizione esatta, però con la firma: «LVCA P.», e specifica che questo folio è «in t.», cioè in traverso. Dubitiamo che questo esemplare, conservato al British sotto il nome di Boyvin, sia inciso dal Boyvin (che, tra l'altro, era solito incidere a bulino) per l'incertezza del segno, specie nei volti e nelle piante e la poca sensibilità del chiaroscuro rispetto, appunto, ai suoi bulini. Pensiamo che sia una copia dell'incisione descritta dall'Huber, con la firma semplificata. Lo stesso soggetto, citato da Linzeler (I, p. 167), da Dumesnil (VIII, p. 20, n. 9) e da Le Blanc (I, p. 506, n. 9) ha delle differenze e aggiunte nella composizione, il formato è in verticale, non reca la firma di Luca ed ha invece il monogramma di Boyvin sul sasso in basso a destra; un esemplare è a Parigi B.N. (Ed. 3), ma ci è sconosciuto.
Collezioni: British (C. 59, L. Penni / 1951, 4.7.62).



FIG. 2 - R. BOYVIN - *Sacra Famiglia con S. Giovannino e S. Elisabetta in un paesaggio*, aquaforte. Londra, British Museum.

3. Susanna al bagno coi vecchioni (fig. 3)

Heinecken III, p. 107; Huber M. III, p. 133, n. 3; Huber W. Ec. It. II, p. 726, n. 3258; Malaspina S. IV, p. 20; Nagler K.L. XII, p. 223; R.D. VIII, p. 19, n. 3; Linzeler I, p. 166.

Bulino, mm. 310 × 222.

In basso a destra, sul parapetto della vasca, si legge il monogramma di Boyvin e ivi, nel II stato, si legge anche: «Julromain jn. Deux Viellars Vont pour Raur la Sagesse de Susane Dieu la Concer- vée». Huber M. cita un esemplare come il I stato, ma firmato anche a sinistra con: «R.B.» e Huber W. un'altra prova firmata: «L. Penis pinx». Secondo Nagler il disegno è del Penni, e secondo la scritta l'invenzione è di Giulio Romano ma Mariette (V, p. 17) ne attribuisce il disegno al Rosso; dal Vasari e da altri (v. testo e nota 15) è ritenuta incisa dal Penni stesso. Quasi a sottolineare la nota vicenda biblica, l'autore ha posto su una fontana una bussola, simbolo di fedeltà.

Collezioni: Malaspina (3913) I, Parigi B.N. (Ba 12) I; (Ed. 3) II.



FIG. 3 - R. BOYVIN - *Susanna al bagno coi vecchioni*, bulino.
Pavia, Raccolta Malaspina.

4. Diana al bagno con due ninfe e Atteone

R.D. VIII, p. 45, n. 68; L.B., p. 506, n. 16; Linzeler I, p. 117 (Anon.).

Acquafornte, mm. 197 × 258.

Senza firme. Dagli studiosi l'invenzione è concordemente data al Penni, forse collegata al disegno di scuola del Primaticcio conservato al Louvre (Hist. R. F. 564) ill. in: J. ADHÉMAR, *Le Dessin Français au XVI siècle*, Losanna 1954, p. 31. Potrebbe essere anche la copia incisa da Mignon e citata da Herbet (p. 186, n. 22), ma vi sono due ninfe invece di tre. A sinistra si vede Diana con le ninfe, a destra Atteone in piedi vicino ad un albero; una ninfa gli getta dell'acqua; lo sfondo è un paesaggio animato da cacciatori. Collezioni: Parigi B.N. (Ba. 11).

5. Ninfa e Amore con satire o Gli amori di Giove e Antiope (fig. 4)

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 726, n. 3256; Nagler K.L. II, p. 44 e XII, p. 223; R.D. VIII, p. 46, n. 71; L.B. I, p. 506, n. 12; Linzeler I, p. 178.

Bulino, mm. 163 × 285.

In basso a sinistra si legge: «Lucas. P.R. Inuen.»; a destra il monogramma di Boyvin. Esiste una copia in controparte (mm. 158 × 280) che reca, a destra in basso: «Luca. P. inue.» e, nel II stato, verso il mezzo: «Fr. Bourlier ex. c.p. R.C.» (R.D. p. 47, n. 72). L'incisione è databile c. 1544. La figura della Ninfa ha la sua matrice, anche se non vestita, nella statua d'Arianna dormiente, in Vaticano.

Collezioni: Albertina (F.I. 3, p. 26); British Library (c. 46. K. 1); Parigi B.N. (Ba. 11. fol. p. 19).



FIG. 4 - R. BOYVIN - *Venere e Amore con satiro*, bulino.
Londra, British Museum.

6. Ninfa con un satiro e due amori

R.D. VIII, p. 46, n. 70; L.B. I, p. 507, n. 38; Linzeler I, p. 177.

Bulino, mm. 188 × 280.

In basso a sinistra si legge: «Lucas. Pēnis. R. Inuen.», a destra: «Renatus fecit».
Un satiro violenta una ninfa distesa: due amori la difendono; a sinistra uno colpisce il satiro con un ramo.

Collezioni: Albertina (F.I. 3, p. 26); Parigi B.N. (Ba. 11. fol. p. 18) (Ed. 3).

7. Sileno su una botte con due satiri (fig. 5)

Huber M. III, p. 132, n. 1; Huber W. Éc. Ital. II, p. 726, n. 3255; R.D. VIII, p. 32, n. 28; L.B. I, p. 507, n. 37; Herbet, p. 220, n. 58 (copia); Linzeler I, p. 171.

Bulino, mm. 229 × 165.

In basso a destra si legge: «L. PENIS.R.IN.» (la «S» è a rovescio). Huber W. cita un esemplare con la scritta: «L. Penis pinx». Esiste una copia nello stesso senso e delle stesse misure, di Anonimo, con molte piccole varianti. Ricordata dal Vasari e da altri (v. testo e nota 15) come di mano del Penni stesso, questa incisione è derivata in parte da un particolare delle *Nozze di Psiche* di Giulio Romano a Palazzo Te: ma la matrice di questo soggetto va ricercata nella statuaria antica: vedi ad es. il satiro detto *Fauno Barberini* (Monaco, Antikensammlungen) relativo alla figura centrale. Il soggetto è stato inciso anche da Delaune (R.D. IX, p. 38, n. 39).

Collezioni: Albertina (F.I. 3. p. 13); Parigi B.N. (Ed. 3); British (C. 59, L. Penni/1874. 6.13.605) copia.



FIG. 5 - R. BOYVIN - *Sileno con due satiri*, bulino.
Parigi, Bibliothèque Nationale.

8. La Dea Pallade

R.D. VIII, p. 29, n. 23; L.B. I, p. 506, n. 20; Linzeler I, p. 170.

Bulino, mm. 190 × 122.

In basso a sinistra si legge: «Lucas, P.R. Inuentor» e a destra il monogramma di Boyvin. Pallade in piedi, di facciata, appoggia una mano sulla lancia, l'altra sull'egida; in basso a sinistra è un globo, a destra una civetta sui libri, simbolo di saggio consiglio.

Collezioni: Parigi B.M. (Ed. 3); Parigi, Bibl. E.d. BA (22), Francoforte Städel (25713).

9. Il Dio Marte

R.D. VIII, p. 29, n. 22; L.B. I, p. 506, n. 22; Linzeler I, p. 170.

Bulino, mm. 191 × 123.

A sinistra in basso si legge il monogramma di Boyvin su di una azza. Da tutti gli studiosi questa incisione è ritenuta da un disegno del Penni, secondo l'iconografie del tempo raccolte poi da V. CARTARI (*Imagini de i Dei de gli Antichi*, Venezia 1556). Marte è in piedi armato, con la sinistra tiene un'asta alla quale è infisso una drappella; in basso si vede lo scudo con le folgori ed armi vicino a un lupo, animale a lui dedicato.

Collezioni: Parigi B.N. (Ed. 3); Francoforte Städel (25712).

10. Venere e l'Amore

R.D. VIII, p. 32, n. 30; L.B. I, p. 506, n. 23; Andresen I, n. 5; Linzeler I, p. 171.

Bulino, mm. 250 × 195.

In basso a sinistra si legge: «Luca P.R. Inūe.» e, sotto, il monogramma di Boyvin. Venere in piedi appoggiata a una roccia ruba una freccia ad Amore, steso in basso a destra; vicino è una pozza d'acqua con due cigni, animali sacri alla Dea, e, nel fondo, belle piante e case.

Collezioni: Parigi B.N. (Ed. 3); Parigi, Bibl. E.d. BA. (24).

11. Il Dio Ercole (fig. 6)

R.D. VIII, p. 33, n. 32; L.B. I, p. 506, n. 25; Linzeler I, p. 171.

Bulino, mm. 306 × 200.

In basso a sinistra si legge: «Luca. Penni. R. Inuētor.» e, sotto, il monogramma di Boyvin tra due punti.

La massiccia figura è ripresa da *Ercole e Anteo* del Raimondi (B. 346): la pelle del leone lo avvolge, come dice il Cartani «... il cui capo con la bocca aperta gli faceva celata.» (*Le imagini...* cit., ed. cons. 1571, p. 343).

Collezioni: Ambrosiana ('2031); Parigi B.N. (Ed. 3); Parigi, Bibl. E.d. BA. (25).



FIG. 6 - R. BOYVIN - *Ercole*, bulino.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

12. Una Musa

R.D. VIII., p. 44, n. 65; L.B. I, p. 507, n. 27; Linzeler I, p. 177.

Acquaforse, mm. 140 × 228.

Senza firme e data.
La Musa è sdraiata fra due alberi, volta verso sinistra e suona un sistro.
Dumesnil possedeva i disegni di questa *Musa* e di quella seguente, con la scritta a mano: «L. Pennis».
Collezioni: Parigi, B.N. (Ed. 3).

13. Una Musa

R.D. VIII, p. 44, n. 66; L.B. I, p. 507, n. 28; Linzeler I, p. 117.

Acquaforse, mm. 143 × 232.

Senza firme e data.
La Musa, volta verso destra, appoggiata su un terrapieno, suona una viola da basso.
Collezioni: Parigi B.N. (Ed. 3).

14. Ritratto di Enrico II di Francia

R.D. VIII, p. 59, n. 106; L.B. I, p. 508, n. 203; Andresen I, n. 10; Linzeler I, p. 188.

Bulino, mm. 458 × 268, compreso il margine di mm. 5. Con ricco bordo.

In basso nel mezzo, su una tavoletta, si legge: «ENRICVS. II. GALLIARVM / REX INVICTIS. SIMVS. P.P.» e, sotto, il monogramma di Boyvin. Nel margine a sinistra si legge: «Cum privilegio Regis.» e a destra: «Renatus fecit» e «Gourmont, excudit». Si conoscono tre stati: il primo come descritto, il II con la sostituzione di «Enrico III» a Enrico II; il terzo con «Enrico IV»; ovviamente questi due stati non hanno più il ritratto disegnato dal Penni, perché questi era già morto al tempo dei due Re.

Il Re è in piedi nel suo studio, volto a destra, con la mano destra sul fianco e la sinistra su un tavolo; sul fondo si vedono drappaggi; in alto lo stemma di Francia.

Collezioni: Albertina (F.I. 3, p. 37); Parigi B.N. (Ed. 3).

CORIOLOANO GIANBATTISTA - (Bologna c. 1590-1649), figlio di Coriolano Cristoforo Seniore e fratello di Bartolomeo, pittore e incisore su legno e su rame.
Studia presso G.L. Valesio (c. 1579-1623) dalle cui opere incide alcune aquaforti. Secondo il Bartsch (XIX, p. 35 ss.) le sue incisioni su legno e su rame ammontano a 223, e portano le date dal 1616 al 1642. Da lui sono incisi molti frontespizi per libri e per tesi nello stile dei Carracci e del Reni.

15. Una regina con corteo

Nagler K.L. XII, p. 223; Nagler M. I, p. 761, n. 1734 e IV, p. 420, n. 1302; Brulliot I, p. 371, n. 2827 e II, p. 29, n. 232.

Acquaforse, mm. 76 × 240: fregio con cornice.

In alto a sinistra si legge: «BCf» e un monogramma del Penni formato da «P» e «L» a rovescio unito a «R».

Al centro un uomo si inginocchia davanti a una regina che è seduta col suo corteo, verso destra: dietro l'uomo inginocchiato compaiono degli uomini in piedi.

Questa incisione non è stata trovata nelle collezioni esplorate.

DAVEN(T) LÉON - (Daventer c. 1500 - Anversa c. 1550). Confuso nel 1800 con Leonard Thiry, a Daven (o Davent) viene ora restituito il nome primitivo; di questo incisore però si ignora qualsiasi documento che possa far luce sulla sua vita: si sa soltanto che egli lavora a Fontainebleau dal 1535 e che, sulle sue incisioni, si firma «L.D.». Davent incide in principio a bulino, poi ad aquaforte: asseconda la tendenza classicheggiante del Penni e ottiene la plasticità delle forme sfumando con una riga di puntini i tratti incrociati molto regolari: ne risulta talvolta una certa convenzionalità nelle forme, che si rivelano invece assai più libere nei paesaggi e negli elementi naturali. La sua produzione incisoria è assai disuguale, tanto d'aver fatto supporre la presenza di due incisori diversi. Solo una fra le sue incisioni da noi catalogate reca la firma del Penni, ma le altre gli sono attribuite quasi con certezza.

16. **Tarquinio e Lucrezia**

L.B. IV, p. 29, n. 16; Pass. VI, p. 190, n. 70; Herbet, p. 34, n. 74; Adhémar II, p. 293; Zerner 71.

Acquaforte, mm. 269 × 214.

In basso a sinistra si legge: «D.L.». Il disegno di questa incisione è concordemente attribuito al Penni, ma l'invenzione sembra di Giulio Romano. Il Passavant (*Raffaello*, Firenze 1891, III, p. 296, n. 82) cita un disegno conservato nella Raccolta Reale d'Inghilterra. A sinistra si vede Lucrezia seduta su un letto; davanti a lei Tarquinio la prende alla gola e la minaccia col pugnale; a destra, in fondo, un soldato. Collezioni: Parigi, Bibl. E.d. BA (inv. 83); Parigi B.N. (Da. 67) e (Ba. 11).

17. **Adone e i cacciatori inseguono un cinghiale che attraversa un fiume** (fig. 7)

Heineken IV, p. 535; B. XVI, p. 324, n. 48; L.B. IV, p. 30, n. 43; Herbet, p. 33, n. 62; Adhémar II, p. 291; Zerner 77.

Acquaforte, mm. 312 × 395 (rettangolo); mm. 285 × 376 (ovale), tutti e due con doppi contorni.

In basso nel mezzo, fuori dell'ovale, si legge: «L.D...1547.». Il primo stato è come il descritto; nel II stato la lastra è ridotta all'ovale e mancano quindi lettere e data. Concordemente di invenzione del Penni, ma dallo Zerner attribuita al Primaticcio. Il soggetto è ispirato alla *Caccia de' cinghiali* di Filostrato (il cinghiale nella palude, i quattro cani, il giovanetto a cavallo ecc.); la figura a cavallo ripete la tipologia dei bronzi di origine lisippea con Alessandro a cavallo. Collezioni: Parigi B.N. (Ba. 11) e (Da. 67) I; Bertarelli (Art. M. 61) II; Albertina (It. III. 4, p. 36).



FIG. 7 - L. DAVENT - *Adone e i cacciatori inseguono un cinghiale nel fiume*, aquaforte. Milano, Civica Raccolta Bertarelli.

18. Diana e le Ninfe seguono sulle barche un cervo

Heineken IV, p. 535; B. XVI, p. 325, n. 49; L.B. IV, p. 30, n. 44; Herbet, p. 33, n. 63; Adhémar II, p. 291; Zerner 78.

Acquaforse, mm. 320 x 390 (rettangolo); mm. 292 x 344 (ovale), tutti e due con doppi contorni.

In basso nel mezzo, fuori dell'ovale, si legge: «L.D...1547.».
Il primo stato è come il descritto, nel II stato la lastra è ridotta al contorno dell'ovale e mancano quindi lettere e data.
Adhémar cita una copia in controparte (Parigi B.N. (Da. 67 copia).
Concordemente d'invenzione del Penni, ma dallo Zerner e dall'Heineken attribuita al Primaticcio.
Diana è sulla barca con le ninfe; altre ninfe con cani sul davanti; nel fondo paesaggio con case e bosco.

Collezioni: Albertina (It. III. 4, p. 37) I; British (1850 5.27.21) I; Parigi B.N. (Da. 67) e (Ba. 11) I.

19. Scena di pesca

Heineken VI, p. 535; Huber W., Éc. Ital. I, p. 304, n. 1397; B. XVI, p. 331, n. 65; L.B. IV, p. 30, n. 60; Herbet, p. 33, n. 64; Adhémar II, p. 291; Zerner 78.

Acquaforse, mm. 320 x 379 (rettangolo); mm. 296 x 343 (ovale), tutti e due con doppi contorni.

In basso nel mezzo, fuori dall'inciso, si legge: «L.D...1547.».
Il I stato come descritto; nel II stato la lastra è ridotta al contorno dell'ovale, e mancano quindi lettere e data.
Di invenzione del Penni, secondo Herbet e Adhemar; da altri attribuita al Primaticcio. Un disegno con questo soggetto, attribuito a Giulio Romano, è citato da Mariette (*Description sommaire des desseins... du cabinet de feu H. Crozat*, Parigi 1741, p. 15, n. 141).
La scena rappresenta barche con pescatori; sul davanti uomini ritirano le reti e pescano con l'amo; visibili ricordi di un particolare della *Pesca miracolosa* nel cartone di Raffaello.
Collezioni: Albertina (HB XIII, 1, p. 90) I; British (W. 3-1) I; Parigi B.N. (Da. 67) e (Ba. 11, fol. p. 56) I; Reggio (non inv.) II.



FIG. 8 - L. DAVENT - *La morte di Adone*, aquaforte.
Londra, British Museum.

20. La morte di Adone (fig. 8)

Heineken IV, p. 533; Huber W., Éc. Ital. I, p. 305, n. 1398; B. XVI, p. 324, n. 47; Herbet, p. 33, n. 61; L.B. IV, p. 30, n. 42; Adhémar II, p. 291; Zerner 70.

Acquaforse, mm. 277 x 390.

In basso a sinistra si legge: «L.D.».
Huber, Herbet e Adhémar attribuiscono l'invenzione di questa stampa al Penni, con certezza, gli altri con riserva.
La figura di Adone morente è quasi simile a quella dello stesso soggetto inciso da Mignon (scheda n. 77) e ricorda assai quella del Noè di Michelangelo, nel primo riquadro della volta della Sistina.
Collezioni: British (W. 3-182); Parigi B.N. (Da. 67) e (Ba. 11, fol. p. 23).

21. Marte e Venere serviti a tavola dalle Grazie

B. XVI, p. 326, n. 52; L.B. IV, p. 30, n. 47; Herbet, p. 34, n. 73; Adhémar II, p. 293; Zerner 74.

Acquaforse, mm. 288 × 430 + mm. 7 di margine.

In basso a destra si legge: «L.D.»; incisa verso il 1550.
Il disegno, di un freddo classicismo raffaellesco, è concordemente attribuito al Penni.
A destra, seduti a tavola, sono Marte e Venere; a sinistra le Grazie e Amore portano i cibi; ricco vasellame sul davanti della scena.
Collezioni: British (1850. 5.27.24); Parigi B.N. (Da. 67) e (Ba. 11).

22. Venere, Marte e Amore

B. XVI, p. 399, n. 61; Herbet, p. 202, n. 12 (come I♀V); Zerner 72.

Acquaforse, mm. 302 × 277.

In basso a destra si legge: «L.D.».
Il disegno originale è attribuibile al Penni, dal Primaticcio. Tutte e due le figure hanno ascendenze nella scultura classica.
A sinistra Marte è sdraiato sul letto, vicino alle armi; a destra Venere è in piedi vicina a un gatto, simbolo di lussuria.
Collezioni: Albertina (HB XIII, 1, p. 88) I; British (1850. 5.27.95) I; Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 10) II.

23. Giove e altre Divinità con rami d'alberi

Heineken IV, p. 532; Huber M., III, p. 131, n. 33; Huber W., Éc. Ital. II, p. 727, n. 3263; B. XVI, p. 318, n. 33; Malpé I, p. 217; Nagler K.L. I, p. 199; L.B. IV, p. 29, n. 28; Herbet, p. 30, n. 46; Adhémar II, p. 290; Zerner 76.

Acquaforse, mm. 400 × 280, arrotondato in alto.

In basso, in un cartello si legge: «ARBORVM GENERA... / ... / ... POPVLVS. / PLIN. LIB. XII./1547./LD.
Il disegno è concordemente dagli studiosi attribuito al Penni.
Huber M. cita un'esemplare con la scritta: «Arborum nomina numinibus suis dicata / L.D./1547».
Giove su un trono tiene un ramo d'albero: intorno altre Divinità con rami d'alberi a lui consacrati.
Collezioni: British (1850-5.27.9); Parigi, Bibl. E.d. BA (inv. 69); Parigi B.N. (Da. 67).

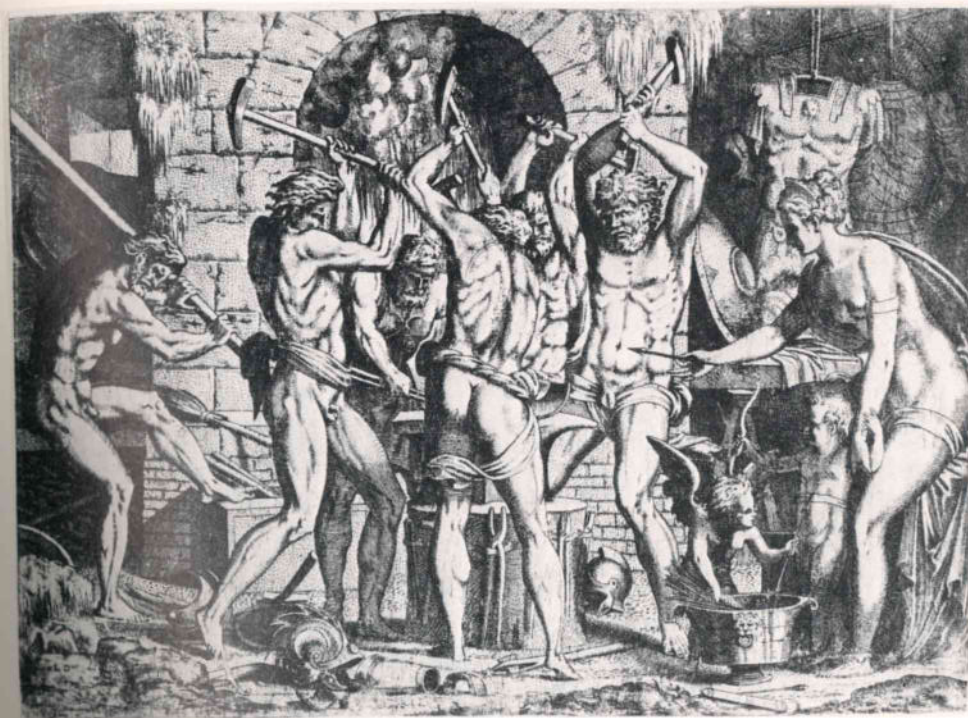


FIG. 9 - L. DAVENT - Venere e Cupido nella fucina di Vulcano, acquaforse.
Milano, Civica Raccolta Bertarelli.

24. Venere e Cupido nella fucina di Vulcano (fig. 9)

Heineken IV, p. 534; Huber M. III, p. 129, n. 17; Huber W., Éc. Ital. I, p. 305; B. XVI, p. 327, n. 56; Malpé I, p. 217; L.B. IV, p. 30, n. 51; Herbet, p. 25, n. 14; Adhémar II, p. 287; Zerner 67.

Acquaforse, mm. 323 × 440.

In basso a sinistra si legge: «L.D.».
Esiste una copia in controparte, firmata in basso a destra: «G.I.», (a meno che sia un'impronta formata su un foglio sovrapposto a una stampa ancora fresca).
Concordemente ritenuta da un disegno del Penni, ispirato forse per alcune pose a una pittura del Primaticcio (1541-1545) eseguita sul camino del Gabinetto del Re a Fontainebleau, ora distrutto, ed anche allo stesso soggetto dipinto da B. Peruzzi sul camino della sala delle Prospettive nella Farnesina a Roma.
Nelle figure si ritrovano riferimenti precisi a Michelangiolo: la prima figura a sinistra è confrontabile col disegno a sanguigna del Fauno danzante (conservato al Louvre (n. 697), c. 1512-1515; per la seconda figura facciamo riferimento al disegno del Nudo conservato al Museo Teyler di Haarlem (A. 19. r); per la seconda figura a destra cfr. il disegno dell'Ammanati, forse di Michelangelo, conservato a Oxford, Crist Church (n. 1224).

Collezioni: Bertarelli (Art. m. 63); British (W. 3-181); Parigi B.N. (Da. 67); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 11) copia.

25. Apollo sul Parnaso o La Danza

Heineken IV, p. 534; Huber M., III., p. 131, n. 36; Huber W. *Éc. Ital.* I, p. 305, n. 1399; Malpé I, p. 217; Nagler K.L., I, p. 199; Herbet, p. 31, n. 51; Zerner 4.

Bulino, mm. 333 × 461.

In basso in mezzo si legge: «L D». Esiste un primo stato senza le lettere. Zerner comunica che la composizione è di Giulio Romano (per un dipinto nella loggia della Grotta a Palazzo Te), e che un disegno preparatorio dello stesso, in controparte è conservato all'Albertina (.S.R. 390). Heineken e Huber W. attribuiscono questa incisione a disegno del Penni e la descrivono così: Apollo in mezzo alle Muse: a destra cinque di esse suonano, a sinistra quattro formano una danza.

Collezioni: British (W. 3-177).

26-33 - Serie di otto incisioni intitolate: *I sette vizii capitali*; la prima, *La Giustizia*, ne è il frontespizio e reca la firma del Penni come inventore, che certamente lo è di tutta la serie (tranne forse della *Pigrizia*). Il Penni possedeva tutti i rami di questa serie e pare ne fosse il calcografo. Il frontespizio e i primi cinque pezzi della serie sono ripresi a bulino nel II stato da un incisore anonimo, che ha anche terminato *La Lussuria*. Il tutto è databile c. 1547. Una esauriente descrizione dei *Sette Vizi*, in ovale, e dei quattro tondi attorno a ognuno di essi (ritenuti pure da disegni del Penni) si trova sul Bartsch (XVI, p. 418-421, n. 104-110); la serie è illustrata in Zerner, tav. 85-92.

26. La Giustizia

Herbet, p. 33, n. 65; Adhémar II, p. 292; Zerner 85.

Acquaforse, mm. 310 × 420, ovale con doppia linea di contorno.

In alto, in un nastro, si legge: «CONFRINGE. EOS. IN VIRGA FERREA» (questa ultima parola è scritta a rovescio); in basso a sinistra, nell'ombra di una botte: «L.D.»; in centro, sotto l'ovale, è scritto: «SVB. PENNIS. EIVS. TVTVS. ERO./ .PENNIS.R.».

Tutta l'incisione è ripresa a bulino nel II stato.

Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A., non inv. (I); Parigi B.N. (Da. 67) II.

27. L'Orgoglio

B. XVI, p. 418, n. 104; Herbet, p. 34, n. 66; Zerner 86; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse, lastra mm. 327 × 473; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi (diametro mm. 100).

In alto, al centro, fuori dell'ovale, si legge: «SVPERBIA». L'incisione è ripresa a bulino nel II stato. Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A., non inv. (I); Parigi B.N., (Da. 67) II e (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

28. L'Avarizia

B. XVI, p. 418, n. 105; Herbet, p. 34, n. 67; Zerner 87; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse, lastra mm. 324 × 471; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi (diametro mm. 100).

In alto, al centro, fuori dell'ovale, si legge: «AVARIZIA». L'incisione è ripresa a bulino nel II stato. Un dipinto su cavalletto con questo soggetto è nominato nell'inventario dei beni del Penni (Venaïse, *Nouvelles Précisions...* cit., p. 81).

Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.) I; Parigi B.N. (Da. 67) II, e (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

29. L'Invidia

B. XVI, p. 420, n. 107; Herbet, p. 34, n. 69; Zerner 88; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse, lastra mm. 324 × 475; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi (diametro mm. 100).

In alto, al centro, fuori dall'ovale, si legge: «INVIDIA». L'incisione è ripresa a bulino nel II stato. Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.) I; Parigi B.N. (Da. 67) II, (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

30. La Gola

B. XVI, p. 420, n. 108; Herbet, p. 34, n. 70, Zerner 89; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse, lastra mm. 326 × 475; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi (diametro mm. 100).

In alto al centro, fuori dell'ovale, si legge: «GVLA». L'incisione è ripresa a bulino nel II stato.
Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.) I; Parigi B.N. (Da 67) II, (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

31. La Collera

B. XVI, p. 421, n. 109; Herbet, p. 34, n. 71; Zerner 90; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse, lastra mm. 323 × 472; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi (diametro mm. 100).

In alto al centro, fuori dell'ovale, si legge: «IRA». L'incisione è ripresa a bulino nel II stato.
Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.) I; Parigi B.N. (Da 67) II, e (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

32. La Lussuria

B. XVI, p. 419, n. 106; Herbet, p. 34, n. 68; Zerner 91; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse e bulino, lastra mm. 325 × 469; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi.

In alto al centro, fuori dell'ovale, si legge: «LVSSVRIA». Questa incisione differisce dalle precedenti perché non mostra un ripasso a bulino, ma una esecuzione con le due tecniche contemporanee; l'incisore che ha terminato così questa lastra, probabilmente solo iniziata da Davent, quasi ricredola, è rimasto sconosciuto: sembra lo stesso che ha eseguito *La Pigrizia*, che Zerner suppone possa essere il Penni stesso.

Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.); Parigi B.N. (Da 67) e (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

33. La Pigrizia

B. XVI, p. 421, n. 110; Herbet, p. 34, n. 72; Zerner 92; Adhémar II, p. 292.

Acquaforse e bulino, lastra mm. 327 × 470; ovale mm. 260 × 290, con doppia linea di contorno come i quattro tondi (diametro mm. 100).

In alto, al centro, fuori dell'ovale, si legge: «PYGRITIA». Questa incisione, secondo lo Zerner, non è incisa da Davent, ma da un incisore sconosciuto che potrebbe essere il Penni stesso.

Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.); Parigi B.N. (Da 67) e (Ba. 11) ritagliata al medaglione centrale.

DELAUNE STEPHANUS - (Orleans c. 1519 - Strasburgo 1595); incisore fecondo in tarda età, anche a bulino, per lo più in stampe di piccolo formato che hanno permesso, per il loro raffinato manierismo, una grande diffusione in Europa anche di riproduzioni di opere italiane. Le incisioni di Delaune «formato miniatura» sono di un virtuosissimo vago e piacevole anche nei dettagli, che gli deriva dall'essere stato orafo e medaglista. È difficile riconoscere l'invenzione del Penni in stampe così piccole (se non ne recano la firma) e non si esclude che, oltre quelle già catalogate, altre siano di sua invenzione.

Le date sulle sue incisioni vanno dal 1561 al 1582; fu anche stampatore, (è scritto «excudebat» su una sua incisione del 1573). Di religione calvinista, lasciò Parigi nel 1572, dopo esser stato al servizio del Re dal 1551, e aver lavorato alla Zecca dal 1555; si trasferì prima a Strasburgo nel 1573, poi ad Augsburg nel 1576, centri di oreficeria per i quali fece molti modelli a disegno e a bulino. Si dilettò anche in disegni su pergamena.

Parecchi suoi disegni sono confusi con quelli del figlio Jean.

Sulle nove incisioni elencate ritenute dal Penni, solo tre ne recano la firma.

Le sue incisioni sono firmate con la sola «S.» o con «S.F.».

34. Loth e le sue figlie

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 726, n. 3253; Nagler K.L., VIII, p. 257, n. 34 e XII, p. 223; R.D. IX, p. 28, n. 19; L.B. II, p. 504, n. 37; Andresen II, p. 22, n. 1; Linzeler I, p. 221, n. 19.

Bulino, mm. 54 × 79.

In basso a destra, su tre pietre, si legge: «L. PEN.IN./ GENES 19 / STEPHANVS F./ 1569 (II Nagler legge: «1459»). Nel II stato sono cancellate le parole: «GENES. 19». Huber W. cita un esemplare con la scritta: «L. Pen. inv. Stefanus (De Laulne) fec.». Le figlie di Loth ubriacano il padre. Un tondo dipinto con questo soggetto, attribuito al Penni, è conservato a Londra (Coll. Shapiro, tavola del diametro di cm. 12,5; ill. in: N. BOLOGNA e R. CAUSA, *Fontainebleau e la maniera italiana*, Firenze 1952, cat. della Mostra, p. 32, Scheda 53, tav. 51).

Collezioni: Albertina (F I, 5, p. 2); Parigi B.N. (Ed. 4).

35. Lucrezia e Collatino

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 725, n. 3252; Nagler K.L., VIII, p. 257, n. 19 e XII, p. 223; R.D. IX, p. 35, n. 64; L.B. II, p. 504, n. 208; Andresen II, p. 22, n. 9; Linzeler I, p. 230, n. 64.

Bulino, mm. 55 (compreso mm. 5 di margine) × 39.

In alto a sinistra si legge: «L. PEN. IN / .S.F.»; in basso nel margine: «IVRATVR LVCRETIAE VINDICATA, / INDE EXPELLVNTVR REGES. / 1569». Figura a mezzo corpo; Collatino tiene fra le braccia Lucrezia moribonda, sostenuta da due soldati. Collezioni: Albertina (F I, 5, p. 10); Parigi B.N. (Ed. 4) e (Ed. 4; a. Rés.).

36. Venere, Le Grazie e Amore piangono la morte di Adone

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 726, n. 3253; Nagler K.L., VIII, p. 256, n. 10 e XII, p. 223; R.D. IX, p. 42, n. 102; L.B. II, p. 504, n. 97; Andresen II, p. 22, n. 12; Linzeler I, p. 238, n. 110.

Bulino, mm. 39 × 56.

In alto a sinistra si legge: «L.PEN.IN.»; in basso nel mezzo: «STE.F.1569». Huber W. cita un esemplare con la scritta: «L. Pen. inv. Stefanus (de Laulne) fec.». Adone steso a terra ferito a morte e in aria Venere, le tre Grazie e Amore che spezza le frecce. Collezioni: Albertina (F I, 5, p. 13); Parigi B.N. (Ed. 4) e (Ed. 4. a. Rés.).

37-42 - *Sei storie di Apollo e Diana*. Tutte dalle *Metamorfosi* di Ovidio e attribuite con certezza a disegni di Luca Penni, questi soggetti servirono in parte anche per i cartoni degli arazzi di Anet, eseguiti negli ateliers di Fontainebleau. Di questa serie si conoscono due stati: il I senza numerazione, ma siglato, col privilegio e, nel margine, gli esametri latini; il II è numerato da 1 a 6 a destra nel margine, e l'ultima stampa reca la scritta: «F.L.D. Ciartres exc». Accanto al titolo è stato messo il numero corrispondente alla sequenza della storia.



FIG. 10 - S. DELAUNE - Latona cambia in rane gli abitanti di Licia, acquaforte.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

37. Latona cambia in rane gli abitanti di Licia (6) (fig. 10)

R.D. IX, p. 47, n. 133; L.B. II, p. 504, n. 86; Andresen II, p. 22, n. 14;
Linzeler I, p. 242, n. 134.

Acquaforte, mm. 82 × 108 (compreso mm. 5 di margine, in basso).

In basso, a sinistra, si legge: «S.F.»; verso il mezzo: «CVM PRI.REGIS»; nel margine gli esametri di Ovidio: «LATONAM... / ...POENAS». Il secondo stato reca a destra, nel margine, il numero «6». Nell'arazzo di Anet con questo soggetto la posa di Latona è simile a quella di questa incisione. Collezioni: Albertina (F I 5, p. 17) I; Ambrosiana ('5774) I; Parigi B.N. (Ed. 4. a. Rés) I e II.



FIG. 11 - S. DELAUNE - Apollo uccide con le frecce il serpente Fitone, acquaforte.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

38. Apollo uccide con le frecce il serpente Fitone (5) (fig. 11)

R.D. IX, p. 47, n. 134; L.B. II, p. 504, n. 87; Andresen II, p. 22, n. 14;
Linzeler I, p. 242, n. 135.

Acquaforte, mm. 82 × 108 (compreso mm. 5 di margine, in basso).

In basso verso il centro, si legge: «S.F. CVM PRI. REGIS» e sotto, nel margine, i due esametri di Ovidio: «FATIDICI... / ...ARCV.». Il II stato reca a destra, nel margine, il numero «5». Collezioni: Albertina (F I 5, p. 17) I; Ambrosiana ('5778) I; Parigi B.N. (Ed. 4. a. Rés) I e II; Malaspina (3892) I.



FIG. 12 - S. DELAUNE - *Diana invita Orione alla caccia*, acquaforte.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

39. **Diana invita Orione alla caccia** (2) (fig. 12)

R.D. IX, p. 48, n. 135; L.B. II, p. 504, n. 88; Andresen II, p. 22, n. 14;
Linzeler I, p. 243, n. 136.

Acquaforte, mm. 82 × 108 (compreso mm. 5 di margine, in basso).

In basso a destra si legge: «STEPHANVS. F. CVM. PRI. REGIS» e sotto, nel margine, i due esametri di Ovidio: «IN SILVAS... / ...ILLI». Il secondo stato reca nel margine, a destra, il numero «2». Il disegno originale del Penni è conservato al Rennes Museum (Dessins de la Collection du Marquis de Robien, inv. n. 41-1): è nello stesso senso dell'incisione (mm. 390 × 580, penna e matita rialzato in biacca).

Collezioni: Albertina (F I 5, p. 17) I; Ambrosiana (5773) I; Parigi B.N. (Ed. 4. a. Rés) II.



FIG. 13 - S. DELAUNE - *Britomarte si getta in mare per sfuggire a Minosse*, acquaforte.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

40. **Britomarte si getta in mare per sfuggire a Minosse** (4) (fig. 13)

R.D. IX, p. 48, n. 136; L.B. II, p. 504, n. 89; Andresen II, p. 22, n. 14;
Linzeler I, p. 243, n. 137.

Acquaforte, mm. 82 × 108 (compreso mm. 5 di margine, in basso).

Nell'angolo in basso, a sinistra, si legge: «CVM. PR / REGIS / S F» e sotto, nel margine, i due esametri di Ovidio: «LATONAM... / ...SAGITTA». Il II stato reca nel margine, a destra, il numero «4».

Il soggetto è stato ripreso, con alcune somiglianze nella figura di Minosse e nel paesaggio, nell'arazzo di Anet.

Collezioni: Albertina (F.I. 5, p. 17) I; Ambrosiana (5777) I; Malaspina (3891) I; Parigi B.N. (Ed. 4. a. Rés) I e II.



FIG. 14 - S. DELAUNE - *Orione ucciso da Apollo*, acquaforte.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

41. *Orione ucciso da Apollo* (3) (fig. 14)

R.D. IX, p. 48, n. 137; L.B. II, p. 504, n. 90; Andresen II, p. 22, n. 14;
Linzeler I, p. 243, n. 138.

Acquaforte, mm. 82 × 108 (compreso mm. 5 di margine, in basso).

In basso, a sinistra, si legge: «S.F. CVM PRI REGIS» e sotto, nel margine, i due esametri di Ovidio: «VENANDI... / ...AVDIT». Ivi, nel II stato, si legge il n. «3».



FIG. 15 - S. DELAUNE - *Diana piange la morte di Orione*, acquaforte.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

42. *Diana piange la morte di Orione* (1) (fig. 15 e 16)

R.D. IX, p. 48, n. 138; L.B. II, p. 504, n. 91; Andresen II, p. 22, n. 14;
Linzeler I, p. 243, n. 139.

Acquaforte, mm. 82 × 108 (compreso mm. 5 di margine, in basso).

In basso, a sinistra, si legge: «CVM / PRI / REGIS» e sotto: «F.L.D. Ciartres exc.». Nel margine i due esametri di Ovidio: «VENANDI... / ...AVDIT». Ivi, nel II stato, si legge il n. «1» a destra. Il disegno originario del Penni, nello stesso senso, è conservato al Louvre (inv. n. 8742, non firmato) (fig. 16).

Collezioni: Albertina (F I. 5, p. 17) I reca scritto a penna: «3»; Ambrosiana (5776) I; Malaspina (3893) I; Parigi B.N. (Ed. 4) I e (Ed. 4) II.



FIG. 16 - L. PENNI - *Diana piange la morte di Orione*, disegno.
Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

DEUCKER KARL GEORG HEINRICH - (Niederzundorf 1801 - Francoforte sul Meno 1863)
incisore tedesco, segue dapprima la scuola del padre, incisore in legno. Lavora a Monaco, presso
Hess, dal 1824 al 1827, poi a Milano nella scuola di G. Longhi. Dal 1830 risiede a Francoforte sul
Meno dove si dedica anche all'insegnamento. Diviene un buon incisore di riproduzione a bulino su
rame e acciaio.

43. La Vergine con il Bambino Gesù

Andresen I, p. 357, n. 2; Thieme-Becker K.L. IX, p. 167.

Bulino, misure sconosciute.

Firmata: «L. Penni. 1829».

In basso si legge la dedica al Duca Guglielmo I di Nassau. Non è stato trovato alcun esemplare nelle
Collezioni esplorate.



FIG. 17 - PH. GALLE - *Combattimento di gladiatori al funerale di un guerriero*, bulino.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

GALLE PHILIPPE - (Haarlem 1537 - Anversa 1612), disegnatore, intagliatore solo a bulino, calcografo e mercante di stampe, discepolo di Théodore Coornhert; fu il primo di una famiglia di incisori e calcografi ed ebbe un disegno corretto e facilità di bulino, ma poca armonia nelle composizioni: verso il 1586 la sua maniera divenne più libera e piacevole e alcuni suoi disegni vennero incisi poi dal figlio Teodoro. Firmò con nome e cognome per esteso, oppure con «G.f.».

44. Combattimento di gladiatori al funerale di un guerriero (fig. 17)

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 727, n. 3262; Nagler K.L. V, p. 252 e XII, p.



FIG. 18 - L. PENNI - *Combattimento di gladiatori al funerale di un guerriero*, disegno.
Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

223; L.B. II, p. 265, n. 151; Herbet V, p. 43, p. 35; Andresen I, n. 9; Hollstein VII, p. 79, n. 383.

Bulino, mm. 335 × 464.

In basso nel mezzo si legge: «Philippe galle fecit» e a destra: «L. pēne īnue. 1562. H. cock excu.»; sotto, nel margine, la scritta: «EXEQVIARVM... SOLENT». Si conoscono due stati: il I è quello descritto, nel II è stato abraso il nome del Cock e sostituito con: «M. Snyders» (incisore-editore di Anversa, 1588-1630). Herbet cita un esemplare con la scritta: «Florent Despēches, peintre à Dijon». Un disegno in controparte del Penni è conservato al Louvre (inv. n. 1400) (fig. 18); ivi sono palesi influenze michelangiolesche: vedi «I saettatori» per le figure di sfondo a destra; inoltre la figura centrale col pugnale alzato sembra ispirato alla scultura del II sec. a.C. «Galata che si uccide», conservata al Museo delle Terme (inv. n. 8608), un tempo coll. Ludovisi; la figura che si china a pugnalarlo un uomo che gli infila un'arma nel fianco è probabilmente ispirata al disegno di Raffaello *Scene di guerra con prigionieri* conservata ad Oxford, Ashmolean Museum (538 V.) c. 1508-1509. Riguardo alla firma del Penni, vedi il testo, nota 6.

Collezioni: British (1874. 6.13.651) I; Monaco (1669); Ambrosiana (4502) II.

GHISI GIORGIO - (Mantova, 1520-1582). Il più interessante incisore mantovano del cinquecento, della scuola del Raimondi, deriva le sue preziosità dall'aver lavorato come orafo, specializzandosi nelle ageminature. Fu fortemente influenzato, in Mantova, da Giulio Romano; alla morte di questi (c. 1546) si recò a Roma, dove forse incise le sue lastre derivate dalla Cappella Sistina. Nel 1550-51 si recò ad Anversa: ivi, presso il calcografo H. Cock, incise opere da Raffaello, dal Lombardo, dal Bronzino, contribuendo così alla diffusione del classicismo Italiano nelle Fiandre. Tornato a Mantova forse prima del 1556 portando seco i disegni del Penni, incise le sue più poetiche lastre: *Venere punta da una spina*, *Diana e Orione*, *Apollo sul Parnaso*, nel 1561 *Il sogno di Raffaello*; nel 1569 *La Calunnia*. Di questi bulini i primi tre e *La Calunnia* recano la firma del Penni e sono opere di invenzione, non di riproduzione, anche se ispirate a qualche dipinto. Le incisioni del Ghisi furono fra le più stampate (fino alla fine del XVIII secolo) e le più ricercate, per la precisione dell'intaglio, per la sapienza formale e le preziosità di un chiaroscuro morbido e robusto ad un tempo. Fra le cinque stampe catalogate, quattro portano la firma del Penni.

45. *Venere punta da una rosa* (fig. 19)

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 726, n. 3257; B. XV, p. 400, n. 40; Nagler K.L. V, p. 414 e XII, p. 223; D'Arco, p. 101, n. 16; L.B. II, p. 295, n. 37; Andresen I, n. 11; Bellini p. 150; Massari p. 144, n. 207.

Bulino, mm. 308 × 214.

In basso, al centro, si legge: «L. / PENNIS / R. / IN.» su una tavoletta; in basso a destra, su un'altra tavoletta, è il monogramma del Ghisi «G M» e la data «1556». Nel margine in basso si leggono quattro versi latini: «Mortifer... / ... / ... / ... manibus»; si conoscono due stati: al I qui descritto è stato aggiunto nel II: «In Roma presso Carlo Losi». Una copia nello stesso senso e delle stesse dimensioni reca la scritta: «G A S.F. / 1564» sulla tavoletta che ha, nell'originale, il monogramma del Ghisi; è citata da Huber W. con la scritta: «L. Penis inv. Nic. Nelli exc.».

Adhémar (*La gravure en France au XVI siècle*, cat. della Mostra, Parigi 1957, n. 89) cita una ristampa presso Lafréry a Roma.

La poetica storia rappresentata in questa incisione deriva dall'*Hypnerotomachia* di Fr. Colonna che forse, a sua volta, la derivò dai *Progymnasmata* del rettorico Aftonio cfr. E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche*, Torino 1978, p. 155-156 e nota 38.

Collezioni: Bertarelli (Art. M. 98 Pr.) I; Palatina (Sc. R.T. II, n. 242) I; Parigi B.N. (Ba. 11) I; Roma GdS (F.C. 50572, vol. 40 HH, 16) I.



FIG. 19 - G. GHISI - *Venere punta da una rosa*, bulino.
Milano, Civica Raccolta Bertarelli.

46. Diana e Orione (fig. 20)

Huber M., III, p. 139, n. 21; Huber W. *Éc. Ital.* II, p. 727, n. 3264; B. XV, p. 402, n. 43; Malpé I, p. 281; Nagler K.L., V, p. 414; XII, p. 223; D'Arco, p. 102, n. 17; L.B. II, p. 295, n. 34; Andresen I, n. 14; Bellini, p. 152; Massari, p. 144, n. 208.

Bulino, mm. 373 × 257.

In basso a sinistra, su una tavoletta, si legge: «LVCA / PENNIS / .R. / INVEN. / GEORGIVS / GHISI MANT. AF. / MDLVI.». Nel margine è la scritta: «IN SYLVIS... / ... / ... / ...FERA». Secondo Paolo Bellini, si conoscono quattro stati: il I senza scritte e le teste dei cani non incise, il II è quello descritto, il III reca in basso a destra l'indirizzo di Claudio Duchet che è stato sostituito nel IV con quello di Gian Giacomo De Rossi. Il rame di questa incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (n. 594).

È nota una copia in controparte, delle stesse dimensioni, di Gaspar ab Avibus: nella tavoletta a destra è scritto: «LVCA / PENNIS / .R. / INVEN. / NN. exc. GAP F. / M.D.LXIII» (INVEN ha la N a rovescio; le lettere GAP sono intrecciate). Nel cartiglio coi versi, in basso a destra, si legge: «Ant. Lafrery Formis»; sotto, a sinistra: «Paulo Graziano», a destra: «Petri de Nobilibus forma» (Ill. in: Catalogo «La Darsena», ottobre 1979, n. 4 e in: P. Venaise cit., p. 85).

Collezioni: British (1874. 8.323) I; Bertarelli (Art. M. 17-25) II; Torino (q. III 11, 117) II; Palatina (Sc. R.T. II, n. 241) III; Ambrosiana (4742) IV; Roma C.N. (594) IV; Parigi B.N. (inv. Est) copia.

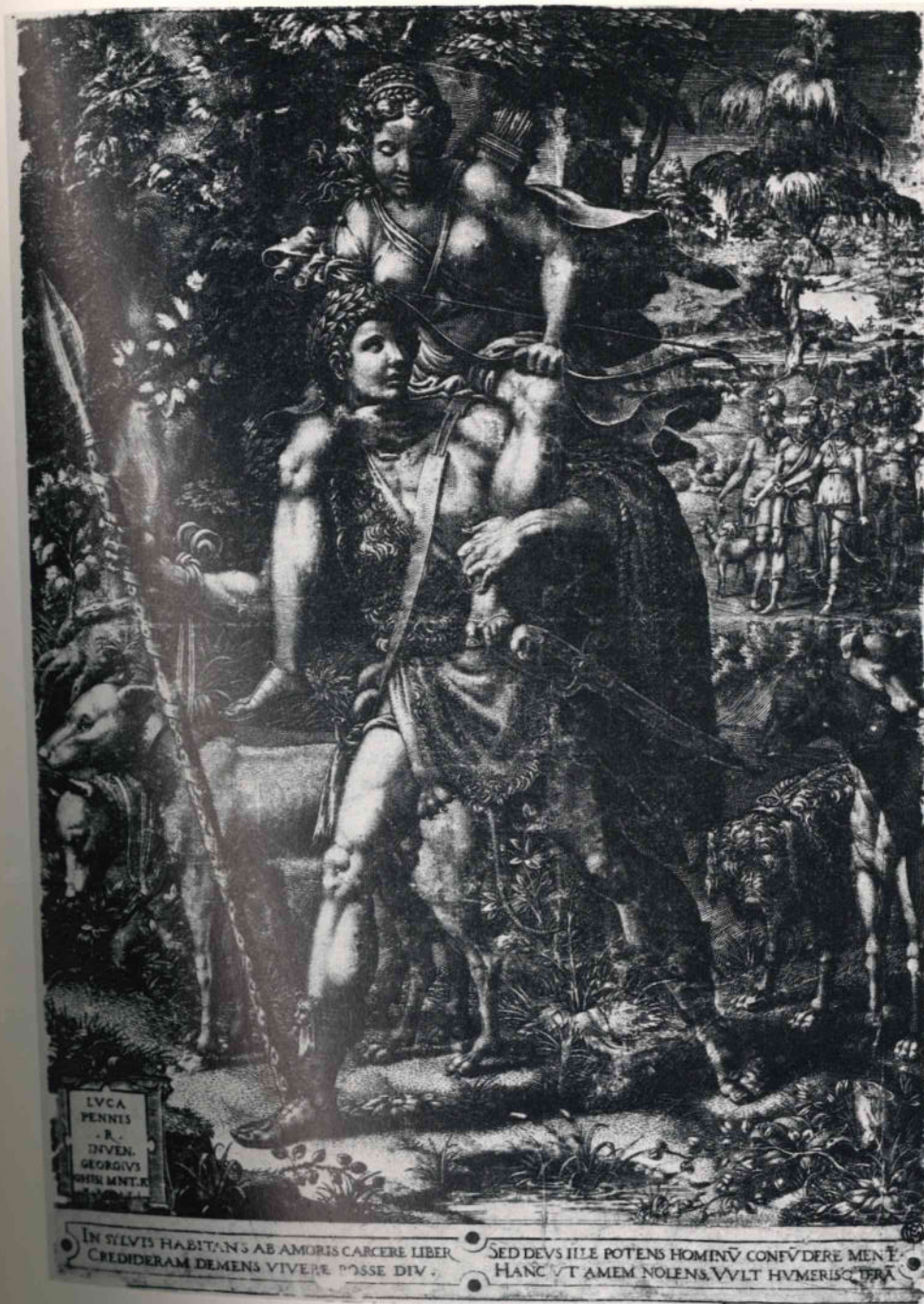


FIG. 20 - G. GHISI - *Diana e Orione*, bulino.
Milano, Civica Raccolta Bertarelli.

47. Apollo sul Parnaso (fig. 21)

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 727, n. 3265; B. XV, p. 406, n. 58; Nagler K.L. V, p. 415; e XII, p. 223; Zanetti, p. 497, n. 1350; D'Arco, p. 102, n. 18; L.B. II, p. 295, n. 27; Andresen I, n. 17; Massari, p. 145, n. 209.

Bulino, mm. 334 × 422.

In basso a destra, su una tavoletta, si legge: «L. / PENNIS / R. / .IN.»; su un'altra, verso il centro: «GEORGIVS / MANT / F.» Si conoscono tre stati: al I qui descritto è aggiunto, nel II, la scritta: «Joseph de Rubeis iunioris formis Romae. 1602», verso destra; nel III stato è stata abrasa la scritta precedente.

La figura di Apollo è nella posa tante volte riscontrata nella pittura ellenistico-romana, alla quale si ispirò anche Raffaello nelle scenette su fondo nero nella loggetta di Palazzo Vaticano (c. 1519); i personaggi a sinistra sullo sfondo sono Omero e Virgilio, come nel *Parnaso* di Raffaello; i due gruppi delle suonatrici, diademate, con la mirabile varietà degli strumenti musicali del Cinquecento, rappresentano le Muse, ma non secondo la tradizione. Infatti esse suonano degli strumenti che non sono quelli assegnati loro fin dall'antichità (presenti nelle sculture di numerosi sarcofagi) come attributi iconografici di alcune Muse (Hesiodo, *Theogonia*, 77-78); mancano la lira (Tersicore), la cetra (Erato), il flauto (Talia), il plettro (Clio), il flauto doppio (Euterpe). Il Penni concepì questo *Parnaso* più come un'Allegoria della Musica, evocativa di quella celeste che era «... cagione della sostentazione di tutto l'universo» (*Dialoghi d'Amore composti per Leone Medico Ebreo*, Venezia 1552, II cc. 55 r.). Un vero concerto attorno alla fonte del Parnaso, con gli strumenti nobili ad arco e quelli rustici a fiato e a percussione, secondo la divisione pitagorico-platonica recuperata nel tardo Quattrocento, proprio in Mantova, da Franchino Gaffurio: forse il Ghisi stesso suggerì al Penni il complesso tematico di questa composizione. Il personaggio in ombra che si china sulla fonte Ippocrene a versare acqua, compie un atto rituale di purificazione per la mescolanza di questi suoni che possono generare languida *voluptas*. Pegaso, simbolo di immortalità, sta presso Apollo, divinità solare, dio dell'armonia superiore, ordinata e regolata, che gli eroti incoronano (da notare che i putti esistono anche nel *Parnaso* del Raimondi, copia dell'affresco di Raffaello, dove i putti, nonostante la descrizione del Vasari (IV, p. 334) non sono dipinti).

Esistono tre copie nello stesso senso:

Copia a) - Incisa da S. Delaune (R.D. IX, p. 93, n. 309; Linzeler I, p. 279, n. 303); bulino, mm. 220 × 275, databile del 1566 secondo la Golson (p. 26, nota 21). A destra verso il basso è la tavoletta con la scritta: «L. / PENNIS / R. / .IN.» sotto a sinistra, la lettera «S», a destra: «CVM PRIVILEGIO. REGIS.».

Copia b) - (Nagler K.L. V, p. 415) assai ingannevole: si vedono i capelli del putto, a destra dell'albero, distanti mm. 2 dal bordo.

Copia c) - (Huber M. III, p. 181, n. 6). Sulla tavoletta al centro si legge: «GASP. F.» e, verso destra, la scritta: «N.N. ex 1563» (N.N. = Nello Nelli. Vedi anche Zanetti).

Collezioni: Ambrosiana (4746) I; Parigi B.N. (Ba II, fol. p. 37) I; Uffizi (1064) I; Palatina (Sc. R., T. II, 239) II; (240) III; Albertina (FI, 5, p. 42) copia a); Ambrosiana (5795) copia a); Parigi B.N. (Ed. 4 a. Rés.) copia a); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 46) copia c).

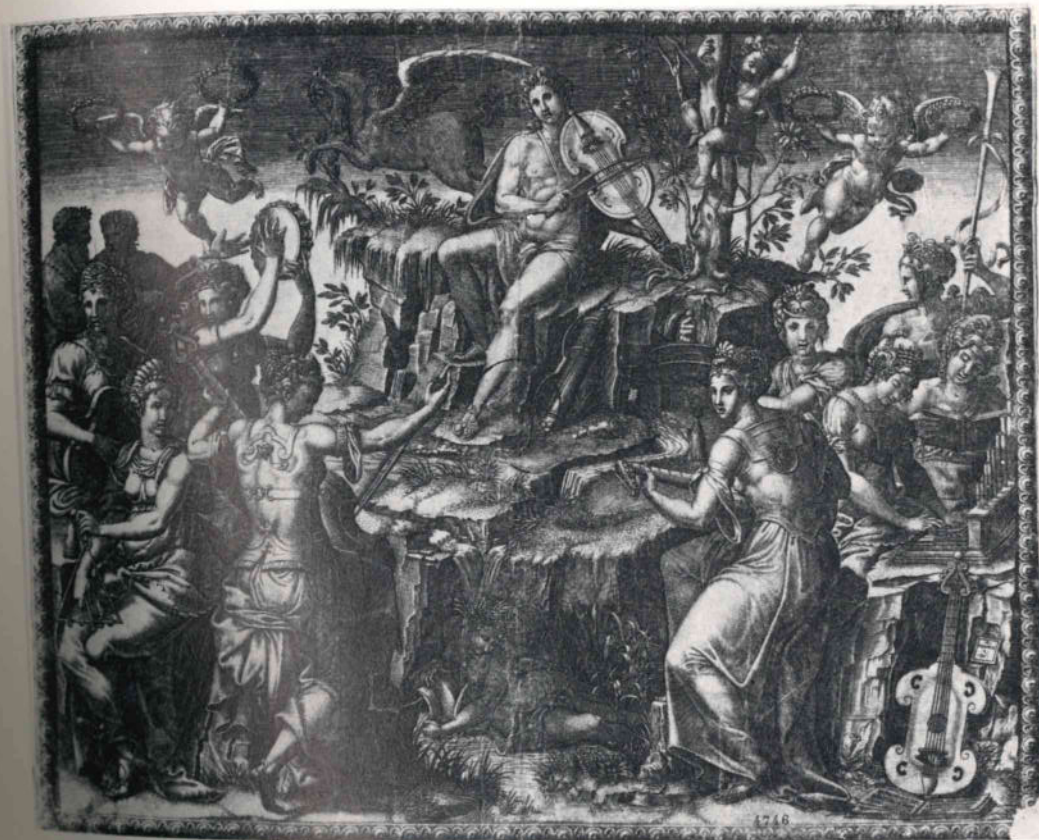


FIG. 21 - G. GHISI - *Apollo sul Parnaso*, bulino.
Milano, Biblioteca Ambrosiana.

48. **La Calunnia** (fig. 22)

Huber M., III, p. 139, n. 20; B. XV, p. 411, n. 64; Nagler K.L. V, p. 416; D'Arco, p. 103, n. 19; L.B. II, p. 206, n. 58; Malpé I, p. 281; Bénard, p. 4, n. 79.

Bulino, mm. 362 × 310.

In basso a destra, in una tavoletta, si legge: «LVCA / PENIS / IN.»; a sinistra, su un'altra tavoletta, è scritto: «CVM PRIVILE / GIO REGIS» e in cartiglio sul trono: «GEOR / GIVS / GHISI / MANT. / F. / 1569»; nel mezzo in basso, in una tavola ornata, è una lunga scritta: «ATTRAHIT... / ... / ... / ... / ... DOLOS».

Si conoscono tre stati: il I senza le scritte sul trono e nel mezzo in basso; il II come descritto; il III reca in basso a sinistra: I. Honeruogt exc e la data «1560» (I. Honeruogt il vecchio fu incisore e calcografo a Colonia nel XVI sec.).

La figura nella nicchia è simile, in controparte, a quella dell'*Ercole* disegnato dal Penni e inciso da Boyvin (scheda 11). Al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano è conservato un disegno in tutto simile all'incisione, nello stesso senso (inv. 4868) e quasi delle stesse misure (mm. ...).

... maniera del Penni (penna bistro, lumeggiato in biacca, ombreggiato all'acquarello in ...).

... preparatorio di Luca, nonostante ne sia stata imitata la ...).



FIG. 22 - G. GHISI - *La Calunnia*, bulino.
Pavia, Raccolta Malaspina.

49. Il sogno di Raffaello (fig. 23)

Huber M., III, p. 138, n. 8; B. XV, p. 412, n. 67; Nagler K.L. V, p. 416; Bénard, p. 4, n. 80; D'Arco, p. 107, n. 35; L.B. II, p. 296, n. 60; Mariette II, p. 304; Andresen I, n. 21; Massari, p. 150, n. 214; F. D'A., p. 149-149a.

Bulino, mm. 377 × 535.

Nella barca, sulla tavoletta, si legge: «GEORGIVS GHISI / MÂT F. 1561»; in basso a sinistra: «RAPHAELIS VRBINATIS INVENTVM. / PHILIPPVS DATVS ANIMI GRATIA / FIERI IVS. SIT.»; in basso a destra: TV NE CEDE MALIS / SED CÔTRA AVDENTIOR ITO»; ai piedi del Saggio: «SEDET AETERNVM / QVE SEDEBIT ÎFOELIX». Ogni scritta è su tavoletta. Secondo comunicazioni di Paolo Bellini, gli stati di questa incisione sono sei, ai quali aggiungiamo quello citato dalla Massari (tav. 214b). Bartsch, Bénard, Nagler e Ferrara-D'Amico non dubitano che questa incisione sia di invenzione del Penni e molti studiosi, tra i quali l'Andresen e Mariette, sono inclini a pensarlo: troviamo possibile la mano del Penni nella figura a destra e nell'ambiente naturale che la circonda, così come nella precisione e nell'eleganza di tutti gli altri elementi della composizione, che sembrano aver assorbito una vena nordica; il Mariette infatti (II, p. 304) trova nel paesaggio la maniera del Civetta (Luca Gassel) e Disertori vi trova analogie col *Diluvio Universale* di Dierick Vellert di Anversa; per gli animali cfr. le incisioni di Mignon (schede 54 e 55). Secondo il D'Arco il dipinto originale, delle stesse misure, era nella sagrestia dello Scurolo di S. Carlo, nel Duomo di Milano, ora scomparso. Dubitiamo che l'invenzione sia tutta di Raffaello, come dice la scritta: però un disegno della figura del personaggio sulla roccia (del Penni?), copia nello stesso senso del filosofo della *Scuola d'Atene*, a destra in secondo piano, è conservato allo Stäedelsches Kunstinstitut di Francoforte (inv. 4303). (fig. 24) Per il significato di questa emblematica composizione cfr. F. GANDOLFO, *Il dolce tempo*, Roma 1978, p. 152-158. Non escludiamo, una spiegazione più semplice (che ci ripromettiamo di approfondire) relativa alle «tentazioni» e all'iconografia degli elementi di questa incisione. Collezioni: Roma GdS. (F.C. 50586, vol. 40, H, 16); Palatina (Sc. R; T. II, 23976); Malaspina (2248); Bassano (VIII, 234-931); Bologna (G. 188).



FIG. 23 - G. GHISI - *Il sogno di Raffaello*, bulino. Pavia, Raccolta Malaspina.



FIG. 24 - ANONIMO DA RAFFAELLO - Gruppo di filosofi, disegno.
Francoforte, Staedelsches Kunstinstitut.

MAESTRO GK. - Incisore sconosciuto italiano (Brulliot).

50. Quattro ninfe al bagno con satiro

Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 727, n. 3259; Brulliot, p. 227, n. 2173; Nagler K.L. XII, p. 223.

Acquaforse, mm. 305 × 238.

In basso a destra, in una tavoletta, si legge: «LVCAS / PENIS / R. / INVENT / OR.» col monogramma GK intrecciato. Il Nagler data questa incisione «1564».

Le quattro figure femminili sono la ripetizione di quelle della parte centrale dell'incisione di Mignon «*Molte donne al bagno*» (scheda n. 81), nello stesso senso, con qualche variante.

Collezioni: Marucelliana (XVII, n. 36); Malaspina (n. 1916); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 46).

MATHEUS GEORG - (Augsburg, att. c. 1554 - dopo il 1592), intagliatore in legno che lavorò forse anche a Lione; nella città natale tenne una bottega «à l'inseigne d'Augsburg».

MATHEUS ANNA - (Augsburg, att. c. 1560-1580), sorella di Giorgio, nota come disegnatrice, incise pure in legno.

51. Atteone

B. XII, p. 106, n. 1; Nagler K.L. I, p. 128 - XII, p. 223; Nagler M. IV, n. 1449; Pass. IV, p. 312, n. 3; Andresen II, n. 3; Hollstein XXIII, p. 254.

Chiaroscuro a quattro legni, mm. 482 × 343.

In basso a sinistra, vicino al piede di Atteone, si legge: «LVICKES. PEN. / D.R. ANNA. / INVENTVR.» (tutte le «N» sono a rovescio); sul piedestallo della fontana, poco visibile, è scritto: «IORG MATHEIS». Come si apprende dalle scritte, questa incisione è stata eseguita in collaborazione dai fratelli Giorgio e Anna, forse disegnata da Anna assieme al Penni, e incisa poi da Giorgio. A sinistra della stampa è rappresentata Diana al bagno con le Ninfe in un folto bosco, mentre cambia Atteone in cervo; nello sfondo Atteone è sbranato dai cani; sul davanti, a destra, due cani dei quali uno beve; sul tronco dell'albero a destra, si attorce un ramo di foglie, motivo caro al Penni.

Collezioni: Parigi B.N. (Ea. 26); Albertina (Hofbibliothek XLV (2) p. 11).

MIGNON JEAN - (att. 1537-1546 c). Per quanto nessuna delle incisioni qui catalogate sotto il nome di Mignon ne rechi la firma, o quella del Penni, pure questi fogli rispecchiano la miglior interpretazione dello stile di Luca, per la sicurezza e la forza del chiaroscuro, per la cura e la ricchezza dei particolari, tanto che lo Zerner si chiede se queste stampe non siano opera del Penni stesso (p. XXX). Alcune di esse, come quelle della serie della *Guerra di Troia*, hanno una stesura omogenea e fedele ai disegni e ai modelli che risalgono in parte a Giulio Romano. In alcuni soggetti religiosi è evidente la derivazione da Michelangelo e da Raffaello, ma non mancano spunti personali, come nel *Calvario* o nel *S. Michele che combatte gli angeli ribelli*. I temi mitologici sono però fra i meglio interpretati da Mignon, con un segno che si fa pastoso e profondo nei chiaroscuri, sottile e plastico nei contorni. Come pittore lavora a Fontainebleau verso il 1537-1540 e a Parigi dal 1550 al 1553, ma la sua attività relativa alle incisioni va dal 1543 al 1545. Di alcune sue incisioni sono noti i disegni originali di Luca, in controparte, che testimoniano l'assoluta fedeltà di Mignon ad essi, non solo nell'interpretazione delle figure, ma anche degli elementi naturali. Le ultime sue opere, le *Donne al bagno*, *La morte di Adone*, *Atteone*, *La tentazione di Eva*, mostrano un continuo affinamento sia nell'esecuzione materiale, sia nella sensibilità interpretativa e nello sforzo di sempre più avvicinarsi all'elegante modulo stilistico del Penni. Anche le ricche cornici delle incisioni di Mignon sembrano esser state disegnate dal Penni. Secondo il Bartsch alcune di queste stampe sono state incise non da Mignon ma da Florent Despèches, pittore di Digione del 1600 (Cfr. Herbet, p. 181-183).

52. **S. Michele combatte gli angeli ribelli** (fig. 25)

B. XVI, p. 391, n. 37; Herbet, p. 184, n. 9; Adhèmar II, p. 15, n. 9; Zerner 50.

Acquaforte, mm. 610 × 440.

Senza firme e data. L'invenzione e il disegno di questo foglio sono, secondo gli studiosi, sicuramente del Penni, anche se un disegno è stato attribuito al Primaticcio (v. Zerner). In alto la figura di S. Michele armato, è assai prossima al dipinto di Raffaello del 1518, che si trovava a Fontainebleau donato da Leone X a Francesco I nello stesso anno; la tavola fu restaurata nel 1537-1540 dal Primaticcio che, probabilmente, ne trasse allora un disegno. Per l'insieme della composizione, cfr. i disegni del Vasari per la cupola di S. Maria del Fiore, conservati al Louvre, graficamente affini a copie da Raffaello e allievi. Collezioni: Parigi B.N. (Ed. 13 a. Rés.); Parigi Bibl. É.d.B.A. (215).

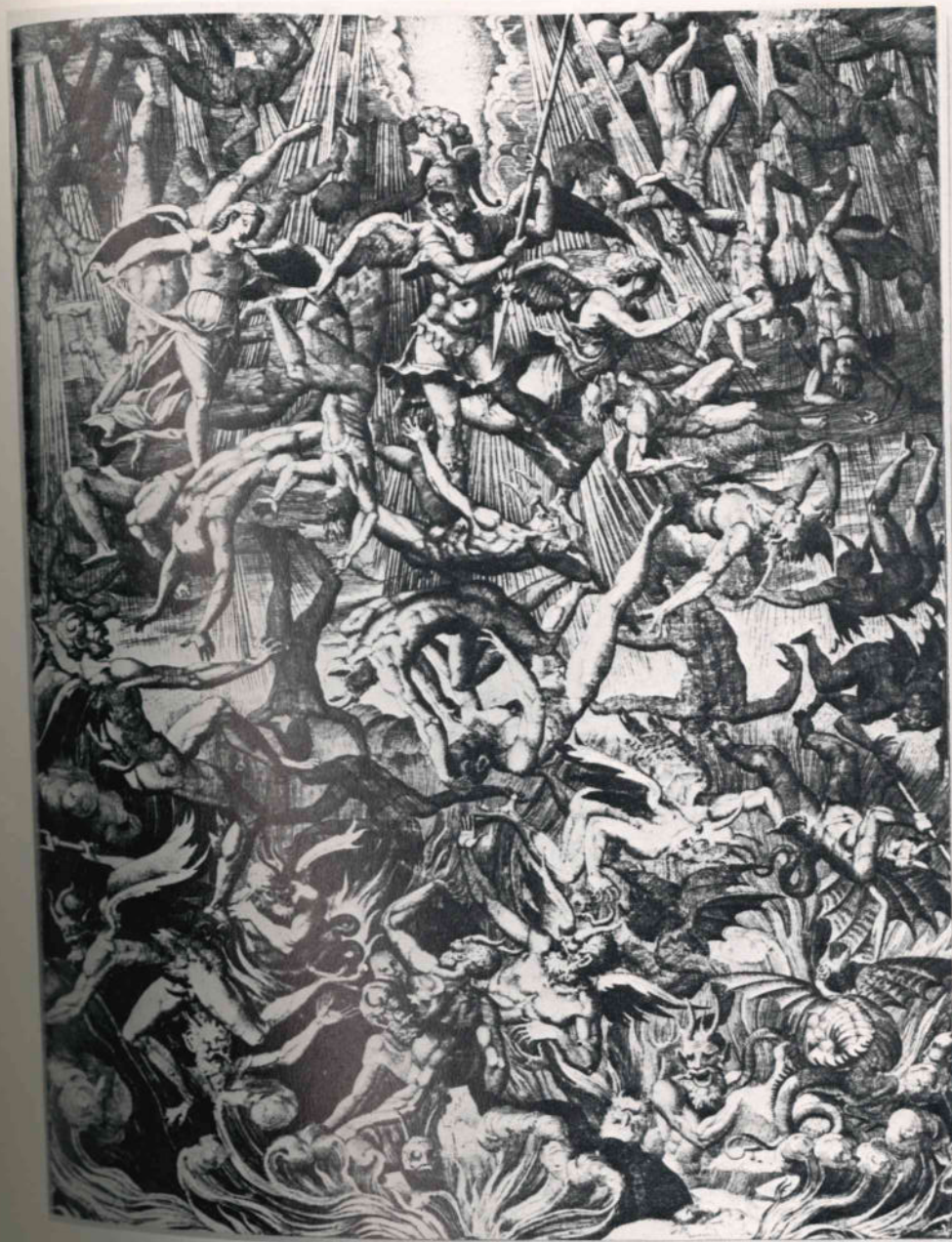


FIG. 25 - J. MIGNON - *S. Michele combatte gli angeli ribelli*, acquaforte. Parigi, Bibliothèque Nationale.

53. La Creazione di Eva

B. XVI, p. 376, n. 2; Herbet, p. 183, n. 1; Adhémar II, p. 13, n. 1; Zerner 56.

Acquaforse, mm. 438 × 465.

Senza firme e data. Con ricco bordo di cartigli e festoni di frutta, con un satiro a sinistra e una satiresa a destra.

La composizione è tolta dall'affresco di Michelangelo nella volta della Sistina; il fondo naturalistico che ambienta la scena è, secondo noi, di invenzione del Penni, secondo lo Zerner di Mignon.

Collezioni: Albertina (HB XII, I, p. 93); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 1); Parigi Bibl., É.d.B.A. (209).

54. La tentazione di Eva

B. XVI, p. 377, n. 3; Herbet, p. 183, n. 2; Adhémar II, p. 14, n. 2; Zerner 57.

Acquaforse, mm. 425 × 583.

Senza firme e data, con ricco bordo di cartigli e frutta.

La figura di Eva è tolta da quella dell'affresco di Michelangelo nella volta della Sistina, ma lo sfondo così ricco di vegetazione e animali è di invenzione del Penni (vedi anche il ramo attorno all'albero).

Collezioni: Albertina (HB XIII, II, p. 32); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 2) e (Ed. 13. a Rés.); Parigi Bibl. É.d.B.A. (219).

55. Abramo sacrificante Isacco (fig. 26)

B. XVI, p. 377, n. 4; Zanetti, p. 71, n. 1489; Herbet, p. 29, n. 39 (come Davent); Adhémar II, p. 17, n. 25a; Zerner 54.

Acquaforse, mm. 325 × 422.

Senza firme e data. In basso verso destra, su una pietra, si legge: «PLACVIT / DEVM / OBEDIENTIA». Secondo Zerner il paesaggio è di invenzione di Mignon: noi lo riteniamo senz'altro del Penni, come del resto il disegno di tutta l'incisione (v. anche il testo): Luca aveva certamente a disposizione i disegni del fratello Gian Francesco che è ritenuto autore del dipinto di questo soggetto (del 1511) nella volta della Stanza di Eliodoro: la composizione di Luca è uguale, ma è posta in un lussureggiante paesaggio. Esiste una copia di questa incisione, in piccolo, segnata: «Ier. Cock exc. 1552» (Passavant, *Raffaello* cit., II, p. 149).

Huber M.(V, p. 81, n. 1) cita un *Sacrificio di Abramo*, «d'après maestro italiano da Raffaello», che reca la scritta: «Hieronymus Cock excudebat. 1552».

Collezioni: British (1850. 5. 27. 43); Parigi B.N. (Ed. 13, Rés.); Albertina (HB. XIII, 2, p. 33, 372).



FIG. 26 - J. MIGNON - *Abramo sacrificante Isacco*, aquaforse.
Londra, British Museum.

56. Sacra Famiglia

B. XVI, p. 383, n. 18 (anonimi); Herbet, p. 214, n. 16 (anonimi); Zerner 1.

Acquafornte, mm. 350 × 253.

Senza firme, datata in alto nel mezzo: «1543».
La posa matronale della Vergine, le derivazioni raffaellesche dei due angeli, di Gesù e S. Giovanni-
no, ci hanno indotto ad attribuire questa composizione al Penni; Herbet la deriva invece da Giulio
Romano.
Collezioni: British (1850. 5. 27. 51); su questo esemplare, in alto a sinistra, è scritto a penna: «Ecole
de Raphael».

57. Adorazione dei Magi (fig. 27)

B. XVI, p. 381, n. 14; Zanetti, p. 71, n. 1490; Herbet, p. 183, n. 3; Zani,
II, vol. V, p. 162, n. VIII; Adhémar II, p. 14, n. 3; Zerner 39.

Acquafornte, mm. 309 × 422.

Senza firme e data. Concordemente attribuita a un disegno del Penni secondo l'iconografia consue-
ta, questa incisione è, nel gruppo principale, probabilmente derivata da un disegno (conservato al
Museo di Hohenzollern a Sigmaringen) usato sia per il dipinto nella loggia Vaticane (XIII volticella),
sia per un arazzo situato pure in Vaticano. Il disegno, un tempo attribuito a B. Peruzzi, è ora
riferito, come anche il dipinto, a Giulio Romano o a G.F. Penni. La figura di S. Giuseppe è simile a
quella della *Sacra Famiglia* di Raffaello conservata al Prado. Nell'incisione si notano le foglioline
attorte al rocchio, a sinistra.
Collezioni: Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 3); British (1850. 5. 27. 48).

58. Adorazione dei Magi

B. XVI, p. 382, n. 15; Herbet, p. 18, n. 4; Adhémar II, p. 14, n. 4;
Zerner 49.

Acquafornte, mm. 352 × 510; con ricco bordo di cartigli con sei
angeli musicanti.

Senza firme e data.
Questa incisione è concordemente attribuita a disegno del Penni.
La Vergine è a destra con Gesù adorato da un mago sdraiato a terra; gli altri sono in piedi nel
mezzo. A sinistra due valletti prendono un vaso da un cofano: dietro è un cammello con una
scimmia sulla gobba. A destra in basso un ramo di foglie è attorno a un rocchio.
Collezioni: British (1850. 5. 27. 49); Parigi B.N. (Ed. 3. a. Rés.).



FIG. 27 - J. MIGNON - *L'Adorazione dei Magi*, aquafornte.
Londra, British Museum.



FIG. 28 - J. MIGNON - *Il Calvario*, acquaforte.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

59. *Il Calvario* (fig. 28)

B. XVI, p. 385, n. 23; Herbet, p. 184, n. 6; Adhémar II, p. 14, n. 6;
Zerner 29.

Acquaforte, mm. 355 × 487.

In basso a sinistra, su una tavoletta, si legge: «1544» (col «5» rovesciato). Senza firme.
Da un disegno in controparte di Luca Penni intitolato «Il Calvario», datato «1544», non firmato,
conservato al Louvre (1403). (fig. 29)
Collezioni: Albertina (HB, XIII, II, p. 38); Parigi B.N. (Ba. 11. fol. p. 6) e (Ed. 13. a. Rés.).



FIG. 29 - L. PENNI - *Il Calvario*, disegno.
Parigi, Louvre, Cabinet des Estampes.

60. La Pietà

B. XVI, p. 387, n. 29; Herbet, p. 184, n. 8; Adhémar II, p. 15, n. 8; Zerner 30.

Acquaforse e bulino, mm. 320 × 287, in un ricco bordo con cartigli e frutta.

Senza firme e data. Secondo Zerner, Herbet e Adhémar il disegno è sicuramente del Penni. Il corpo del Cristo (non la testa) ricorda, in controparte, quello della statua di Michelangelo conservata in S. Pietro a Roma. La Vergine ai piedi della Croce tiene sulle ginocchia il corpo di Cristo sostenuto da due angeli: dietro, altri due angeli in pianto.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 61); Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.); Parigi Bibl. Éd.B.A. (214).

61. I discepoli posano il corpo di Cristo ai piedi della Croce

B. XVI, p. 386, n. 25, 26, 27; Herbet, p. 184, n. 7; p. 215, n. 25, 26.

Acquaforse, mm. 325 × 284, con ricco bordo di cartigli e mascheroni.

Senza firme e data, da un disegno ritenuto del Penni dallo Zerner. Esistono due ripetizioni di questo soggetto: la prima (B. 26, Herbet 25) ha inserito la scena quadrata in un tondo (diametro mm. 322) decorato a cartigli e frutta; il Cristo non ha la corona di spine. La seconda (B. 27, Herbet 26), mm. 281 × 214, è in controparte, senza cornice, con differenze nel paesaggio. I discepoli depongono il corpo di Cristo su di un lenzuolo; la Vergine in pianto è seduta in una buca del terreno.

Collezioni: Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.); British (1850. 5. 27. 57) = B. 25; (1850. 5. 2. 58) = B. 26; (1850. 5. 27. 59) = B. 27.

62. I discepoli portano Cristo alla tomba

B. XVI, p. 385, n. 24; Adhémar II, p. 14, n. 7.

Acquaforse, mm. 326 × 282, con ricco bordo di cartigli e frutta.

Senza firme e data. Da un disegno del Penni (cfr. con la precedente stampa). Il gruppo dei discepoli col corpo di Cristo si dirige alla tomba, verso destra; dietro sono la Vergine e le pie donne.

Collezioni: Albertina (non inv.); British (1850. 5. 27. 56); Parigi B.N. (Ba. 11) e (Ed. 13. a. Rés.).

63. S. Giovanni predica al deserto

B. XVI, p. 391, n. 38; Herbet, p. 184, n. 10; Adhémar II, p. 15, n. 10; Zerner 55.

Acquaforse, mm. 420 × 560, con ricca bordura di putti e frutta.

Senza firme e data, ma ritenuta del 1550 c. da Herbet.

La composizione è attribuita al Penni. Herbet segnala una copia di anonimo di piccolo formato, senza bordo, e una in xilografia stampata da Nicolas Prevost (sec. XVII); Zerner ne segnala una terza firmata da Giovan Battista de' Cavalieri (Roma, c. 1525-1601), che Huber M. (III, p. 185, n. 54) assegna per la composizione ad Andrea del Sarto.

A sinistra S. Giovanni in piedi predica presso un albero: sul davanti varie figure sedute, sullo sfondo una moltitudine in ascolto in un ameno paesaggio. Da notare, a sinistra, le solite foglioline attorte al tronco e, nel gruppo di persone in secondo piano, l'impiego di puntinato per meglio renderne la lontananza prospettica.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 72) con l'aggiunta a penna, in basso a destra, della firma: «Luca Penni»; Malaspina (2120); Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.).

64. Giudizio finale

Herbet, p. 188, n. 27; Adhémar II, p. 18, n. 27; Zerner 52a e 52b.

Acquaforse, mm. 334 × 450.

Senza firme e date.

Nel I stato senza bordo, a destra verso il mezzo, su una bandiera tenuta da un diavolo si legge: «ANTI / XPS». Nel II stato, sulla tiara del Papa, verso destra, è stato inciso: «ARR / IV / S» e la stampa misura ora mm. 425 × 610 perché ha intorno con cartigli e emblemi religiosi: nel mezzo del bordo in alto, in un cartello, si legge: «EGO SVM RESVRRECTIO / ET VITA»; a sinistra e a destra altri cartelli recano le scritte: «VENITE / BENEDICTI / PATRIS / MEI» e «ITE / MALEDICTI / IN IGNEM ETERNVM», e in basso: «OPERA EORVM / SEQVNTVR ILLOS». Il bordo non è citato da Herbet e da Adhémar.

La composizione segue lo schema consueto: in alto nel mezzo Cristo giudice fra i santi e le gerarchie celesti; sotto a sinistra gli eletti e a destra i dannati.

Collezioni: British (W. 3-186) I; Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.) I.

65-70 - Sei fogli della serie relativa alla Storia di Troia.

Luca Penni è certamente l'inventore di tutta la serie, della quale si conservano alcuni disegni originali firmati al Louvre: in essi è talvolta palese l'influsso del Raimondi e di Giulio Romano. Il Bartsch attribuisce ad un ignoto incisore, Florent Despèches, l'esecuzione di queste vigorose acqueforti.

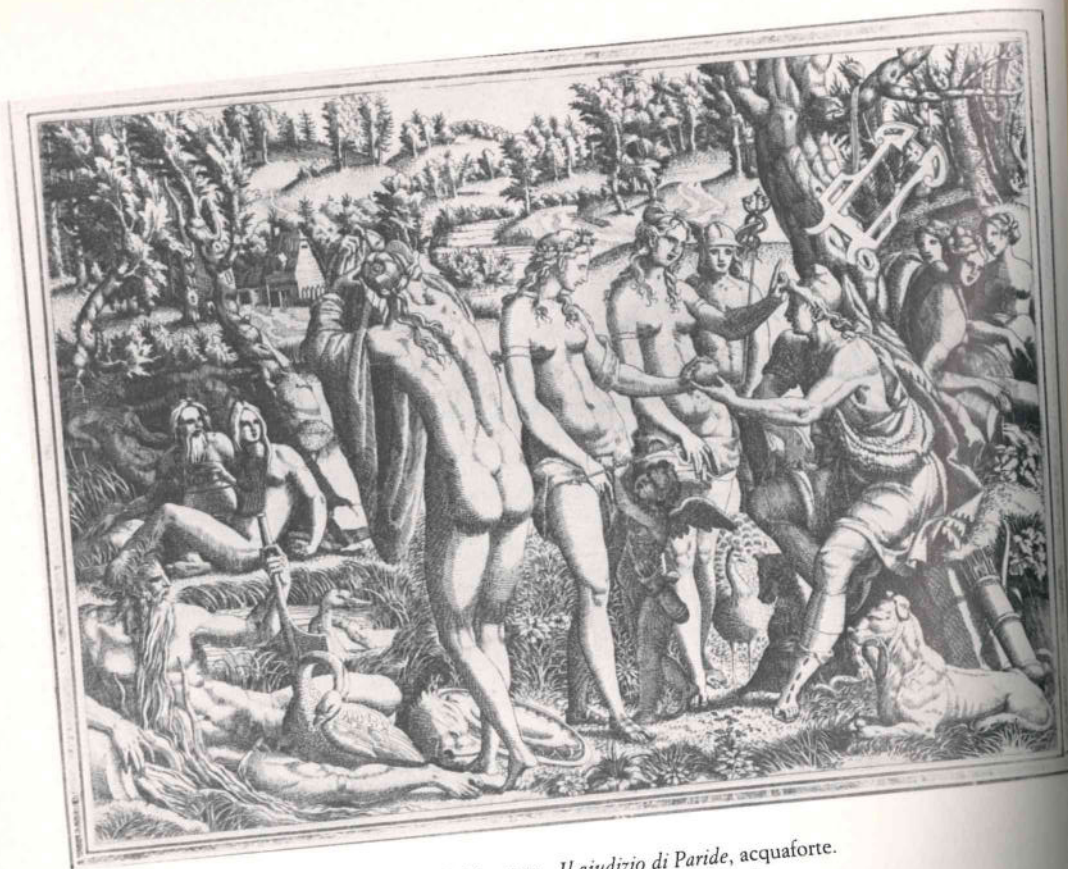


FIG. 30 - J. MIGNON - *Il giudizio di Paride*, acquaforte.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

65. Il giudizio di Paride (fig. 30)

Huber W., *Éc. Ital.* I, p. 305, n. 1401 (come Davent); B. XVI, p. 404, n. 72; Herbert, p. 186, n. 21; Adhémar II, p. 16, n. 21; Zerner 40.

Acquaforte, mm. 315 × 427.

Senza firme e data. Questa incisione è fra quelle citate dal Vasari e da altri come incisa dal Penni stesso (v. nota 15 al testo).

Il disegno originale del Penni (fig. 31) è conservato al Louvre (1395, FH, 21), firmato, in controparte, tolto con molte varianti dalla stampa analoga del Raimondi (B. XIV, n. 245) o direttamente da un disegno di Raffaello (che sembra sia stato da lui stesso distrutto) che mostrava influssi di vecchi marmi che, contrariamente a quanto detto dal Bartsch (XVI, p. 197, n. 245) sono tuttora custoditi a Villa Medici e a Villa Panfili in Roma (Cfr. A. SPRINGER, *Raffaello und Michelangelo*, Lipsia 1878, II, p. 123).



FIG. 31 - L. PENNI - *Il giudizio di Paride*, disegno.
Parigi, Louvre, Cabinet des Estampes.

Un supposto disegno della figura di Venere, attribuito a Raffaello, si trova al Museo di Belle Arti di Budapest, e un disegno di anonimo con la copia delle tre Dee è al Louvre: tutti e due sono illustrati in: O. FICHEL, *Raphael*, Londra 1946, II, tav. 295b 295a. La figura del Fiume nell'angolo sinistro deriva probabilmente dal disegno di Michelangelo per la *Caduta di Fetonte* conservato al British (1895, 9, 15, 517), ma si può risalire alla statuaria romana di una divinità fluviale, ora in Vaticano, ma nel '500 sulla collina del Quirinale (cfr. la copia di Sebastiano del Piombo all'Ambrosiana (F. 290 inf. 22), e il bozzetto di Michelangelo conservato a Firenze, Casa Buonarroti).

Si conosce una copia in controparte di questa incisione (B. XVI, p. 400, n. 64 e Herbert p. 218, n. 44; mm. 130 × 181), da Luca Penni anch'essa, e forse incisa pure da Mignon, ma con minore eleganza.

Lo stesso soggetto è stato inciso anche da Marco Dente (B. XIV, n. 246) e da Delaune (R.D. IX, p. 37, n. 80); Herbert lo segnala su uno smalto di Pierre Reymond in un cofanetto della Coll. Mannheim, a Adhémar nella decorazione di un casco cesellato dall'orefice milanese Lucio Piccinino (in: *Sur une gravure d'après Luca Penni*, in «Trésors des Bibliothèques de France», 1942, VII, p. 108 e nota 5). A Roma, nella Galleria Corsini, è conservato un quadretto, delle stesse misure della stampa del Raimondi, attribuito a G. Romano, con lo sfondo di un paesaggio olandese (Passavant, *Raffaello* cit., III, p. 285).

Collezioni: Albertina (HB. XIII, II, p. 54); British (1850. 5. 27. 97) copia; Parigi Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 12) e (Ed. 13. b.).

66. Il ratto di Elena

Huber M., VII, p. 55, n. 14; B. XVI, p. 393, n. 42; Herbet, p. 185, n. 12; Adhémar II, p. 15, n. 12; Zerner 41.

Acquaforse, mm. 320 × 420.

Senza firme e data. Da un disegno del Penni che, nella parte centrale, è certamente ispirato, in controparte, alla stampa del Raimondi da un disegno di Raffaello (B. XV, n. 209). A Milano, al Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, è conservato un disegno, copia assai mediocre nello stesso senso della stampa (mm. 340 × 320, inv. n. 4867): sembra un ricalco a secco del solo contorno, ripassato a penna color seppia. Huber M. e Passavant (*Raffaello* cit., III, p. 295) segnarono una copia di Delaune (mm. 120 × 180), in controparte e in due stati (il II stato ha il monogramma «J G» intrecciato, di Jean de Gourmont). Passavant (*ivi*) segnala anche un quadretto a tempera, molto danneggiato, con questo soggetto, eseguito da uno scolaro di Raffaello: è ora conservato in Vaticano, acquistato da Pio IX dalla raccolta Campana. Herbet indica uno smalto dipinto da Pierre Reymond su di un cofano della Collezione Mannheim.

Armati trascinano Elena alle navi, verso il mare che è a destra; in fondo si svolgono combattimenti. Collezioni: British (1850. 5. 27. 77); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 29) e (Ed. 13. a. Rés.); Parigi B.N. (Ed. 4. a. Rés.) I e (Ed. 4) I e II; copia di Delaune.

67. Battaglia sotto Troia (fig. 32)

B. XVI, p. 414, n. 96; Herbet, p. 34, n. 75 (come Davent); Adhémar II, p. 293, n. 75 (come Davent); Zerner 42.

Acquaforse, mm. 318 × 445.

Senza firme e data. La scena di battaglia ha precisi ricordi raffaelleschi nel gruppo principale del cavaliere sul cavallo impennato, quasi simile, in controparte, a quello dipinto verso destra nell'affresco: *L'incontro di Attila e Leone Magno* (c. 1514) sulla parete della Stanza di Eliodoro in Vaticano. Il motivo degli stendardi era già usato dal Raimondi (o M. Dente), (B. XIV, 211) e copiato da Agostino Veneziano (B. XIV, 212) nella *Battaglia dei coltellacci* dove si trova anche la figura del cavallo morente. L'esecuzione dell'affresco sopra citato è per buona parte riferito a Giulio Romano; il soggetto fu anche eseguito in arazzo.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 121) col nome del Penni scritto in basso a sinistra; Parigi B.d.B.A. (236); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 33).



FIG. 32 - J. MIGNON - *Battaglia sotto Troia*, acquaforse.
Londra, British Museum.



FIG. 33 - J. MIGNON - *Il perfido Sinone*, acquaforte.
Londra, British Museum.

68. *Il perfido Sinone* (fig. 33)

Heinecken IV, p. 536 (come Davent); B. XVI, p. 394, n. 46; Herbet, p. 185, n. 15; Adhémar II, p. 16, n. 15; Zerner 43.

Acquaforte, mm. 320 × 448.

Senza firme e data. Il disegno originale del Penni, in controparte firmato nel mezzo in basso, è conservato al Louvre (1397) (fig. 34), assieme a una variante (1398). Herbet segnala lo stesso soggetto in uno smalto di Pierre Reymond su un confano della collezione Mannheim. Collezioni: British (1850. 5. 27. 82); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 14) e (Ed. 13. a. Rés).



FIG. 34 - L. PENNI - *Il perfido Sinone*, disegno. Parigi, Louvre, Cabinet des Estampes.

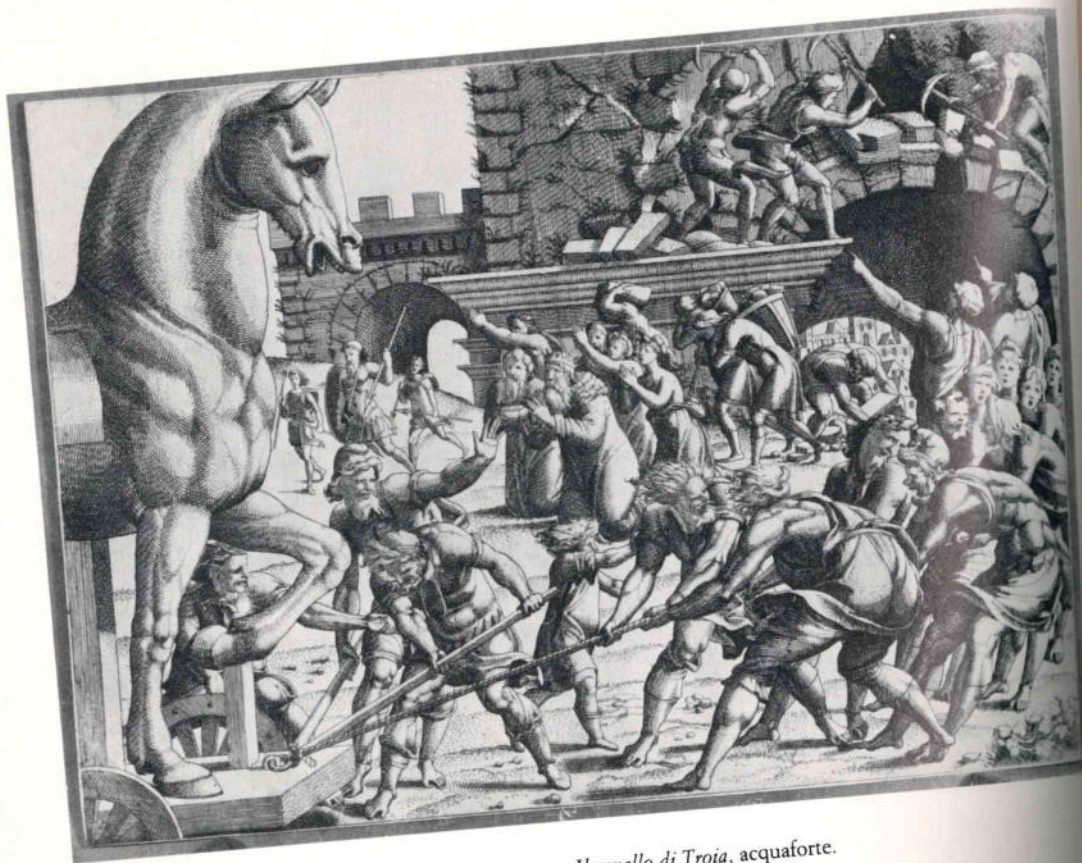


FIG. 35 - J. MIGNON - *Il cavallo di Troia*, acquaforte.
Londra, British Museum.

69. *Il cavallo di Troia* (fig. 35)

Heineken IV, p. 531 (come Davent); Huber M., p. 131, n. 34 (come Davent); B. XVI, p. 394, n. 45; Herbet, p. 185, n. 14; Adhémar II, p. 16, n. 14; Zerner 44.

Acquaforte, mm. 317 × 439.

Senza firme e data. Nel primo stato tutte le teste sembrano essere state incise con una sola morsura d'acido: nel II stato appaiono ritoccate.
il disegno originale del Penni, in controparte e firmato in basso a destra, è conservato al Louvre (1399) (fig. 36). Heineken confonde questa incisione colla seguente, *Il saccheggio di Troia*. Herbet segnala lo stesso soggetto in uno smalto di Pierre Reymond su un cofano della collezione Mannheim. Collezioni: Malaspina (2123) I; British (1850. 5. 27. 81) II; Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.) II.



FIG. 36 - L. PENNI - *Il cavallo di Troia*, disegno.
Parigi, Louvre, Cabinet des Estampes.

70. Il saccheggio di Troia

Heineken IV, p. 531; B. XVI, p. 393, n. 44; Herbet, p. 185, n. 13; Adhémar II, p. 15, n. 13; Zerner 45.

Acquaforse, mm. 311 × 430.

Senza firme e data.
I soldati mettono a ferro e fuoco la città, forse in particolare il palazzo di Priamo; Heineken invece crede sia il Palladium, il che è possibile perché verso l'alto si nota la statua di Pallade. Secondo Heineken il dipinto originale è del Rosso.

Collezioni: Albertina (HB XIII, II, p. 50); Parigi, Bibl. E.d.B.A. (218); Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.) e (Ed. 8b).

71. Entello e Darete

B. XVI, p. 414, n. 97; Herbet, p. 221, n. 69; Zerner 51.

Acquaforse, mm. 352 × 516.

Senza firme e data. La composizione, probabilmente derivata da Raffaello nella parte centrale, è in controparte rispetto a un'incisione analoga di Marco Dente (B. XIV, n. 195): l'esemplare di Marco Dente conservato a Bologna (D. 22) reca nel margine la seguente scritta: «esiste il basso rilievo mutilato a Roma negli orti Aldobrandini» (sembra scritto a penna). Oggi è conservato nel Museo Chiaramonti. L'origine di questa composizione è quindi da ricercarsi nella scultura antica. Due gladiatori combattono al centro di un'area contornata da spettatori: tra essi è un principe con un giovanetto: a sinistra si vede un toro per il sacrificio scortato da sacerdoti.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 122).

72. Marco Curzio sul cavallo

B. XVI, p. 394, n. 47; Herbet, p. 185, n. 16; Adhémar II, p. 16, n. 16; Zerner 48.

Acquaforse, mm. 324 × 482; con ricca bordura di figure, putti e mascheroni.

Il gruppo del cavaliere in armatura sul cavallo è quasi simile, ma in controparte, a quello dell'affresco con *La cacciata di Eliodoro dal Tempio* (1511-1512) in Vaticano che, un tempo attribuita completamente a Raffaello, viene ora, nella parte destra, riferita a Giulio Romano. Marco Curzio, volto verso sinistra, si getta su un rogo col cavallo; intorno molti armati su uno sfondo architettonico.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 94); Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.) e (Ed. 8b).

73. La morte di Cleopatra (fig. 37)

B. XVI, p. 392, n. 41; Herbet, p. 184, n. 11; Adhémar II, p. 15, n. 11; Zerner 31.

Acquaforse, mm. 425 × 306; ovale in una cornice rettangolare assai ricca di cartigli, festoni e putti: in basso a sinistra si vede una satiessa che allatta (il cui disegno è conservato all'École des Beaux Arts); a destra un satiro con flauto, motivi ripresi, secondo Zerner e Herbet, da un'incisione del Maestro I ♀ V.

Senza firme e data, ma ritenuta del 1550 c.

L'invenzione dell'ovale è concordemente attribuita al Penni.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 75): a destra in basso è scritto a penna: «ao». Parigi, Archivi Paul Prouté S.A. (non inv.); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 34) e (Ed. 3b).

74. Venere al bagno servita dalle Ninfe (fig. 38)

Heineken IV, p. 534 (come Davent); Huber M., III, p. 129, n. 15 (come Davent); B. XVI, p. 399, n. 60; Herbet, p. 185, n. 20; Lieure, p. 46, n. 241; Adhémar II, p. 16, n. 20; Zerner 34.

Acquaforse, mm. 525 × 430; in una ricca cornice di trofei e figure di gusto fiammingo, secondo Zerner; il Bartsch non descrive il bordo.

Senza firme e data.

Considerata di invenzione del Penni, secondo Herbet, Lieure, Adhémar, Zerner.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 94); Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.).



FIG. 37 - J. MIGNON - *Morte di Cleopatra*, acquaforte.
Londra, British Museum.



FIG. 38 - J. MIGNON - *Venere al bagno servita dalle ninfe*, acquaforte.
Londra, British Museum.

75. Marte, Venere e Amore

Heineken IV, p. 534 (come Davent); B. XVI, p. 396, n. 52; Herbet, p. 185, n. 17; Adhémar II, p. 16, n. 17; Zerner 38.

Acquafornte, tondo del diametro di mm. 284. Si conoscono due stati: il II ha dei tratti sopra il ramo a destra.

Senza firme e data. La composizione è ritenuta del Penni; il Bartsch la ritiene però incisa da Despèches.

Marte e Venere seduti si abbracciano; Amore è presso Venere; a sinistra, per terra, sono le armi; al tronco sono attorte le consuete foglioline.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 88) I; Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 17) I e (Ed. 13. a. Rés.) I.

76. Marte e Venere su un letto magnifico

B. XVI, p. 396, n. 53; Herbet, p. 185, n. 18; Adhémar II, p. 16, n. 18.

Acquafornte, mm. 150 × 269, in ovale, con bordo ricco di putti.

Senza firme e data; Herbet e Adhémar ritengono questa incisione da un disegno del Penni, derivato da un dipinto della Galleria di Francesco I.

Marte e Venere sono distesi abbracciati su un ricco letto, verso destra. Amore li illumina con una face.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 89).

77. La morte di Adone (fig. 39).

B. XVI, p. 398, n. 58; Herbet, p. 185, n. 19; Lieure p. 46, n. 240; Adhémar II, p. 16, n. 19; Zerner 53.

Acquafornte, mm. 281 × 240. La scena è in un cartiglio ovale, che è al centro di una cornice rettangolare con festoni e frutta.

Senza firme e data. Esiste un secondo stato con la scritta: «F.L.D. Ciartes excudit».

Zerner segnala che un disegno del Penni relativo alla cornice ma non al paesaggio, è conservato al Museo Teyler di Harlem. Anche l'invenzione della scena è sicuramente del Penni: la figura di Adone è simile, in controparte, a quella dello stesso soggetto inciso da Davent (scheda n. 20), derivata probabilmente da Michelangelo.

Collezioni: British (W. 3 - 180) I; Parigi, Bibl. Éc.d.B.A. (223); Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 20) I.



FIG. 39 - J. MIGNON - *La morte di Adone*, aquaforte.
Londra, British Museum.

78. La metamorfosi di Atteone

B. XVI, p. 404, n. 73; Herbet, p. 186, n. 22; Adhémar II, p. 17, n. 22; Zerner 60.

Acquaforse, mm. 430 × 570; con ricco bordo di frutta e putti (non descritto dal Bartsch).

Senza firme e data. Nel bordo in alto, su una tavoletta, si legge: «DOMINVM / COGNOSCITE / VESTRVM». Incisione attribuita con sicurezza a un disegno del Penni. Herbet segnala una copia più piccola in controparte di Anonimo (mm. 130 × 190) con la scritta: «Libertatis... / ... / ... servitude.».

Delaune ha inciso lo stesso soggetto, nello stesso senso, in ovale (R.D. IX, p. 26, n. 4), mm. 78 × 109. Un esemplare è conservato a Torino B.N. (q. III. 36. 122). A sinistra è Atteone cambiato in cervo da Diana che, a destra, è al bagno con tre Ninfe: una gli getta l'acqua; in fondo Adone che fugge in un paesaggio boscoso.

Collezioni: Albertina (HB XIII, Suppl.); Parigi B.N. (Ba. 11) e (Ed. 13.b.).

79. Ratto di Proserpina

Heineken IV, p. 534 (come Davent); Huber M, III, p. 129, n. 18 (come Davent); B. XVI, p. 401, n. 66; Herbet, p. 218, n. 39, anon.; Zerner 32.

Acquaforse, mm. 315 × 348.

Senza firme, datata in basso, nel mezzo, fuori dall'inciso: «1544». Il Bartsch non riferisce la data: l'esemplare da lui descritto potrebbe essere un I stato, ma potrebbe anche essere stato tagliato alla linea di contorno.

Zerner informa che il disegno originale del Penni (datato pure 1544) è conservato all'Istituto Courtauld a Londra. Particolari di questa incisione hanno attinenza con un disegno conservato a Parigi (École des Beaux Arts, cat. n. 163), modello per un rilievo in stucco nella Sala delle Aquile al palazzo Te di Mantova.

Herbet (p. 216) e Adhémar (II, p. 298) come Davent, citano un esemplare con altre misure e con le figure di Venere e Amore in cielo (mm. 155 × 233, conservato a Parigi, B.N. (Ed. 88, t.I.), senza data.

Plutone rapisce Proserpina su un carro con cavalli che si dirigono verso sinistra; nel mezzo in basso è una naiade vista di schiena; a destra tre fanciulle o naiadi si disperano.

Collezioni: British (1850. 5. 27. 99).

80. Caduta di Fetonte

Herbet, p. 219, n. 53; Adhémar II, p. 18, n. 28; Zerner 37.

Acquaforse, tondo, mm. 288 di diametro.

Senza firme e data. Da una pittura nella sala delle Conferenze a Fontainebleau.

Secondo lo Zerner e Adhémar il disegno di questa incisione è da attribuirsi al Penni, da Raffaello. La figura di Fetonte che cade fra i cavalli visti di scorcio è simile a quella che si trova a destra, in alto, nella stampa intitolata *S. Michele combatte gli angeli ribelli* di Mignon (scheda n. 52); il secondo cavallo a destra deriva probabilmente dal disegno di Michelangiolo del 1533; dello stesso soggetto, conservato a Windsor, Royal Library (12766 r.); dal medesimo disegno michelangiolesco deriva in parte anche la figura del Fiume.

Questo soggetto è stato inciso anche da Delaune (R.D. IX, p. 37, n. 81).

Al centro del tondo è Fetonte che cade, in alto il carro coi cavalli precipitanti; sotto, a sinistra, tre ninfe levano le braccia trasformate in rami; sulla destra, presso l'acqua, un Fiume.

Collezioni: Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.).

81. Molte donne al bagno (fig. 40)

Heineken II, p. 678; Huber M., V, p. 81, n. 5; Huber W., *Éc. Ital.* II, p. 727, n. 3260 e 3261; B. XVI, p. 415, n. 99 (anon.); Herbet, p. 186, n. 23; Adhémar II, p. 17, n. 23; Zerner 46.

Acquaforse, mm. 444 × 620; con ricco bordo di frutta e, in basso, due putti con festoni di fiori.

Senza firme e data, ma ritenuta del 1550 c. Huber W. cita un secondo stato con la scritta: «H. Cock excud.».

Esiste un disegno del Penni di questo soggetto, in controparte (mm. 247 × 403) conservato a Bayonne, Museo Bonnat (n. 128) forse di provenienza vasariana; è citato da L. RAGGHIANI COLLOBI, *Il libro dei disegni del Vasari*, Firenze 1974, p. 113. La studiosa segnala anche un'incisione settecentesca dello stesso soggetto, riprodotta nel *Catalogo della Collezione Von Praun*, Norimberga 1797. Da ricordare che il Vasari (V, p. 434) menziona questa stampa come opera incisa dal Penni stesso.

La prima figura a sinistra sullo sfondo è tolta dalla *Venere che si asciuga il piede*, del Riamondi (B. 297) o direttamente da un dipinto di Raffaello derivato da una scultura antica: la sua posa si ripete un poco anche nella figura che le è davanti. La donna a sinistra che scende in acqua reggendo un drappo, segue la tipologia della *Venus Felix* romana, assai copiata nel '500, ma non si può escludere anche una derivazione dalla *Venere di Cnido* che era stata portata in Francia.

Esiste una copia (fig. 41) in controparte (mm. 390 × 530), senza bordura, nella quale, in basso a sinistra, si legge: «Marco de Bianchi. f. Nicolas Nelli formis 1572 Venetiis». Bartsch segnala una copia del De Bianchi con la scritta a rovescio.

Collezioni: British (W. 3 - 182) I ritagliata agli angoli; Parigi B.N. (Ed. 13. a. Rés.) e (Ba. 11, fol. p. 23) I; Bertarelli (Art. Cart. M. 4-78) copia, ritagliata in basso di cm. 3; Malaspina (2139), copia.



FIG. 40 - J. MIGNON - *Molte donne al bagno*, acquaforte.
Londra, British Museum.



FIG. 41 - M. DE BIANCHI - *Molte donne al bagno*, acquaforte, copia.
Milano, Civica Raccolta Bertarelli.



FIG. 42 - J. MIGNON - *Combattimento d'uomini nudi*, aquaforte.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

82. Combattimento d'uomini nudi (fig. 42)

B. XVI, p. 414, n. 95; Herbet, p. 221, n. 68; Zerner 33.

Acquaforte, mm. 297 × 448.

Senza firme e date.
Come per l'incisione n. 44, questo *Combattimento* può essere stato ispirato dalle *Metamorfosi* di Ovidio (XII, versi 210-535 c.) nelle quali sono descritte le lotte disumane fra Lapiti e Centauri, sovente servite come da modelli. La figura verso destra a terra, con in mano la spada (simile a quella a destra della stampa n. 44) deriva dal disegno di Michelangelo conservato a Oxford (Parcker 294) o da quello conservato al British (1850. 4. 14. 819r): ma a questa *Battaglia di nudi* non è estraneo, per l'affastellamento delle figure, il cartone per *La battaglia di Cascina*, sempre di Michelangelo; servirono di modello anche i suoi magnifici studi di particolari di nudi maschili per le statue della tomba di Giulio II conservati a Berlino Est (Neues Museum, 5305 v.), o quelli conservati a Parigi (École des Beaux Arts, 197 v.), o ad Harlem (Teyler Museum, A 42 r, A 39 r, A 39 v.), o agli Uffizi (622 Fr.). Il disegno originale del Penni è al Louvre (1401), non firmato, in controparte.
Collezioni: Albertina (HB XIII, I, p. 98).



FIG. 43 - L. PENNI - *Combattimento d'uomini nudi*, disegno.
Parigi, Louvre, Cabinet des Estampes.

RANSONETTE NICOLAS PIERRE - (Parigi 1753 - c. 1810), figlio di Carlo Nicola incisore, scolaro di P.P. Choffard. Pittore e incisore a bulino di invenzione propria, ma molto di riproduzione.

83. Ritratto di Diana di Poitiers

L.B. III, p. 286, n. 11; Andresen I, p. 359, n. 1; Nagler K.L. XIII, p. 532, n. 1.

Bulino, misure sconosciute; sullo stesso foglio del ritratto seguente.

Non è stato trovato alcun esemplare nelle Collezioni esplorate.

84. Ritratto di Agnès Sorel

L.B. III, p. 286, n. 12; Andresen I, p. 359, n. 1; Nagler K.L. XIII, p. 532, n. 2.

Bulino, misure sconosciute. Sullo stesso foglio del ritratto precedente.

Non è stato trovato alcun esemplare nelle Collezioni esplorate.

ROTA MARTINO - (Sebenico, c. 1520 - Vienna 1583). Incisore all'acquaforte e a bulino, ebbe il suo periodo di maggior attività verso il 1558, con il suo trasferimento a Venezia. Fu per lo più incisore di riproduzione alla maniera del Raimondi del quale imitò la tecnica e il gusto, modificandone la classicità a contatto con l'arte veneta. Fu autore di molti ritratti a bulino, anche da sculture romane, e non restò immune dall'influenza di Michelangelo che si avverte nel suo disegno e nel suo chiaroscuro. Noto anche per aver inciso soggetti allegorici e mitologici.

85. La sepoltura di Gesù

B. XVI, p. 251, n. 11; Zani II, IX, p. 38, n. 9; Mariette V, p. 26; L.B. III, p. 367, n. 11

Bulino, mm. 222 × 274; in basso a sinistra, in un cartiglio, si legge: «Luca Penis inuentor. / Martinus Rota Sibinicensis incidebat. / Joannis Mastini Bononiensis Formis.».

Dei due stati conosciuti, il primo è come il descritto, il II è molto ritoccato e la donna in fondo a sinistra ha la testa voltata e i capelli intrecciati; la scritta del I stato è ora sostituita con la seguente su due righe: «a Ioannis Turpino et Philo quesita superiorū pmissu j 594» (Zani). Presso una grotta Cristo viene messo nel sepolcro da due discepoli; davanti, a sinistra, è la Maddalena inginocchiata; dietro la Vergine con altri discepoli.

Collezioni: British (c. 59 Luca Penni / 1951. 4. 7. 61) I; Parigi B.N. (Ba. 11, fol. p. 8); Torino (q. III. 11, 116) I.

RUGGERI GUIDO - (nato a Bologna, att. v. 1550). Fu allievo del Francia per la pittura e forse del Raimondi per l'incisione, ma la sua maniera richiama più quella di Marco Dente, secondo gli studiosi. Lavorò a Fontainebleau dal 1557 col Primaticcio, secondo il MALVASIA (*Felsina Pittrice*, Bologna 1678, p. 60, 80, 153), e riprodusse ad acquaforte parecchie pitture. Firmò con le iniziali «G.R.» talvolta intrecciate e seguite da una «F».

86. La Flagellazione nel Pretorio

B. XVI, p. 384, n. 21, anon.; Herbet, p. 184, n. 5; Adhémar II, p. 14, n. 5 (come Mignon).

Acquaforte, mm. 168 × 168; in una bordura di ghirlande di frutta che ha in basso un dio marino con una nereide in groppa.

Senza firme e data.
Herbet e Adhémar attribuiscono con sicurezza l'invenzione al Penni, suggerita dagli altri studiosi in forma dubitativa. Posta tra gli incisori anonimi dal Bartsch, è ritenuta incisa da G. Ruggeri sia dallo Zerner (introduzione cat. Mignon) che da Herbet.
Nel cortile del Pretorio Cristo alla colonna è flagellato, fra molti soldati armati.
Collezioni: British (1850. 5. 27. 54).

87. Giove cambia Callisto in orsa

Huber M. III, p. 133, n. 6; Mariette V, p. 146; Herbet, p. 117, n. 2; Massari, p. 157, n. 229.

Bulino, mm. c. 287 × 436.

Le notizie più interessanti su questa rarissima incisione sembrano quelle della Massari, che cita un disegno del Primaticcio per l'appartamento dei bagni a Fontainebleau (forse quello conservato al Louvre (8536 della Coll. Jabach, n. 21), usato anche dal Ghisi per il suo bulino. Secondo Huber questa stampa è incisa dal Penni stesso, come è opinione del Vasari (V, p. 434).
Questa incisione non è stata trovata nelle Collezioni esplorate.

SCULTORI GIOVAN BATTISTA - (Mantova 1503 - 1575); scultore e incisore a bulino, fu allievo di Giulio Romano, quando questi si trasferì a Mantova, e si valse assai dei suoi insegnamenti e dei suoi disegni per le proprie incisioni, alcune delle quali, però, sono di invenzione. Lo Scultori si dedicò a quest'arte tardi, e la sua esperienza del bulino, con il quale incise ventun lastre, si esaurì in breve tempo, cioè dal 1536 al 1540. Le sue incisioni risentono anche della tarda scuola del Raimondi, e sono frutto di una cultura abbastanza eclettica, (assorbita alla corte di Mantova) che è all'origine dei temi mitologici, allegorici, storici e religiosi. Firmò le proprie opere per lo più con le lettere «I.B.M.» oppure: «I.B. MANTVANVS SCVLPTOR.».

88. Allegoria del Fiume Po (fig. 44)

Huber M. III, p. 136, n. 4; B. XV, p. 383, n. 19; GGDA, X, p. 159, n. 4; Ticozzi II, p. 170; D'Arco, p. 71, n. 20; L.B. II, p. 293, n. 14; Nagler M., III, p. 829, n. 1995; Ferrara-D'Amico VI, p. 268, n. 269.

Bulino, mm. 108 × 132.

Il basso a sinistra, si legge: «IBM / 1538».
Secondo il Bartsch questa è una stampa di invenzione, ma De Angelis, D'Arco, Huber, Ticozzi e Ferrara-D'Amico ritengono che sia derivata da un disegno di Luca Penni, ispirato forse a uno schizzo di Giulio Romano, conservato al British (inv. 144).
Un disegno mediocre, nello stesso senso, erroneamente attribuito al Primaticcio, è conservato agli Uffizi (inv. 430). Il rame di questo bulino è conservato a Roma, presso la Calcografia Nazionale (n. 473).

Collezioni: Bertarelli (Art. P. 30-34); Ambrosiana (4756 F); Bologna GdS. (G. 240); Brescia (3384); Palatina (3258); Rothschild (4419 L.R.); Roma GdS. (F.C. 50514, vol. 40 H. 16).

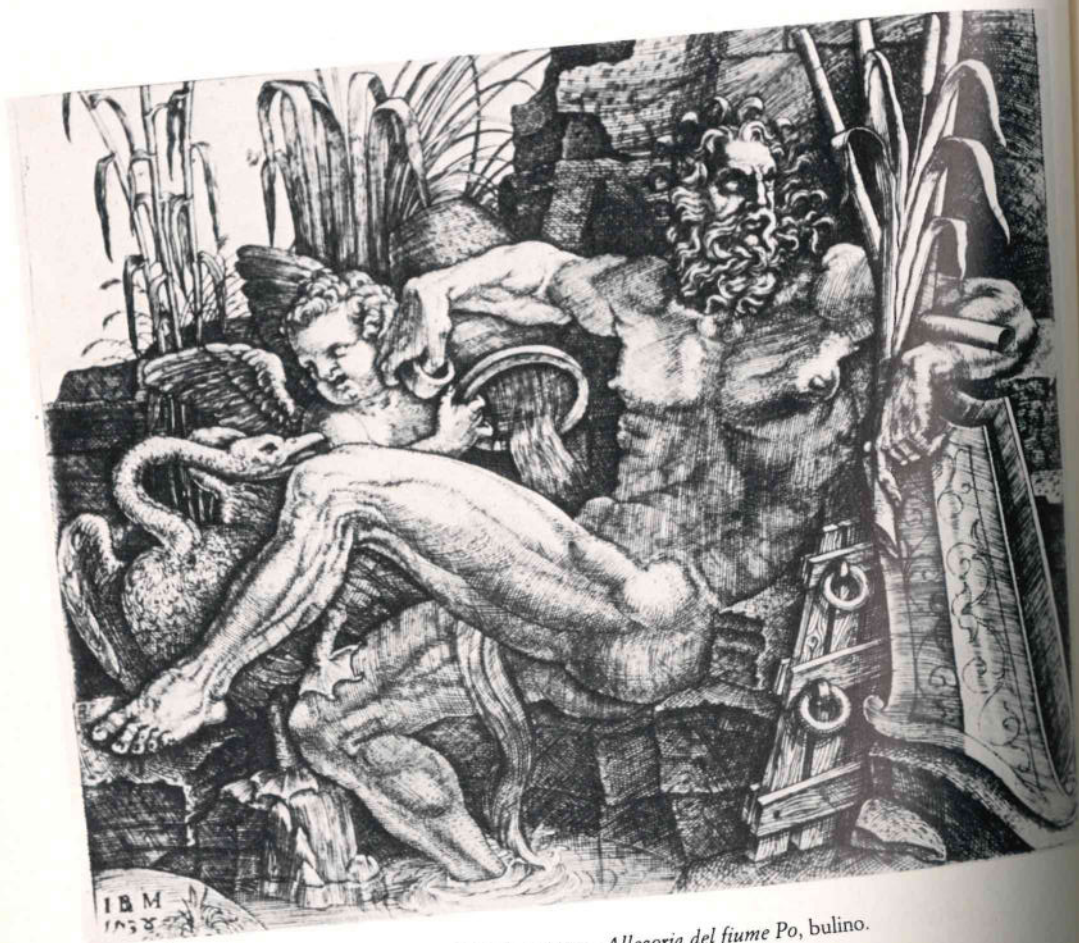


FIG. 44 - G.B. SCULTORI - *Allegoria del fiume Po*, bulino.
Milano, Civica Raccolta Bertarelli.

WIERIX HIERONYMUS - (Anversa, 1515 - 1624). Incisore e disegnatore fu, coi fratelli Jan e Anton, fra i più famosi artisti di Anversa in questo campo: più laborioso dei due fratelli, pare intagliasse già a tredici anni. Fu incisore di ritratti e di altri molti soggetti tolti dal Dürer, da Marcantonio e da Maestri fiamminghi italianizzanti che interpretò con grande finezza e morbidezza di bulino, specialmente nei toni chiari. Coi fratelli fu incisore di stampe devozionali assai diffuse nelle Fiandre.

89. La Flagellazione

Huber W., X, p. 728, n. 3267; Bénard, *Éc. Holland.*, p. 151, n. 4097; Zani II, VII, p. 199, n. 4; Nagler M., XII, p. 223; Mauquoy-Hendrickx I, p. 41, n. 293.

Bulino, mm. 435 × 344, escluso il margine di mm. 17.

In basso, verso sinistra, si legge: «Ieronimus W. fe.», nel mezzo: «M. Lucas Rom. *Inuentor», a fianco, verso destra: «Aux Quatre Vents» (la stamperia di Volckxken Dierckx, vedova di Jérôme Cock). Sotto, si legge una lunga scritta su quattro righe, ripetuta tre volte: «Qui vestit....».

Mauquoy-Hendrickx segnala tre stati: il II sostituisce l'editore precedente con «Adrian. Collaert» e il III con «Ioan» al posto di «Adrian». Nel corso delle tirature appaiono sempre più forti tre graffi che attraversano le gambe del carnefice, la colonna e la gamba destra del Cristo.

La figura del Cristo può essere avvicinata a quella del disegno di Michelangelo (c. 1516) per la cappella Borgherini in S. Pietro in Montorio, dipinta poi da Sebastiano del Piombo: il disegno è conservato al British (1895. 9. 15. 813) (mm. 275 × 143).

Bénard segnala un esemplare senza altra scritta che: «J. Wierix sc.».

Collezioni: Albertina (Coll. Saxe-Teschen, I, p. 128) e (HB 77, I, p. 129) I; Parigi B.N. (*Éc.* 69-69° I, p. 122) II; Palatina (Sc. R., T. II, n. 237) ritagliata al margine; a destra reca scritto a mano: «Lucas Penni Romanus inventor».

90. La Resurrezione

Huber M., V, p. 145, n. 17; Malpé II, p. 312; Jubert III, p. 215; Nagler K.L. XXIV, n. 122; Mauquoy-Hendrickes, p. 55, n. 384.

Bulino, misure sconosciute. Malpé dice: «pezzo in altezza».

Il Nagler e Mauquoy-Hendrickes citano una stampa con questo soggetto, firmata: «Luca Boneanus inv.», nome sconosciuto. Sospettiamo che questo nome sia stato mal letto, su un raro esemplare sciupato, e che pertanto deve leggersi: «Luca Romanus inv.» tanto più che Huber cita un'incisione con questo soggetto, firmata: «M. Lucas Romanus» e Joubert e Malpé pure, firmata: «Lucas Romanus» come il Nagler, anche Huber, Joubert e Malpé aggiungono: «pezzo capitale».

Questa incisione non è stata trovata nelle Collezioni esplorate.

Nota su Gioconda Albricci

Gioconda Rigamonti Albricci, nacque a Milano il 12.7.1910. Compiuti gli studi classici presso i Licei Parini e Beccaria di Milano, si iscrisse all'Accademia di Brera, ove frequentò i corsi di Pittura di A. Carpi, quelli di Scultura di Marchini, quelli di Incisione di B. Disertori, quelli di Storia dell'Arte di E. Tea, quelli di Tecnica del Restauro di M. Bazzi. In quegli anni cominciò anche a dipingere, scolpire ed incidere su legno e su metallo. Nel periodo 1932-1935 vinse il Premio Hayez per la Pittura. Sposatasi nel 1935, preferì non più dedicarsi ad una attività creativa vera e propria. Tutta presa dall'educazione dei cinque figli, nati tra il 1937 e il 1948. Quando, con il crescere dei figli, le necessità delle sue cure materne si alleggerirono, intraprese con passione nuovi studi nel campo della storia dell'arte, in particolare nella storia dell'incisione antica e dell'iconografia. In questi settori acquistò una grande competenza che le permise, nel giro di pochi anni, di pubblicare saggi di grande interesse scientifico su alcune delle più importanti riviste di storia dell'arte. È venuta improvvisamente a mancare, per collasso cardiocircolatorio, a Milano il 25.2.1983.

Articoli pubblicati da Gioconda Albricci

- Diario della giovinezza di Segantini, in "Arte Club", Milano sett.-nov. 1959, pp. 19-28.
- La vera 'Malinconia' del Castiglione, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1973, 16, pp. 40-43.
- Donne incisori nei secoli XVI e XVII, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1973, 19, pp. 20-25.
- Le incisioni di Adamo Scultori, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1974, 22, pp. 36-45.
- Le incisioni di Diana Scultori, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1975, 25, pp. 17-23.
- Su un'incisione di G. Ghisi, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1975, 28, pp. 16-17.
- Luigi Scaramuccia Perugino, in "Print Collector - Il conoscitore di stampe", 1975, 31, pp. 32-45.
- Le incisioni di G. Battista Scultori, in "Print Collector - Il conoscitore di stampe", 1976, 33-34, pp. 10-63.
- Bibliografia di Eva Tea, in "Arte Cristiana", luglio-agosto 1977, 640, pp. 197-210.
- Sei lettere di G. Battista Scultori, in "Arte a stampa", 1978, n. 2, pp. 9-12.
- Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati, in "Arte a stampa", 1978, 4, pp. 9-13.
- Le tre Grazie, in "Arte a stampa", 1979, 9, pp. 11-14.
- Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1980, 12, pp. 9-30; 113-121.
- Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1982, 13, pp. 75-88.
- I d'après Luca Penni, in "Rassegna di Studi e Notizie", Milano 1982, pp. 69-165.
- Il 'Sogno di Raffaello' di Giorgio Ghisi, in "Arte Cristiana", (di prossima pubblicazione).
- Lo 'Stregozzo' di Agostino Veneziano, in "Arte Veneta" (di prossima pubblicazione).

Paolo Bellini

PAOLO BELLINI

Angelo Maria Eschini

Nella storia dei ducati emiliani di Parma, Modena e Reggio, durante il XVII secolo, un particolare momento di fulgore godette l'editoria, quella encomiastica in primo luogo, ma anche quella a fondo storico e di erudizione. Per citare qualche esempio ricorderemo le opere di Domenico Gamberti (come *L'idea di un principe cristiano*, Modena 1659; oppure *Orazione funerale nelle solenne esequie di Alfonso IV...*, Modena 1662), o altre pubblicazioni come *Il Trionfo della Virtù, Festa d'armi a cavallo* (Modena 1660), il *Bona Espugnata* di V. Piazza (Parma 1694); ma menzioneremo anche la figura dell'editore e stampatore modenese Soliani, che pubblicò una gran quantità di libri illustrati in questo periodo.

A questa attività editoriale elegante, raffinata e culturalmente legata soprattutto al mondo emiliano parteciparono a diverso titolo differenti categorie di persone: autori, stampatori, editori e, naturalmente, gli illustratori. Ed è di questi ultimi che qui intendiamo parlare, anzi di uno di essi, Angelo Maria Eschini, la cui opera sembra oggi quasi del tutto dimenticata e si potrebbe dire sconosciuta se non fosse per gli studi di G. Campori nel secolo scorso¹, e per le minuziose ricerche compiute in questo secolo da Angelo Davoli, che qui intendo ringraziare nella persona di suo figlio Zeno, che con grande cortesia mi ha messo a disposizione la trascrizione di alcuni appunti di suo padre relativi a Angelo M. Eschini.

Questo artista, di cui nonostante tutto ancora conosciamo pochissimo, era con ogni probabilità legato al mondo degli stampatori di libri e con essi collaborò, come vedremo, in diverse occasioni, sempre eseguendo incisioni su metallo. In questa tecnica eseguì anche opere sciolte, mentre al momento attuale degli studi non risulta documentata una sua eventuale attività pittorica, ad eccezione di alcune decorazioni per scene teatrali. Nonostante la scarsità delle fonti, va detto che il materiale che qui presentiamo, sia in ordine a una ricostruzione biografica, sia per un tentativo di definizione del suo *corpus* incisivo, risulta in larghissima

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

Nota su Gioconda Albricci

Gioconda Rigamonti Albricci, nacque a Milano il 12.7.1910. Compiuti gli studi classici presso i Licei Parini e Beccaria di Milano, si iscrisse all'Accademia di Brera, ove frequentò i corsi di Pittura di A. Carpi, quelli di Scultura di Marchini, quelli di Incisione di B. Disertori, quelli di Storia dell'Arte di E. Tea, quelli di Tecnica del Restauro di M. Bazzi. In quegli anni cominciò anche a dipingere, scolpire ed incidere su legno e su metallo. Nel periodo 1932-1935 vinse il Premio Hayez per la Pittura. Sposatasi nel 1935, preferì non più dedicarsi ad una attività creativa vera e propria. Tutta presa dall'educazione dei cinque figli, nati tra il 1937 e il 1948. Quando, con il crescere dei figli, le necessità delle sue cure materne si alleggerirono, intraprese con passione nuovi studi nel campo della storia dell'arte, in particolare nella storia dell'incisione antica e dell'iconografia. In questi settori acquistò una grande competenza che le permise, nel giro di pochi anni, di pubblicare saggi di grande interesse scientifico su alcune delle più importanti riviste di storia dell'arte. È venuta improvvisamente a mancare, per collasso cardiocircolatorio, a Milano il 25.2.1983.

Articoli pubblicati da Gioconda Albricci

- Diario della giovinezza di Segantini, in "Arte Club", Milano sett.-nov. 1959, pp. 19-28.
- La vera 'Malinconia' del Castiglione, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1973, 16, pp. 40-43.
- Donne incisori nei secoli XVI e XVII, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1973, 19, pp. 20-25.
- Le incisioni di Adamo Scultori, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1974, 22, pp. 36-45.
- Le incisioni di Diana Scultori, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1975, 25, pp. 17-23.
- Su un'incisione di G. Ghisi, in "I quaderni del conoscitore di stampe", 1975, 28, pp. 16-17.
- Luigi Scaramuccia Perugino, in "Print Collector - Il conoscitore di stampe", 1975, 31, pp. 32-45.
- Le incisioni di G. Battista Scultori, in "Print Collector - Il conoscitore di stampe", 1976, 33-34, pp. 10-63.
- Bibliografia di Eva Tea, in "Arte Cristiana", luglio-agosto 1977, 640, pp. 197-210.
- Sei lettere di G. Battista Scultori, in "Arte a stampa", 1978, n. 2, pp. 9-12.
- Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati, in "Arte a stampa", 1978, 4, pp. 9-13.
- Le tre Grazie, in "Arte a stampa", 1979, 9, pp. 11-14.
- Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1980, 12, pp. 9-30; 113-121.
- Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1982, 13, pp. 75-88.
- I d'après Luca Penni, in "Rassegna di Studi e Notizie", Milano 1982, pp. 69-165.
- Il 'Sogno di Raffaello' di Giorgio Ghisi, in "Arte Cristiana", (di prossima pubblicazione).
- Lo 'Stregozzo' di Agostino Veneziano, in "Arte Veneta" (di prossima pubblicazione).

Paolo Bellini

PAOLO BELLINI

Angelo Maria Eschini

Nella storia dei ducati emiliani di Parma, Modena e Reggio, durante il XVII secolo, un particolare momento di fulgore godette l'editoria, quella encomiastica in primo luogo, ma anche quella a fondo storico e di erudizione. Per citare qualche esempio ricorderemo le opere di Domenico Gamberti (come *L'idea di un principe cristiano*, Modena 1659; oppure *Orazione funerale nelle solenne esequie di Alfonso IV...*, Modena 1662), o altre pubblicazioni come *Il Trionfo della Virtù, Festa d'armi a cavallo* (Modena 1660), il *Bona Espugnata* di V. Piazza (Parma 1694); ma menzioneremo anche la figura dell'editore e stampatore modenese Soliani, che pubblicò una gran quantità di libri illustrati in questo periodo.

A questa attività editoriale elegante, raffinata e culturalmente legata soprattutto al mondo emiliano parteciparono a diverso titolo differenti categorie di persone: autori, stampatori, editori e, naturalmente, gli illustratori. Ed è di questi ultimi che qui intendiamo parlare, anzi di uno di essi, Angelo Maria Eschini, la cui opera sembra oggi quasi del tutto dimenticata e si potrebbe dire sconosciuta se non fosse per gli studi di G. Campori nel secolo scorso¹, e per le minuziose ricerche compiute in questo secolo da Angelo Davoli, che qui intendo ringraziare nella persona di suo figlio Zeno, che con grande cortesia mi ha messo a disposizione la trascrizione di alcuni appunti di suo padre relativi a Angelo M. Eschini.

Questo artista, di cui nonostante tutto ancora conosciamo pochissimo, era con ogni probabilità legato al mondo degli stampatori di libri e con essi collaborò, come vedremo, in diverse occasioni, sempre eseguendo incisioni su metallo. In questa tecnica eseguì anche opere sciolte, mentre al momento attuale degli studi non risulta documentata una sua eventuale attività pittorica, ad eccezione di alcune decorazioni per scene teatrali. Nonostante la scarsità delle fonti, va detto che il materiale che qui presentiamo, sia in ordine a una ricostruzione biografica, sia per un tentativo di definizione del suo *corpus* incisivo, risulta in larghissima

misura inedito. Né ciò deve destare meraviglia, dal momento che questo artista appare ignorato dai più classici repertori del XVIII secolo (Basan, Heineken, Gori Gandellini, Mariette). I primi ad interessarsi di lui furono l'abate Zani e A. Bartsch, ma quest'ultimo nel suo *Le Peintre-Graveur* incorse involontariamente in un grossolano errore, attribuendo un'incisione di quest'artista a un ipotetico A. Meschini (unendo al cognome l'iniziale del secondo nome) e comunque stilò un catalogo limitato alla descrizione di solo due opere.

Ad esso si sono sostanzialmente attenuti, senza apportare modificazioni sostanziali, i repertori successivi, quali il *Künstler-Lexikon* di G.K. Nagler (1835), il *Manuel de l'amateur d'estampes* di Ch. Le Blanc (1854), l'*Handbuch für kupferstichsammler* di A. Andresen (1870). In seguito, a parte il già citato e determinante contributo di G. Campori (1882), dell'Eschini non si trova apparentemente traccia fino alla voce relativa nel Thieme-Becker, la quale peraltro non apporta novità determinanti, ad eccezione del rilevamento dell'errore compiuto dal Bartsch. Questo reiterato silenzio sull'artista spiega dunque perché gran parte del materiale presentato sia inedito. Più in particolare diremo che, oltre alle indicazioni ricevute dagli appunti di A. Davoli e alle successive indagini che tali indicazioni hanno reso possibili, viene presentata qui inoltre un'inedita *Vergine e il Bambino in trono con S. Ludovico Bertrando e S. Rosa*, di cui l'unico esemplare da noi conosciuto si trova alla Raccolta Bartarelli di Milano.

Modena pare essere stata la città ove Angelo Maria Eschini nacque², presumibilmente nei primi decenni del secolo XVII. Suo padre, di nome Stefano, esercitava la professione di ricamatore e proveniva da Firenze³. Nulla è dato a sapere sulla formazione artistica dell'Eschini, e su molti aspetti della sua attività, che peraltro sembra si sia svolta principalmente, se non esclusivamente a Modena, e forse anche a Reggio, Parma e Ferrara⁴, soprattutto intorno agli anni 1659-1674. Fu certamente disegnatore, poiché di lui è rimasto un album contenente 51 disegni, datato 1674⁵ e forse svolse anche un'attività pittorica: in questo campo tuttavia risulta apparentemente documentata solo una sua partecipazione, con altri, alla dipintura delle scene di un dramma di Giovanni Matteo Gianini, dal titolo *Operare e non saperlo, rimirare ed ingannarsi*⁶. Più vasta fu invece la sua attività come incisore, contando il suo catalogo almeno una trentina di opere⁷. La prima, del 1659, risulta essere un

Ritratto di Alfonso IV, seguita nel 1660 da una *Vergine* e in quello stesso periodo da una riproduzione della celebre *Natività di notte* del Correggio, oggi conservata a Dresda. A queste opere va aggiunta anche la già citata acquaforte, fino ad oggi sconosciuta, *Vergine in trono con il Bambino e i Santi Ludovico Bertrando e Rosa*, dedicata ad Eleonora d'Este.

Ma la maggior parte dell'opera incisa di Angelo M. Eschini è costituita da illustrazioni per libri editi in quegli anni a Modena da Soliani. Tali libri sono: *La Brozola ricamatrice* (s.l. 1665); *Dottori modonesi di Teologia, Filosofia, Legge Canonica, e Civile...* di L. Vedriani (Modena 1665); *Splendori dell'Aquila* di I. Sambiasi (Napoli-Modena 1672); *Idea delli Prencipi Anacoreti* di B.D. Guicciardi (Modena 1672) e *Ricamo panegirico in morte del Sereniss. D. Francesco d'Este...* di G.B. Boccabadati, pubblicato a Modena nel 1659.

La vita di Angelo M. Eschini si chiuse infatti a Modena alla fine di aprile del 1678⁸, sedici anni prima del decesso di suo padre, come precisa G. Campori. Questo induce a sospettare che Angelo M. Eschini sia morto in età non avanzata.

I fogli incisi di questo artista sono da considerarsi rari o molto rari, fatta eccezione per la *Natività di notte* derivata dal Correggio. Stilisticamente la sua produzione risulta varia e discontinua: a volte il tratto è povero e quasi lineare, non lontano da certe forme di arte popolare, mentre in altri casi si avventura senza grandi risultati in ricerche più complesse e in un tratteggio più ricercato.

NOTE

¹ G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province dell'Emilia», nuova serie, vol. VII, parte II, Modena 1882, pp. 69-91.

² Cfr. G. CAMPORI, *Gli intagliatori...* cit., p. 82. Questo studioso cita l'esistenza di alcuni atti notarili comprovanti la nascita a Modena.

³ Su alcune illustrazioni della *Brozola ricamatrice* compare la scritta: «Stefano Eschini Ricamator Fiorentino Invent».

⁴ Lo si ricava dalle iscrizioni o dalle dediche delle sue incisioni, due delle quali sono rivolte a personaggi della casa d'Este.

⁵ Questo album, dal titolo *Precetti di pittura e architettura*, è conservato alla Biblioteca Estense di Modena (y.X.2.36 = Camp. App. 1839), contiene 46 disegni numerati e 5 non numerati; all'inizio si trova la seguente annotazione manoscritta: «Angelo Maria Eschini disegnò lo Ann. 1674 in Modena» (cfr. anche R. VANDINI, *Appendice del Catalogo dei codici manoscritti posseduti dal March. Giuseppe Campori*, Modena 1886, vol. II).

- ⁶ Venne rappresentata in Modena e pubblicata dall'editore Soliani nel 1674. Cfr. G. CAMPORI, *Gli intagliatori...* cit., p. 83.
- ⁷ Secondo taluni autori l'Eschini avrebbe inciso anche alla maniera nera: lo afferma ad esempio Martini nella sua *Storia dell'incisione a Parma* (p. 15).
- ⁸ Cfr. G. CAMPORI, *Gli intagliatori...* cit., p. 82.

1. LA SANTA VERGINE

B.I.; Nagler K-L IV, p. 351; LB.I; Andresen I, p. 459.

mm. 221 × 78 (inciso).

Unico stato: in basso a sinistra, nell'inciso, è scritto: «ANG.¹⁰ MA.^{1A} Eschini Fece/1660».

Secondo il Bartsch questa incisione mostra un disegno degno di Annibale Carracci e, a suo parere, il soggetto deriva da questo artista. Un esemplare dell'incisione è conservato a Vienna, Albertina (It. III. 26, p. 59).



Natività con i Pastori, acquaforte (cat. n. 2).

2. NATIVITÀ CON I PASTORI

Zani II, V, p. 21.

mm. 365 × 282 (inciso, escluso il margine di mm. 31).

I stato: nel margine in basso vi è una dedica all'Arciduca d'Austria Ferdinando Carlo, firmata dall'Eschini e data 20 ottobre 1661.

II stato: la dedica precedente è stata abrasa e il margine è ora bianco.

III stato: nel margine compare ora una dedica ad Ascanio Garimberti, firmata da A.M. Eschini.

IV stato: la lastra è stata tagliata in basso e risulta priva del margine.

Il soggetto di questa acquaforte riprende in controparte la *Natività di notte* del Correggio (Dresda, Gemäldegalerie). L'incisione inoltre è citata nel catalogo dei *d'après* Correggio stilato da L. Pungileoni nel 1821 (*Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1817-1821, vol. III, p. 97). Di questa acquaforte esistono diversi esemplari stampati su stoffa. La successione degli stati che qui viene data è da intendersi unicamente in modo indicativo, poiché non esistono elementi oggettivi (quali segni o abrasioni visibili sulla lastra) per stabilire se la tiratura con la dedica all'Arciduca Ferdinando Carlo venga effettivamente prima di quella con la dedica al Garimberti.

In più si aggiunga che gli esemplari senza dedica e con il margine abraso non sono stati da noi rinvenuti in alcuna collezione e vengono qui presentati unicamente perché citati dallo Zani. Un esemplare del I stato si trova a Monza, Bibl. Civica (E.I.), un esemplare del III stato è conservato a Parma, Bibl. Palatina (3021), mentre esemplari del IV stato si trovano, secondo la testimonianza di Angelo Davoli sia nella Raccolta Davoli che nella Biblioteca Poletti di Modena. Altri esemplari di questa incisione, ma con il margine tagliato, sono conservati a Parma, Bibl. Palatina (3020) e a Londra, British Museum (senza inv.)

3. LA VERGINE E IL BAMBINO IN TRONO CON S. LUDOVICO BERTRANDO E S. ROSA

Foglio sconosciuto a ogni precedente catalogazione.

mm. 348 × 261 (inciso, escluso il margine inferiore di mm. 32);
mm. 380 × 267 (lastra).

Unico stato: in basso al centro, nell'inciso, si legge «ALL'ALT: SER: DELLA SIG / PRINC: LEONORA D'ESTE». Ai lati di questa scritta si trovano i nomi dei due Santi, mentre nel margi-



La Vergine e il Bambino in trono con S. Ludovico Bertrando e S. Rosa, acquaforte (cat. n. 3).

ne vi è un'iscrizione in cinque righe che inizia con le parole: «MENTRE campegiano...» firmata da Ippolito Bottoni da Correggio. Nel margine inoltre, in basso a sinistra, è scritto: «Angelo Maria Eschini fece.».

Il soggetto dell'incisione raffigura due Santi entrambi canonizzati da Clemente X nel 1671 ed entrambi propugnatori della fede nel Nuovo Mondo. S. Bertrando, nato a Valencia nel 1526, fu domenicano e missionario; il crocifisso terminante con il calcio di una pistola, che si vede ai suoi piedi, è un costante attributo iconografico di questo santo ed allude a un miracolo da lui compiuto, la trasformazione in crocifisso dell'arma con cui un signore spagnolo lo aveva minacciato. S. Rosa è invece nata a Lima nel 1586. Domenicana, fu la prima santa canonizzata del Nuovo Mondo. Come per S. Rosa da Viterbo il suo attributo iconografico sono le rose, ma S. Rosa da Lima porta l'abito domenicano, mentre S. Rosa da Viterbo era francescana. Il rosario che la Vergine tiene fra le mani è un elemento caro alla tradizione domenicana, che lo riteneva un dono della stessa Vergine a S. Domenico.

L'unico esemplare da noi conosciuto di questa incisione è conservato a Milano, Raccolta Bertarelli (S.P. M. 7-67).

4. RITRATTO DI ALFONSO IV

Campori, *Gli intagliatori di stampe...* cit., p. 83.

Misure non note.

Unico stato: recante la data 1659.

Questa incisione, di cui non abbiamo rinvenuto alcun esemplare, è citata da G. Campori, che la dice intagliata nel 1659.

5. RITRATTO DI CATALANO BELLINCINI

B. XX, p. 296 (come A. Meschini); Andresen II, p. 163 (come A. Meschini).

mm. 128 × 99 (inciso e lastra).

Unico stato: in alto in un cartiglio è scritto: «CATALANVS BELINCINVS MVT. DOC. EGREGIVS». In basso, verso sinistra, in una voluta della decorazione, si legge: «A M Eschini» (le iniziali del nome sono sovrapposte).

Questa incisione è contenuta come illustrazione nel volume *Dottori modonesi di Teologia, Filosofia, Legge Canonica, e Civile...* (Modena 1665, ediz. A. Cassiani) di Ludovico Vedriani. Il volume, oltre

alle incisioni di A.M. Eschini, contiene un frontespizio inciso da un anonimo e altri 28 ritratti, alcuni anonimi, altri incisi da L. Tinti e B. Feni.

Esemplari del volume si trovano a: Milano, Bibl. Braidense (HH. IV. 55); Bergamo, Bibl. Civica (Sala 2°, Loggia G.5, 26); Roma, Bibl. Casanatense (AA. VIII. 32); Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (56. 575-B); Modena, Bibl. Estense (Racc. Ferr. Mor. 757).

Il ritratto di Catalano Bellincini si trova a p. 60.

6. RITRATTO DI AURELIO BELLINCINI

mm. 128 × 99 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso si legge: «AVRELIVS BELINCINVS MVT. .../... PRINCIPES». A destra, in una voluta della decorazione, sta il nome dell'Eschini scritto a rovescio.

Incisione contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5).

Il presente ritratto si trova a p. 70.

7. RITRATTO DI BARTOLOMEO BELLINCINI

mm 129 × 95 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso di legge: «BARTHOLOMAEVVS BELINCIN^{VA} / MVTINENS ... / ... AVDITOR». A destra, a mezza altezza e scritto in senso verticale, sta il nome di A.M. Eschini.

Incisione contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5).

Il presente ritratto si trova a p. 72.

8. RITRATTO DI PIETRO FOSCHERI

mm. 127 × 92 (inciso); mm. 127 × 94 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso si legge: «PETRVS FOSCHERA MVT: / DOCTOR INSIGNIS» e in un risvolto dello stesso cartiglio: «AM ESCHINIS fecit». (le iniziali del nome dell'artista sono sovrapposte).

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 120.

9. RITRATTO DI ALBERTO BALUGOLI

mm. 128 × 94 (inciso); mm. 130 × 94 (lastra).

Unico stato: in basso a destra in un cartiglio si legge: «ALBERTVS BALVGOLA MVT / DOCT: INSIGN: ^{IS} & CO-SMOGR: ^{VS}». Il nome dell'artista è scritto sul fianco delle pagine del libro che il personaggio raffigurato tiene in mano.

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 125.

10. RITRATTO DI BARTOLOMEO MORENI

mm. 112 × 93 (inciso); mm. 128 × 95 (lastra).

Unico stato: in basso, in un cartiglio rettangolare, è scritto: «BARTHOLOMAEVS MORENVS MVT / DOC: ... / CAME-RARIVIS». Più sotto a sinistra si trova il nome dell'artista.

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 142.

11. RITRATTO DI GIULIO CESARE CASTALDI

mm. 128 × 95 (lastra).

Unico stato: in alto, in un cartiglio, si legge: «MVT DOCTOR EGREGIVS» (la S è posta al di sopra della V). In un altro cartiglio, in basso, è scritto: «IVLIVS CAESAR CASTALDIVS» (la S finale di «Castaldivs» è posta al di sopra della V). Il nome dell'artista si trova su una voluta della decorazione, a sinistra.

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 164.

12. RITRATTO DI PAOLO TEGGIA

mm. 127 × 95 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso si legge: «PAVLVS TEGGIA MVT: VIR ... / ... SACERDOS». In una voluta di questo



Bartolomeo Bellincini Auditore di Ruota.

CResciuto Bartolomeo all'età capace delle migliori scienze, se ne passò sotto la disciplina di Francesco Aretino, per gli insegnamenti del quale arricchì l'animo delle più care gioie, che dall'Oceano delle Leggi si cauano, & inghirlandò il capo

Ritratto di Bartolomeo Bellincini, acquaforte (cat. n. 7).

cartiglio è scritto: «AM ESCHINI» (le iniziali del nome sono sovrapposte e la N è rovescia).

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 194.

13. RITRATTO DI FRANCESCO GRASSETTI

mm. 128 × 93 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso si legge: «FRANC:^s GRASSETTVS / MVT: ... / ... CLARVS». In una voluta dello stesso cartiglio, a sinistra, si trova il cognome dell'artista, con le iniziali del nome sovrapposte.

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 250.

14. RITRATTO DI GIACOMO MAZZOLI

mm. 128 × 94 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso si legge: «P. IACOBVS MAZZOLIVS MVT. / ... / ... / VICARIVS GENERALIS». In una voluta dello stesso cartiglio, a destra, è scritto il cognome dell'artista, con le iniziali del nome sovrapposte.

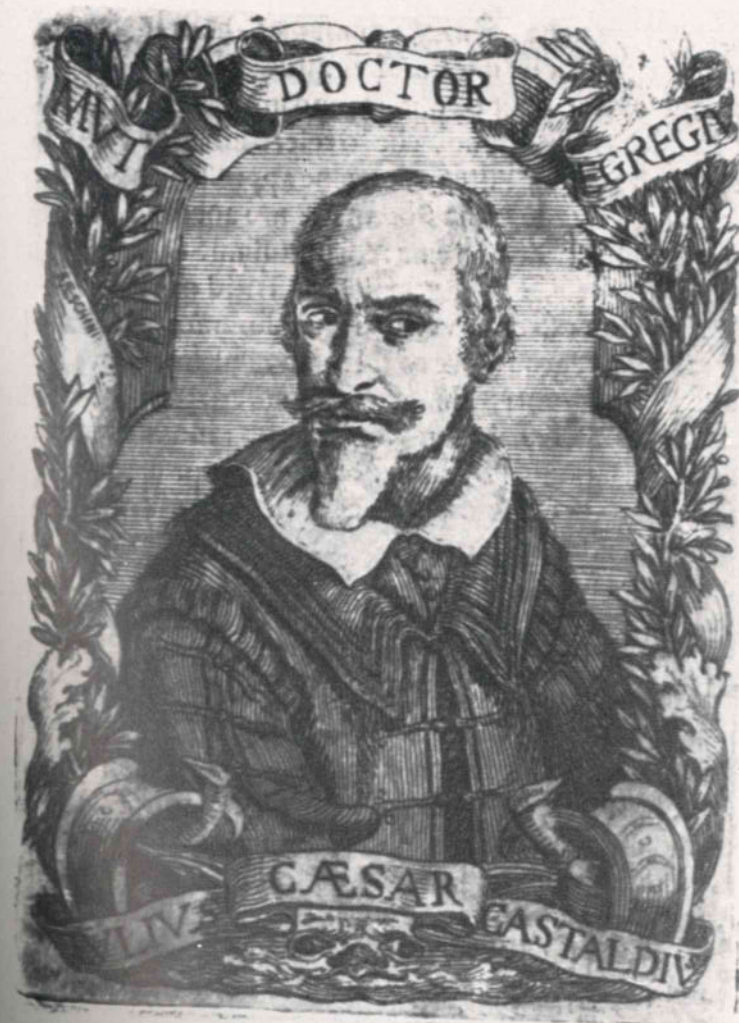
Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 256.

15. RITRATTO DI LUDOVICO MONTE

mm. 122 × 90 (inciso); mm. 125 × 92 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso è scritto: «LVDOVICVS MONTIVS MVT. ... / SECRETIS.».

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 132. Sebbene questa incisione non porti, come le altre fin qui menzionate, il nome dell'artista, essa sembra tuttavia assegnabile all'Eschini per le evidenti somiglianze stilistiche con le altre incisioni firmate, contenute nello stesso volume.



Giulio Cesare Castaldi dottissimo Giureconsulto.

R Agioneuolmente pregiar si deve la Città di Modona d'hauer dato al mondo questo eccellentissimo Leggista. Dotato egli di sottilissimo intelletto, e profondo giudicio s'applicò tutto all'acquisto delle più nobili scienze. E perche

Ritratto di Giulio Cesare Castaldi, acquaforte (cat. n. 11).

16. RITRATTO DI PIETRO PELLICCIARO

mm. 129 × 94 (lastra).

Unico stato: in un cartiglio in basso è scritto: «PETRVS PEL-
CIARVS. I. V. MVT / SCRIPTIS CLARVS».

Questa incisione è contenuta nel volume *Dottori modonesi...* (vedi scheda n. 5) e si trova a p. 223. Sebbene non rechi il nome dell'artista, essa sembra attribuibile all'Eschini per somiglianze stilistiche con le altre incisioni firmate, contenute nel volume.

17. ANTIPORTA PER «IDEA DELLI PRENCIPI ANACORETI»

mm. 153 × 105 (inciso); mm. 160 × 112 (lastra).

Unico stato: sul basamento del monumento si legge: «IDEA /
DELLI / PRENCIPI / ANACORETI». Sulla corazza del guer-
riero in piedi è scritto «174». Senza il nome dell'artista.

Questa incisione fa da antiporta al volume di Bartolomeo Dionigi Guicciardi, *Idea delli Prencipi Anacoreti* (Ed. Soliani, Modena 1672). Il volume contiene dodici profili di principi divenuti poi eremiti e a fronte della prima pagina di ogni biografia sta un'incisione. Non tutte queste acquaforti sono firmate, ma lo stile è uguale per tutte e alcune caratteristiche (come ad esempio la grossezza delle mani) sono ricorrenti, tanto che tutte possono considerarsi opere di A.M. Eschini. Esempari del volume si trovano a Bergamo, Bibl. Civica (Sala 2^a, Loggia: K.5.10); Milano, Bibl. Braidense (BB III 69); Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (BE. 8.0.28).

18. FRONTESPIZIO CON UN'AQUILA

mm. 61 × 83 (lastra).

Unico stato: al centro, in una banderuola, è scritto: «E GEMI-
NIS VNA VIRTUS». Senza il nome dell'artista.

Questa incisione fa da frontespizio al volume *Idea delli Prencipi...* (vedi scheda n. 17).

19. S. GIOVANNI BATTISTA INDICA IL CRISTO

mm. 161 × 117 (inciso); mm. 167 × 124 (lastra).



Antiporta per «Idea delli Prencipi Anacoreti», acquaforte (cat. n. 17).

Unico stato: a destra verso il basso, nell'inciso, è scritto: «Angelo Maria Eschini».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a fronte della p. 1.

20. ONOFRIO DI PERSIA

mm. 162 × 114 (inciso); mm. 170 × 126 (lastra).

Unico stato: in basso a destra, fuori dall'inciso, è scritto «eschini fe.».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 54.

21. SIGISMONDO DI BORGOGNA

mm. 161 × 114 (inciso); mm. 171 × 127 (lastra).

Unico stato: in basso a destra, fuori dall'inciso, è scritto: «eschini f.».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 96.

22. PELLEGRINO DI SCOZIA

mm. 163 × 114 (inciso); mm. 173 × 127 (lastra).

Unico stato: in basso a destra, nell'inciso, si legge: «eschini f.».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 134.
Mostra numerosi ritocchi a bulino.

23. ALOUVINIO D'ASBANIA

mm. 163 × 117 (inciso); mm. 171 × 127 (lastra).

Unico stato: senza alcuna scritta.

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 186.



S. Giovanni Battista indica il Cristo, acquaforte (cat. n. 19).

24. ARNOLFO DI BUGLIONE

mm. 164 × 121 (inciso); mm. 171 × 127 (lastra).

Unico stato: in basso al centro, nell'inciso, è scritto: «eschini fe.».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 228.

25. GIUDOCO DI BRETAGNA

mm. 166 × 123 (inciso); mm. 171 × 128 (lastra).

Unico stato: in basso al centro, nell'inciso, è scritto: «eschini».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 264.

26. RICCARDO DEL CANZIO

mm. 167 × 122 (inciso); mm. 171 × 128 (lastra).

Unico stato: in basso al centro verso sinistra, nell'inciso, è scritto: «eschini. fe.».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17), si trova a p. 300 e mostra diversi ritocchi a bulino in alcuni contorni delle figure in primo piano.

27. GULTACO DI MERCIA

mm. 167 × 123 (inciso); mm. 171 × 126 (lastra).

Unico stato: senza alcuna scritta.

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 332.

28. ALEARDO DI FRANCIA

mm. 167 × 124 (inciso); mm. 172 × 128 (lastra).

Unico stato: senza alcuna scritta.

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 366.



Riccardo del Canzio acquaforte (cat. n. 26).

29. GIOSAFAT DELL'INDIA

mm. 166 × 125 (inciso); mm. 170 × 128 (lastra).

Unico stato: in basso a sinistra, nell'inciso, è scritto: «eSCHINI».

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 416.

30. GIOVANNI DI DALMAZIA

mm. 166 × 122 (inciso); mm. 170 × 128 (lastra).

Unico stato: senza alcuna scritta.

Questa incisione è contenuta nel volume *Idea delli Principi...* (vedi scheda n. 17) e si trova a p. 470.

31. FRONTESPIZIO CON UN'AQUILA

Campori, *Gli intagliatori di stampe...* cit., p. 83.

Misure non conosciute.

Questa incisione fa da frontespizio al volume di Ignazio Sambiasi, *Splendori dell'Aquila o sia sonetti encomiastici di Ignazio Sambiasi Barone delle Baglive per l'Altezza Ser.ma di Francesco II*, Ed. Soliani, Napoli-Modena 1672.

32. FRONTESPIZIO PER «RICAMO PANEGIRICO...»

Campori, *Gli intagliatori di stampe...* cit., p. 83.

Misure non conosciute.

Secondo G. Campori questa incisione dovrebbe fungere da frontespizio all'opuscolo di G.B. Bocca-
badati, *Il ricamo panegirico in morte dell'Altezza Ser.^{ma} di Francesco d'Este Duca di Modena...*, Ed. A.

Cassiani, Modena 1659. Nell'unico esemplare di tale opuscolo da noi ritrovato (Modena, Bibl. Estense, Misc. Ferr. Mor. 57.8), nel quale la successione delle pagine è completa, stando alla numerazione (nessun foglio risulta mancante) tale frontespizio non compare in alcun modo. L'opuscolo contiene solo alcune silografie decorative, utilizzate come capilettera o come fregi per inizio pagina. Oltretutto G. Campori, nel citare questo opuscolo, ha riportato l'inesatta datazione: 1689.

33-37. MODELLI DI RICAMI E TAPPETI

Campori, *Gli intagliatori di stampe...* cit., p. 83.

mm. 203 × 320 (inciso).

Serie di un frontespizio e quattro incisioni contenute nel volume *La Brozola ricamatrice. Fogliami di Stefano Eschini Ricamatore Fiorentino Dedicati all'Ill.^{ma} D. Chaterina Estense...*, 1665. Secondo gli appunti di Angelo Davoli un esemplare di questo volume si trovava alla Biblioteca Poletti di Modena, ma ogni ricerca da noi intrapresa per rintracciare questo libro è risultata vana, sia negli antichi schedari di codesta biblioteca sia in quelli che attualmente si stanno allestendo. «Brozzola» sarebbe la spola di legno attorno alla quale si avvolge il filato d'oro per ricamare.

BIBLIOGRAFIA

- 1701 SCARABELLI ZUNTI ENRICO, *Documenti e memorie di Belle Arti parmigiane*, manoscritto conservato presso la Soprintendenza alle Belle Arti di Parma, vol. VI, 1701-1750.
- 1816 BRYAN MICHAEL, *A biographical and critical Dictionary of Painters and Engravers...*, London 1816 (ed. cons. 1903-1904, p. 131).
- 1820 ZANI PIETRO, *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1819-1824, parte II, vol. V (1820), p. 21.
- 1821 BARTSCH ADAM, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821, vol. XX (1820), p. 296; vol. XXI (1821), pp. 165-166.
- 1821 PUNGILEONI LUIGI, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1817-1821, vol. III (1821), p. 97.
- 1835 NAGLER GEORG KASPAR, *Neue allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, vol. IV, p. 351.
- 1856 LE BLANC CHARLES, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890, vol. II (1856), p. 203.
- 1870 ANDRESEN ANDREAS, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen*, Leipzig 1870-1873, vol. I (1870), p. 459.
- 1882 CAMPORI GIUSEPPE, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia», nuova serie, vol. VII, parte II, Modena 1882, pp. 82-83.
- 1895 SINGER HANS WOLFGANG, *Allgemeines Künstler-Lexikon, Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, Frankfurt am Main 1895-1906, vol. I (1895), p. 405.
- 1915 PELICELLI L., *Eschini Angelo Maria*, in Thieme-Becker, vol. IX, (1915), pp. 25-26.
- 1949 PELLICIONI ARMANDO, *Dizionario degli artisti incisori italiani*, Carpi, p. 72.

SILVIA BIANCHI

Apporti per Natale Bonifacio

Tra i numerosi incisori e intagliatori che nella seconda metà del XVI secolo furono attivi tra Venezia e Roma, vere «capitali» della produzione e del mercato delle stampe dell'epoca, Natale Bonifacio di Sebenico non è certo tra i più conosciuti, né per ciò che riguarda la sua vita, né per quanto concerne l'entità della sua opera. Con il presente articolo ci proponiamo di contribuire ad una più completa conoscenza della produzione incisoria dell'artista dalmata segnalando la presenza, nella Raccolta A. Bertarelli, di tre stampe inedite del Bonifacio. La descrizione di esse è preceduta da un breve profilo biografico dell'artista, in cui vengono menzionate le opere conosciute al livello attuale degli studi.

Poche e frammentarie sono le notizie riguardanti la vita del Bonifacio; esse si ricavano dalle fonti coeve consistenti nell'epigrafe della sua lapide sepolcrale, nell'archivio della Confraternita di S. Girolamo degli Illirici a Roma, e in un contratto per una commissione di intagli su rame conservato negli Archivi romani.

Dall'epigrafe tombale sappiamo che Natale Bonifacio, figlio di Gerolamo, di nobile famiglia di origine capuense, morì il 23 febbraio 1592, all'età di 54 anni e due mesi, a Sebenico, città dove era nato dunque, secondo i calcoli, nel dicembre del 1537¹.

Non si hanno notizie sulla sua giovinezza né sul suo apprendistato artistico, ma è plausibile che, a partire almeno dal 1570, egli si fosse trasferito a Venezia, dove in quell'anno furono stampate una *Carta dell'isola di Cipro*, da lui firmata per esteso, e una serie di cartine geografiche recanti la sua sigla². Negli anni successivi, Natale lavorò per Luca e Donato Bertelli e per Niccolò Nelli: per quest'ultimo incise nel 1571 un S. Girolamo da Tiziano, per Luca Bertelli il *Cristo sul Monte degli Ulivi* da Tiziano³, infine per Donato Bertelli intagliò nel 1574 piante e cartine per l'opera *Civitatum aliquot insigniorum et locorum magis munitorum exacta*

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

delineatio. Del 1574 è anche la *Veduta delle Isole Tremiti*, che reca l'indirizzo di Donato Bertelli in secondo stato. Nell'anno santo 1575, secondo quanto è scritto sulla lapide sepolcrale, il Bonifacio decise di recarsi a Roma. Qui in un primo tempo l'artista dalmata entrò in contatto con il noto stampatore e mercante Antonio Lafrery, quindi lavorò per il nipote del Lafrery, Claudio Duchet, che nel 1577, alla morte dello zio, gli successe nella conduzione della bottega. Con l'indirizzo di Lafrery fu stampato nel 1577 il *Salvatore con il globo*⁴, per il Duchet Natale incise nel 1580 una *Pianta di Palermo*⁵ e il *Toro Farnese*⁶.

Il 7 settembre 1580 il Bonifacio firmò un contratto con il medico e naturalista Andrea Bacci, impegnandosi a lavorare in casa di lui per l'incisione di figure e tavole da annettersi ad un'opera del Bacci stesso, intitolata *De Ordine Universi*⁷.

Intanto l'anno precedente, e precisamente il 5 luglio 1579, l'artista era stato accettato quale membro della Confraternita di S. Girolamo degli Illirici, all'interno della quale negli anni successivi ricoprì cariche diverse⁸. Inoltre, come la maggior parte degli artisti abitanti a Roma nei secoli XVI e XVII, Natale Bonifacio era membro della Congregazione romana de' Virtuosi⁹.

Almeno a partire dallo stesso anno 1579 l'incisore dalmata aveva iniziato a lavorare anche per l'editore di stampe e di libri Lorenzo Vaccari: l'indirizzo di questo stampatore compare nel *Santo Sudario* e nel *Rosario doloroso con li Misteri*, entrambi del 1579, nell'*Origine e traslazione della Chiesa di S. Maria di Loreto*, del 1582, nel *Globo terrestre in dodici fusi*. Ma Natale dovette eseguire per il Vaccari un numero più cospicuo di opere, quanto meno quelle che si trovano elencate nell'*Indice e nota particolare di tutte le stampe di rame che si ritrovano al presente nella Stamparia di Andrea e Michel'Angelo Vaccari...*, Roma 1614¹⁰: la *Nunziata*, da Federico Zuccari; *Testa di Philosophia*; *S. Nicola di Bari con li miracoli*; *S. Girolamo con li miracoli attorno*; *Li dodici Apostoli in un foglio*; *S. Chiara con li miracoli attorno*; *La nave di S. Francesco*; *Le sette Opere della Misericordia*; *S. Nicola da Tolentino con li miracoli attorno*; *Doi fogli del globo celeste e terrestre*¹¹.

Le stampe editate dal 1586 al 1591 testimoniano che il Bonifacio aveva ormai allargato la cerchia dei propri contatti lavorando per altri stampatori e editori dell'Urbe, quali Bartolomeo Grassi, Francesco Zannetti, Giacomo Ruffinelli, Nicola van Aelst, Domenico Basa. Particolarmente intensa fu l'attività svolta per il Grassi: tra il 1586 e il

1587 vennero incise due grandi stampe intitolate *Trasporto dell'Obelisco Vaticano*¹², la *Pianta dell'antica Sagrestia e disposizione degli argani per il trasporto dell'Obelisco*¹³, tre diverse incisioni raffiguranti l'*Obelisco Vaticano*¹⁴, la stampa intitolata *Cerimonie della Consacrazione della Croce e benedizione della Guglia*¹⁵. Per Bartolomeo Grassi il Bonifacio incise inoltre le tavole per l'opera *Emblemi sulla vita di Gregorio XIII* di Prospero Fabricii, edita nel 1588¹⁶; una *Carta dell'Africa* e la *Tavola del Regno di Congo* per l'opera *Relatione del Reame di Congo*, composta da Filippo Pigafetta in base agli scritti del portoghese Odoardo Lopez e edita nel 1591¹⁷; una *Pianta di Parigi* per l'opera *Relazione dell'assedio di Parigi*, dello stesso Pigafetta, stampata nel 1591.

Nicola van Aelst fu lo stampatore della *Carta dell'Abruzzo Ulteriore*, datata 1587¹⁸, e della *Pianta di Gallipoli*, del 1591¹⁹.

Il *Viaggio a Gerusalemme* di Giovanni Zuallart, illustrato con piantine e carte dal Bonifacio, fu stampato nel 1587 da Francesco Zannetti e Giacomo Ruffinelli; l'opera ebbe una seconda edizione nel 1595²⁰ ad opera di Domenico Basa, il medesimo editore che nel 1590 aveva curato l'edizione dell'opera di Domenico Fontana *Della Trasportazione dell'Obelisco Vaticano*, illustrata dall'incisore dalmata²¹. Del 1590 è anche la stampa intitolata *Almae Urbis Divi Petri veteris novique templi Descriptio*, priva tuttavia del nome dello stampatore²².

Del Bonifacio si conoscono inoltre: l'*Adorazione dei pastori* da Taddeo Zuccari²³; la *Pianta di Acquapendente* del 1582²⁴; la *Carta dell'Illirico*, del 1587²⁵; la *Carta della Calabria*²⁶ e la *Piramide egizia*²⁷, editate ambedue nel 1589; la *Carta del Regno di Napoli* del 1591²⁸; l'*Obelisco di Alessandria*²⁹; una *Testa di Madonna* e il *Papa con i Cardinali nella Cappella Sistina*³⁰; due stampe aventi come soggetto *S. Gerolamo*, eseguite per la Confraternita degli Illirici³¹.

Sono state attribuite al Bonifacio anche le opere seguenti: una *Carta della Germania*³²; il *Baccanale* da Giulio Romano³³; una *Carta d'Italia, Corsica e Sardegna*³⁴; una *Mappa della Scozia* datata 1587³⁵; la *Nascita di Adone* da Raffaello, datata 1586³⁶; il *Theatrum Marcelli*³⁷; i *Dioscuri del Quirinale*³⁸; una *Serie di differenti animali*³⁹; una *Carta della Palestina*⁴⁰.

L'attività incisoria del Bonifacio appare dunque intensa, come si può osservare anche dal susseguirsi cronologico dei suoi lavori, e assai varia: essa comprende, oltre ad una vasta produzione cartografica, soggetti sacri e agiografici, riproduzioni di monumenti antichi, ritratti, composi-

zioni allegoriche, soggetti celebrativi di avvenimenti della Roma del tardo Cinquecento, che furono pubblicati sciolti o ad illustrazione di opere altrui.

Non è tuttavia da escludere che, oltre alle tre stampe inedite segnalate nel presente studio, altre possano essere aggiunte in futuro alla produzione dell'incisore dalmata, in quanto sulla sua attività non è ancora stata fatta piena luce ed è mancato finora il tentativo di dare un elenco o un catalogo ragionato della totalità delle sue incisioni.

Appare verosimile che, tra i motivi che possono aver impedito finora la ricostruzione del *corpus* incisivo del Bonifacio siano da indicare principalmente i seguenti: le sue incisioni non sono conosciute in molti esemplari, ma si tratta quasi sempre di tirature modeste, quando non si deve parlare di opere rare o rarissime; il Bonifacio, inoltre, si è firmato ripetutamente con le sigle «N.B.», «NB.F.», le stesse usate dall'incisore lorentese Nicolas Béatrizet attivo a Roma negli anni immediatamente precedenti la venuta dal dalmata. Ciò ha posto diversi problemi di carattere attributivo.

Al livello attuale delle conoscenze, l'opera del dalmata sembra essere stata quasi esclusivamente di riproduzione. In un solo caso Natale risulta essere stato anche l'inventore di un soggetto da lui inciso, cioè del *Rosario doloroso con li Misteri*⁴¹; due sole carte, tra quelle conosciute, potrebbero essere state elaborate da lui: la *Carta dell'Abruzzo Ulteriore*⁴² e il *Globo terrestre in dodici fusi*⁴³. Tre stampe derivano da invenzioni rispettivamente di Tiziano, di Taddeo e di Federico Zuccari, mentre per altre hanno fornito i disegni Domenico Fontana, Giovanni Guerra, Giovanni Zuallart, Orazio Maiocco, Prospero Parisi, Tiberio Alfarano, Odoardo Lopez, Raffaello Guicciardi.

Le opere inedite della Raccolta A. Bertarelli

Le tre opere inedite conservate nella Raccolta di stampe Bertarelli sono composizioni allegoriche, rappresentanti rispettivamente il *Bivio della Vita Umana*, la *Scala del cielo e dell'inferno secondo la dottrina di S. Bernardo*, *Le cose ammirevoli dell'opera e della dottrina di S. Agostino*. Esse appartengono al primo periodo dell'attività romana del Bonifacio, in quanto sono state incise tra il 1580 e il 1581 per Claudio Duchet; gli esemplari del II stato recano l'indirizzo di Giovanni Orlandi e la data 1602, e ciò testimonia la loro diffusione per oltre un ventennio. Di un

solo soggetto, *Le cose ammirevoli dell'opera e della dottrina di S. Agostino*, è indicato l'inventore in F. Paolo Luchino Pisaurense; per gli altri due manca un'indicazione al proposito.

In queste incisioni i soggetti vengono proposti con un chiaro intento didascalico-morale e attraverso l'allegoria si esprime il monito della necessità della conversione, il tema ricorrente è quello dell'alternativa tra salvezza e dannazione. Le allegorie si richiamano al Vangelo di S. Matteo e alle dottrine di S. Agostino e di S. Bernardo.

È da notare la presenza, in due dei tre fogli, della particolarità iconografica dell'Inferno, rappresentato sotto forma di un pistrice pronto ad inghiottire i dannati. Tale motivo iconografico che, come nota R. Pallucchini, «... si ispira alla tradizione bizantina, in particolare a quella cretese della decorazione ad affresco del Monte Athos.», può verosimilmente essere stato acquisito dal Bonifacio durante il periodo della sua attività veneziana⁴⁴.

Da un punto di vista formale, la tecnica incisiva appare in questi fogli piuttosto elementare sia nel disegno e nel tratteggio, sia nella resa prospettica; non manca tuttavia una ricerca di simmetria e di armonia nella disposizione degli elementi nella composizione.

Ma la preoccupazione dell'incisore non era evidentemente di genere formale. Il significato e il valore di queste opere vanno piuttosto ricercati nell'ulteriore testimonianza che esse offrono di un'arte controriformistica, concepita essenzialmente per persuadere attraverso l'allegoria, secondo le indicazioni della trattatistica della seconda metà del Cinquecento che, ossequiente alle indicazioni del Concilio di Trento, sottolineava il valore delle immagini come incitamento alla devozione, nella convinzione che la rappresentazione visibile rimanesse nella mente più vivacemente impressa della parola.

L'aspetto puramente estetico è sentito quindi come secondario rispetto all'intento morale, divenuto lo scopo principale delle composizioni artistiche. Anche le numerosissime scritte esplicative che compaiono in queste stampe rispondono ad una richiesta controriformistica secondo la quale, quando si ricorre all'allegoria, questa deve essere sempre e chiaramente intelligibile.

Presso la Raccolta A. Bertarelli sono conservate inoltre le seguenti opere del Bonifacio già note:

1) *Il Trasporto dell'Obelisco Vaticano*. Esemplare di II stato, in cui l'indi-

- rizzo di Bartolomeo Grassi risulta abraso (Cart. G. 2/1 e 2/2).
- 2) *Pianta dell'antica Sagrestia e disposizione degli argani per il trasporto dell'Obelisco.* (Cart. G. 2/3).
 - 3) *Almae Urbis Divi Petri veterisque novique Templi descriptio.* (Cart. G. 13-5).
 - 4) *Pianta di Gallipoli.* (P.V. Cart. M. 76-29).
 - 5) *Viaggio a Gerusalemme.* Esemplare della II edizione di Domenico Basa del 1595. (Vol. J. 69).
 - 6) *Carta dell'Abruzzo Ulteriore.* Sono due esemplari di una copia della carta del Bonifacio che, a partire dal 1590, venne inserita nell'opera di Abramo Ortelio *Theatrum Orbis Terrarum...* (Cart. C.G. 12-5 e Vol. BB. 25, tav. 96).
 - 7) *Carta d'Italia, Corsica e Sardegna.* Esemplare di un'opera attribuita al Bonifacio (cfr. P. Arrigoni - A. Bertarelli, *Le carte geografiche...* cit., p. 339 n. 2953). (Cart. C.G. 1-67).

NOTE

- ¹ Sembra di poter affermare che il Bonifacio fosse nativo di Sebenico dal momento che, firmando le sue opere, si dichiarò ripetutamente ed esplicitamente «Sibenicense», ovvero «da Sibenico». La lapide fu rinvenuta nel 1895 dal P. Bonaventura Sarich nel convento di S. Francesco a Sebenico e il testo di essa fu trascritto e quindi pubblicato nel 1896 da Vincenzo Miagostovich (*Ancora di Natale Bonifacio*, in «Il Nuovo Cronista di Sebenico», Sebenico 1896, p. 173). L'epigrafe era stata dettata dal fratello gemello di Natale, Francesco, che, trasferitosi a Roma come il congiunto, esercitò in questa città l'attività di chirurgo. Prima del rinvenimento della lapide e della pubblicazione del suo testo da parte del Miagostovich, gli studiosi avevano indicato come data di nascita dell'incisore il 1550.
- ² Queste cartine sono siglate «NB.» o «NB.F.» e rappresentano le isole di Corfù, Cefalonia, Zante, Cerigo, Candia, Negroponte, Mitilene, Samo, Palmosa, Rodi, Cipro, Nicosia, Scarpanto, Tine, Sio.
- ³ Questa stampa fu inserita dal Bartsch nel catalogo dell'opera di Nicolas Béatrizet (*Le Peintre-Graveur*, Wien 1813, vol. XV n. 19). Il Brulliot, il Le Blanc, il Passavant, il Nagler attribuirono invece l'opera al Bonifacio (*Dictionnaire des monogrammes...*, München 1833, parte II, n. 2098; *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854, vol. I, p. 449 n. 2; *Le Peintre-Graveur*, Leipzig 1864, vol. VI, p. 117; *Die Monogrammisten*, München 1858-1872, vol. IV, p. 739 n. 2344). Robert-Dumesnil omette questa stampa dal catalogo delle opere del Béatrizet (*Le Peintre-Graveur français*, Paris 1865).
- ⁴ In esemplari del II stato è aggiunto l'indirizzo di Claudio Duchet, in esemplari del III stato quello di Giovanni Orlandi, con la data 1602. Questa stampa è stata attribuita dal Robert-Dumesnil e dal Nagler a Nicolas Béatrizet (*Le Peintre-Graveur* cit., vol. IX, p. 179; *Die Monogrammisten* cit., vol. IV, p. 732 n. 8).
- ⁵ In esemplari del II stato è aggiunto l'indirizzo di Giovanni Orlandi, con la data 1602.
- ⁶ Esemplari di questa stampa fecero parte della raccolta *Speculum Romanae Magnificentiae* che, iniziata dal Lafrery, fu arricchita ai tempi del Duchet e del van Aelst con nuove stampe. Secondo quanto afferma C. Huelsen, questa incisione ebbe in seguito numerose tirature da parte di Paolo Graziani, Pietro de Nobilibus, Angela Marcucci in data 1623, Giuseppe De Rossi in data 1633, Giacomo De Rossi alla Pace in data 1650 (*Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in «Collectio variae doctrinae L.S. Olschki sexagenario», München 1921, p. 165, n. 118).
- ⁷ Cfr. A. BERTOLOTTI, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Venezia 1884, p. 35. R. Almagià precisa al riguardo: «Si allude evidentemente all'opera *Tabula in qua ordo universi et humanarum scientiarum prima monumenta continentur*, ricordata dai biografi del Bacci come pubblicata a Roma appunto l'anno dopo [1581]» (*Intorno all'opera cartografica di Natale Bonifacio*, in «Archivio storico per la Dalmazia», XIV (1933), p. 484).
- ⁸ Cfr. F. Borroni, *Natale Bonifacio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1970, vol. IV, p. 202; A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, 1922, vol. II, p. 407.
- ⁹ Nella stampa *Origine e traslazione della Chiesa di S. Maria di Loreto* si legge una dedica in cui il Bonifacio ringrazia Giacomo Oldrado Protonotario Apostolico per la protezione da lui accordata ai Virtuosi (cfr. anche A. BACOTICH, *Ancora delle stampe di Natale Bonifacio da Sebenico*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XX (1936), p. 539; A. DUDAN, *La Dalmazia...* cit., p. 407).
- ¹⁰ Cfr. F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V...*, Roma 1908, pp. 60-62. Andrea e Michelangelo erano i figli di Lorenzo Vaccari, a cui succedettero nella conduzione della bottega.
- ¹¹ R. Almagià ritiene che quest'opera, di cui il *Globo terrestre in dodici fusi* costituisce una parte, sia stata incisa prima del 1590. Lo studioso osserva che quasi tutti i globi e i mappamondi posteriori

al 1590 rappresentavano la Nuova Guinea separata dalla supposta terra australe, mentre in questo globo esse sono ancora unite (*Intorno all'opera cartografica...* cit., p. 492). L. Donati ha avanzato l'ipotesi che quest'opera faccia parte delle tavole in rame che il Bonifacio si era impegnato ad incidere per il *De Ordine Universi* di Andrea Bacci (*Natale Bonifacio*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», III (1927), p. 33).

- ¹² Ciascuna delle due stampe, le cui misure complessive sono rispettivamente di mm. 532 × 1165 e mm. 510 × 1149, risulta dall'unione di tre fogli. L'indirizzo dello stampatore Bartolomeo Grassi è abraso negli esemplari di II stato.
- ¹³ Questa stampa fu inserita in alcuni esemplari dell'opera *Dialogo di Cosimo Gaci. Nel quale [...] Si parla poi [...] in particolare del trasporto dell'Obelisco del Vaticano*, in Roma, Appresso Francesco Zannetti, 1586.
- ¹⁴ Esemplari di questa stampa, che rappresenta l'Obelisco nella sua nuova sede circondato da una balaustra, si trovano sia nell'opera *Ordo dedicationis obelisci [...] P. Galesinus, Proton. Apostolicus explicat dilucide, Romae, Ex Typographia Bartholomaei Grassij*, 1586, sia in *Epigrammata Guillemi Blanci Albiensis Iurisconsulti in obeliscum*, Romae, Ex Officina Bartholomaei Grassi, 1586. Esemplari di una stampa che costituisce una variante della precedente, con l'aggiunta di figure umane e nubi nel cielo, si trovano sia nell'opera *Petri Angelii Bargaei Commentarius de Obelisco...*, Romae, Ex Officina Bartholomaei Grassij, 1586, sia nel *Dialogo di Cosimo Gaci...* cit. Infine, esemplari di una stampa raffigurante nel centro l'Obelisco, in alto a sinistra un ritratto di Sisto V e in alto a destra lo stemma del Pontefice, affiancato da due figure allegoriche femminili, furono inseriti nell'opera *Dialogo di Cosimo Gaci...* cit. In queste stampe si legge il seguente indirizzo: «Romae Apud Bartholomaeum Grassium. Typis Titi et Pauli de Dianis. 1587».
- ¹⁵ Esemplari di questa incisione furono inseriti nell'opera *Dialogo di Cosimo Gaci...* cit. A. Bacotich cita di questa stampa un rarissimo primo stato, anteriore ad ogni scritta, ad eccezione delle due iscrizioni sull'Obelisco (*Due stampe assai rare di Natale Bonifacio da Sebenico*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XX (1936), pp. 479-496).
- ¹⁶ Si tratta di 251 emblemi incisi a bulino, raffiguranti composizioni religiose e allegoriche, nonché architetture romane, che illustrano l'opera composta in onore di papa Gregorio XIII, ma stampata tre anni dopo la morte del Pontefice.
- ¹⁷ Quest'opera è illustrata anche da otto stampe, raffiguranti uomini e donne in costumi africani, animali e piante esotiche, che, secondo R. Almagià, potrebbero essere attribuite allo stesso Bonifacio (*Intorno all'opera cartografica...* cit., p. 491). Copie della *Carta dell'Africa* e della *Tavola del Regno di Congo*, ad opera dei fratelli G. Teodoro e Gio. Israele de Bry, si trovano nell'opera *Vera descriptio Regni Africani...*, traduzione latina dell'opera del Pigafetta, edita a Francoforte nel 1598 da Wolfango Richter.
- ¹⁸ Una copia di questa carta, recante in un cartiglio il nome del Bonifacio e datata 1590, figura nel *Theatrum Orbis Terrarum...* dell'Ortelio a partire dall'edizione di Anversa, con tavole aggiunte, del 1590.
- ¹⁹ L'opera contiene una dedica a Flaminio Caracciolo da parte di G.B. Crispo da Gallipoli, in data 1 gennaio 1591.
- ²⁰ Alle 51 Tavole della prima edizione fu aggiunto il *Ritratto in Pianta della Chiesa e Monastero con altri appartamenti del S. Presepio dove vi nacque nostro S. Iesu Christo in Bethelme*, che reca la firma del Bonifacio. Per le copie di questi rami cfr. L. DONATI, *Natale Bonifacio* cit., pp. 35-36. Sono verosimilmente da attribuire all'incisore dalmata anche il ritratto dello Zuallart, che si trova all'inizio del volume, e il frontespizio.
- ²¹ Si tratta di 19 tavole e un frontespizio con il ritratto del Fontana, che porta la data 1589. L'opera

fu ristampata a Napoli da Costantino Vitale nel 1604 e in questa edizione si trova anche una seconda parte con le incisioni delle altre fabbriche volute da Sisto V a Roma e a Napoli, la cui attribuzione al Bonifacio è dubbia. Tra l'edizione del 1590 e quella del 1604 una parte delle incisioni del Bonifacio mostra cambiamenti nella numerazione progressiva delle lastre.

- ²² Questa stampa, che rappresenta la planimetria della vecchia basilica e della parte nuova costruita sino al 1590, fu eseguita su disegno di Tiberio Alfarano chierico geracense, che la dedicò, in data 1 dicembre 1589, al Cardinale Evangelista Pallotta, e sostenne le spese per l'incisione. Il rame di questa incisione è conservato nell'Archivio della Basilica.
- ²³ Questa stampa è stata attribuita dallo Zani a Nicolas Béatrizet (*Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata...*, Parma 1820, parte II, vol. V, p. 118). Essa è copia di un'incisione di Cornelis Cort, datata 1567, tratta da un'invenzione di Taddeo Zuccari.
- ²⁴ L'opera è dedicata da Raffaello Guicciardi, autore del disegno, al Cardinale Alessandro Farnese.
- ²⁵ Cfr. A. DUDAN, *La Dalmazia...* cit., vol. II, p. 407.
- ²⁶ Questa stampa fu eseguita su disegno di Prospero Parisi, che la dedicò al Cardinale Evangelista Pallotta. Il rame ebbe una seconda tiratura nel 1592.
- ²⁷ J.P. BAVEREL-F. MALPÉ, *Notice des graveurs*, Besançon 1807, vol. I, p. 103; F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes...*, München 1832, n. 245.
- ²⁸ Si legge nella stampa la dedica di Prospero Parisi ad Alberico Cibo, in data 15 dicembre 1591. È questa l'ultima data che compare su un'incisione del Bonifacio.
- ²⁹ Chi scrive, in un precedente studio comparso in questa «Rassegna di studi e notizie» (*Contributi per l'opera incisa di Nicolas Béatrizet*, vol. IX, 1981, pp. 58-59) aveva assegnato questa stampa a Nicolas Béatrizet. Una migliore conoscenza della produzione incisoria del Bonifacio ha indotto tuttavia ad accettare l'attribuzione all'incisore dalmata preposta da L. Donati (*Intorno all'opera di Natale Bonifacio*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XV (1933), p. 233). Il taglio netto e le ombre dense, il modo di rendere i cirri nel cielo, il paesaggio di fondo dagli esotici edifici sovrastati da minareti sono elementi che suggeriscono di assegnare quest'opera all'incisore di Sebenico. La data 1556 che compare sulla base dell'Obelisco, dove si legge: «... FV MISVRATA/ ALLI. XXV. D'GVGNO. MDLVI», andrebbe dunque riferita non all'anno di esecuzione della stampa, ma a quello della misurazione del monumento.
- ³⁰ L. Donati segnala che queste due stampe figurano nel catalogo della vendita Masterman Sikes tenutasi nel 1824 (*Natale Bonifacio* cit., p. 33).
- ³¹ Una di queste immagini è stata riprodotta da R. Pappafava nel risguardo dell'opera *De situ Carniolae, Carinthiae...*, Roma 1655 (cfr. F. BORRONI, *Natale Bonifacio* cit., p. 202).
- ³² Questa stampa, siglata «NB», fu stampata a Venezia da Niccolò Tramezzino nel 1553; appare poco probabile che il Bonifacio, all'epoca quindicenne, possa esserne l'autore.
- ³³ J.P. BAVEREL-F. MALPÉ, *Notice des graveurs* cit., p. 102.
- ³⁴ P. ARRIGONI-A. BERTARELLI, *Le carte geografiche dell'Italia...*, Milano 1930, p. 339 n. 2953.
- ³⁵ R. LISTER, *How to identify old maps and globes...*, London 1963, p. 122.
- ³⁶ J.P. BAVEREL-F. MALPÉ, *Notice des graveurs* cit., p. 102; CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes* cit., p. 449. L. Donati ritiene che tale stampa, in cui compare il monogramma «B.F.» sia invece da attribuire a Battista Fontana (*Natale Bonifacio* cit., p. 31).
- ³⁷ Questa stampa, siglata «NB.F.», è attribuita al Bonifacio da L. Donati (*Intorno all'opera di...* cit., p. 236). Essa è stata invece inclusa nel catalogo delle opere di Nicolas Béatrizet da Robert Dumesnil (*Le Peintre-Graveur français* cit., vol. IX, p. 176 n. 108); da J. Passavant (*Le Peintre-Graveur* cit., vol. VI, p. 119 n. 114); da G. K. Nagler (*Die Monogrammisten* cit., vol. IV, p. 733 n. 27).

- ³⁸ L. DONATI, *Intorno all'opera di...* cit., pp. 235-236.
- ³⁹ J.P. BAVEREL-F. MALPÉ, *Notice des graveurs* cit., p. 103; F. BRULLIOT, *Dictionnaire...* cit., n. 920; G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten* cit., vol. IV, p. 734 n. 2323; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., vol. I, p. 449 n. 25.
- In questa serie compare il monogramma «N B», tuttavia essa reca la data 1594, mentre va ricordato che il Bonifacio morì il 23 febbraio 1592. L'unica ipotesi plausibile sarebbe quella di considerare la data un'aggiunta dovuta a una successiva tiratura.
- ⁴⁰ Cfr. R. ALMAGIÀ, *Intorno all'opera cartografica...* cit., p. 493; Id., *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 1948, p. 6.
- ⁴¹ In questa stampa si legge la seguente iscrizione: «Rosarium Dolorosum Gloriosae Virginis. Natal. Bonifatius inventor atq. Fecit. 1579». Secondo lo Zani anche il *Santo Sudario* deriverebbe da un'invenzione del Bonifacio (*Enciclopedia...* cit., parte II, vol. IX, p. 95).
- ⁴² Nella dedica del Bonifacio a Federico Cesi, in data 15 ottobre 1587, si legge: «... è stata intagliata da me con molta mia fatica et lunga investigatione».
- ⁴³ In questa incisione il Bonifacio si firma: «Natalis Bonifacius Sebenicensis elaborabat».
- ⁴⁴ Cfr. R. PALLUCCHINI, *Domenico Theotocopulos detto «El Greco»*, in *Per la storia del Manierismo a Venezia*, catalogo della mostra, Milano 1981, p. 251.
- Un altare portatile, che R. Pallucchini assegna al primo soggiorno veneziano del Greco datando tra il 1567 e il 1569 circa, mostra per l'appunto un pistrice nella scena centrale raffigurante il Cristo trionfante incorona un cavaliere cristiano, con la rappresentazione del Giudizio Universale (*Ivi*, pp. 248-251).
- Considerando la patria d'origine dell'incisore, tuttavia, si potrebbe anche formulare l'ipotesi che tale motivo iconografico facesse già parte del bagaglio culturale del Bonifacio fin dal periodo ancora oscuro della sua formazione giovanile.

BIBLIOGRAFIA

- 1750 J.F. CHRIST, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales...*, Parigi, ed. cons. Ginebra 1972, p. 234.
- 1771 G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, vol. I, p. 158.
- 1807 J.P. BAVEREL-F. MALPÉ, *Notice des graveurs*, Besançon, vol. I, pp. 102-103.
- 1820 P. ZANI, *Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Belle Arti*, Parma, parte I, vol. IV, pp. 178-179; parte II, vol. IX, pp. 95-96.
- 1832 - 1833 F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes...*, München, parte I, p. 116 n. 920, p. 134 n. 1071; parte II, n. 2098.
- 1854 - 1888 CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, vol. I, p. 449.
- 1858 - 1872 G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, vol. I, p. 790 n. 1824; vol. IV, p. 730 n. 2322; vol. IV, p. 734 n. 2323; vol. IV, p. 738 n. 2342; vol. IV, p. 739 n. 2344.
- 1859 G. FERRARI CUPILLI, *Opera ignota d'artista dalmata*, in «Rivista Dalmata», Zara, 25 luglio.
- 1870 A. ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichsammler*, Leipzig, vol. I, p. 157.
- 1884 A. BERTOLOTTI, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII...*, Venezia, p. 35.
- 1886 G. DUPLESSIS, *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*, Paris, p. 46.

- 1894 V. MIAGOSTOVICH, *Natale Bonifazio*, in «Il Nuovo Cronista di Sebenico», pp. 87-89.
- 1896 V. MIAGOSTOVICH, *Ancora di Natale Bonifazio*, in «Il Nuovo Cronista di Sebenico», Sebenico, pp. 172-177.
- 1908 F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V...*, Roma, pp. 60-62.
- 1910 U. THIEME-F. BECKER, *Kunstlerlexicon*, Leipzig, vol. IV, p. 294.
- 1921 C. HUELSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery*, in «Collectio variae doctrinae L.S. Olschki sexagenario», München, p. 165 n. 118.
- 1922 R. ALMAGIÀ, *L'Italia di G.A. Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli, p. 73, 147.
- 1922 A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, vol. II, pp. 407-408, p. 458.
- 1927 L. DONATI, *Natale Bonifacio*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», III, pp. 31-42.
- 1930 L. DONATI, *Un libro sconosciuto illustrato da Natale Bonifacio Sebenicense*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», VIII, pp. 574-589.
- 1930 P. ARRIGONI-A. BERTARELLI, *Le carte geografiche dell'Italia...*, Milano, p. 242 n. 2195; p. 339 n. 2952; p. 339 n. 2953.
- 1932 P. ARRIGONI-A. BERTARELLI, *Le stampe storiche...*, Milano, p. 8 n. 111.
- 1933 R. ALMAGIÀ, *Intorno all'opera cartografica di Natale Bonifacio*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XIV, pp. 481-493.
- 1933 L. DONATI, *Intorno all'opera di Natale Bonifacio...*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XV, pp. 210-238.
- 1936 A. BACOTICH, *Due stampe assai rare di Natale Bonifacio...*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XX, pp. 479-496.
- 1936 A. BACOTICH, *Ancora delle stampe di Natale Bonifacio...*, in «Archivio Storico per la Dalmazia», XX, pp. 533-539.
- 1939 P. ARRIGONI-A. BERTARELLI, *Piante e Vedute di Roma e del Lazio...*, Milano, p. 378 n. 3758.
- 1948 R. ALMAGIÀ, *Carte geografiche a stampa... dei secoli XVI e XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, pp. 6-8, p. 116, p. 118.
- 1963 R. LISTER, *How to identify old maps and globes with a list of cartographers, engravers... from c. 1500 to c. 1850*, London, p. 132.
- 1970 F. BORRONI, *Natale Bonifacio*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma, vol. IV, p. 201-204.

Diamo ora la descrizione delle tre opere inedite sotto forma di schede, avvertendo che le misure sono date in millimetri e che l'altezza precede la base.

I due soggetti raffiguranti il *Bivio della Vita Umana* e la *Scala del cielo e dell'inferno* sono stampati su un medesimo foglio, con un margine intermedio di mm. 50.

1. LE COSE AMMIREVOLI DELL'OPERA E DELLA DOTTRINA DI S. AGOSTINO

Bulino, mm. 315 × 500.

Esemplare di II stato (su due conosciuti), recante nel margine superiore la scritta: «ADMIRANDA BEATI AVRELI AVGVSTINI». Nel margine inferiore si legge una scritta in latino su due righe, che inizia: «Vas electionis Dei, lux doctorum mellifluus AVGVSTINVS...» e termina: «... providendo Dei in hoc mari naviculam Augustinus provide gubernavit. F. Palus Luchin. Pisaren. Inventor. Natalis Boni. F.». In basso verso il centro, a sinistra della bocca dell'inferno, si legge l'indirizzo: «Claudij Ducheti formis. Romae. 1580.». Sotto è aggiunto l'indirizzo: «Ioannes Orlandi formis romae 1602.». Nella stampa si leggono numerose altre scritte in latino, esplicative delle allegorie. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: ART. CART. M. 50-67.

La composizione è complessa e densa di significati allegorici. Il soggetto è costituito dall'esaltazione dell'opera svolta da S. Agostino contro i movimenti eretici e scismatici del suo tempo. I nemici interni ed esterni della fede, contro i quali il Santo esercitò la sua polemica, sono raffigurati in primo piano in atto di essere giudicati e quindi avviati alla punizione eterna. Punto focale della composizione è la «navicella», su cui hanno preso posto i sostenitori della vera fede, e che S. Agostino pilota verso il porto della salvezza, il Paradiso. Una folla di religiosi dei più diversi ordini e di eremiti, ma anche di laici, tra cui donne e bambini, soldati, pellegrini, è stata indirizzata dall'opera del Santo verso l'unica sorgente di vera vita, il Cristo. Rimangono sempre tuttavia quelli che, sordi ad ogni richiamo, procedono spensierati sulla via della perdizione. Sullo sfondo a destra è rappresentata Gerusalemme, simbolo della Civitas Dei, la società ideale formata da tutti i Cristiani e che ha la sua espressione definitiva nella Chiesa.



2. IL BIVIO DELLA VITA UMANA

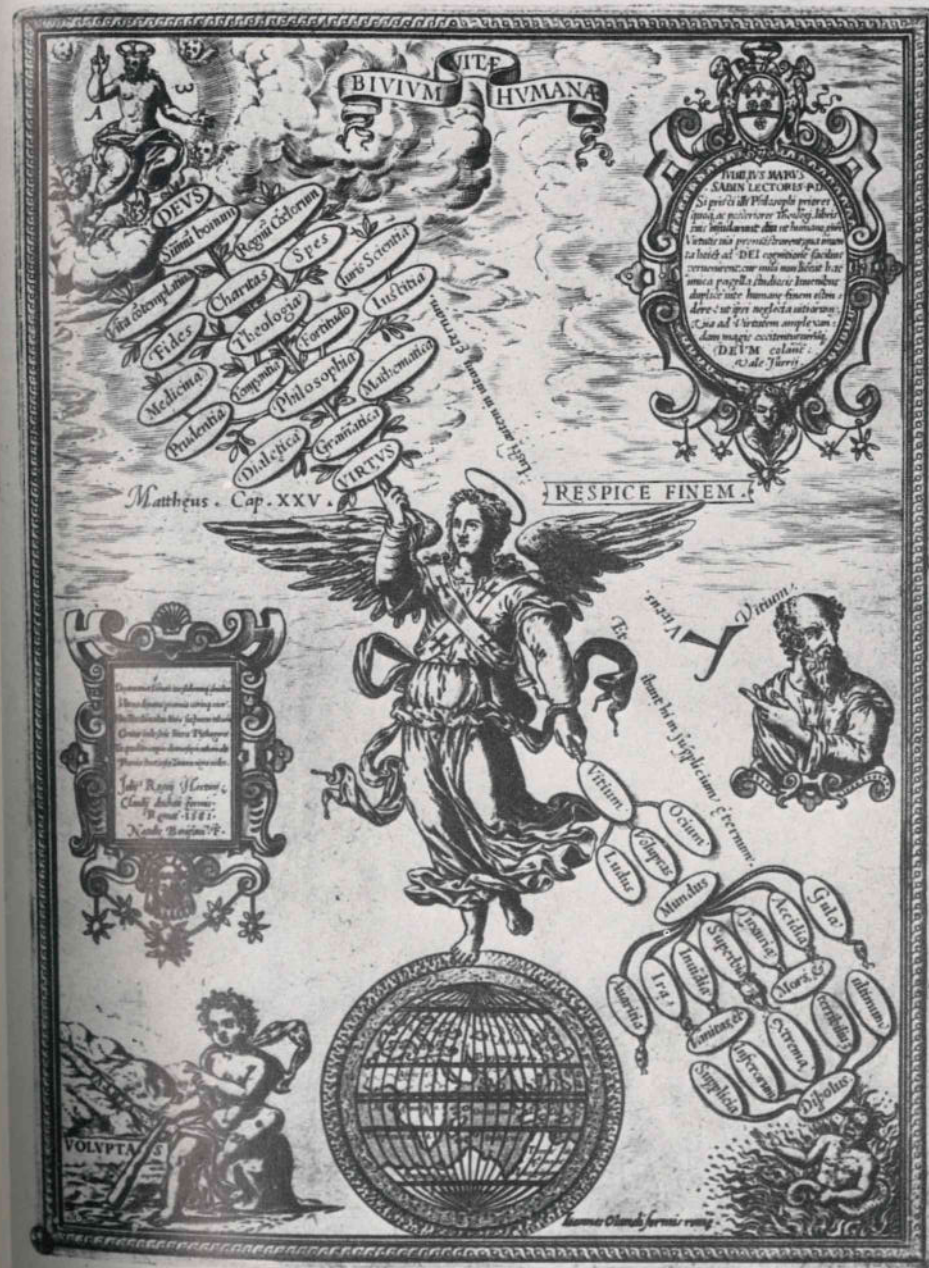
Bulino, mm. 314×225 .

Esemplare di II stato (su due conosciuti), recante in un cartiglio in alto al centro la scritta: «BIVIVM VITAE HVMANAE». In un ovale in alto a destra si legge una scritta che inizia: «IVBILIVS MAVRVS / SABIN LECTORI. S.P.D. / Si prisci illi Philosophi priores/ ...» e conclude: «... mihi [...] liceat hac unica pagella studiosis Iuvenibus duplicem vite humane finem ostendere: ut ipsi neglecta vitiorum via ad Virtutem amplexandam magis excitentur. verumque DEVM colant./ Vale. Turrij.». Sotto si legge il monito: «RESPICE FINEM». In un cartiglio rettangolare sulla sinistra si legge: «Dextra tenet Virtutis iter Scelerumq. sinistra/ [...] / Julij Roscij Hortinij./ Claudij ducheti formis./ Romae. 1581./ Natalis Bonifaci. F.». In basso a destra è aggiunto l'indirizzo: «Ioannes Orlandi formis romae.». Nella stampa si leggono numerose altre scritte in latino, esplicative delle allegorie. Nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: ART. CART. M. 50-66.

Collocazione: ART. CART. M. 50-66.

Il tema ricorrente in questa composizione allegorica è quello dell'alternativa tra salvezza e dannazione. Esso trova espressione innanzitutto nell'opposizione dei due alberi retti dall'angelo al centro: quello alla sua destra, su cui spuntano le gemme della vita e che conduce a Dio, inizio e fine di ogni cosa, e quello alla sinistra, formato in realtà da serpenti le cui code giungono ad intrecciarsi alle corna del diavolo, allegoria dell'inferno. Ma lo stesso tema ritorna anche nella «Y» alla destra dell'angelo e nei due sentieri che si dipartono dal fanciullo raffigurato in basso a sinistra. L'intento didascalico-morale che questa stampa si propone, soprattutto nei confronti dei giovani, risulta evidente dalla scritta del cartiglio di destra. La prima riga di detto che, quando Cristo verrà nella sua sovrastante citazione del Vangelo di S. Matteo, in cui è detto che, quando Cristo verrà nella sua gloria e saranno riunite davanti a lui tutte le genti, egli le separerà e inviterà con sé nel Regno del Padre i giusti che saranno alla sua destra e precipiterà nel fuoco eterno i malvagi che si troveranno alla sua sinistra. Nel cartiglio di sinistra compare il nome del poeta Giulio Rossio, il quale alcuni anni più tardi avrebbe composto in lode del Bonifacio un epigramma che compare nell'opera *Viaggio a Gerusalemme*, di G. Zuallart, edita nel 1587.



3. LA SCALA DEL CIELO E DELL'INFERNO SECONDO LA DOTTRINA DI S. BERNARDO

Bulino, mm. 313 × 225.

Esemplare di II stato (su due conosciuti), in cui si legge in alto a destra, in un cartiglio: «SCALA. COELI. ET. IN/FERNI. EX DIVO./BERNARDO./ Tho. Treterus.». In un altro cartiglio in basso a sinistra si legge: «Ill. G.R.Dno./GVILLELMO SIRLETO / CARDINALI./ Viae Salutis Sectatori prudentiss. / Natalis Bonifatius Dalmata / D.D.». Nell'angolo superiore destro c'è la scritta: «OPTIMA PRVDENS ELIGE». Nell'angolo inferiore sinistro si legge l'indirizzo: «Claudij ducheti / formis Romae / 1581.». Sopra l'indirizzo del Duchet è aggiunto il seguente indirizzo: «Ioannes Orlandi formis rome/ 1602.». Nella stampa si leggono poi numerose altre scritte in latino, esplicative delle allegorie. Nella parte superiore destra del foglio si notano alcuni segni di rottura della lastra; nell'angolo inferiore sinistro si vede il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: ART. CART. M. 50-66.

L'allegoria espressa in questa stampa è di immediata comprensione, grazie anche alle numerose scritte esplicative che accompagnano i vari elementi della composizione. Sulla sinistra si leva il monte delle virtù, dalle pareti ripide e scoscese; alla sommità di esso c'è una scala che porta al cielo e che ha le sue basi nella Fede, la possibilità di ascesa nella Speranza, e culmina nella Carità. Sopra di essa si trova Dio creatore, circondato dagli angeli e dai seggi dei beati. L'uomo, che si trova al centro della composizione, può sperare di salire al cielo mediante l'aiuto della Grazia, simboleggiata da una figura alata, presumibilmente un angelo, con una corona sul capo. Ma l'uomo è libero di scegliere, se lo preferisce, la via più facile che, attraverso un prato fiorito, conduce attraverso una scala in agevole discesa alla valle dei vizi, all'orrendo pistrice, allegoria dell'Inferno. Ad attirare l'uomo verso questa comoda ma perniciosa via è la Superbia, rappresentata da una figura femminile che cavalca un pavone, noto simbolo appunto di vanità e superbia. Si possono trovare in questa composizione echi della creazione dantesca. Guglielmo Sirleto, al quale l'opera è dedicata, era calabrese di nascita e fu creato cardinale nel 1565, dopo che ebbe collaborato alla compilazione del catechismo del Concilio di Trento. Sotto Pio IV e Pio V curò la pubblicazione degli scrittori sacri, attese quindi agli studi patristici e fu il cardinale più influente della Congregazione dell'Indice. Il fatto che la dedica sia firmata dal Bonifacio potrebbe indicare che questi fu anche l'inventore del soggetto della composizione.



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Un vaso falso o solo imitato?

Quando si deve classificare un oggetto antico che presenta problemi di attribuzione, è buona norma considerare per prima cosa ogni elemento decorativo che deve necessariamente corrispondere a determinati canoni. Talvolta l'esemplare non permette una chiara identificazione, perché elementi comuni, ma di fabbriche diverse, ne alterano la lettura creando alcune perplessità.

Sorge allora il dubbio che l'oggetto possa essere stato creato in epoca tarda, che possa essere una imitazione, o che si tratti addirittura di un falso.

Niente di male se il sospetto sorge in qualche collezione privata, diventa invece piuttosto imbarazzante se si tratta di un esemplare che da anni è esposto al pubblico, in un pubblico Museo.

È il quesito che si pone nel corso dello studio volto alla classificazione di alcuni esemplari di maiolica esposti nelle vetrine del Museo del Castello Sforzesco. Bellissimi esemplari a prima vista, che presentano tuttavia nel medesimo pezzo tali divergenze di stili, per cui dopo un attento esame, si è deciso di ritirarli dalle vetrine di esposizione, perché stilisticamente non corrispondevano all'epoca che avrebbero voluto rappresentare.

Prenderemo ora in esame un solo pezzo, quello più conosciuto perché più volte pubblicato.

Si tratta di un vaso globulare di notevoli dimensioni (h. cm 31, diam. cm 28), dal collo cilindrico molto restaurato, che fino a qualche tempo fa era esposto nel primo box del Museo delle maioliche.

La dicitura M. ROXATO che indica il suo contenuto farmaceutico, è scritta in caratteri gotici dipinti in azzurro entro un cartiglio a volute terminali.

La decorazione a colori vivacissimi porta dipinte, nella larga fascia superiore, frutta diverse: pesche, limoni, pere, melograni, ciliege e uva entro rami e foglie intrecciati.

Da sempre ammirato, il vaso è stato più volte pubblicato come esemplare facente parte del corredo dell'antica farmacia della Cà Granda di Milano,



FIG. 1 - Vaso da farmacia in forma globulare su modello veneziano, con frutta e foglie policrome su fondo turchino. H. cm 31, diam. cm 26.
 Fabbrica bassanese del XIX sec.
 Milano, Museo del Castello Sforzesco, inv. M. 255.

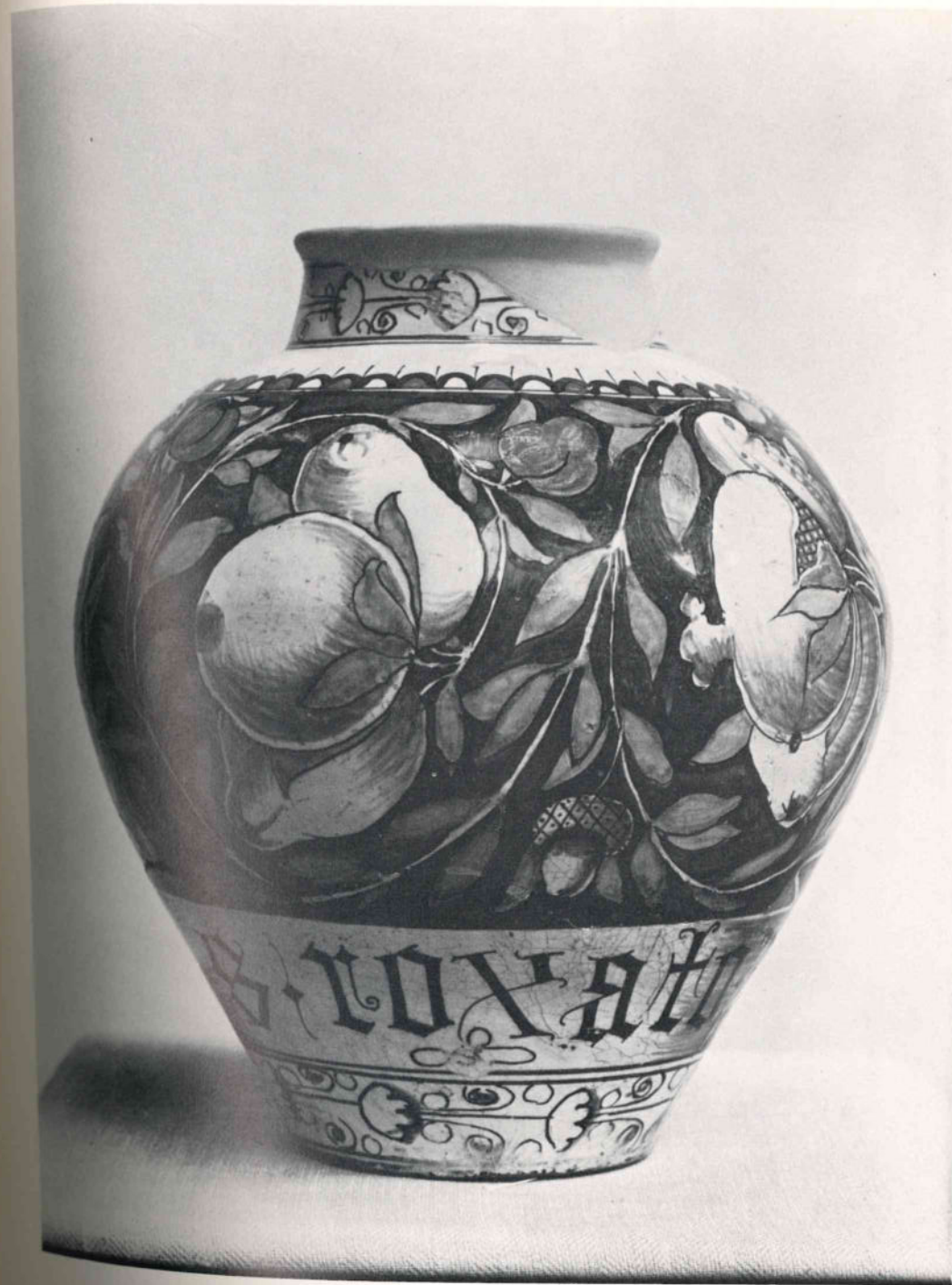


FIG. 2 - Retro del vaso alla tav. precedente.

FIORI.

FRUTTI.

Fig. 97.



*Veramente, queste sono pitture venetiane cose molto vaghe e si pagano
5. lire il cento.*

FIG. 3 - Dal trattato del Piccolpasso per il decoro a fiori e a frutti tav. 29 fig. 97.



FIG. 4 - Retro di albarello da farmacia con fiori, frutta e foglie su fondo bianco con fitta rete di craquelé su tutta la superficie. Sul fronte cartella con iscrizione gotica "d. rafino". H. cm 16 diam. cm 13. Faenza, inizio del XVI sec.
Milano, Museo del Castello Sforzesco, inv. M. 1121.



FIG. 5 - Albarello da farmacia con decorazione *a frutti* di derivazione veneta.
Anversa, fine del XVI secolo. H. cm 30.



FIG. 6 - Grande piatto con mascherone centrale, frutta e foglie policrome su fondo berettino. Diam.
cm 45,5. Venezia metà del XVI sec.
Londra. Victoria and Albert Museum.

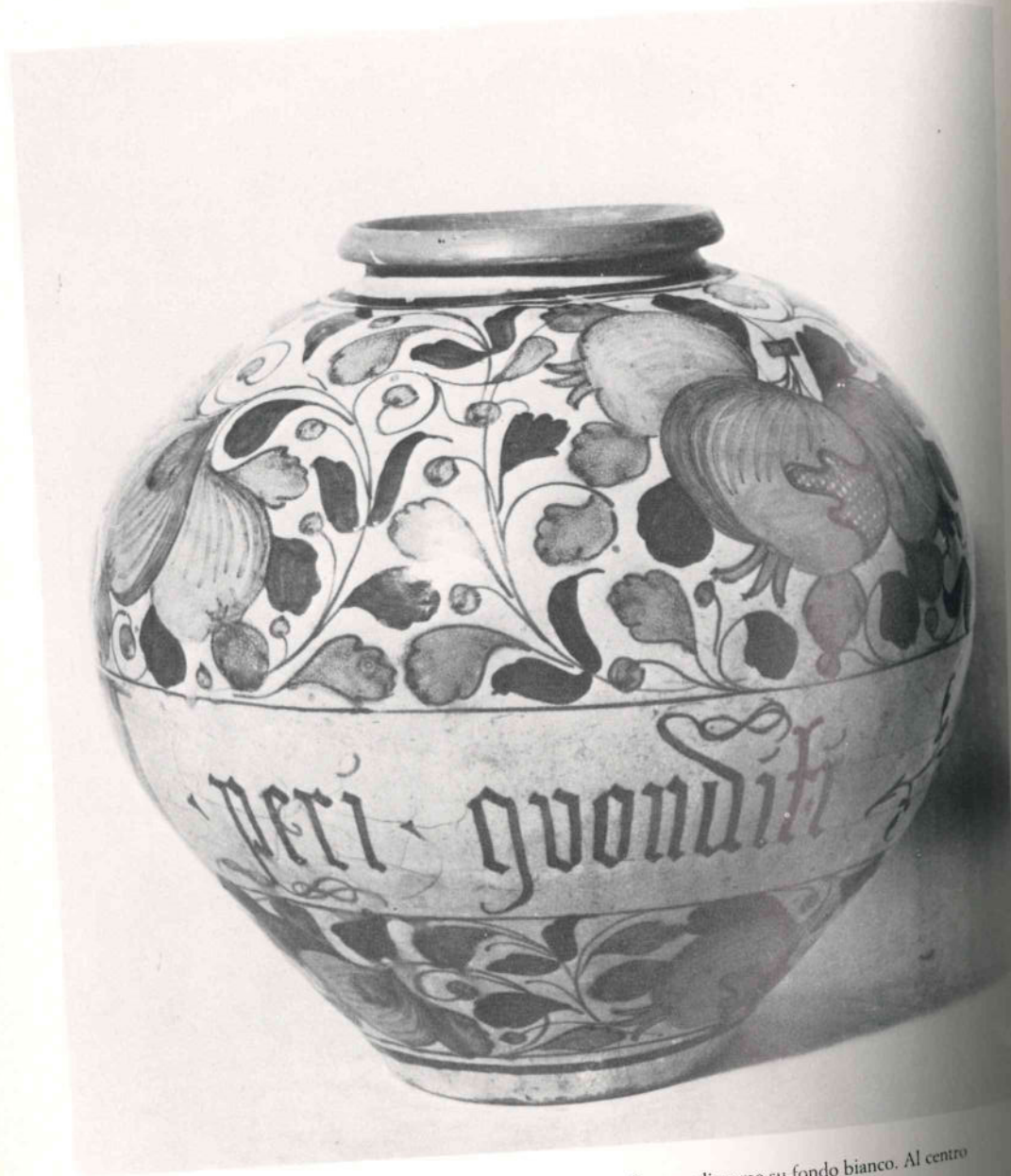


FIG. 7 - Vaso da drogheria decorato con tralci di fiori e frutta policrome su fondo bianco. Al centro la critta "peri guanditi".
H. cm 30,5 diam. cm 32,5. Venezia, metà del XVI sec.
Milano, Museo del Castello Sforzesco, inv. M. 247.

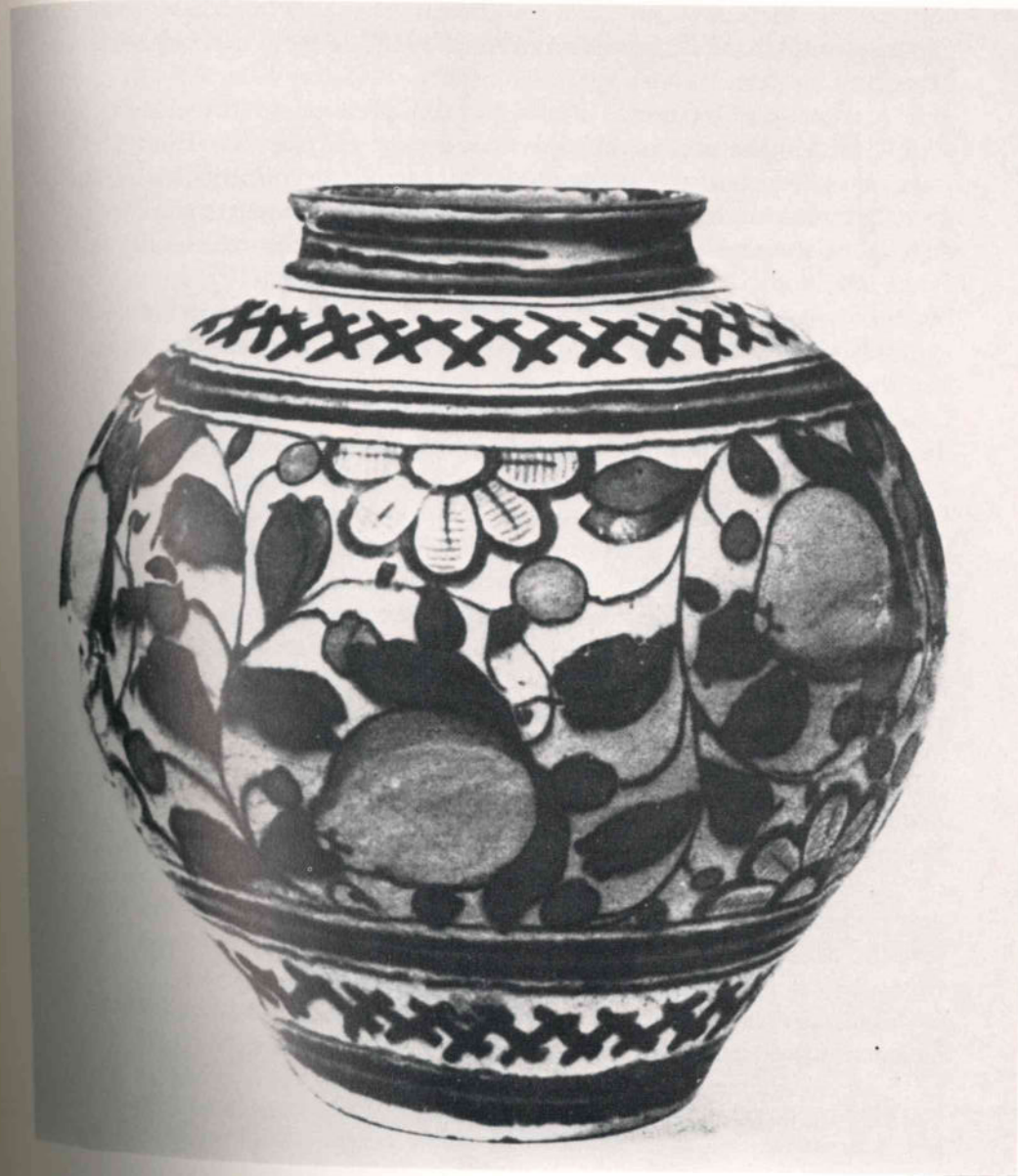


FIG. 8 - Vaso globulare con grandi fiori e frutta policrome su fondo bianco. H. cm 33. Venezia, metà del XVI sec.
Torino, coll. privata.

equivocando forse sul fatto che il vaso in questione fa invece parte di un deposito fatto alla collezione sforzesca nel 1913, da parte dell'Ospedale Maggiore.

Attribuito in un primo tempo alle fornaci di Casteldurante¹, fu pubblicato poi dal Minghetti come esemplare di fornaci toscane². In seguito fu assegnato alle fornaci di Cafaggiolo del XVI secolo, anche se le caratteristiche decorative rappresentate seguono piuttosto i canoni tradizionali delle fornaci venete, alle quali il vaso globulare dovrebbe eventualmente essere attribuito.

Ma qui sorge ancora un problema, perché gli anacronistici colori impiegati, e parte degli elementi decorativi, non corrispondono assolutamente all'epoca alla quale l'oggetto dovrebbe fare riferimento.

Come è possibile osservare alle tavv. 1 e 2, la frutta dipinta con un disegno di ampia fattura, rappresenta esattamente la tipologia che il Piccolpasso nel suo "Trattato" chiama *a frutti*³ (tav. 5) prodotta soprattutto a Venezia nella prima metà del XVI secolo; simile anche a quella che troviamo a Faenza nello stesso periodo (tav. 4), e che fu introdotta più tardi con successo nei Paesi Bassi, precisamente ad Anversa, per opera del ceramista durantino Guido Savini Andrias⁴ (tav. 5).

Paragoniamo ora il disegno del vaso in questione con quello di un esemplare analogo decorato appunto con il disegno *a frutti*. Scegliamo ad esempio il celebre piatto con frutta e mascherone del Victoria and Albert Museum di Londra (tav. 6), o un secondo vaso globulare esposto nella collezione Sforzesca (tav. 7), oppure l'esemplare simile pubblicato dal Bellini e Conti nel 1964 (tav. 8).

Notiamo subito che nel XVI secolo il decoro *alla Veneziana* imponeva la rappresentazione della frutta policroma sullo smalto bianco del fondo, unica eccezione il piatto citato di Londra dipinto su fondo berrettino. Sul vaso in questione, forse nell'intento di emulare il piatto londinese, la frutta appare invece "risparmiata" su un fondo turchino intenso.

Un fondo campito con rade pennellate, così povere di colore da lasciare facilmente trasparire la tinta chiara della preparazione sottostante. Le foglie allungate, campite con un insolito colore verde cromo, sono tipologicamente lontane, tanto dalla duplice foglia veneta, come da quella faentina.

Accanto alla macroscopica frutta, alcuni pomi più piccoli spiccano particolarmente perché dipinti di un insolito rosso mattone acceso. Al collo e alla base, una fascia ad anello ripete stancamente i moduli decorativi in uso nelle fornaci di Deruta all'inizio del XVI secolo.

Un'altro motivo della nostra perplessità ci viene anche dalla osservazione del disegno a centina che compare sulla spalla del vaso. Questo motivo infatti è completamente estraneo all'epoca cinquecentesca. Il disegno decorativo centinato è dipinto in turchino intenso e campito alternativamente in rosso mattone acceso, su un fondo gessoso.

In fase di cottura, per lo spessore piuttosto rilevante del rosso, il colore ha "bolinato" formando alcune bollicine scoppiate, come accade talvolta di vedere su alcuni esemplari delle fabbriche bassanesi nella seconda metà del XVIII secolo.

Pensiamo ancora ad una bottega bassanese osservando la realizzazione dei limoni, che nel corpo del vaso vengono dipinti con disciplinate macchie in azzurro con la medesima tecnica usata nelle fornaci di Le Nove per decorare la loro celebre "frutta".

Quando un pezzo è stato così celebrato, pubblicato e ammirato, anche nella esposizione dello scorso anno alla Mostra della Cà Granda, è piuttosto imbarazzante doverlo ridimensionare nella sua importanza⁵.

Siamo tuttavia del parere che, tanto per gli elementi contrastanti che intervengono nella decorazione, come per i colori impiegati e la tecnica adottata, l'esemplare possa essere attribuito al pennello di qualche abile artigiano bassanese dell'epoca ottocentesca.

NOTE

¹ O. BELTRAME, 1916, pag. 9.

² A. MINGHETTI, 1939, pag. 98.

³ C. PICCOLPASSO, 1879, tav. 29 fig. 97.

⁴ J. CHOMPRET, 1956, pagg. 11-12.

⁵ L'equivoco della dubbia attribuzione è sorto probabilmente per la vicinanza del vaso in questione con altri due vasi biancati (inv. 64 e 254) esposti nella medesima vetrina.

Simili nella forma globulare e di misura quasi identica, provengono da un legato del dott. Malachia De Cristoforis del 1876 e chiaramente attribuibili alle fornaci di Cafaggiolo all'inizio del XVI secolo, per la ben nota tipologia.

I due esemplari biancati, dal magnifico ornato a rabeschi, grottesche e mascheroni, sono facilmente riconoscibili come facenti parte dell'ampio materiale della Spezieria della Cà Granda di Milano per lo stemma centrale che li caratterizza; una colomba con un ramo d'ulivo nel becco, accompagnata dal motto: AVE GRATIA, simbolo che venne imposto da Francesco Sforza nel 1456 quando, decretando la fondazione dell'Ospedale, desiderò mettere questa istituzione sotto il patrocinio della Vergine Annunciata, nel giorno a lui fausto, perché commemorativo della sua solenne entrata in Milano, il 25 marzo del 1450.

Altri vasi analoghi a questi, sempre provenienti dalla spezieria della Cà Granda, sono presenti al Kunst und Gewerbe Museum di Amburgo e al Fitzwilliam Museum di Cambridge, tutti di analoga fattura, decorazione e stemma.

BIBLIOGRAFIA

- C. PICCOLPASSO, *I tre libri dell'arte del vasajo*, ed. Nobili, Pesaro, 1879.
- O. BELTRAME, *La farmacia dell'Ospedale Maggiore di Milano*, da: "L'Ospedale Maggiore", Milano, nov.-dic. 1916.
- P. PECCHIAI, *Guida dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1926.
- G. NICODEMI, *Le ceramiche italiane del Castello Sforzesco*, da: Città di Milano. Milano, sett. 1930.
- G.C. BASCAPÉ, *La "Spezieria" dell'Ospedale Maggiore*. Milano, 1934.
- G. PEDRAZZINI, *La farmacia storica e artistica italiana*, Milano, 1934.
- A. MINGHETTI, *Enciclopedia biografica e bibliografia italiana. Ceramisti*. Milano, 1939.
- G. CASTELLI, *La Farmacia dell'Ospedale Maggiore nei secoli*. Milano, 1940.
- C. BARONI, *Maioliche di Milano*. Milano, 1940.
- G.C. BASCAPÉ, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*. Milano, 1956.
- J. CHOMPRET, *Les faïences primitives des Pays-Bas*, da: Cahiers de la céramique et des arts du feu. Sevrés, 1956, n. 3.
- F. SACCHI, *Splendore e declino del vaso da farmacia in Italia*, da: Rassegna medica, Milano, 1950, n. 1.
- MACCHI, *I vasi dell'Ospedale della Cà Granda*, Milano, 1969.
- L. CAMPANILE, *I vasi da farmacia*. Milano, 1972.
- G. CONTI, *L'arte della maiolica in Italia*. Milano, 1973.
- Catalogo della Mostra della Cà Granda, *Rassegna di cinque secoli di storia dell'Ospedale Maggiore di Milano*. Milano, Palazzo Reale, 1981.

GRAZIETTA BUTAZZI - GRAZIELLA MARIANI ROGNONI

Un abito da cerimonia nella collezione costumi; analisi dell'esemplare e problemi relativi

L'abito registrato con il n. 91C nella collezione di costumi della Civica Raccolta di Arti Applicate è un esemplare notevole sotto ogni aspetto. Per la voluta fastosità, affidata soprattutto al ricamo, concepito in ogni dettaglio per coprire l'abito in tutte le sue parti; per una definizione della sua utilizzazione e, infine, per l'anomalia del pannello anteriore che, non inquadrandosi con le tendenze della moda degli anni Ottanta del sec. XIX, a cui si rifà il modello del dorso, apre alcune ipotesi cui si farà cenno più avanti.

Il pesante raso di seta rosso mattone, con elaborati motivi a ricamo di metallo dorato e filato e canottiglia dorata, eseguiti in gran parte su ripieno, il vestito è registrato nell'inventario generale in data 13 marzo 1931 (n. 1678) come «abito femminile da cerimonia della fine del sec. XVIII», acquistato a L. 5000 dal Signor Giovanni Balzani in Corso Magenta 29 a Milano¹.

L'accurata esecuzione del ricamo e la qualità del disegno di gusto neo-rococò, tra i meno sfrontati considerata l'epoca, farebbero escludere la possibilità che si tratti di un costume teatrale; mentre il modello «redingote», la manica lunga e, soprattutto, la pesantezza dell'insieme (l'abito è interamente foderato di grossa tela di cotone) non lo denunciano certo per una *toilette* da ballo o da teatro.

Del resto, la fattura è, per un abito di questo genere, niente più che professionale, addirittura grossolana nelle rifiniture, come ad es. la grossa tela della fodera, e non può collegarlo a una casa di mode. Un abito modesto, nell'insieme, con un ricamo decisamente importante ed eseguito da esperti; quale lo scopo di un vestito così?

Da notare, inoltre, che lungo la profilatura della falsa «redingote» a cui è cucito il pannello anteriore a pieghe, è applicato un bordo di merletto meccanico tinto nello stesso colore dell'abito, fissato anche al lato inferiore della scollatura. Un altro bordo di merletto di cotone bianco è

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

BIBLIOGRAFIA

- C. PICCOLPASSO, *I tre libri dell'arte del vasajo*, ed. Nobili, Pesaro, 1879.
 O. BELTRAME, *La farmacia dell'Ospedale Maggiore di Milano*, da: "L'Ospedale Maggiore", Milano, nov.-dic. 1916.
 P. PECCHIAI, *Guida dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1926.
 G. NICODEMI, *Le ceramiche italiane del Castello Sforzesco*, da: Città di Milano. Milano, sett. 1930.
 G.C. BASCAPÉ, *La "Spezieria" dell'Ospedale Maggiore*. Milano, 1934.
 G. PEDRAZZINI, *La farmacia storica e artistica italiana*, Milano, 1934.
 A. MINGHETTI, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Ceramisti*. Milano, 1939.
 G. CASTELLI, *La Farmacia dell'Ospedale Maggiore nei secoli*. Milano, 1940.
 C. BARONI, *Maioliche di Milano*. Milano, 1940.
 G.C. BASCAPÉ, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*. Milano, 1956.
 J. CHOMPRET, *Les faïences primitives des Pays-Bas*, da: Cahiers de la céramique et des arts du feu. Sevrés, 1956, n. 3.
 F. SACCHI, *Splendore e declino del vaso da farmacia in Italia*, da: Rassegna medica, Milano, 1950, n. 1.
 MACCHI, *I vasi dell'Ospedale della Cà Granda*, Milano, 1969.
 L. CAMPANILE, *I vasi da farmacia*. Milano, 1972.
 G. CONTI, *L'arte della maiolica in Italia*. Milano, 1973.
 Catalogo della Mostra della Cà Granda, *Rassegna di cinque secoli di storia dell'Ospedale Maggiore di Milano*. Milano, Palazzo Reale, 1981.

GRAZIETTA BUTAZZI - GRAZIELLA MARIANI ROGNONI

Un abito da cerimonia nella collezione costumi; analisi dell'esemplare e problemi relativi

L'abito registrato con il n. 91C nella collezione di costumi della Civica Raccolta di Arti Applicate è un esemplare notevole sotto ogni aspetto. Per la voluta fastosità, affidata soprattutto al ricamo, concepito in ogni dettaglio per coprire l'abito in tutte le sue parti; per una definizione della sua utilizzazione e, infine, per l'anomalia del pannello anteriore che, non inquadrandosi con le tendenze della moda degli anni Ottanta del sec. XIX, a cui si rifà il modello del dorso, apre alcune ipotesi cui si farà cenno più avanti.

Il pesante raso di seta rosso mattone, con elaborati motivi a ricamo di metallo dorato e filato e canottiglia dorata, eseguiti in gran parte su ripieno, il vestito è registrato nell'inventario generale in data 13 marzo 1931 (n. 1678) come «abito femminile da cerimonia della fine del sec. XVIII», acquistato a L. 5000 dal Signor Giovanni Balzani in Corso Magenta 29 a Milano¹.

L'accurata esecuzione del ricamo e la qualità del disegno di gusto neo-rococò, tra i meno sfrontati considerata l'epoca, farebbero escludere la possibilità che si tratti di un costume teatrale; mentre il modello «redingote», la manica lunga e, soprattutto, la pesantezza dell'insieme (l'abito è interamente foderato di grossa tela di cotone) non lo denunciano certo per una *toilette* da ballo o da teatro.

Del resto, la fattura è, per un abito di questo genere, niente più che professionale, addirittura grossolana nelle rifiniture, come ad es. la grossa tela della fodera, e non può collegarlo a una casa di mode. Un abito modesto, nell'insieme, con un ricamo decisamente importante ed eseguito da esperti; quale lo scopo di un vestito così?

Da notare, inoltre, che lungo la profilatura della falsa «redingote» a cui è cucito il pannello anteriore a pieghe, è applicato un bordo di merletto meccanico tinto nello stesso colore dell'abito, fissato anche al lato inferiore della scollatura. Un altro bordo di merletto di cotone bianco è

attaccato sui rimanenti tre lati della scollatura, ma è da ritenersi inserito al momento in cui il vestito fu venduto al Museo.

Tra le fasce a ricamo — con motivi di nastri intrecciati attorno a un ramoscello di fiori, disposti in cinque file sulle pieghe del pannello anteriore, con cadenza: 3-3-5-5-4 — appaiono delle ombreggiature determinate da un diverso grado di scoloritura del raso, che evidenziano l'esistenza, a un certo momento, di altre quattro balze ornamentali, disposte tra quelle attuali. Le ombreggiature potrebbero riferirsi ad altrettante balze di merletto, tolte in seguito. Anche l'estrema modestia del merletto in tinta suscita qualche perplessità in una *toilette* per la quale, almeno sul piano decorativo, non si era guardato a spese. Così, la piccola scollatura quadrata che non sembra seguire i *diktat* dell'eleganza del tempo, e si inserisce senza alcun rilievo in un insieme tanto fastoso.

L'ipotesi è che l'abito sia stato originariamente corredato da profili e balze di merletto di qualità, che componessero al collo qualche forma di «collare» di gusto vagamente cinque-secentesco, tolti in seguito e sostituiti in parte dal piccolo merletto in tinta, in occasione di una successiva alterazione, di cui rimane traccia e che viene descritta in seguito. Non solo, comunque, per tale ipotesi, l'impostazione generale dell'esemplare è da «costume» storico, nonostante l'ampia *tournure*, contraddizione non insolita nelle arbitrarie ricostruzioni d'epoca².

L'abito potrebbe essere stato eseguito per la partecipazione a qualche importante manifestazione di travestimento «storico», come ballo mascherato, carosello, ecc.

Questo spiegherebbe la contraddizione tra la fattura modesta e la ricchezza della decorazione. In occasioni simili, infatti, si poteva ricorrere anche ad una sartoria teatrale, e la minuziosa ricostruzione del metraggio (tav. III) ha mostrato una parsimonia estrema nel taglio e nell'utilizzazione del tessuto, tipiche o di piccole sartorie o di sartorie più abituate ad un lavoro quasi «seriale».

Quello che, invece, risulta inspiegabile è il grande pannello a pieghe diritte, che solo vagamente può richiamare alcuni motivi, tra l'altro poco diffusi, della moda dei tardi anni Ottanta, e che non suggerisce alcun richiamo «storico».

Inoltre, l'abito ha sicuramente subito un'alterazione, dimostrata da cuciture a macchina corrispondenti al punto di raccordo tra l'orlo del pannello e il bordo ricamato in fondo, e tra i due lati della falsa «redingote» e il pannello stesso. Un'attenta misurazione ha portato a rilevare una discrepanza di circa 10 cm., corrispondenti allo spazio tra due pieghe a

cannoni nel bordo in fondo; spazio decorato con un motivo a ricamo di ramoscello fiorito sopra festone centinato, che si ripete lungo tutto il bordo. L'alterazione dovrebbe aver riguardato la cucitura delle pieghe (ora fermate in corrispondenza delle zone ricamate) e l'eliminazione di una parte del bordo, risultata eccedente. Il filo con cui sono state fermate le pieghe alla fodera risulta, inoltre, eguale a quello delle due cuciture meccaniche, e di consistenza e gradazione di colore diversa da quello impiegato nelle altre cuciture.

A questo punto — e la fotografia dell'abito di profilo (fig. 2) lo confermerebbe, anche nella versione attuale (nella parte anteriore del manichino non è stato costruito alcun supporto di biancheria, e pertanto la «linea» è quella naturale) — viene proprio da chiedersi se questo particolare modello non abbia avuto il compito oggi assolto dai pre-maman.

La mancanza di studi sull'argomento fanno rimandare unicamente a un contributo, relativamente recente, di Naomi E.A. Tarrant³ con l'illustrazione completa di un «maternity dress», anteriore di alcuni decenni al nostro esemplare, e di molto più plausibile impiego quotidiano. Sottolineando, comunque, che il principio del pannello anteriore a pieghe sciolte (nell'ipotesi che anche l'esemplare del Museo abbia avuto, in una sua fase, tale caratteristica) è lo stesso del nostro abito, rimane il problema — purtroppo, non destinato, per il momento, a trovar soluzione — se un'occasione di importanza mondana tale da esigere un «travestimento» di notevole sfarzo, fosse compatibile, a questa data, con uno stato di così palese imbarazzo femminile.

Va inoltre notata una certa incongruenza, nell'ultima balza a ricamo del pannello in questione (fig. 1), tra la maggiore importanza attribuitale nell'insieme del contesto decorativo — il motivo del ricamo a nastro annodato è qui inserito in un ramoscello fiorito di proporzioni maggiori rispetto a quelli delle balze soprastanti, che fuoriesce tutt'intorno ai nodi — e la poca evidenza che viene invece ad assumere, derivata dalla parziale sovrapposizione delle pieghe e dal fatto che i nodi sono 4 rispetto ai 5 della balza superiore. Considerata l'evidenza delle cuciture meccaniche, è confermata in questa zona l'alterazione che, assieme alla fermatura delle pieghe, può aver reso l'abito disponibile per un ulteriore utilizzo, forse in occasione di qualche festa o carnevale.

Riguardo alla corrispondenza tra il pannello a pieghe e l'indirizzo della moda del tempo, è da notare la comparsa, tra il 1881 e l'82, di una linea a pieghe sciolte, nella parte anteriore, in alcune versioni, particolarmente sontuose, di vesti da camera (fig. 10), che si ritrova — anche se raramen-



FIG. 1 - L'abito 91C.



FIG. 2 - L'abito visto di profilo (sul manichino, la *tournure* è stata costruita solo sul dietro).



FIG. 3 - L'abito visto dal dietro, con lo strascico.



FIG. 4 - Particolare della manica, con il ricamo.



FIG. 5 - Particolare del ricamo ai due lati della «falsa» redingote.



FIG. 6 - Il modello dell'abito 91C ricostruito in tela, e lasciato con le pieghe del pannello anteriore sciolte.



FIG. 7 - Figurino da «The Queen», 4 maggio 1889: il modello al centro presenta, nella parte anteriore, un pannello sciolto.



FIG. 8 - Copertina della rivista «Margherita» all'inizio del decimo anno della sua pubblicazione. Lo stesso figurino verrà ripubblicato a pag. 1 del numero del 6 gennaio 1889.



FIG. 9 - Figurino della rivista «Margherita» del 7 luglio 1889. Il modello a sinistra viene così descritto «Abito di tessuto fantasia grigio e nero e velo da religiosa grigio violaceo pallido. Il davanti parte dal collo e scende giù tutto a pieghe».



FIG. 10 - Figurino da «L'Art de la Mode» del 23 dicembre 1882, riferito a una «robe de chambre».



Blouse en popeline grise relevée de rubans cerises.
Dessin de Mlle MARIE DE S..

FIG. 11 - «L'Art de la Mode», 31 marzo 1883. Il modello è descritto in didascalia «Blouse en popeline grise relevée de rubans cerises».

te — in corpetti, sciolti e blusanti, di abiti-blouse (fig. 11). Un analogo andamento, del resto, comincia, a questa data, a farsi frequente negli abiti delle bambine; e più di una volta la moda infantile è risultata trainante rispetto a certe mode adulte.

Sempre molto eccezionale nei confronti delle tendenze dominanti, compare sporadicamente, negli ultimi anni del decennio, l'effetto «deshabillé», determinato da un pannello anteriore sciolto, che parte dal collo, fermato (figg. 8 e 9) oppure no (fig. 7).

Un motivo analogo, con il pannello che sembra separato dal resto dell'abito a cui risulta attaccato solo alla scollatura (piccola e quadrangolare anche in questo caso, dove non si tratta, però, di un modello elegante) è annotato con grande precisione nel «Ritratto della figliastra» di Giovanni Fattori, datato 1889 (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti⁴). Vorrei concludere indicando il metodo seguito nell'analisi dell'esemplare che, con la collaborazione di un'esperta nello studio e nella tecnica del taglio (specializzata, tra l'altro, in modellistica industriale e sviluppo taglie) ha permesso, attraverso il rilevamento del modello in tela (fig. 6), la stesura dei grafici che pubblichiamo e, quindi, la «lettura» dei vari problemi collegati all'esemplare stesso. Ritengo che un'analisi di questo tipo, risultato di un lavoro in «équipe», costituisca la base più sicura per affrontare l'esame degli oggetti più complessi di una raccolta di moda, e l'unica in grado di ancorarsi effettivamente alla realtà dell'oggetto, senza correre il rischio di inoltrarsi lungo la strada di ipotesi infide, anche se affascinanti.

G.B.

NOTE

¹ L'antiquario Giovanni Balzani, che negli Anni '30 ebbe negozio in via Monte Napoleone 14 (*Guide di Milano e Provincia*, Soc. Ed. Savallo).

² Vedi l'abito disegnato da Francesco Vineo per Paolina Levi, indossato a un ballo in costume per le feste organizzate a Firenze nel 1887 in occasione dello scoprimento della facciata di S. Maria del Fiore, in *La città degli uffizi*, cat. 1983, *Il Museo degli Argenti*, pag. 156.

³ TARRANT, NAOMI E.A., *A Maternity Dress of about 1845-1850*, in «Costume», n. 14, 1980, pp. 117-120; le figg. 1 e 2.

⁴ I Macchiaioli, cat., Firenze, Forte di Belvedere, maggio-luglio 1976, n. 286.

⁵ *Modellistica Donna*, Corsi di perfezionamento e specializzazione tecnica per la sartoria e l'industria dell'abbigliamento, sotto l'egida dell'Associazione Italiana Tecnici della Confezione (AITC), Milano, Istituto Secoli.

Analisi dell'abito n. 91C

Il lavoro si è svolto attraverso sei fasi:

I°

Rilevamento del modello in tela leggera sull'abito originale. Il rilevamento è stato effettuato sulla base dei principi d'insegnamento artigianali dell'Alta Moda e, in parte, di sistemi della tecnica più recente per ottenere un risultato migliore, rispettando l'importanza e la fragilità del documento affidatomi. Con l'abito disteso su un grande piano di lavoro imbottito, ho iniziato la preparazione delle singole parti in piano, evitando di toccare l'indumento originale e lavorando il più possibile a tavolino con riga, squadra e misure dirette, sfilando la tela-modello per avere un D.F. (diritto filo) che corrispondesse perfettamente. Ho proceduto lavorando sull'abito originale passando pochi e lunghi fili-guida (nel senso dell'ordito) con ago e filo sottilissimi, avendo cura di appoggiarmi in punti di incrocio, passando «a ponte» sotto il ricamo, evitando che l'ago entrasse direttamente nel tessuto dell'originale e, quando inevitabile, per breve tempo. Solo in determinati punti ho appoggiato la tela sfilata sui fili-guida sottostanti dell'abito e, «accarezzandola» sulla forma originale, ho ottenuto l'impronta del modello.

II°

Rilevamento del modello di tela su carta.

III°

Stesura del grafico in squadra, completo di misure, particolari e osservazioni di ogni singolo pezzo.

IV°

Confezione della copia dell'abito in tela-modello pesante. La ricostruzione completa in tela ha permesso lo studio della forma sul manichino, risparmiando l'abito originale, e la possibilità di «vedere» l'abito con le pieghe sciolte al fondo.

V°

Schema dell'abito con il grafico del bordo a pieghe intero. A differenza di tutte le altre parti del modello che è stato rilevato a metà, il bordo è stato rilevato per intero, in quanto la posizione delle sue pieghe, nella parte destra dell'abito, non corrisponde alla posizione delle pieghe della parte sinistra. Per questo motivo, per la disposizione di alcune pieghe

raggruppate nel telo centrale anteriore dell'abito, che non hanno la stessa profondità, e la mancanza di cm. 10 circa di tessuto al terzo telo del bordo — riscontrata nella ricostruzione del metraggio — ho ritenuto necessaria la ricostruzione di uno schema grafico completo che rappresentasse per intero il bordo a pieghe, permettendo l'analisi approfondita di una zona in cui è evidente un intervento successivo alla confezione originale.

Il bordo risulta tagliato in filo contrario (senso trasverso), a conferma della disposizione del modello sul tessuto (tav. III). La lunghezza totale del bordo è di m. 4,43, con cm. 14,5 di altezza. È composto da tre teli, di cui due misurano m. 1,51, ciascuno, mentre il terzo è di m. 1,41. I teli sono uniti tra loro con tre giunte in D.F. (diritto filo) cucite a mano. Due di questi sono stati prima tagliati e uniti tra loro, quindi è stato predisposto il ricamo e successivamente formate le pieghe:

18 cannoncini di cm. 3,5 ciascuno

17 fondi di cm. 12 c. ciascuno (con il motivo del ricamo a ramoscello fiorito su festone centinato)

34 gruppi di due pieghe di cm. 2 c. ciascuna

L'unione della terza giunta (corrispondente al telo con la cucitura a macchina nel raccordo con l'abito) risulta forzata o adattata, non rispettando la composizione delle pieghe del bordo.

VI°

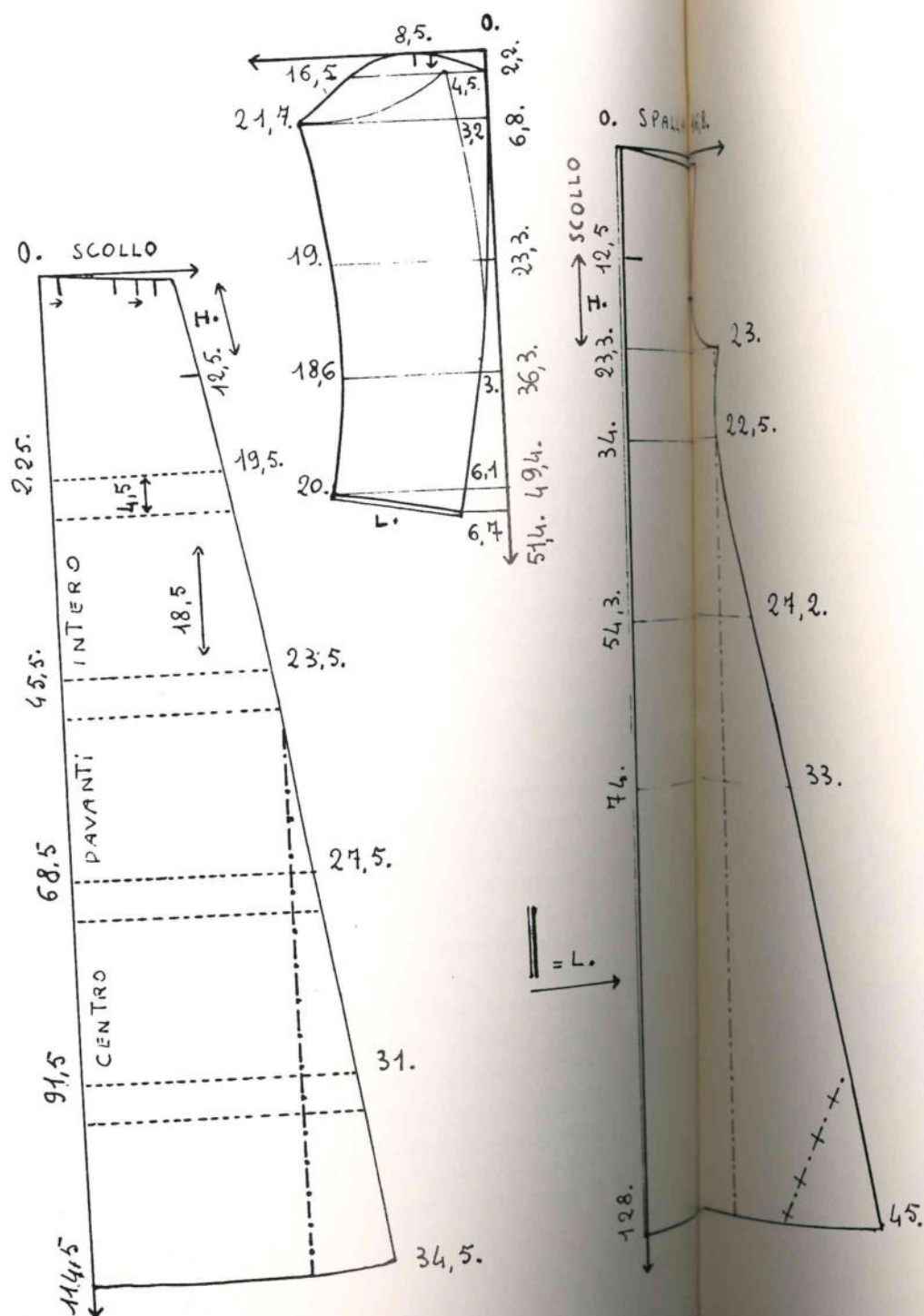
Riduzione del grafico originale 1:6 per facilitare la consultazione del grafico e il servizio fotografico.

VII°

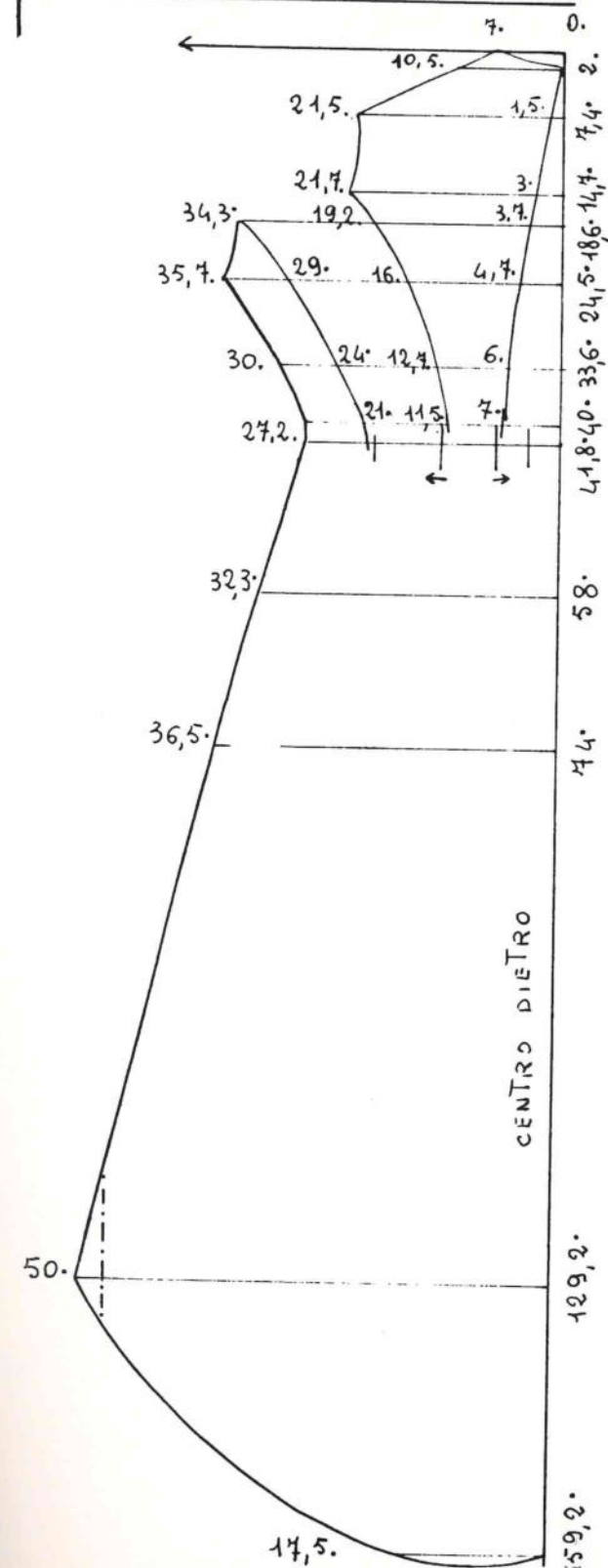
Piazzamento del modello su tessuto per la ricostruzione del metraggio. Constatando i pochissimi e indispensabili slarghi lasciati, risulta che il modello dell'abito è stato prima preparato e provato; quindi, utilizzando al massimo il tessuto, è stato tagliato usando m. 8,40 di tessuto di altezza cm. 50 c. (cm. 48 senza cimosa). Successivamente, sono state cucite le varie giunte in cimosa, e applicati i ricami su piccoli supporti di tela posti nella parte interna dell'abito. Dopo essere stati foderati di tela nella stessa tinta dell'abito, il davanti e il dietro, separati, sono stati cuciti lungo i fianchi, alle spalle e alle maniche; quindi, è stato attaccato il bordo a pieghe.

In base al metodo proporzionale utilizzato dall'A.I.T.C.⁵ le misure dell'abito corrispondono esattamente alle misure industriali della taglia 44.

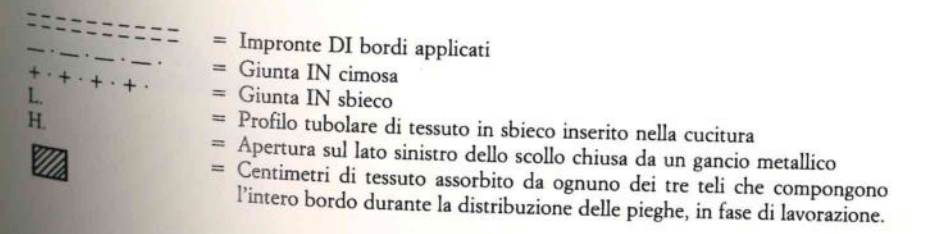
G.M.R.

TELO CENTRALE
DAVANTISOPRA e SOTTO
MANICATELO LATERALE
DAVANTI

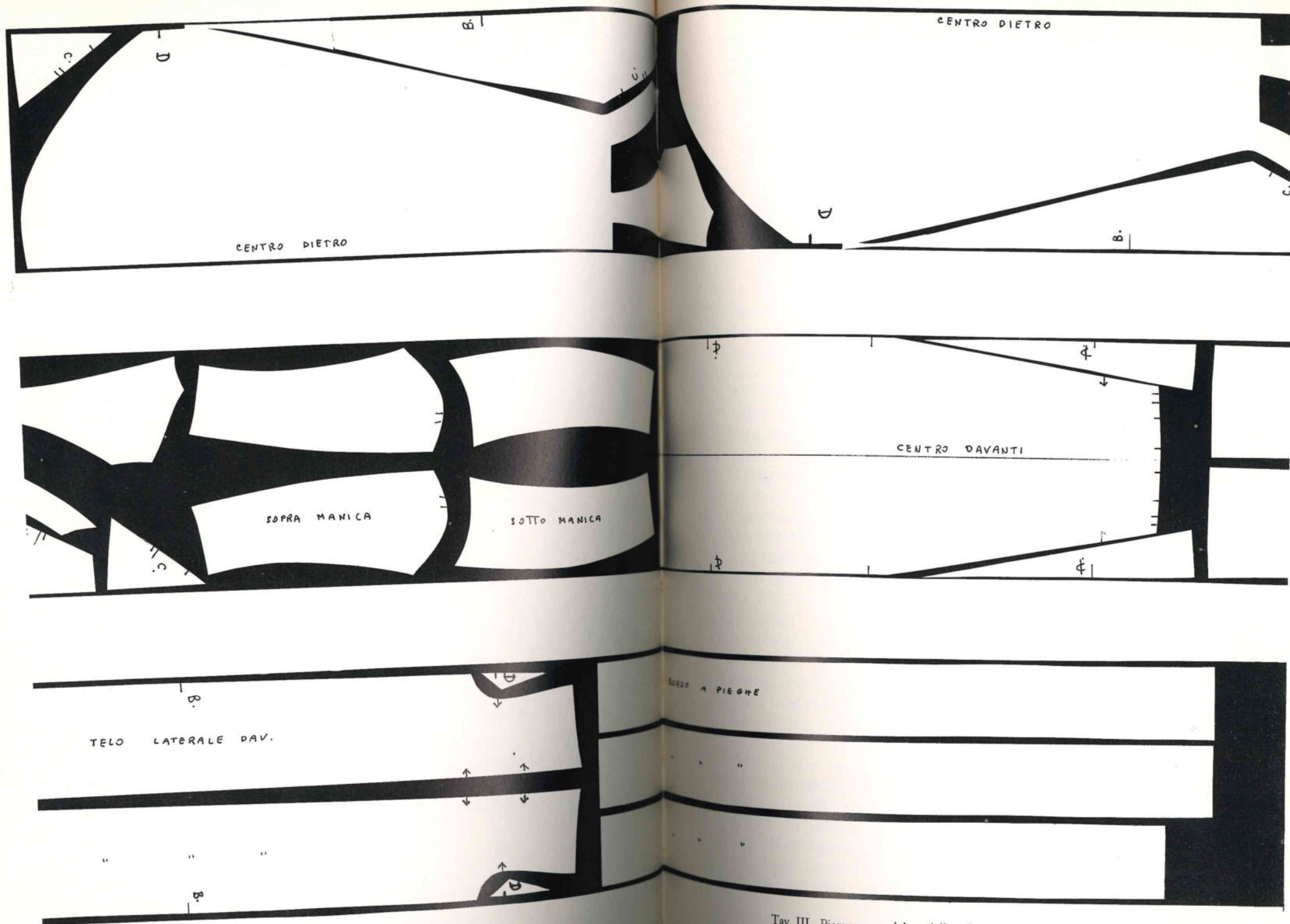
METÀ DIETRO



Tav. I - Grafico dell'abito eseguito nell'originale in scala 1:6.



238



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

MARIATERESA CHIRICO

Pietro De Pietri

Pietro De Pietri, artista non particolarmente noto, benché sia stato piuttosto attivo e offra una produzione varia e articolata, si presenta come uno dei numerosi allievi di Carlo Maratti che, sulle orme del maestro, hanno soddisfatto, nel corso del Seicento e agli inizi del Settecento, i desideri di diversi committenti, specialmente legati alla Chiesa e agli ordini religiosi.

Piuttosto vasta è la produzione pittorica del De Pietri, più scarsa, invece, quella incisoria. Di questo *corpus*, che supera di poco la decina di pezzi, la Raccolta di Stampe A. Bertarelli possiede quattro fogli, che rivestono un discreto interesse per una certa complessità iconografica.

Pietro Antonio De Pietri nasce a Cadarese, una frazione di Premia presso Domodossola nella Valle Antigorio, il 19 febbraio 1663¹ da Carlo, soprannominato «Lana»² e Catarina Pezetta, come viene indicato nel certificato di Battesimo³ conservato nella Parrocchia di S. Rocco della omonima frazione di Premia, ove il De Pietri fu battezzato il 20 febbraio.

Il Pascoli⁴ è il primo biografo che fornisce una narrazione piuttosto completa della formazione del De Pietri: naturalmente portato per la pittura, riceve i primi rudimenti da un conterraneo, finché nel 1678, appena quindicenne, va a Roma dal cugino Giovanni Antonio De Pietri. Qui Pietro si ferma qualche tempo frequentando la bottega di Giuseppe Ghezzi (1634-1721), cui era stato raccomandato dal cugino.

Accolto ben presto in casa del Ghezzi, vi si trattiene per un tempo abbastanza lungo, con un'interruzione di due anni che il De Pietri trascorre presso un artista cremonese, Angelo Massarotti (1645-1723).

Interessato alle doti del giovane, Carlo Maratti, conosciuto presso il Ghezzi, lo prende con sé: viene, infatti, nominato dal Pascoli⁵ e dal Bellori⁶ nell'elenco degli scolari della scuola del Maratti⁷, di cui, più tardi, sarà stretto collaboratore.

Tale legame, tanto apprezzato dai contemporanei, è stato in tempi recen-

ti, motivo di aspre critiche da parte di chi ha visto nel novarese una «figura "parassitaria" [...] privo di estro»⁸.

Per volere del Maratti, Pietro copia le opere di Raffaello in Vaticano e, più tardi, tra il 1702 e il 1703, collaborerà col maestro e Andrea Procaccini (1671-1734) al restauro delle stanze vaticane voluto da Clemente XI. La formazione del De Pietri risulta essere in prima istanza pittorica e il suo stile, infatti, vicino a quello del Maratti, presenta pure alcuni influssi di Pietri da Cortona. Proprio per questa sua formazione, i primi lavori di Pietro De Pietri sono tele, per lo più per pale d'altare, che gli furono commissionate da varie città, italiane e straniere.

La prima opera è, infatti, una pala, oggi perduta, per la Cappella del Santissimo nella Parrocchia di S. Rocco a Premia, raffigurante *S. Pietro, S. Paolo e S. Giuseppe con molti angeli*⁹.

L'eco dell'apprezzamento che la pala riceve in patria, giunge anche a Roma: l'abate Callisti di S. Pietro in Vincoli gli commissiona ben quattro tele raffiguranti *S. Lorenzo*; *S. Agnese*; *S. Emerenziana*; un *Pontefice*. Successivamente si collocano gli affreschi per la tribuna di S. Clemente e i dipinti per la navata maggiore¹⁰ e quelli per la chiesa di S. Maria in Via Lata¹¹.

E ancora i dipinti per il soffitto di una sala del Palazzo di Piazza Colonna, in collaborazione con Francesco Civalli (1640-1703), commissionati dal Cardinale Imperiali.

È forse il caso di ricordare, tra i molti lavori del De Pietri, gli standardi¹², due dei quali sono mandati in Spagna per ordine del procuratore generale e alcuni in Inghilterra¹³.

Numerose altre sono le chiese¹⁴ arricchite da dipinti del novarese, ma oltre alle opere dovute alla committenza ufficiale di ecclesiastici e ordini religiosi, vanno ricordati alcuni dipinti che l'artista manda a Cadarese, probabilmente alla sua famiglia. Di questi dipinti ne conosciamo tre: una *Madonna con il Bambino*, copia da un dipinto del Maratti conservato a Vienna, un *Ritratto di giovinetto* in abiti settecenteschi e un *Autoritratto*¹⁵.

Soprattutto negli ultimi anni di vita, perché affaticato dall'eccessivo lavoro, alterna l'attività pittorica con quella incisoria, che aveva, però, intrapreso già dal 1689¹⁶.

La salute, tuttavia, non si ristabilisce e si rende necessario il ricovero presso l'ospedale de' Nobili in S. Spirito. Qui il 20 dicembre 1716 Pietro De Pietri muore e con solenni onoranze funebri, cui interviene anche l'Accademia di S. Luca, di cui era custode dal 1703, è seppellito nella

chiesa di S. Giuseppe della Congregazione dei Virtuosi, cui apparteneva dal 1711.

L'interesse che l'attività del De Pietri ha suscitato non solo presso i contemporanei, ma anche nei secoli successivi, è testimoniato dalla costante attenzione di studiosi e critici per la sua figura e la sua opera. Proprio al fine, non solo e non tanto, di conoscere l'artista, quanto di sottolineare la considerazione di cui godeva, pare interessante seguire il corso della sua fortuna critica.

Mentre egli era ancora in vita, il Cotta (1701) di lui disse: «[...] lavorava con sommo intendimento d'arte»¹⁷. A lui seguì il testo di N. Pio (1724) che scrisse un giudizio senz'altro positivo della persona e dell'artista: «È stato huomo di gran sapere, raro e perfetto nel disegno, nell'espressive, e nell'istoriare, con forte, vago et armonizzato colore, con esatte forme e ben fondato carattere. Ha intagliato in rame ad acqua forte, non ha saputo conoscere se stesso, né hebbe concetti, né stima alcuna della sua propria virtù»¹⁸.

Poco più tardi il Pascoli (1730)¹⁹ compilò la prima biografia, piuttosto ampia e completa, dell'artista caratterizzata da un tono in parte celebrativo, in parte familiare.

Nel corso del XVIII secolo, dopo queste tre prime opere basilari, troviamo una serie di testi che, senza fornire apporti nuovi e originali, si limitarono a citare il De Pietri e la sua attività.

La medesima situazione si verificò nel XIX secolo: il De Pietri è presente in tutti i repertori e i manuali ma si tratta sempre di brevi cenni, mai di complete biografie o di studi ampi e articolati sulla sua produzione né, tanto meno, di cataloghi completi della sua opera pittorica o incisoria.

Di particolare interesse per lo studio delle incisioni del novarese sono alcuni testi che ne redigono un parziale catalogo.

Il Bartsch²⁰ nel 1821 considera quattro incisioni²¹ a cui ne aggiunge altre due che dice presenti nel precedente elenco del Bénard²². Come il Bartsch, il Nagler²³ riporta, nel medesimo ordine, le quattro incisioni; ad esse aggiunge altri tre fogli, per un totale di sette opere²⁴. Lo stesso catalogo del Nagler, costituito cioè, da sette incisioni, è riportato dal Le Blanc²⁵, il quale però non cita *S. Lorenzo Giustiniano* (Nagler 7, Bartsch-Bénard 2) sostituendolo con *l'Assunzione* (Bartsch-Bénard 1).

Nel XX secolo diversi sono i testi che citano Pietro De Pietri; si tratta, tuttavia, di studi di più ampio respiro che inseriscono l'artista nel novero della scuola romana, in modo particolare di stampo marattesco, i cui allievi, quasi uniti in un unico fascio, rivestono un interesse più storico

Ann. Dni 1663. die 15. mensis Januarij.

Karolus infans ~~Angela~~ ^{maria} filia Rich. Richini, et ege-
 nis Bertoldi coniugis huius baroniz. p. Rich. Richini et
 ex tali natis, et familia, cui inscriptum est nomen Angela
 maris, qua de iminenti morte et simul et de morte nati
 Catharina uxore Rich. ministri de f. Rich. Richini die 15 ciuidis
 calichis et m. reult. p. Rich. Richini die 15 ciuidis
 nati et ad eam p. Rich. Richini die 15 ciuidis
 Rich. de Rich. Richini et ex tali natis, et ex tali natis, sedem
 Angela maris nomen inscriptum Richini p. Rich. Richini
 Richini de Rich. et Dominio Richini uxore Richini Richini
 omne d. Rich. Richini

maritus, quia de inimicis mortis simul et de somno. ^{Antonia}
Catharina uxore huiusmodi de huiusmodi de huiusmodi de
Calichus ut mihi relictus per huiusmodi huiusmodi de huiusmodi
neat ad eam portatus est infirmitas, huiusmodi huiusmodi de huiusmodi
Baptista de huiusmodi huiusmodi huiusmodi, eadem
huiusmodi huiusmodi huiusmodi huiusmodi huiusmodi huiusmodi
huiusmodi de huiusmodi, et Dominicus huiusmodi huiusmodi
omnis de huiusmodi huiusmodi

Doni 1837. die 20. Februarij

[illegible]

conjugibus, cui imponitur fuit nomen Petrus Antonius, Petrus fuit
Joannes frater Joannis Petri, et Mariae Marias de Maria Antonio,
Capitanei Guazze omnes de eodem Thini & Kuche 7

**

Anno Dni 1663 die 27 february

Anno Dñi 1663. die 27. Febuarij.
Ego Joh. Jo. Bapt. de Poma, Presb. Cath. P. Rodi Curia
Episcopalis inquit hanc man. acta ex parte munda, et
Septa ex Fossini, coniunctis, qui impetrant hunc nomen. (Catholici)
Catharina Minoli.
Fossini autem fuerunt Jo. Bapt. Poma, et Angela Poma de
Fossini, et Jo. de P.

Inno. 2^{te} i 662. Die 4. merkly mady

Stri i 662. Die 4. merkij mami
Cis. Plor. p. Bajan de Jolly Lavanhy (Haly). Hock. Hany
Laph. gani infanto Die artos xata ex Peta. Bacher, et

Coniungitur, cuiusmodi fuit nomen Iohannis latini
 plerumque Iohannis magistri, et Mariae Turchi oratione de
 hoc fuit prima. Effigies

Anno Dni 1667. die 1. Julij

[illegible]

Handwritten: Anno dñi 1667. die 5. xij.

[illegible]

* Certificato di Battesimo di Pietro De Pietri.

** Proseguimento del certificato di battesimo di Pietro De Pietri.

Al centro, certificato di battesimo di una sorella di Pietro De Pietri, in cui compare il nome del padre «*Carolo del Pedro dicto Lana*».

che artistico, espressioni di un gusto e di un'attività intensa nel Seicento, ma che si allontana dalle maggiori espressioni artistiche. Da ciò si distaccano gli studi di quest'ultimo decennio della Canestro Chioventa, apparsi sulla rivista «Oscellana» e alcuni apporti di Tullio Bertamini.

Non sembra il caso di tralasciare un altro aspetto della fortuna di Pietro De Pietri, quello costituito dai *d'après*, ossia dalle incisioni tratte da suoi dipinti o disegni.

In questa sede si vogliono considerare solamente quelli in possesso della Raccolta di Stampe A. Bertarelli, quattro fogli di non grande valore artistico.

Il primo, una *Composizione allegorica*²⁶, costituisce il frontespizio di una serie di 16 incisioni²⁷, nelle quali sono riprodotti gli affreschi della Casa Verospi.

Come è indicato sul foglio, a Pietro De Pietri si deve l'ideazione e l'esecuzione del disegno, inciso da Gerolamo Frezza (1659-1741), inciso anche degli altri fogli della serie.

Considerando le incisioni della serie di Casa Verospi e gli altri fogli della Bertarelli, risulta chiaramente che Pietro De Pietri compì una discreta attività di disegnatore per successive incisioni.

Gli altri tre piccoli fogli della Bertarelli hanno un sapore piuttosto popolare; sono tutti incisi da Giacomo Frey (1681-1752) e fanno parte di un'unica serie. Si tratta di un'*Annunciazione*²⁸, una *Natività*²⁹ e una *Deposizione*³⁰.

NOTE

¹ È fatto piuttosto singolare che una data diversa, e cioè 1665, oltre che essere riportata da alcuni repertori (STRUTT J.; HUBER M.; ROST C.CH.), compaia anche su un disegno autoritratto dell'artista, conservato a Stoccolma ed eseguito dal De Pietri per illustrare le *Vite* di Nicolò Pio, lavoro poi non concluso. In margine al disegno, infatti, compare la scritta: «Petrus de Petris natus Antidorio/ in Statu mediolanensi anno Domini/MDCLXV vivit et florescit». (cfr. CANESTRO CHIOVENTA B., *Petrus de Petri pictor natus Antigorio*, in «Oscellana», Domodossola 1977, p. 67).

² Nel certificato di Battesimo il padre di Pietro viene indicato con il solo soprannome «Lana», mentre nel certificato di una figlia è detto «Carolo del Pedro dicto Lana». Nessuno studioso ha dato notizie di Pietro riferendo questo soprannome che, però, era attribuito anche ad altri membri della famiglia, come risulta da alcuni documenti (fr. CANESTRO CHIOVENTA B., *Petrus...* cit., nota 3).

³ «Anno Domini 1663 die 20 februarii/ Ego presbiter Jo. Baptista de Grossis parochus parochialis ecclesiae Sancti Rochi/Premie baptizavi infantem die ante natum ex Carolo/Lana de Domoresij de Antigorio et Catharina Pezetta de eodem loco/coniugibus cui impositum fuit nomen Petrus

Antonius, patrini fuerunt/Joannes f.q. Jo. Jacobi Vesci, et Anna Maria f.D. Marci Antoni/capitanei Guenze omnes de eadem parochia Sancti Rochi» (*Liber Baptizatorum 1655-1723*, pp. 10 v., 11 r.).

⁴ PASCOLI L., *Vite de pittori, scultori ed architetti*, Roma 1730-1736, vol. I (1730), pp. 223-228.

⁵ *Ivi*, p. 145.

⁶ BELLORI G.P., *Vite di Guido Reni, A. Sacchi e C. Maratti*, trascritte dal manoscritto conservato alla Biblioteca di Rouen da M. Piacentini, edite a Roma nel 1942, p. 151; BELLORI G.P., *Vita di Carlo Maratti, pittore scritta da Giampietro Bellori fin all'anno 1689 continuata e terminata da altri*, Roma 1732, p. 107.

⁷ È interessante ricordare un'opera che fu eseguita dagli allievi del Maratti, tra cui Pietro De Pietri, sotto la guida del maestro. Si tratta di una serie di incisioni su rame, appositamente compiute per la sacrestia della Cattedrale del Salvador, capitale dello Stato di Bahia. La Cattedrale di Salvador è la chiesa della Compagnia di Gesù, costruita fra il 1657 e il 1672.

La sacrestia fu arredata con due grandi cassettoni nel dossale dei quali trovarono sede le 16 lamine di rame. I dipinti rivelano una concezione unitaria, ma mani esecutrici diverse, se pur entro un medesimo ambito quale poté essere la scuola del Maratti. L'Averini nel suo studio (*Dipinti romani del secolo XVII nella cattedrale di Salvador*, in «Studi romani», Roma 1961, n. 1, pp. 20-29) propone i nomi di quattro allievi del Maratti come effettivi esecutori dei dipinti per Salvador: G. Chiari, G. Passeri, F. Trevisani e Pietro De Pietri al quale attribuisce le lamine raffiguranti l'*Annunciazione*, la *Visitazione* e l'*Adorazione dei Magi*.

⁸ CAIOLA A.F., *S. Maria delle grazie alle fornaci e S. Michele Arcangelo al torrione*, Roma 1970, p. 68.

⁹ Va ricordato che la valle Antigorio, come le valli che, a raggera, si diramano da Domodossola, sono zone montane che non hanno mai offerto grandi possibilità né di lavoro né di guadagno. Molti erano, nel Seicento e nel Settecento, coloro che emigravano, cercando fortuna altrove. Il numero degli emigrati doveva essere senz'altro cospicuo se a Bologna e a Roma esistevano due confraternite che raggruppavano, appunto, coloro che avevano lasciato le valli. Il legame di tali confraternite con la patria fu sempre vivo e stimolante: una vera e propria gara spingeva ogni congregazione a inviare doni alla chiesa locale, facendo conservare, a chi era rimasto, il ricordo di chi viveva all'Estero. Fu proprio per la Confraternita di Roma che Pietro eseguì la pala per la Cappella del Sacramento. Ma il dipinto originale del De Pietri è oggi perduto. La Canestro Chioventa, nel già menzionato articolo del 1971 (*Petrus...* cit., p. 65), citando questa pala e il giudizio che di essa ne diede il Pascoli, notava che la lode del biografo non rispondeva a verità, in quanto le figure del dipinto che oggi sta sopra l'altare sono sproporzionate, goffe, con un colore piatto. In effetti lo studio recentissimo di Tullio Bertamini (*San Rocco di Premia*, in «Oscellana», Domodossola 1982, n. 1, pp. 7-8) chiarisce questo punto: il dipinto che noi oggi vediamo a Premia non è quello di Pietro De Pietri bensì uno, con le medesime dimensioni e la stessa impostazione, di Paolo Raineri, pittore di non particolari doti, che lo eseguì nel 1851.

¹⁰ Per volere di Papa Clemente XI la chiesa di S. Clemente viene rinfrescata nel suo patrimonio pittorico. A diversi pittori viene dato l'incarico di questo lavoro, tra cui Pietro De Pietri che affresca la prima parte a sinistra della navata maggiore con *S. Clemente che dà il velo a S. Domitilla*. Successivamente il Pontefice fa eseguire per la Cappella Pontificia i cartoni per quattro arazzi da usare in particolari ricorrenze religiose, che dovevano sostituire quelli, analoghi, del Romanelli. L'ideazione di Carlo Maratti viene realizzata da G. Chiari, con la *Pentecoste*; G. Passeri con *Cristo che affida i cristiani a S. Pietro*; Pietro De Pietri con la *Trinità* e infine A. Procaccini con la *Purificazione della Vergine*.

¹¹ Nella chiesa di S. Maria in Via Lata in un primo tempo esegue, nel primo altare a sinistra, la pala con *La Madonna e il Bambino adorato da S. Lorenzo e S. Antonio da Padova*. Successivamente, una delle ultime opere che esegue, sono 4 ovali, due nella navata di destra e due in quella di

² Per la Confraternita della Trinità esegue la *Resurrezione di Cristo con i confratelli* da un lato e, dall'altro la *Trinità*.

¹³ Vengono inviati in Inghilterra anche le copie di diversi standardi, conservati a Roma (PASCOLI L., *Vite dé pittori...* cit., p. 226).

¹⁵ Cfr. a questo proposito CANESTRO CHIOVENDA B., *Petrus...* cit., pp. 65-67.

¹⁷ COTTA L.A., *Museo novarese...* cit., cap. 720, p. 298.

¹⁹ PASCOLI L., *Vite de pittori...* cit., vol. I, pp. 223-228.

²⁰ BARTSCH A., *Le Peintre-Graveur*, Wien 1821, vol. XXX, pp. 277-281.

²² Le aggiunte, tratte dal catalogo del Bénard (*Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Paris 1810, pp. 10-11).

²³ NAGLER G.K., *Künstler-Lexicon*, Leipzig 1835-1852, vol. XIII, pp. 333-334.

²⁴ S. Bernardo degli Uberti; Il Beato Fiamiano Galesto, S. Lorenzo.

²⁷ Il De Pietri ha trasportato in disegno per l'incisione i soggetti degli affreschi eseguiti da Francesco Albani e da Sisto Badalocchio. Il soffitto, affrescato dall'Albani, presenta al centro *Apollo con*

sco Albani e da Sisto Badalocci. A sinistra, l'ingegner

²⁸ *Annunciazione*, acquaforte, mm. 86 × 51 (inciso); mm. 96 × 61 (foglio). Collocazione: Milano, Raccolta Bertarelli (S.P. pp. 2-166). La Vergine inginocchiata a sinistra, alle sue spalle scende un angelo con un giglio in mano, diversi angioletti in cielo. In margine, in basso a sinistra: «Pietro de Pietri del.»; in basso a destra: «Jacob Freij Sc.».

³⁰ *Deposizione*, acquaforte, mm. 88 × 52 (inciso); mm. 92 × 55 (lastra, tagliata a filo). Collocazione: Milano, Raccolta Bertarelli (S.P. pp. 1-149). Gesù accovacciato ai piedi della Vergine, svenuta tra le braccia di una pia donna e di S. Giovanni; a destra accorre un'altra donna. In margine in basso a sinistra: «P. de Pietri del.»; a destra: «I. Freij Sc.».

Non si tratta di soggetti particolarmente complessi ed oscuri ma, soprattutto due dei quattro fogli posseduti dalla Raccolta Bertarelli, offrono lo spunto per una spiegazione dei personaggi raffigurati.

Basan = BASAN F., Dictionnaire des graveurs anciens et modernes
Huber-Rost = HUBER M-ROST C.CH., Manuel des curieux et des amateurs de l'art.
B = BARTSCH A., Le Peintre-Graveur.
Nagler, K.-L. = NAGLER G.K., Künstler-Lexicon
LB = LE BLANC CH., Manuel de l'amateur d'estampes

Basan = BASAN F., Dictionnaire des graveurs anciens et modernes
Huber-Rost = HUBER M-ROST C.CH., Manuel des curieux et des amateurs de l'art.
B = BARTSCH A., Le Peintre-Graveur.
Nagler, K.-L. = NAGLER G.K., Künstler-Lexicon
LB = LE BLANC CH., Manuel de l'amateur d'estampes

BIBLIOGRAFIA

Nella Bibliografia che qui segue sono inseriti solamente quei testi e articoli che rivestono un particolare interesse per comprendere la figura dell'artista.

- 1701 COTTA L.A., *Museo novarese*, Milano cap. 720, p. 298.
- 1724 PIO N., *Le vite di pittori scultori ed architetti*, Roma; ed. cons. a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 133-134, 264.
- 1730 PASCOLI L., *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, vol. I (1730), pp. 145, 223-228.
- 1733 ORLANDI P.A., *Abecedario pittorico*, Napoli, III edizione, p. 366.
- 1767 BASAN F., *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, vol. II, pp. 373-374.
- 1771 GORI GANDELLINI G., *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, vol. III, p. 46.
- 1786 STRUTT J., *A biographical Dictionary of Engravers from the earliest period to the present time with a short list of their most esteemed works, monograms etc. and an Essay on the rise and progress of Engraving both on copper and wood*, London 1785-1786, vol. II (1786), p. 223.
- 1787 HUBER M., *Notices générales des graveurs divisés par nations et des peintres rangés par écoles*, Leipzig, vol. II, p. 408.
- 1792 LANZI L., *La storia pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo*, Firenze, p. 353.
- 1795 - 1796 LANZI L., *Storia pittorica della Italia*, Bassano, tomo I, pp. 539-540.
- 1800 HUBER M.-ROST C. CH., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich 1797-1804, vol. II, tomo IV (1800), pp. 87-88.
- 1814 GORI GANDELLINI G. - DE ANGELIS L., *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, vol. XIII (1814), p. 120.
- 1810 BÉNARD M., *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Paris, pp. 50-51.
- 1821 BARTSCH A., *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821, vol. XXI (1821), pp. 289-292.
- 1823 ZANI P., *Enciclopedia metodico-critica ragionata delle Belle Arti*, Parma, parte I (1819-1824), vol. XV (1823), p. 83.
- 1832 TICOZZI S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1830-1833, vol. III (1823), p. 136.
- 1835 - 1852 NAGLER G.K., *Künstler-Lexicon*, Leipzig, vol. XII, pp. 332-334.
- 1842 SCACIGA DELLA SILVA F., *Storia di Val d'Ossola*, Vigevano, p. 258.
- 1847 SCACIGA DELLA SILVA F., *Vite di Ossolani illustri*, Domodossola, pp. 221-226.
- 1858 NAGLER G.K., *Die Monogrammisten*, München & Leipzig 1858-1879, vol. I (1858), p. 498, n. 1141.
- 1888 LE BLANC CH., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890, vol. III (1888), p. 182.
- 1933 *Pietro de Pietri*, in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, Leipzig 1907-1950, vol. XXVII (1933), p. 11.
- 1971 CANESTRO CHIOVENDA B., *Petrus de Petris pictor natus Antigorio*, in «Oscellana», Domodossola, I, pp. 63-69.

- 1971 DREYER P., *Notizen zum malerischen und zeichnerischen Oeuvre der Maratta-Schule: G. Chiari, P. de Pietri, A. Masucci*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», tomo 34, pp. 184-207.
- 1972 - 1976 *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino, vol. IX, (1975), p. 50.
- 1978 CANESTRO CHIOVENDA B., *Antigoriesi a Roma nei secoli XVII e XVIII*, in «Oscellana», Domodossola, IV, pp. 185-189.

SAN LORENZO GIUSTINIANI

Basan, p. 374; Huber-Rost, p. 82; B. XXI, p. 292, app. n. 2;
Nagler, K-L, vol. XII, p. 334, n. 7.

Acquaforse, mm. 317 × 237 (margine escluso mm. 38; inciso);
mm. 355 × 238 (foglio).

Collezione: Milano, Raccolta Bertarelli (ART CART m. 54-60).

In margine: «1 S. Laurentius Iustinianus Patriarcha Venetiarum /
2. S. Joannes à Capistrano Minor Obser / 3 S. Ioannes à S.
Facundo Augustin / 4 S. Ioannes de Deo fundator Religionis
F.F. fate bene / 5 S. Paschalis Baylon Minor Obser»; più in
basso a sinistra: «Pietro Ant. de Petri Inuent et fec.».

Il foglio della Bertarelli è, molto probabilmente, un primo stato su due. Il secondo è quello indicato da Nagler (K-L, n. 7) che dà una descrizione corrispondente al nostro foglio ma nel quale risulta aggiunta in basso a destra: «Al monte de la farina. Si stampano a Mutio».

Il foglio che cita il Bartsch, riportando il Bénard, è, in realtà, un'incisione diversa con il medesimo soggetto; in essa, infatti, S. Lorenzo compare inginocchiato e a lui appare la Vergine sorretta da angeli. La descrizione fa pensare al dipinto *S. Lorenzo Martire*, conservato alla Galleria d'arte antica di Roma. Esiste poi una terza incisione, con il medesimo soggetto, nella quale S. Lorenzo è in piedi con in mano la croce a due bracci contrassegno della dignità patriarcale, e con la destra alzata a benedire; attorno a lui stanno gli altri quattro Santi e in alto, tra nuvole, alcuni angeli che circondano il Sacramento (Monza, Biblioteca Civica D. 553).

L'occasione che ha indotto Pietro De Pietri a incidere questo soggetto e, senz'altro, la canonizzazione avvenuta nel 1690 di questi 5 Santi per opera di papa Alessandro VIII, il cui nome compare, infatti, nella scritta in margine del terzo esemplare da noi considerato.

La composizione del foglio è invenzione, come è indicato sulla stampa stessa, dell'artista: ciò fa pensare che gli elementi architettonici non siano reali, ma frutto della fantasia. I 5 Santi sono raffigurati ciascuno con gli elementi caratteristici del proprio ordine, spesso legati a un'iconografia stabilita.

S. Lorenzo: della nobilissima famiglia veneta dei Giustiniani, nacque a Venezia il 1° luglio 1381. A 19 anni scelse la vita monastica, entrando nel convento di S. Giorgio in Alga, il cui priore, Ludovico Barbo, fondò la Congregazione dei Canonici Secolari. Superiore prima di diverse case dell'ordine, Lorenzo fu poi superiore generale. Nominato vescovo da papa Eugenio IV, divenne patriarca di Venezia l'8 ottobre 1451 per volere di papa Nicolò V. Morì l'8 gennaio 1456 dopo aver svolto, accanto all'intensa attività pastorale, anche una fiorente opera di scrittore.

Nell'incisione S. Lorenzo è raffigurato con l'abito vescovile e tiene nella mano sinistra la croce patriarcale, simbolo della sua carica.

S. Giovanni da Capestrano: nacque nella piccola città d'Abruzzo di cui porta il predicato il 24 giugno 1386. Coinvolto in una difficile situazione politica della città di Perugia, ove frequentava l'Università, vuole la tradizione che, prigioniero, abbia avuto la visione di S. Francesco che lo invitava nel suo ordine. Compì la professione il 4 ottobre 1417. Svolse soprattutto un'attività di predicatore. Nell'incisione Giovanni è raffigurato con l'abito francescano del suo ordine. Ha in mano lo stendardo di S. Bernardino, il quale aveva promosso la riforma degli osservanti nell'ordine francescano, recante la sigla di Cristo a indicare la devozione al nome di Gesù; sul capo brilla una stella, come vuole l'iconografia di questo santo.

S. Giovanni da S. Facondo: nacque in questa città della Spagna nel 1419. Fu ordinato sacerdote nel 1445 e nominato cappellano di S. Agata. Nel 1450 si trasferì a Salamanca dove frequentò l'Università. Fu in questa città che divenne agostiniano. Morì l'11 giugno 1479.

Come S. Giovanni da Capestrano, anche S. Giovanni da S. Facondo è raffigurato con l'abito del



1. S. Laurentius Iustinianus Patriarcha Venetiarum
2. S. Joannes à Capistrano Minor Obser
3. S. Ioannes à S. Facundo Augustin
4. S. Ioannes de Deo fundator Religionis F.F. fate bene
5. S. Paschalis Baylon Minor Obser

P. De Pietri, S. Lorenzo Giustiniani.

proprio ordine, quello agostiniano. Ha sotto il braccio un grosso libro, che ricorda, probabilmente, la sua attività presso l'Università di Salamanca.
S. Giovanni di Dio: nacque a Montemor-o-Nova, presso Evora, in Portogallo nel 1495. Dopo aver svolto diverse occupazioni, si diede, nel 1537, al sacerdozio. Per espiare i suoi peccati si finse pazzo in modo da essere ricoverato, per un certo tempo, in manicomio. L'esperienza lo segnò tanto profondamente da indurlo a fondare un ospedale a Granada nel quale offrire assistenza ai malati: fu, infatti, il fondatore dell'Ordine degli Ospedalieri. L'altro nome di «Fatebenefratelli» deriva dall'esortazione che egli rivolgeva ai suoi seguaci.
 L'abito che indossa S. Giovanni di Dio è quello che fu autorizzato da Pio V con la Bolla del 1° gennaio 1571. Il Santo guarda con particolare venerazione il Crocefisso che tiene in mano: grande fu, infatti, la sua devozione per la Santa Croce e vuole la tradizione che, pregando davanti a un Crocefisso a Granada, gli siano apparsi la Vergine e S. Giovanni.
 L'ultimo Santo che compare nell'incisione è *S. Pasquale Bailon*, nato a Torre Hermosa, in Aragona, il 16 maggio 1540. Entrò nell'Ordine Alcantarino nel 1564 come laico e, per umiltà, non volle mai ascendere al sacerdozio. Fu grande predicatore soprattutto nella Francia calvinista. Morì a Villa Hermosa presso Valencia, il 17 maggio 1592.
 L'atteggiamento di umiltà che contraddistinse la sua esistenza, ne caratterizza la raffigurazione nell'incisione; il Santo compare, infatti, tutto assorto nella contemplazione dell'ostensorio, simbolo del Cristo a cui egli dedicò tutta la vita.

MADONNA DEL ROSARIO

B. XXI, p. 290; n.l.; Nagler, K-L, vol. XII, p. 333, n.l.; LB, n.l.

Bulino, mm. 261 × 175 (inciso).

Collezione: Milano, Raccolta Bertarelli (S.P. p. 3-99).

In basso in un cartiglio: «Correte tutti in numerosi Cori, / Ecco Maria, che ui offre il suo diletto; / Tributate, cantando, al suo cospetto / di Corone di Rose i grati odori; Che se Voi con umile, e caldo affetto / Presenterete sol serti di fiori, / Fortunati godranno i vostri cuori / Il frutto del suo Ventre benedetto.»; più sotto al centro: «F.L.M.M. Ord. Praed.». In basso a sinistra: «Pietro de Pietri inu. et scul.».

L'iconografia della Madonna del rosario, essenzialmente legata ai domenicani, si ricollega alla Vergine di Misericordia e acquista grande credito in seguito alla vittoria della battaglia di Lepanto nel 1571. Solitamente la Vergine viene raffigurata con il Bambino in braccio mentre o lei o Gesù offrono a S. Domenico il rosario. Nell'incisione qui presentata manca il Santo in quanto si intende che il rosario viene offerto a tutti i fedeli.
 Il rosario, che etimologicamente significa «corona di rose», un tempo era costituito da una serie di rose bianche e rosse, quest'ultime poi sostituite da due perle grandi che corrispondevano al Padre Nostro. I Domenicani attribuiscono l'origine di questa devozione al loro fondatore nel XIII secolo; nel 1210, infatti, la Vergine sarebbe apparsa ad Albi a S. Domenico presentandogli una corona che egli chiamò corona di rose di Nostra Signora, grazie alla quale avrebbe trionfato sull'eresia albigese. In realtà, come dimostrano i Bollandisti, l'invenzione è da posticipare al XV secolo per opera di un monaco bretone, Alanus de Rupe, che verso la fine del 1470, scrive il *De Utilitate Psalterii Mariae*.



P. De Pietri, La Madonna del Rosario.

Numerosissime sono le immagini che presentano questa iconografia: nella stampa del De Pietri, di impostazione quasi raffaelliana, si crea un legame tra l'immagine e gli elementi ornamentali: i mazzi di fiori negli angoli in basso e quelli inseriti nei triangoli della cornice si richiamano, idealmente, alle rose del rosario e alle parole scritte nel cartiglio che invitano i fedeli a offrire alla Vergine «serti di fiori».

FRONTESPIZIO CON SCENA ALLEGORICA

B. XXI, p. 291, n. 3; Nagler, K-L, vol. XII, p. 333, n. 3; LB., n. 6.

Acquaforte, mm. 433 × 337 (inciso e lastra); mm. 559 × 392 (foglio).

Collezione: Milano, Raccolta Bertarelli (vol. DD. 63, t. 1).

In alto, scolpita in una cornice marmorea entro cui è racchiusa la scena allegorica, compare una lunga dedica al Cardinal Giovanni Francesco Albani, da parte dell'editore e stampatore, Giacomo De Rossi. Sempre nella cornice, in basso al centro: «DISEGNI DI VARI ALTARI E CAPPELLE NELLE CHIESE DI ROMA CON LE / LORO FACCIATE PIANTE E MISURE DE PIV CELEBRI ARCHITETTI / date in luce da Gio. Giacomo De Rossi nella sua stamparia in Roma alla pace / con Priuilegio del Sommo Pontefice»; più sotto a sinistra: «Ciro Ferri inuent»; a destra: «Pietro Antonio de Pietri Sculp.» Sul basamento che regge la figura della Religione: «ARAS IMAGINES / SIMVLACRA / DEO / SANCTISQVE SVIS / EXTRVIMVS / PONIMVS».

La composizione ha un chiaro intento allegorico. Al centro, su un basamento marmoreo, siede una figura di donna che impersonifica la Religione Cristiana: ella tiene, infatti, in una mano la Croce e nell'altra una fiamma, simbolo dell'ardore della fede. Ai suoi piedi si prostrano tre giovani che personificano le tre arti maggiori, facendo omaggio ciascuna del simbolo della propria arte. A destra, infatti, la Scultura offre una statua e precisamente una Madonna con il Bambino; al centro l'Architettura tiene fra le mani righe e squadre e ai suoi piedi giace un disegno architettonico; a sinistra, infine, la Pittura ai cui piedi si trovano tavolozza e pennelli. L'incisione, il cui rame è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (cfr. PETRUCCI C.A., *Catalogo Generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953, p. 53), è il frontespizio di un volume edito, come del resto è indicato anche nella dedica nel margine in alto, da G.G. De Rossi, che raccoglie piante ed alzate di altari e cappelle delle chiese romane. Il volume contiene, infatti, oltre al frontespizio, 49 incisioni, alcune anonime, altre di A. Specchi, F. Venturini, V. Mariotti. Il Passerini (*La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere*, Firenze 1875, pp. 299-300) afferma che 4 incisioni del volume vanno attribuite al De Pietri, e precisamente Cappella e altare di Casa Strozzi in S. Andrea alla Valle (tav. 6) e il fianco della medesima cappella (tav. 7); Cappella e altare di Casa Sforza in Santa Maria Maggiore (tav. 13) e il fianco della medesima cappella



P. De Pietri, Frontespizio in *Disegni di vari altari e cappelle...*

(tav. 14). La mancanza di una firma nei fogli e il fatto che in nessun repertorio vengano citate, ci fanno considerare questa attribuzione con una certa perplessità. Il Cardinale Gio. Francesco Albani (1649-1721) è il dedicatario dell'opera: compaiono, infatti, i simboli della sua dignità ai lati della Religione e al centro della dedica il suo stemma con i simboli della dignità vescovile: si tratta di un cardinale vescovo del quale, nell'incisione, è raffigurato lo stemma vescovile con tre ordini di fiocchi. L'Albani era stato nominato cardinale da Alessandro VIII il 10 aprile 1690 e questo volume si colloca, senz'altro, tra il 1690 e il 1700, anno in cui l'Albani viene nominato pontefice con il nome di Clemente XI.

SAN BERNARDO DEGLI UBERTI

Nagler, K-L, vol. XII, p. 333, n. 5; LB, n. 4.

Acquaforse, mm. 270 × 204 (margine escluso mm. 43; inciso);
mm. 314 × 208 (foglio).
Collezioni: Milano, Raccolta Bertarelli (ART. CART. m. 27-69);
Monza (D. 505); Parma, Palatina II (13577); Parma, Palatina
(13576).

In margine in basso, scritto su due colonne: «S. BERNARDVS
Uberti Florentinus S.R.E. Card. tit. S. Chrys. et Epus Parmen:
Congreg. nis Vallis umbrosae Generalis Septimus / Qui horribi-
lem Padi alluuiouem, Cuncta in agro Parmensi deuastantem /
Aduentu suo solo Crucis signo, compressit. Obijt die 4 xbris
Anno Dni 1133»; più sotto, sempre su due colonne, compare la
dedica: «Ill.mo ac Reu.mo LEONI STROZZA Ex Ordine Val-
lumbrosano / Ad Episcopatum Pistoriensem, et Pratensem As-
sumpto / Humil. us Seruus D. Franciscus Maria Canini
D.D.D.» più sotto ancora a sinistra: «Carolo Maratta Inue. et
Deline»; a destra: «Piet. o Antonio De Pietri Sculp».

Il foglio della Bertarelli risulta essere un esemplare di primo stato su due, eseguito nel 1690. Confrontando questo foglio con uno conservato alla Biblioteca Palatina di Parma (13577), si può notare che quest'ultimo presenta alcune modifiche, dovute a piccoli ritocchi della lastra. L'aureola di Gesù è diventata più fitta; delle tre teste di popolani a destra, l'ultima in basso ha capelli più disordinati; le ombreggiature sono state rafforzate e infittite. Entrambi gli esemplari, di Milano e di Parma, sono dedicati a Leone Strozza e in essi si precisa che il dedicatario ascese all'episcopato pistoiese e pratese nel 1690. In più, l'esemplare di Parma riporta, sempre nella dedica, che Leone Strozza fu nominato arcivescovo di Firenze nel 1700, data in cui si può collocare l'esecuzione del secondo stato.

Altri due esemplari reperiti, uno a Monza e un'altro a Parma, presentano due dediche diverse: il primo a Giuseppe Olgiati (1694-1711) in occasione dell'alluvione che colpì Parma nel 1705, il secondo all'arcivescovo Antonio Francesco Sanvitale.



P. De Pietri, S. Bernardo degli Uberti.

Se per l'esemplare dedicato all'Olgiate l'occasione per la dedica di un simile soggetto è data dall'alluvione a cui il vescovo dovette far fronte, per gli altri esemplari questo motivo occasionale manca. Tutti i dedicatori, però, sono dell'Ordine Vallombrosano del quale S. Bernardo degli Uberti fu una delle figure più significative e più venerate dalla tradizione popolare. Ecco allora che l'offrire questa immagine a coloro che dell'Ordine venivano nominati vescovi o arcivescovi, ha un significato celebrativo e, in certo senso, anche augurale, quasi a emulare la grandezza di questo storico personaggio.

S. Bernardo degli Uberti della celebre famiglia fiorentina citata anche da Dante, nacque nel capoluogo toscano attorno al 1060. Giovanissimo entrò nell'Ordine Vallombrosano e fece professione nel monastero fiorentino di S. Salvi, di cui divenne ben presto abate e, poi, a soli trentotto anni, abate generale dei monaci vallombrosani. Grazie alla sua opera pastorale, grande fu la diffusione dell'Ordine, specie in Lombardia e in Emilia. Alla fine del 1098 fu chiamato a Roma da Urbano II che lo nominò cardinale e suo vicario per la Lombardia. Mentre predicava nel Duomo di Parma, venne imprigionato da alcuni eretici, la cui attività aveva portato, tra il 1061 e il 1080, a ben due antipapa. Nonostante il grave gesto, Bernardo preferì intercedere per la città che il Papa voleva scomunicare. Dopo questo atto di generosità, Parma richiese Bernardo come suo vescovo, incarico che egli ebbe nel 1106. Morì a Parma nel 1133. Nell'incisione Bernardo è raffigurato, come vuole la tradizione popolare, mentre placa, solo con il gesto, l'alluvione del 1122 che aveva devastato la campagna parmense.

Alle sue spalle tre uomini guardano meravigliati, quasi spaventati, il gesto del santo. Tra le nuvole, la Vergine con il Bambino in braccio, circondata da angeli, sembra accogliere, attraverso un angelo, la richiesta del santo, ed è pronta a offrire il suo aiuto attraverso l'angelo a sinistra, a metà tra cielo e terra, e gli altri due che già respingono le acque. L'immagine più curiosa e interessante è, comunque, quella delle acque, che si rifà a un'iconografia abbastanza insolita.

La figura di uomo con la testa di toro è la personificazione del fiume Acheloo (NOEL F., *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, tradotto dal francese da G. Pozzoli, supplementi di F. Romani e A. Perocchi, Milano 1819-1827, suppl. parte I, p. 50): la sua sorgente risiede nelle montagne a sud-ovest di Tessalio; scorre verso sud e separa l'Acarnania a ovest e l'Etolia a est; la sua foce è presso Oeniade. Il letto di questo fiume era molto tortuoso e impediva il libero corso delle acque, lo strepito delle quali veniva paragonato ai muggiti del toro ed è per questo, quindi, che la personificazione del fiume ha la testa di un toro.

La nascita di questo fiume è dovuta a una richiesta di Acheloo stesso: egli, figlio di Oceano e Tetidi o, come altri vogliono, di Oceano e Terra, o, ancora, di Sole e Terra o di Ponto e Marte, aveva perduto le sue figlie Sirene. Perciò egli pregò la madre di consolarlo nella sua vecchiaia, aprendogli la terra sotto i piedi e ricevendolo nel suo seno. La madre, affinché il figlio non fosse dimenticato, fece nascere un fiume a cui diede il nome Acheloo.

Un'altra tradizione narra, invece, che Deianira, figlia di Eneo, re di Caledonia, aveva molti pretendenti tra cui Ercole e Acheloo. Eneo, non sapendo a chi dare la figlia, propone una lotta tra i contendenti, al vincitore della quale sarebbe andata in sposa Deianira.

Acheloo sta per essere vinto quando si trasforma in serpente, ma anche così Ercole sta per schiacciarlo. Allora si trasforma in toro ma Ercole lo afferra per le corna e gliene strappa uno, costringendolo a nascondersi nel fiume Toante, da allora detto Acheloo.

Dietro questa narrazione si legge che Ercole dà gli argini al fiume e ne rende uniforme il corso. Acheloo, quindi, in veste di serpente indica la tortuosità del corso e in veste di toro la distruzione che esso reca. Lo strappo che Ercole compie è l'unificazione dei due bracci del fiume in un unico corso benefico: per Ovidio, infatti, le Naiadi raccolgono il corno strappato e ne fanno la cornucopia, simbolo dell'abbondanza.

Secondo questo ricco patrimonio mitologico nell'incisione Acheloo compare con la testa di toro e con due corna a indicare la sua violenza distruttrice.

In mano egli tiene un vaso da cui escono le acque e una specie di pala. Il soggetto, come riporta in margine l'incisione, deriverebbe da un dipinto o un disegno di Carlo Maratti. Non risulta nel *corpus* pittorico del Maratti un quadro con tale soggetto, né è stato riconosciuto un disegno da cui l'incisione potrebbe derivare. Molto probabilmente (comunicazione orale di S. Rudolph), il De Pietri si riface a qualche schizzo, forse solo parziale, del Maratti, completando, o meglio, creando autonomamente la composizione. L'indicazione, quindi, del nome del maestro potrebbe intendersi come un mezzo per nobilitare, quasi, la propria opera e comunque, per sottolineare l'importanza dell'ambito entro cui essa nasceva.

FABRIZIO FERRANTI

Netsuke

Il costume giapponese non è provvisto di tasche per cui gli oggetti di uso comune, come le scatolette per i medicinali (Inro), i servizi portatili per scrivere (Ya tate), gli acciarini, le chiavi di casa ecc., indicati genericamente col termine Sagemono (oggetti sospesi), venivano portati appesi con un cordoncino alla cintura (Obi); all'altro capo del cordoncino, con funzioni di fermaglio, veniva legato un tipo particolare di bottone conosciuto col termine di Netsuke.

La parola netsuke (che si pronuncia con la u muta e la vocale e finale leggermente accentata) è composta da Ne (radice) e Tsuke (appendere), per cui si può supporre che in origine il bottone in questione doveva essere formato da un semplice pezzetto di legno, uso questo comune anche ad altre popolazioni dell'area asiatica.

Con lo sviluppo della sensibilità e del gusto artistico, questo accessorio si è via via raffinato in forme sempre più complesse fino a divenire una delle più note ed affascinanti espressioni dell'arte giapponese.

Alcuni fattori di ordine sociale e politico hanno contribuito alla diffusione dei netsuke ed al loro sviluppo artistico. Nel 1605 venne introdotta in Giappone la coltivazione del tabacco ed il vizio del fumo si diffuse rapidamente in ogni strato sociale della popolazione. Il fenomeno assunse proporzioni tali che lo Shogun Tokugawa Yeyasu emise un editto col quale si proibivano sia la coltivazione che l'uso del tabacco; editto che non venne assolutamente rispettato. La diffusione della nuova moda del fumo impresso un grande incremento alla produzione dei netsuke in quanto sia la pipa (Kiseru) che l'astuccio (Kiseru Zutsu) e la borsa per il tabacco (Tonkotsu) divennero accessori indispensabili sia per gli uomini che per le donne e naturalmente entrarono a far parte della categoria dei Sagemono (oggetti da appendere). Contemporaneamente, a livello politico, si verificò un decadimento della casta dei nobili e dei samurai, particolarmente controllati dal governo degli Shogun Tokugawa, ed un sem-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

Se per l'esemplare dedicato all'Olgiati l'occasione per la dedica di un simile soggetto è data dall'alluvione a cui il vescovo dovette far fronte, per gli altri esemplari questo motivo occasionale manca. Tutti i dedicatori, però, sono dell'Ordine Vallombrosano del quale S. Bernardo degli Uberti fu una delle figure più significative e più venerate dalla tradizione popolare. Ecco allora che l'offrire questa immagine a coloro che dell'Ordine venivano nominati vescovi o arcivescovi, ha un significato celebrativo e, in certo senso, anche augurale, quasi a emulare la grandezza di questo storico personaggio.

S. Bernardo degli Uberti della celebre famiglia fiorentina citata anche da Dante, nacque nel capoluogo toscano attorno al 1060. Giovanissimo entrò nell'Ordine Vallombrosano e fece professione nel monastero fiorentino di S. Salvi, di cui divenne ben presto abate e, poi, a soli trentotto anni, abate generale dei monaci vallombrosani. Grazie alla sua opera pastorale, grande fu la diffusione dell'Ordine, specie in Lombardia e in Emilia.

Alla fine del 1098 fu chiamato a Roma da Urbano II che lo nominò cardinale e suo vicario per la Lombardia. Mentre predicava nel Duomo di Parma, venne imprigionato da alcuni eretici, la cui attività aveva portato, tra il 1061 e il 1080, a ben due antipapa. Nonostante il grave gesto, Bernardo preferì intercedere per la città che il Papa voleva scomunicare. Dopo questo atto di generosità, Parma richiese Bernardo come suo vescovo, incarico che egli ebbe nel 1106. Morì a Parma nel 1133. Nell'incisione Bernardo è raffigurato, come vuole la tradizione popolare, mentre placa, solo con il gesto, l'alluvione del 1122 che aveva devastato la campagna parmense.

Alle sue spalle tre uomini guardano meravigliati, quasi spaventati, il gesto del santo. Tra le nuvole, la Vergine con il Bambino in braccio, circondata da angeli, sembra accogliere, attraverso un angelo, la richiesta del santo, ed è pronta a offrire il suo aiuto attraverso l'angelo a sinistra, a metà tra cielo e terra, e gli altri due che già respingono le acque.

L'immagine più curiosa e interessante è, comunque, quella delle acque, che si rifà a un'iconografia abbastanza insolita.

La figura di uomo con la testa di toro è la personificazione del fiume Acheloo (NOEL F., *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, tradotto dal francese da G. Pozzoli, supplementi di F. Romani e A. Perocchi, Milano 1819-1827, suppl. parte I, p. 50): la sua sorgente risiede nelle montagne a sud-ovest di Tessalio; scorre verso sud e separa l'Acarnania a ovest e l'Etolia a est; la sua foce è presso Oeniade. Il letto di questo fiume era molto tortuoso e impediva il libero corso delle acque, lo strepito delle quali veniva paragonato ai mugiti del toro ed è per questo, quindi, che la personificazione del fiume ha la testa di un toro.

La nascita di questo fiume è dovuta a una richiesta di Acheloo stesso: egli, figlio di Oceano e Tetidi o, come altri vogliono, di Oceano e Terra, o, ancora, di Sole e Terra o di Ponto e Marte, aveva perduto le sue figlie Sirene. Perciò egli pregò la madre di consolarlo nella sua vecchiezza, aprendogli la terra sotto i piedi e ricevendolo nel suo seno. La madre, affinché il figlio non fosse dimenticato, fece nascere un fiume a cui diede il nome Acheloo.

Un'altra tradizione narra, invece, che Deianira, figlia di Eneo, re di Caledonia, aveva molti pretendenti tra cui Ercole e Acheloo. Eneo, non sapendo a chi dare la figlia, propone una lotta tra i contendenti, al vincitore della quale sarebbe andata in sposa Deianira.

Acheloo sta per essere vinto quando si trasforma in serpente, ma anche così Ercole sta per schiacciarlo. Allora si trasforma in toro ma Ercole lo afferra per le corna e gliene strappa uno, costringendolo a nascondersi nel fiume Toante, da allora detto Acheloo.

Dietro questa narrazione si legge che Ercole dà gli argini al fiume e ne rende uniforme il corso. Acheloo, quindi, in veste di serpente indica la tortuosità del corso e in veste di toro la distruzione che esso reca. Lo strappo che Ercole compie è l'unificazione dei due bracci del fiume in un unico corso benefico: per Ovidio, infatti, le Naiadi raccolgono il corno strappato e ne fanno la cornucopia, simbolo dell'abbondanza.

Secondo questo ricco patrimonio mitologico nell'incisione Acheloo compare con la testa di toro e con due corna a indicare la sua violenza distruttrice.

In mano egli tiene un vaso da cui escono le acque e una specie di pala. Il soggetto, come riporta in margine l'incisione, deriverebbe da un dipinto o un disegno di Carlo Maratti. Non risulta nel *corpus* pittorico del Maratti un quadro con tale soggetto, né è stato riconosciuto un disegno da cui l'incisione potrebbe derivare. Molto probabilmente (comunicazione orale di S. Rudolph), il De Pietri si riface a qualche schizzo, forse solo parziale, del Maratti, completando, o meglio, creando autonomamente la composizione. L'indicazione, quindi, del nome del maestro potrebbe intendersi come un mezzo per nobilitare, quasi, la propria opera e comunque, per sottolineare l'importanza dell'ambito entro cui essa nasceva.

FABRIZIO FERRANTI

Netsuke

Il costume giapponese non è provvisto di tasche per cui gli oggetti di uso comune, come le scatolette per i medicinali (Inro), i servizi portatili per scrivere (Ya tate), gli acciarini, le chiavi di casa ecc., indicati genericamente col termine Sagemono (oggetti sospesi), venivano portati appesi con un cordoncino alla cintura (Obi); all'altro capo del cordoncino, con funzioni di fermaglio, veniva legato un tipo particolare di bottone conosciuto col termine di Netsuke.

La parola netsuke (che si pronuncia con la u muta e la vocale e finale leggermente accentata) è composta da Ne (radice) e Tsuke (appendere), per cui si può supporre che in origine il bottone in questione doveva essere formato da un semplice pezzetto di legno, uso questo comune anche ad altre popolazioni dell'area asiatica.

Con lo sviluppo della sensibilità e del gusto artistico, questo accessorio si è via via raffinato in forme sempre più complesse fino a divenire una delle più note ed affascinanti espressioni dell'arte giapponese.

Alcuni fattori di ordine sociale e politico hanno contribuito alla diffusione dei netsuke ed al loro sviluppo artistico. Nel 1605 venne introdotta in Giappone la coltivazione del tabacco ed il vizio del fumo si diffuse rapidamente in ogni strato sociale della popolazione. Il fenomeno assunse proporzioni tali che lo Shogun Tokugawa Yeyasu emise un editto col quale si proibivano sia la coltivazione che l'uso del tabacco; editto che non venne assolutamente rispettato. La diffusione della nuova moda del fumo impresso un grande incremento alla produzione dei netsuke in quanto sia la pipa (Kiseru) che l'astuccio (Kiseru Zutsu) e la borsa per il tabacco (Tonkotsu) divennero accessori indispensabili sia per gli uomini che per le donne e naturalmente entrarono a far parte della categoria dei Sagemono (oggetti da appendere). Contemporaneamente, a livello politico, si verificò un decadimento della casta dei nobili e dei samurai, particolarmente controllati dal governo degli Shogun Tokugawa, ed un sem-

pre più grande accrescimento d'importanza della classe dei commercianti.

I ricchi imprenditori di Yedo ed Osaka rivaleggiavano in raffinatezza coi nobili ed i samurai e non potendo come loro portare alla cintura le due spade, simbolo dello status sociale, affidarono anche ai sagemono il compito di esternare la loro ricchezza. Gli oggetti da appendere, e di conseguenza i netsuke ad essi abbinati divennero così opere di estrema raffinatezza.

Non a caso, Osaka, importante centro commerciale, divenne anche un notevole centro di produzione di netsuke.

Pur raffinandosi enormemente i netsuke mantennero le loro caratteristiche di compattezza e funzionalità, quali la mancanza di spigoli vivi o di parti suscettibili di rotture e la presenza, sul retro o sul fondo dei due fori per il passaggio del cordoncino (Hitomotoshi). Per cui un'opera che non abbia queste caratteristiche deve essere considerata semplicemente come una piccola scultura (Okimono).

I materiali usati per la fabbricazione dei netsuke sono i più diversi, ma soprattutto venne impiegato il legno in quasi tutti i tipi reperibili in Giappone ed in alcuni di importazione. I legni maggiormente usati erano il ciliegio, il bosso, l'ebano, il kaki ed il sandalo, alle opere in legno veniva poi conferita una patina straordinaria di eccezionale calore e morbidezza.

I netsuke più antichi sono in legno in quanto l'avorio venne impiegato solo verso il XVIII° secolo quando si iniziò ad importarne in quantità apprezzabili. Oltre all'avorio d'elefante veniva impiegato anche avorio marino, zanne di cinghiale e denti di ippopotamo. Di uso meno comune, ma comunque impiegati furono anche l'osso, il corno, l'ambra, il metallo, la porcellana, la lacca o le combinazioni di vari materiali.

Esistono svariati tipi di netsuke e ciò permette una loro classificazione attraverso la loro forma.

La più antica ed anche la più semplice, in quanto rassomiglia ad un grosso bottone, è quella dei Manju Netsuke che prendono il nome da una tortina di riso detta appunto manju.

I Ryusa Netsuke sono molto simili ai Manju da cui si differenziano per il fatto che sono vuoti all'interno ed hanno la decorazione traforata.

Un'altra categoria di netsuke, molto simili ai bottoni occidentali, sono i Kagamibuta anch'essi variazione dei manju, sono composti da un disco metallico variamente decorato con incisioni, rilievi, applicazioni di metalli preziosi e trafori, inserito in una depressione praticata in un tondino

d'avorio o di legno; questi netsuke datano approssimativamente dalla metà del XVIII° secolo.

Altri tipi di netsuke sono i Sui garu hake, che appaiono alla fine del sec. XVI° e che avevano anche la funzione di portacenere e per questo motivo venivano costruiti quasi esclusivamente in metallo; esistono poi i Sashi Netsuke di forma molto allungata, gli Hako Netsuke a forma di scatoletta simile ai portapillole europei.

La categoria più vasta e che maggiormente ha interessato ed interessa tutt'ora i collezionisti di tutto il mondo è però quella dei Katabori Netsuke cioè dei netsuke intagliati a tutto tondo.

I soggetti raffigurati nei netsuke, qualunque sia la categoria a cui appartengono, sono i più diversi, si può a ragione dire che l'estro degli artigiani giapponesi ha coinvolto non solo ogni genere di materiale ma anche ogni soggetto possibile, rappresentando un inestimabile tesoro di informazioni di tutti gli aspetti della cultura e della storia giapponese. I netsuke si possono suddividere, a seconda del soggetto in:

- Soggetti religiosi: divinità primitive, divinità buddiste, divinità popolari, personaggi ed oggetti aventi riferimento con la religione.
- Soggetti storici: storia della Cina, storia del Giappone.
- Soggetti leggendari: personaggi, animali, scene.
- Tipi e scene popolari: mestieri, occupazioni casalinghe, danzatori, bambini.
- Animali: mammiferi, uccelli, pesci, rettili, insetti.
- Vegetali: piante, fiori, frutti, legumi.
- Maschere
- Paesaggi
- Oggetti diversi
- Sigilli.

Per quanto riguarda gli autori di queste piccole opere d'arte esiste un'elencazione di circa un migliaio di nomi dove accanto ai più noti maestri come Shuzan, Tomotada, Kaigyotsursai, Okatomo, Tomiharu ecc., figurano i nomi di centinaia di sconosciuti artigiani popolari. Molte furono anche le scuole fra cui le più rinomate furono quelle di Nara, Kyoto, Yedo ed Osaka.

Moltissimi netsuke sono firmati, ma non bisogna dimenticare che era pratica diffusa che gli allievi firmassero le loro opere col nome del maestro. Sovente la firma era semplicemente un marchio di fabbrica invece che di un particolare artista.

L'attribuzione o meno di una determinata opera ad un artista non è

compito facile anche se sull'argomento esistono numerose ottime pubblicazioni la cui consultazione è indispensabile, solamente la sensibilità che viene con la pratica può mettere in grado uno studioso di riconoscere lo stile di un particolare artista o di un'epoca.

I netsuke, grazie anche alla loro piccola dimensione ed all'enorme disponibilità furono fra le opere più ricercate dai collezionisti europei quando nella seconda metà del XIX° secolo il Giappone fu costretto a riaprire i suoi porti ed entrare in contatto, dopo due secoli di isolamento, con il resto del mondo. È in questo periodo che si formano alcune delle più importanti collezioni di netsuke.

Probabilmente anche la Collezione delle Civiche Raccolte si è formata in quel periodo, anche se mancano completamente informazioni relative all'arrivo dei netsuke alle Raccolte, si può supporre, per analogia con le altre opere facenti parte della Collezione Giapponese che l'epoca di arrivo in Italia sia collocabile verso la seconda metà del 1800.

Si tratta di opere di autori e scuole diverse e costituiscono una buona documentazione in quanto illustrano tutti i tipi di netsuke già citati con una discreta varietà di soggetti.

Il gruppo omogeneo più numeroso è quello dei netsuke riproducenti, in miniatura, le maschere da teatro.

Come soggetto, le maschere (Omote) apparvero verso la metà del XVIII°, si ispiravano a quelle usate nelle rappresentazioni del teatro No e soprattutto a quelle prodotte dalla famiglia degli scultori Deme e dai suoi allievi che erano ancora attivi alla fine del XIX° secolo.

I tipi raffigurati sono diversi e si riferiscono sia alle maschere vere e proprie sia a quelle dette Gi igaku indossate per rappresentazioni musicali e di danza.

Nella catalogazione delle maschere netsuke delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata si è proceduto all'individuazione del personaggio raffigurato, al tipo di materiale usato, ed in collaborazione con il Laboratorio di Ebanisteria ai vari tipi di legno. Dove presente, è stata tradotta la firma dell'autore e si è cercato anche di individuare l'epoca di produzione. La stessa procedura verrà adottata anche per la restante parte della collezione dei netsuke che formerà l'oggetto di future pubblicazioni.



Inv. Giappone N. 298

Sec. XVIII°

Netsuke in rame. Mm. 59

Maschera Gi Igaku raffigurante Hiottoko.
(Hiottoko: personaggio comico).



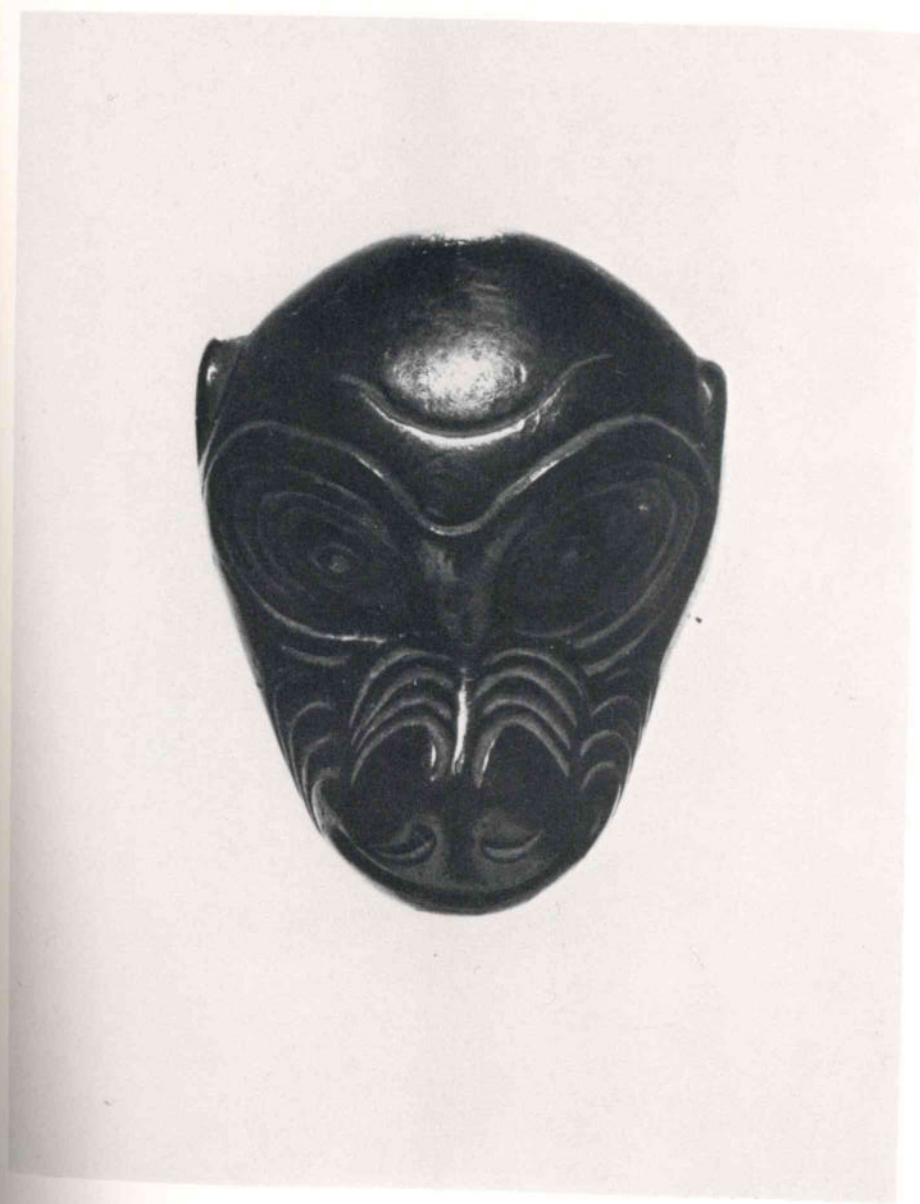
Inv. Giappone N. 299
 Sec. XVIII°
 Suigara ake ne netsuke (netsuke posacenere) in bronzo. Mm. 37
 Maschera Gi igaku raffigurante Saruta Hiko no Mikoto.
 (Saruta Hiko no Mikoto: divinità Shinto caratterizzata da un naso lunghissimo).



Inv. Giappone N. 301
 Sec. XVIII°
 Netsuke in bronzo. Mm. 49
 Maschera raffigurante Okamé.
 (Okamé: nome comune della dea Shinto della gioia e dell'allegria, Ame no Uzume no Mikoto).



Inv. Giappone N. 302
Sec. XVIII°
Netsuke in bronzo. Mm. 44
Maschera No raffigurante Hannya.
(Hannys: demone femminile della gelosia).



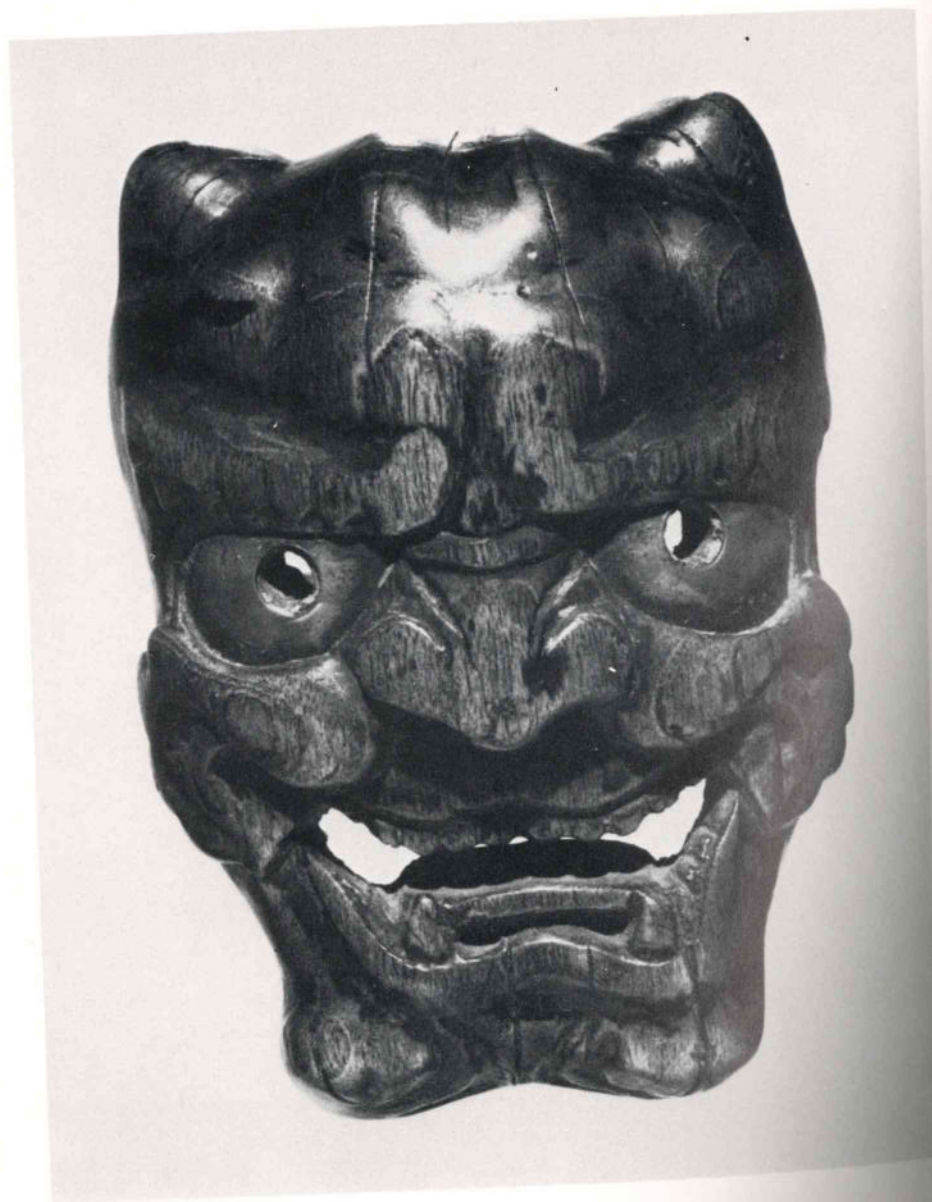
Inv. Giappone N. 303
Sec. XVIII°
Netsuke in bronzo. Mm. 33
Maschera No raffigurante una scimmia (Saru).



Inv. Giappone N. 304/305
Sec. XVIII°
Ryusa Netsuke (netsuke traforato e vuoto all'interno) in bronzo. Mm. 37 ca.
Raffigurante sette maschere No e Gi igaku (Oni, Okamé, Sankojo ecc.).



Inv. Giappone N. 307
Sec. XVIII°
Netsuke in lacca nera con dettagli in rosso ed occhi in oro. Mm. 38
Maschera No raffigurante un demone (Oni).



Inv. Giappone N. 308
 Sec. XVIII^e
 Netsuke in legno di noce. Mm. 45
 Maschera No raffigurante Tsurimanako.
 (Tsurimanako: demone con la bocca aperta e senza corna).



Inv. Giappone N. 309
 Sec. XVIII^e
 Netsuke in legno di noce con occhi dipinti in oro. Mm. 65
 Maschera No raffigurante un demone (Oni).



14
14

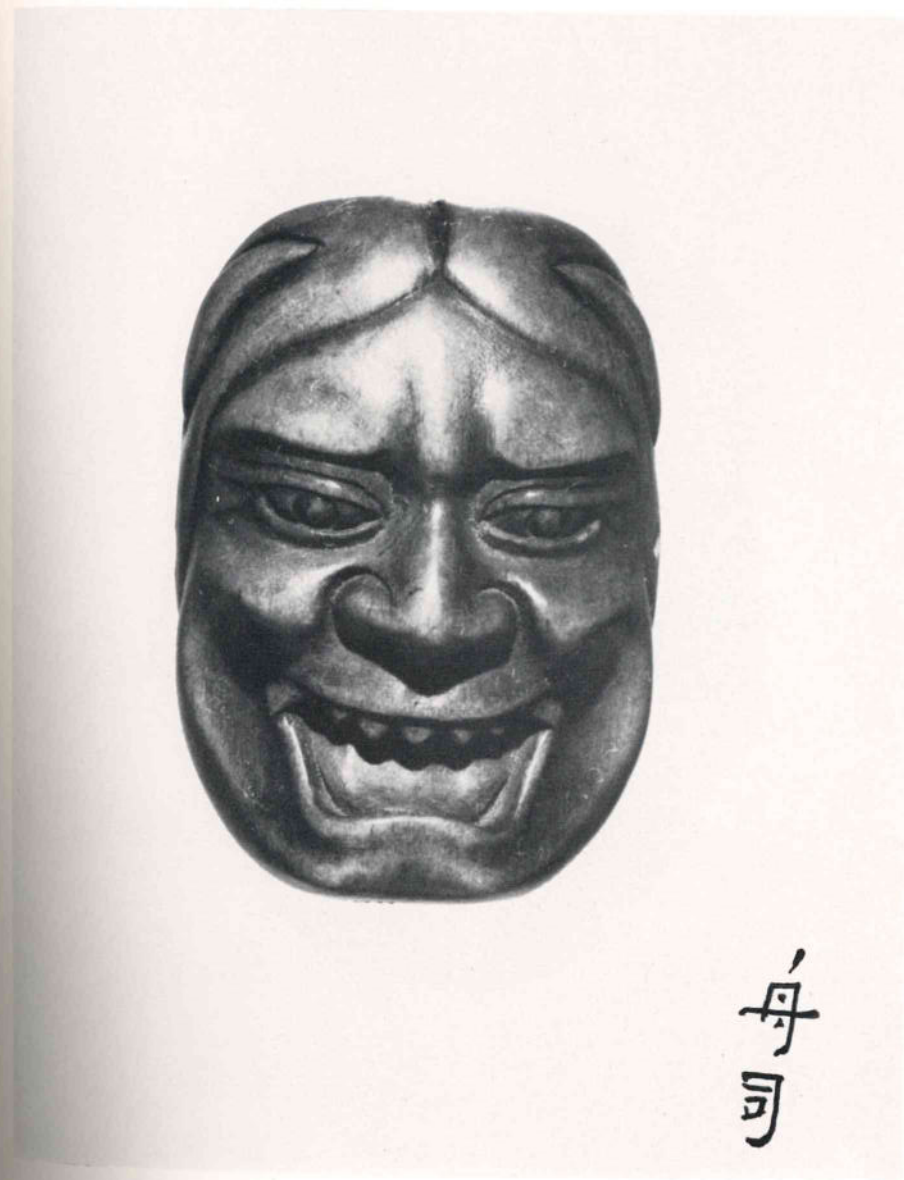
Inv. Giappone N. 310
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di ciliegio. Mm. 50
Maschera No raffigurante un demone (Oni) sul retro maschera di Okamé.
Firmato Shuzan.
Shuzan è lo pseudonimo del celeberrimo Mitsuoki Shujiro scultore di netsuke di Osaka, attivo dal 1764 al 1781 e che ebbe numerosi imitatori.



Inv. Giappone N. 311
Sec. XVIII°
Netsuke in legno dipinto in rosso. Mm. 50
Maschera No di demone (Oni).



Inv. Giappone N. 312
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di ciliegio. Mm. 40
Maschera No raffigurante un demone (Oni).

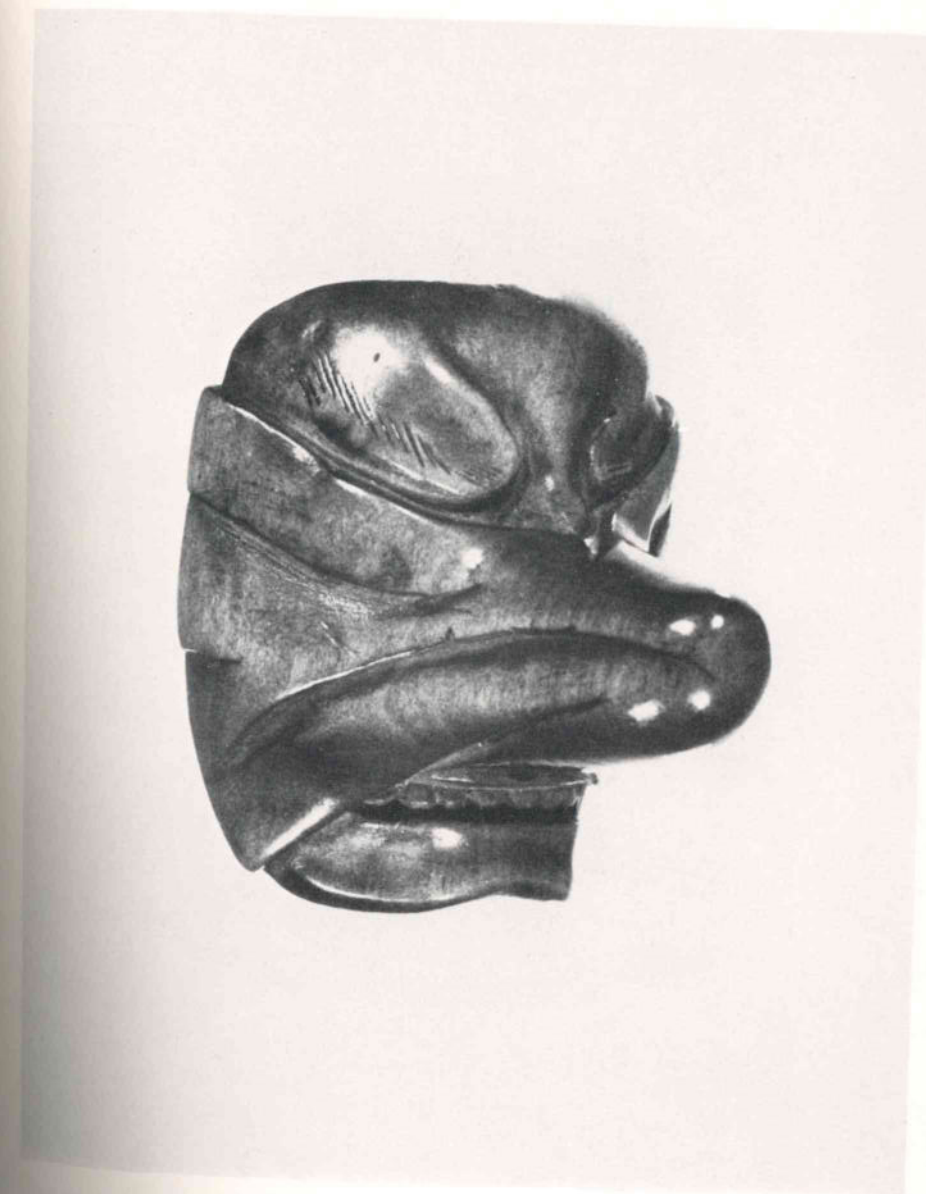


母
司

Inv. Giappone N. 313
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di bosso. Mm. 36
Maschera No raffigurante Hannya.
Firmato Shushi.



Inv. Giappone N. 314
Sec. XVIII^o
Netsuke in legno di ciliegio. Mm. 41
Maschera Gi gaku raffigurante Hiottoko.



Inv. Giappone N. 315
Sec. XVIII^o
Netsuke in legno di bosso. Mm. 34
Maschera raffigurante Saruta Hiko no Mikoto con il viso avvolto in un fazzoletto (Furoshiki) oppure
Konoha Tengu Furoshiki.



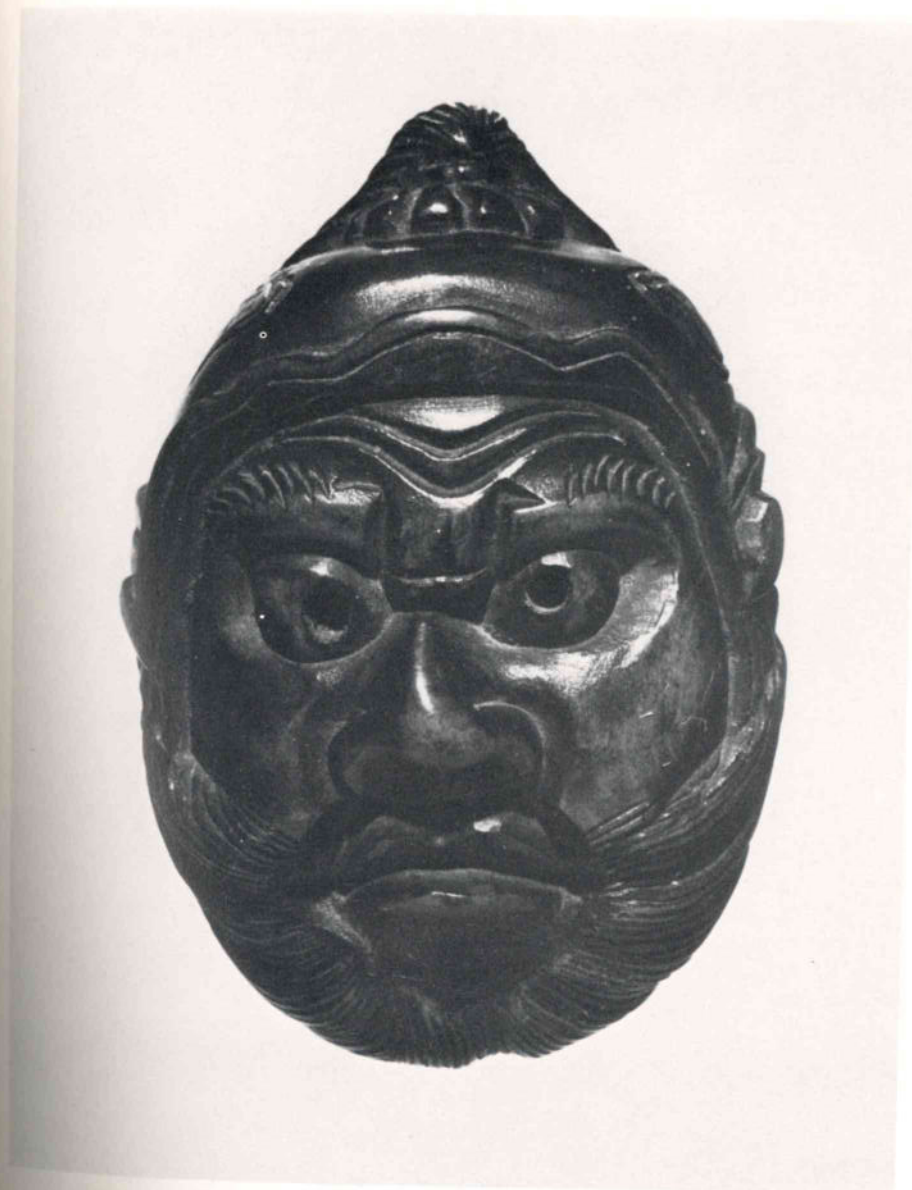
Inv. Giappone N. 316
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di bosso ed occhi in metallo. Mm. 45
Maschera No raffigurante O Beshimi
(O Beshimi: demone con la bocca serrata).



Inv. Giappone N. 317
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di bosso. Mm. 50
Maschera Gi igaku raffigurante Shiofuchi.
(Shiofuchi: personaggio comico rappresentato con un occhio chiuso ed uno spalancato e la bocca a
forma tubolare).



Inv. Giappone N. 318
Netsuke in legno di noce. Mm. 48
Maschera No raffigurante O Tobi de.
(O Tobi de: demone senza corna e con la bocca aperta).



Inv. Giappone N. 319
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di ciliegio. Mm. 52
Maschera raffigurante Bishamon oppure il generale cinese Kwan Yu.
(Bishamon: divinità preposta alla prosperità).



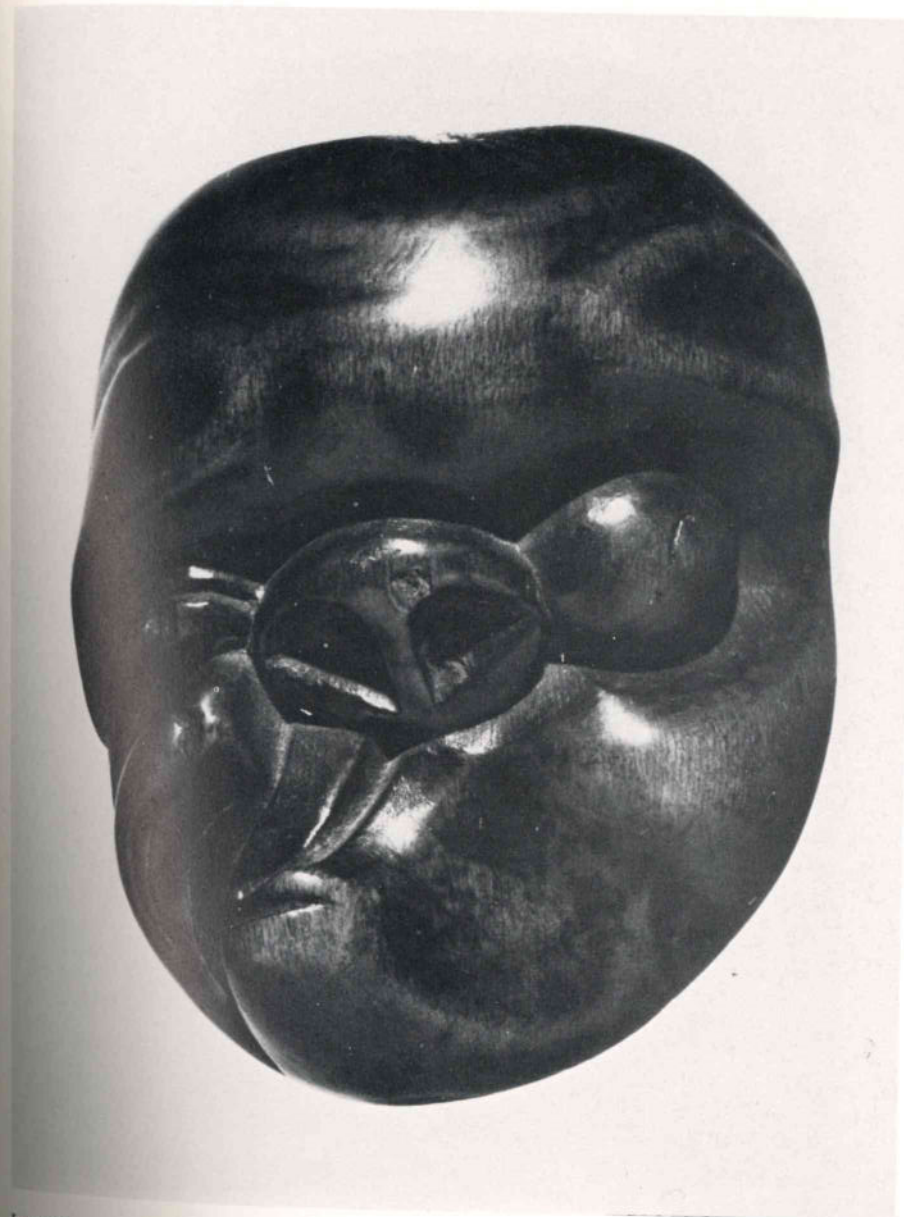
Inv. Giappone N. 320
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di noce. Mm. 44
Maschera No. raffigurante il demone O Beshimi.



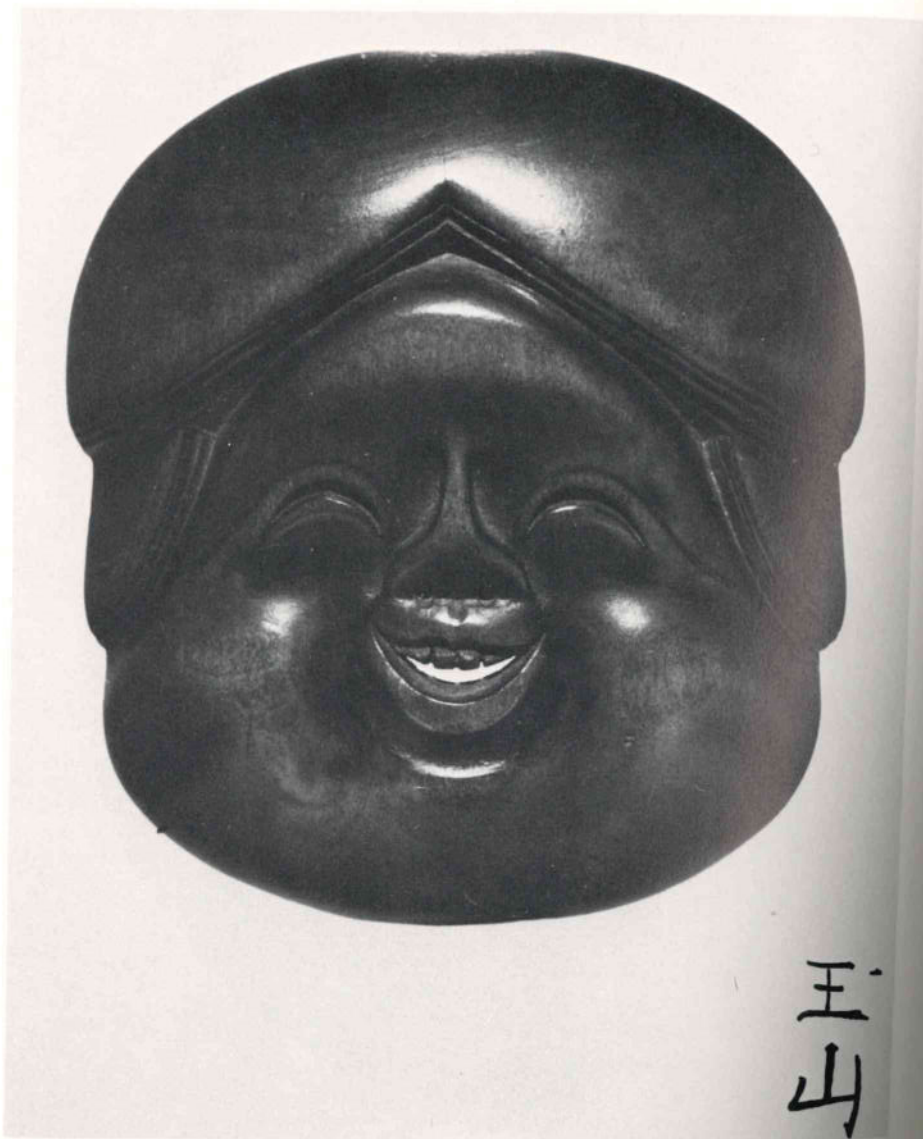
Inv. Giappone N. 321
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di bosso. Mm. 40
Maschera No raffigurante un demone (Oni); sul retro è intagliata la maschera della dea Okamé.



Inv. Giappone N. 322
Sec. XVIII^e
Netsuke in legno di ciliegio. Mm. 48
Maschera No raffigurante Okamé.
Firmato: Shuzan.

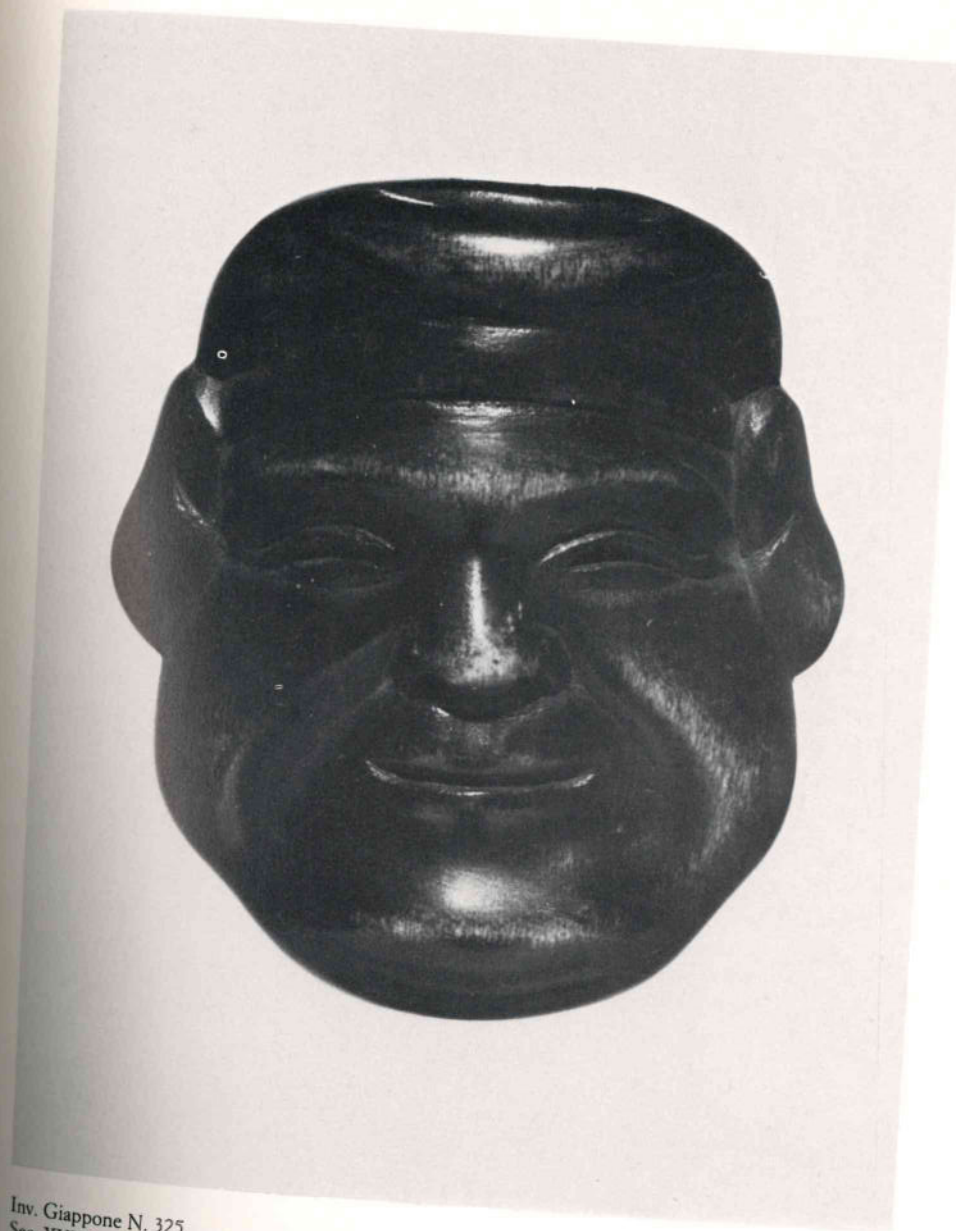


Inv. Giappone N. 323
Sec. XVIII^e
Netsuke in legno di noce. Mm. 70
Maschera Gi Igaku raffigurante Shiofuchi.



Inv. Giappone N. 324
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di bosso. Mm. 55
Maschera No raffigurante Okamé.
Firmato: Gyokuzan.
Gyokuzan scultore di netsuke della fine del sec. XVIII° specializzato in maschere, soggetti
legendari e personaggi.

290

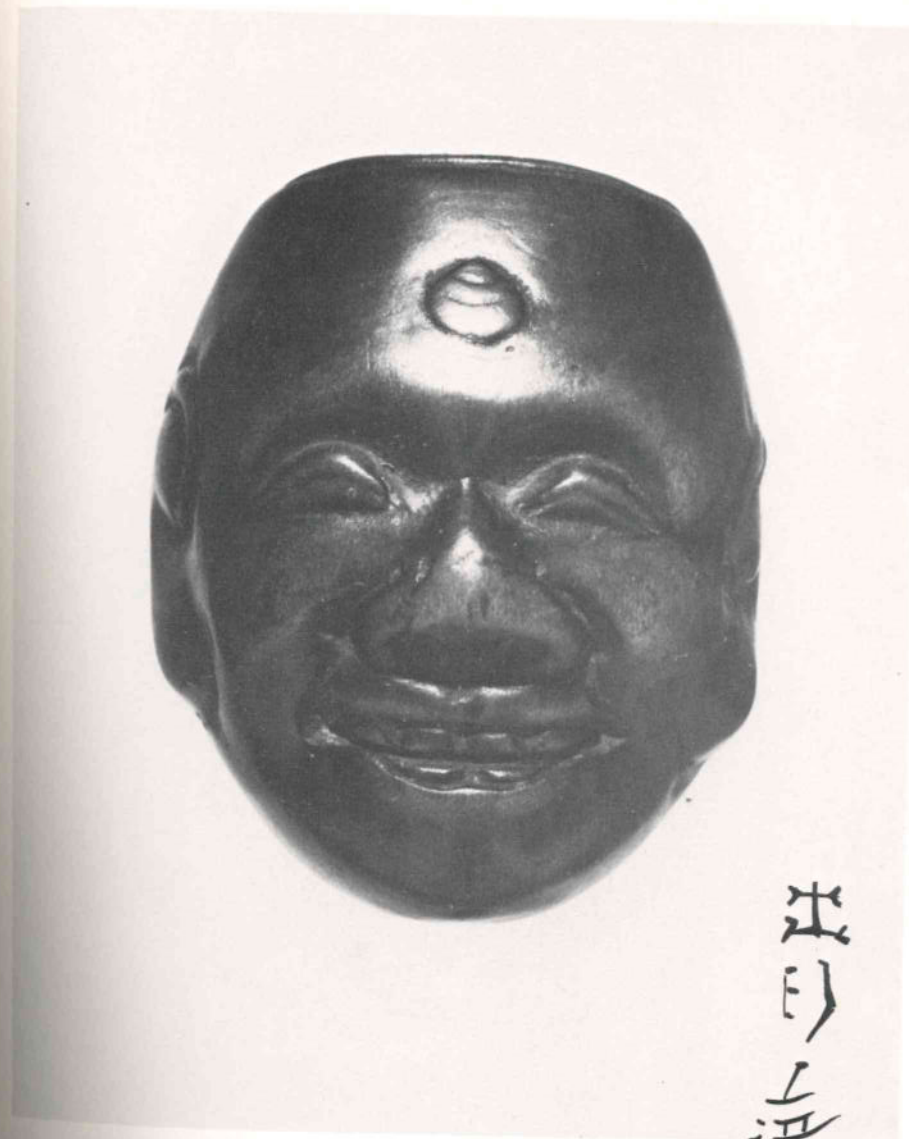


Inv. Giappone N. 325
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di bosso. Mm. 52
Maschera No raffigurante Daikoku, sul retro è intagliato un martello di legno (Tsuchi).
(Daikoku: divinità preposta alla felicità).

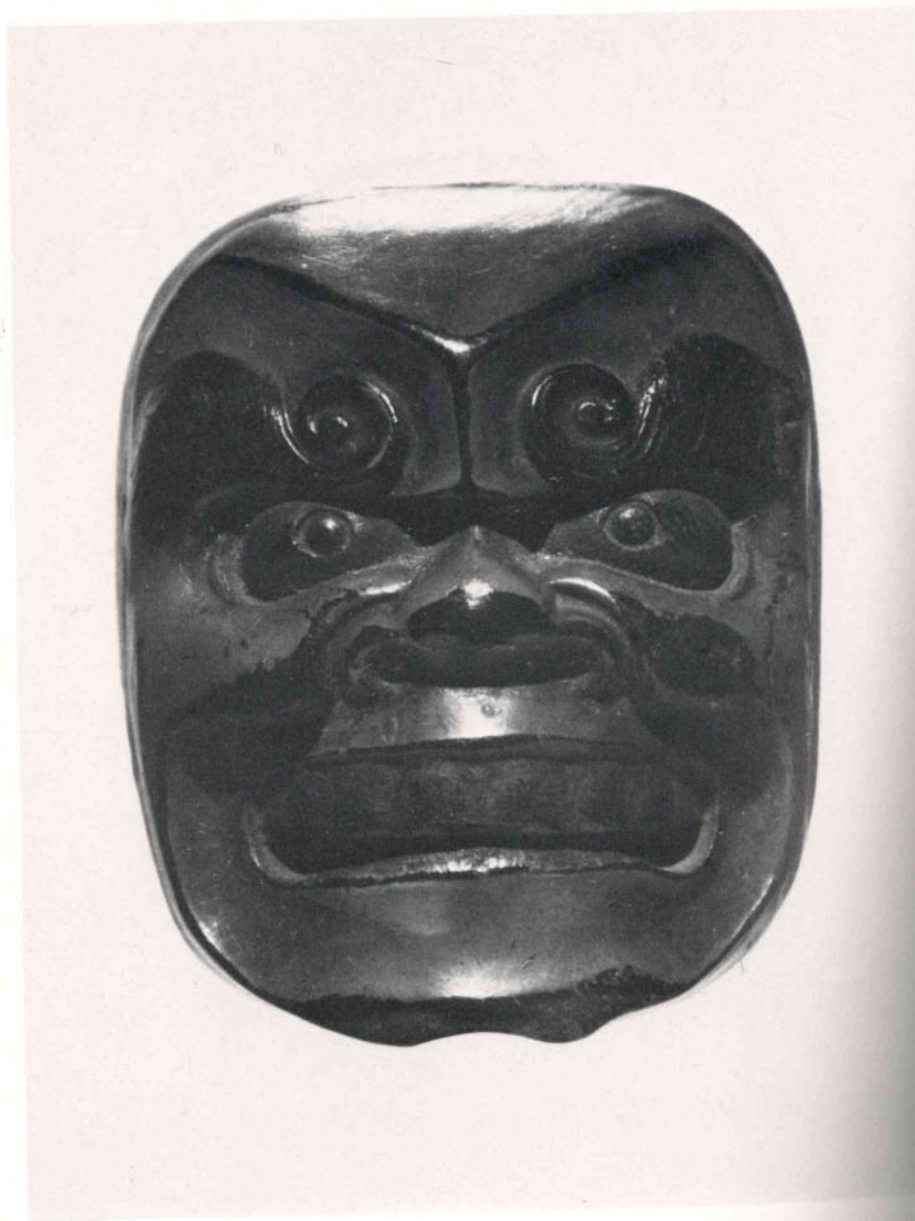
291



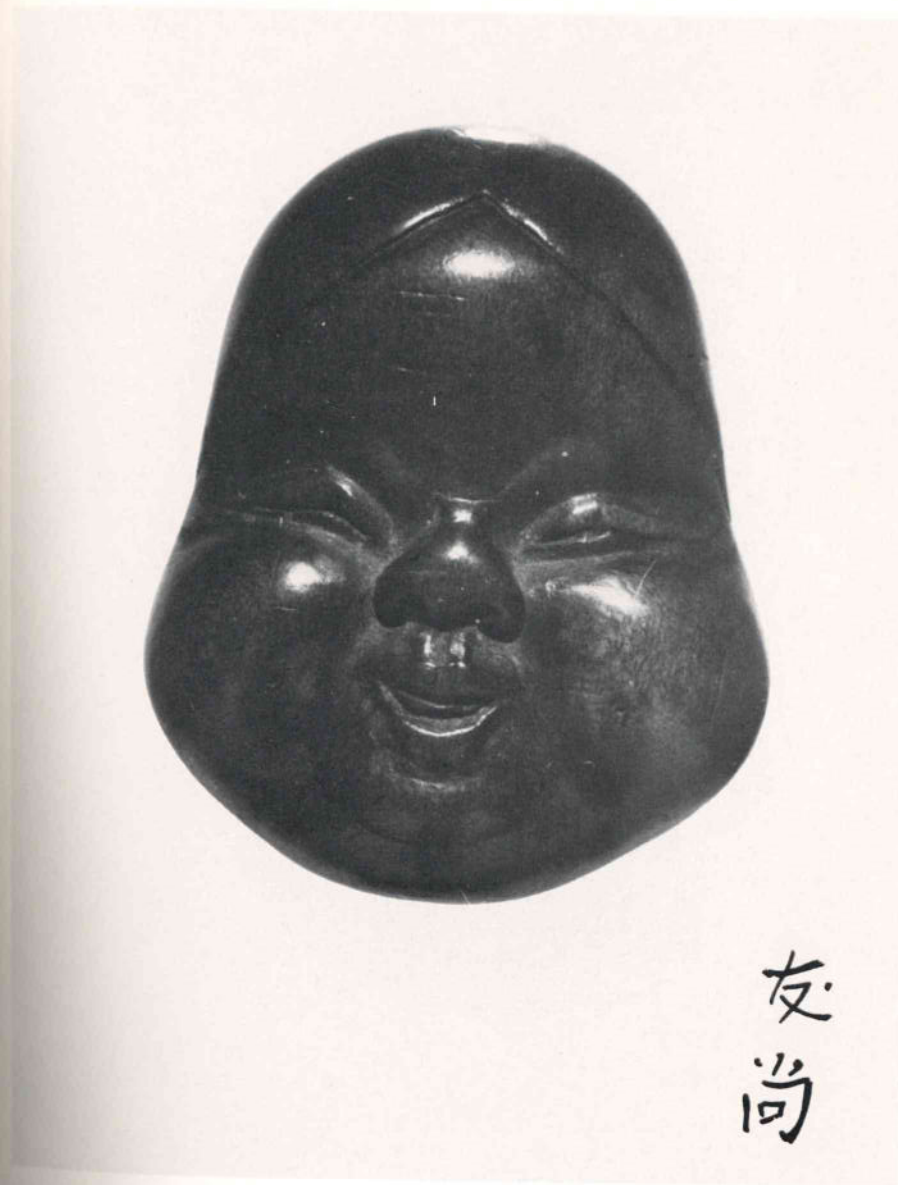
Inv. Giappone N. 326
Sec. XVIII°
Netsuke in legno. Mm. 45
Maschera Gi igaku raffigurante Shiofuchi.



Inv. Giappone N. 327
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di ciliegio. Mm. 38
Maschera No raffigurante Ikkaru Sennin.
Firmato: Demé Joman (Takamitsu).
Demé Takamitsu scultore di maschere per il teatro No; uno dei massimi esponenti della famiglia di
scultori Demé, attivo a Yedo nel XVIII° sec.



Inv. Giappone N. 328
Sec. XVIII°
Netsuke in corno scuro. Mm. 47
Maschera No raffigurante un demone (Oni).

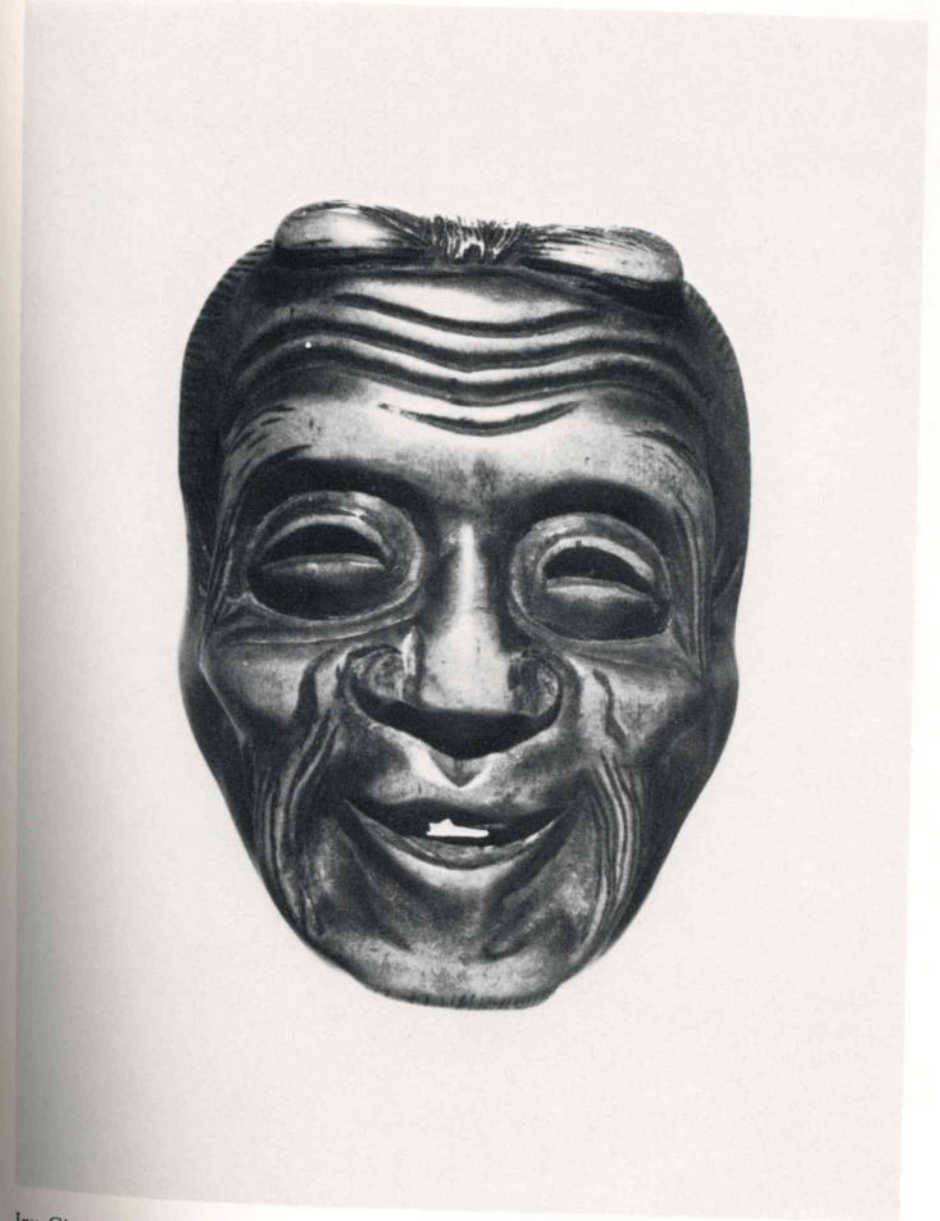


友
尚

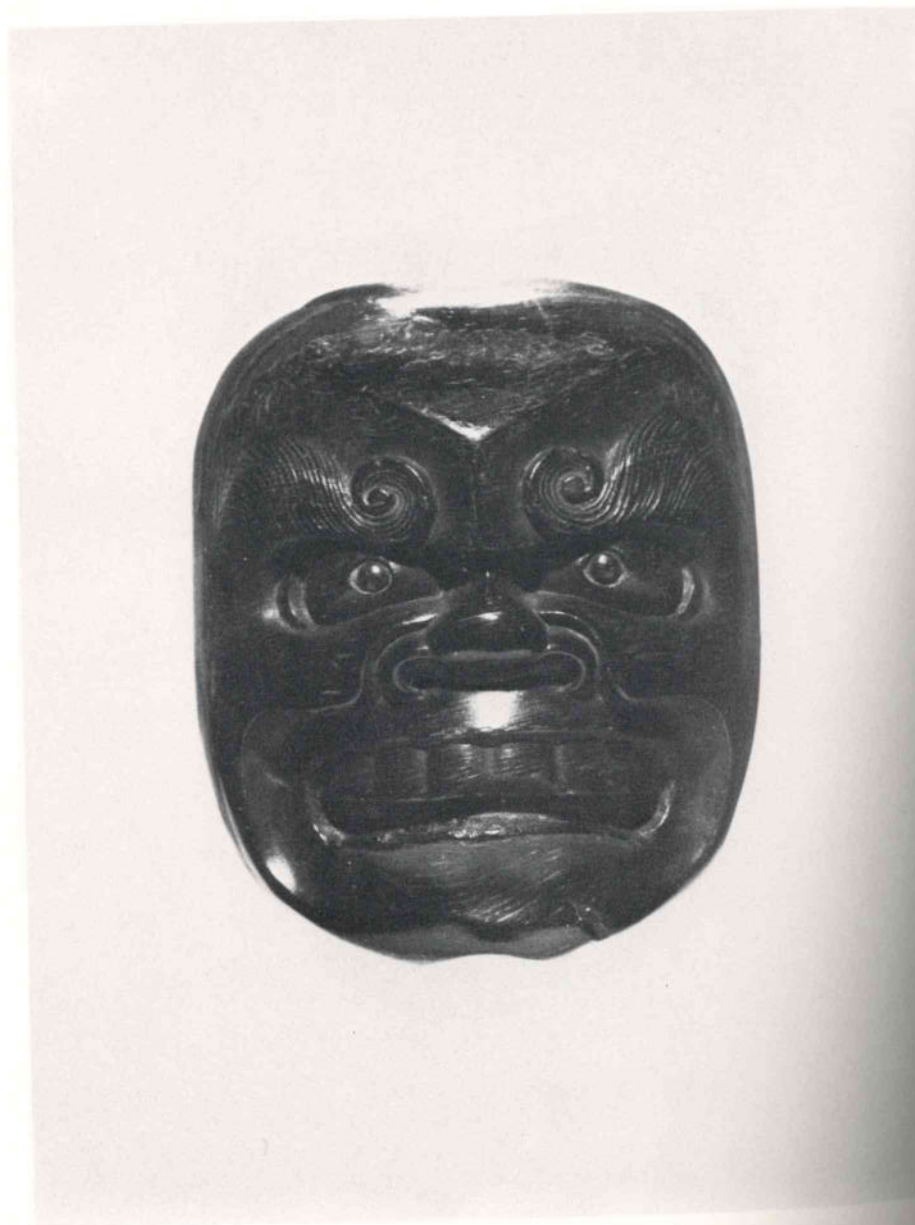
Inv. Giappone N. 329
Sec. XVIII°
Netsuke in legno di noce. Mm. 47
Maschera No raffigurante Okamé.
Firmato: Tomonao.



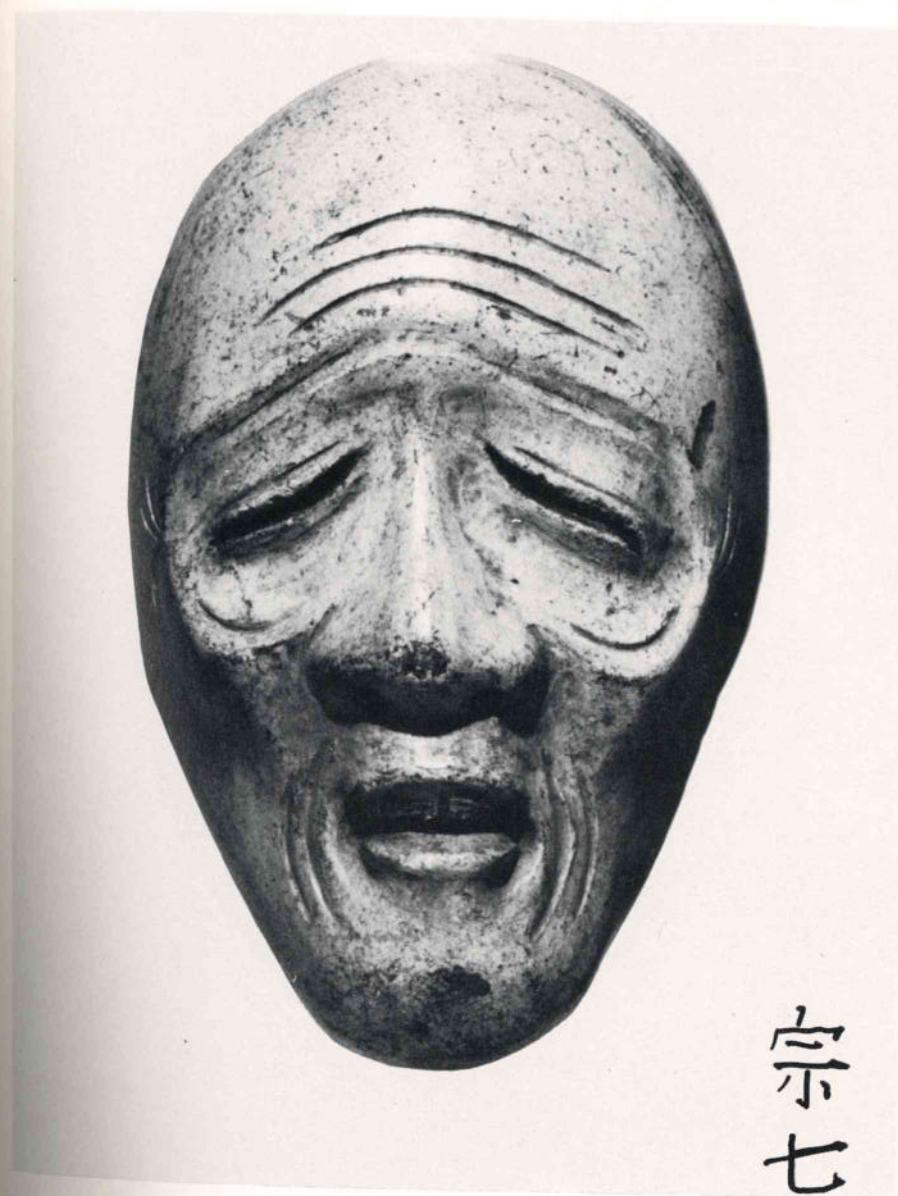
Inv. Giappone N. 330
Sec. XVIII^o
Netsuke in legno di bosso. Mm. 37
Maschera No raffigurante Ko Omote (giovane donna).



Inv. Giappone N. 331
Sec. XVIII^o
Netsuke in legno di bosso. Mm. 47
Maschera No raffigurante un vecchio uomo (Sankojo).

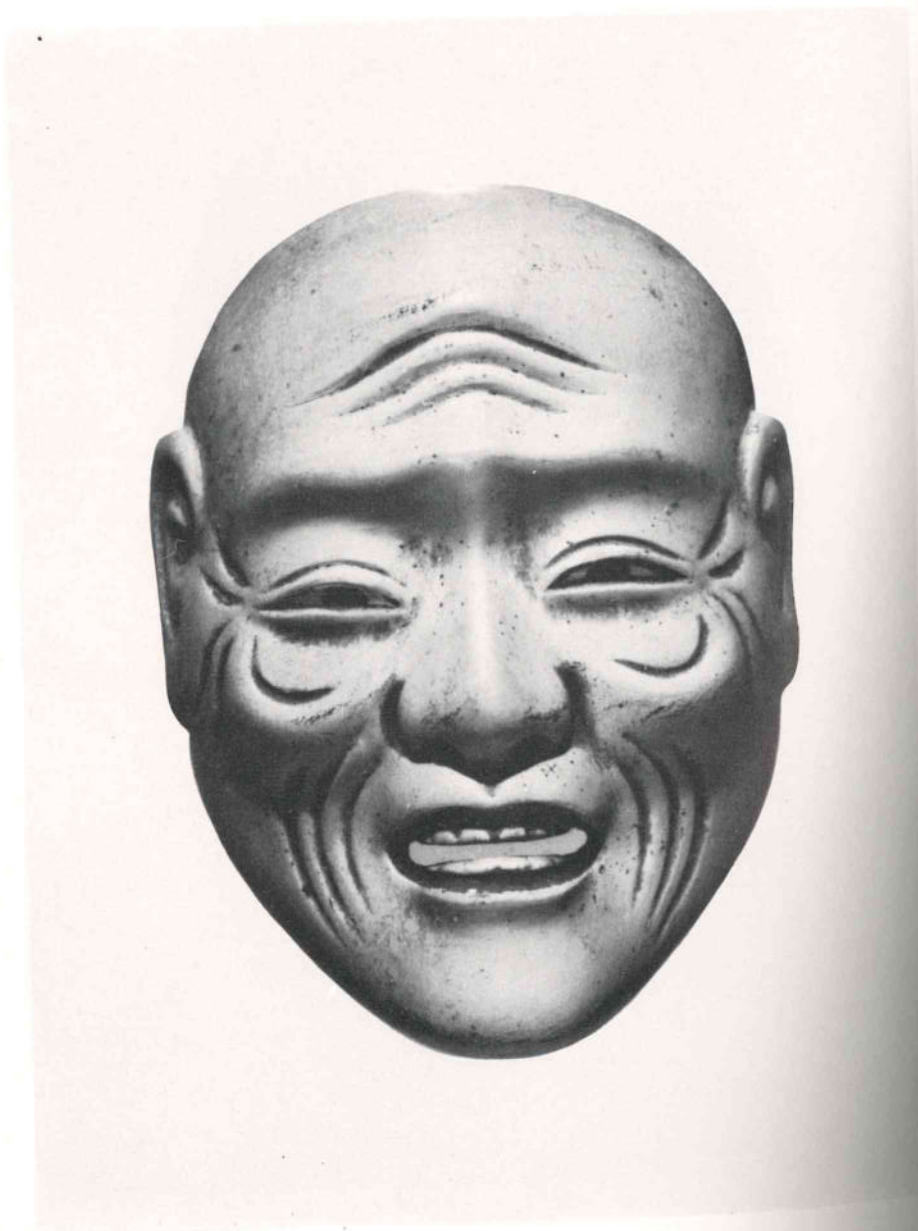


Inv. Giappone N. 332
Sec. XVIII°
Netsuke in lacca rossa e nera. Mm. 49
Maschera No di demone (Oni).

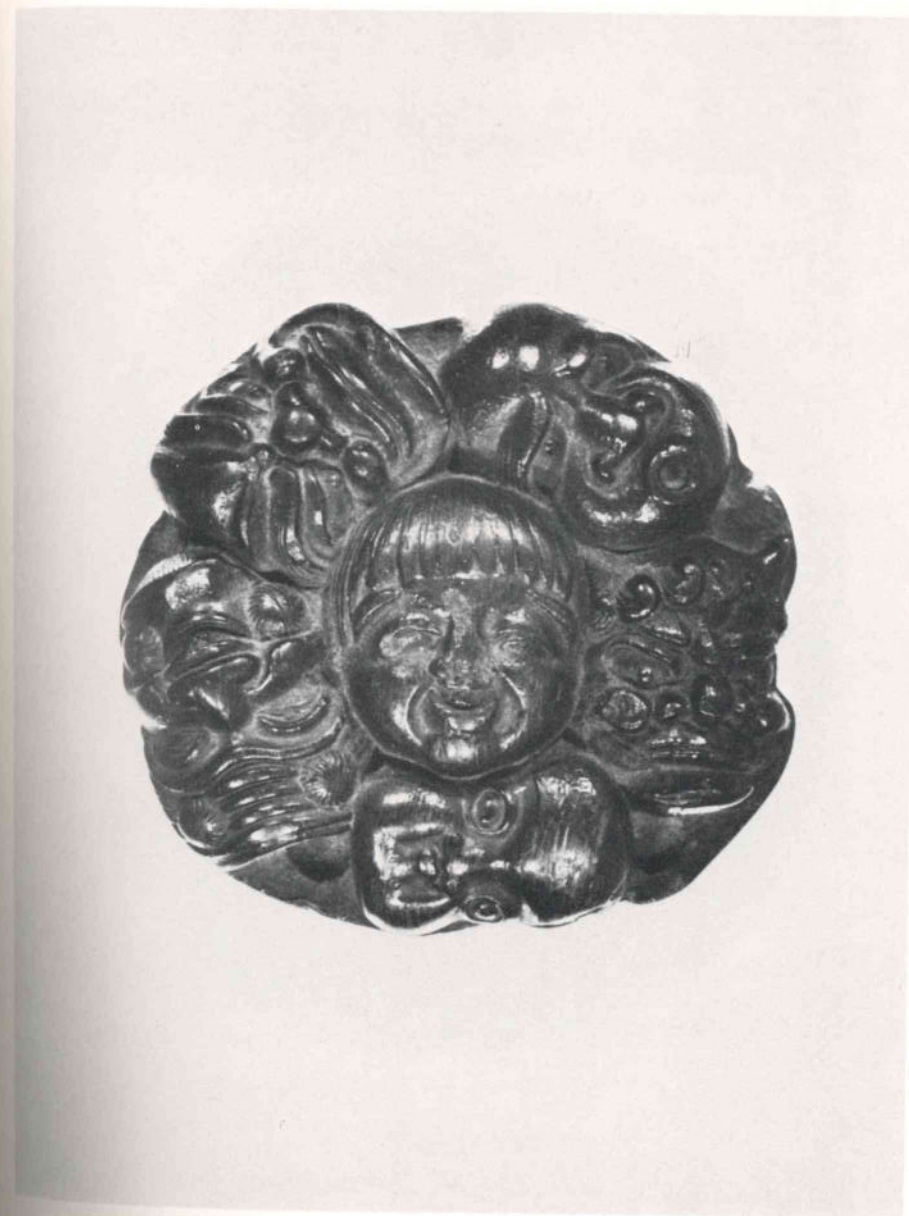


樂七

Inv. Giappone N. 333
Sec. XVIII°
Netsuke in steatite verniciata. Mm. 54
Maschera No raffigurante una vecchia donna (Uba).
Firmato: Muneshichi.



Inv. Giappone N. 334
Sec. XVIII°
Netsuke in legno verniciato in rosa, bianco e nero. Mm. 61
Maschera No raffigurante vecchio uomo sorridente (Sankōjo).



Inv. Giappone N. 387
Sec. XVIII°
Manju netsuke in corno scuro. Mm. 45
Undici maschere No e Gi igaku (cinque su una faccia e sei sull'altra).



Inv. Giappone N. 716
 Sec. XVIII^a
 Suigara ake ne netsuke (netsuke posacenere) in ottone. Mm. 45
 Maschera Gi igaku raffigurante Saruta Hiko no Mikoto.

BIBLIOGRAFIA

- RAIMOND BUSHELL, *Collectors' Netsuke*. Waker-Weatherhill. New York-Tokyo, 1971.
 BERNARD HURTIG, *Masterpieces of Netsuke Art*. Weatherhill. New York-Tokyo 1973.
 HENRI L. JOLY e KUMASAKU TOMITA, *Japanese Art & Handicraft*. Sawers-Valansot Publication London, 1976.
 V.F. WEBER, *KO-Ji Ho-Ten*. Paris, 1923.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

CARLO PEROGALLI - GIOVANNI BATTISTA SANNAZZARO

Le architetture fortificate negli arazzi Trivulzio
e nei dipinti del Bramantino

L'unica architettura conosciuta di Bartolomeo Suardi, detto Bramantino (c. 1465-1530) è notoriamente il Mausoleo Trivulzio presso la Chiesa romanica di San Nazaro (già Basilica paleocristiana dei Santi Apostoli) a Milano. Ma che Bramantino fosse architetto non appare dubbio anche dalla frequenza e dalla proprietà delle architetture che appaiono nei suoi quadri; infatti esse costituiscono sovente elementi di considerevole peso nella composizione; non soltanto presenze alquanto casuali nello sfondo paesaggistico, come avviene per molti maestri del Rinascimento.

Del resto era quasi una tradizione che i pittori lombardi, o comunque attivi in Lombardia, fossero pure esperti in architettura: da Foppa a Bergognone, da Bramante a Leonardo.

Sebbene nei quadri di vari pittori rinascimentali compaiano spesso architetture fortificate, del resto allora assai numerose e spiccanti in esso più d'ogni altra tematica (Giovanni Bellini e Cima da Conegliano dimostrano anzi una notevole predilezione per esse), forse nell'opera di nessun altro pittore esse s'impongono come nei quadri e negli arazzi di Bramantino. Tanto da far ritenere che non solo di generica attenzione si trattasse, ma d'autentica e specifica competenza.

In nessuna opera di Bramantino sembra possa essere ravvisato un fortificio esistente, o quanto meno conservato fin ai giorni nostri. Ma quasi tutte quelle da lui raffigurate avrebbero potuto esistere, tant'è la precisione loro; tale da far quasi pensare ad un saggio prospettico che completasse un preciso progetto.

Nessuno poi si ripete da un dipinto all'altro. Anzi si riscontra al riguardo un'ampia varietà, sia tipologica (cerchie urbane, castelli, rocche, palazzi fortificati, ecc.) sia temporale (dal Medioevo al Cinquecento); al punto da far arguire che Bramantino possedesse un'autentica cultura in entrambi i sensi, quasi anticipando un interesse storico-critico, oltretutto architettonico-tecnico.

Per quanto ampia ormai sia la letteratura sull'opera di Bramantino — infoltitasi ed approfonditasi specialmente negli ultimi anni — nessuno studioso mai s'è preoccupato d'indagare i caratteri specifici delle opere fortificate raffigurate nei *Mesi* degli «Arazzi Trivulzio» (ove ne compare sempre almeno una, ad eccezione di un mese solo, maggio; che è il terzo nell'ordine, iniziando il ciclo propriamente con marzo), al più limitandosi a segnalarne la presenza.

Le schede che seguono mirano ad espletare tale esame. Non sembra troppo esagerato ritenere che la castellologia lombarda dovrà arricchirsi d'un inedito capitolo: quello delle opere fortificate raffigurate dal pittore-architetto Suardi.

C.P.

CATALOGO

1. MADONNA CHE ALLATTA IL BAMBINO

C. 1485 (probabilmente la prima opera nota di B).

Tempera su legno 0,36 × 0,46.

Boston, Museum of Fine Arts (dal 1913).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 1.

Le fortificazioni dominano lo sfondo, parte a sinistra, parte a destra della figura della Madonna. Le dimensioni delle opere poste a sinistra sembrano maggiori e più dettagliate rispetto a quelle a destra, come se fossero più vicine. Comunque non è chiaro il loro rapporto, pur essendo presumibile e logica la fisica continuità fra le une e le altre.

La torre quadrata a sinistra, certamente angolare dell'intero sistema fortificato, poggia sulla roccia, è costruita in pietra dai blocchi ben squadri, però di dimensione e colore non costanti. Chiari e quasi regolari sono i fori lasciati nella costruzione dall'impalcatura in legno, su sette ordini successivi; da far pensare ad un preciso appunto preso dal vero. Essa non è merlata; non doveva possedere i merli nemmeno in origine. La copertura è a tetto dalle quattro falde, parecchio sporgenti. L'avvistamento poteva tuttavia essere egualmente esercitato dall'alto, attraverso due ampie finestre rettangolari, almeno sul lato in vista (ma presumibili pure sugli altri lati, di cui si scorge il destro, molto scorciato).

Fra la torre ed il viso della Madonna compare un tratto di cortina coronata da merli ghibellini. Poiché il primo merlo a sinistra appare molto ravvicinato alla torre, la cortina, più che far capo all'angolo della torre, sembrerebbe prospetticamente arretrata; in tal caso la torre sarebbe avanzata ed esisterebbe presumibilmente un altro tratto di cortina di collegamento, perpendicolare alla precedente, che difatti sembra proiettare un'ombra su questa. Dato il colore rossiccio, diverso da quello della torre, la muratura della cortina potrebbe essere in mattoni. La cortina è forata, poco sotto i merli, da un'anomala finestra quadrata; nella parte sottostante s'apre una grande porta arcuata, seminascosta dal fazzoletto che cinge il capo della Madonna e le discende pure sul collo. Nessuna indicazione del tipo di chiusura, che tuttavia possiamo arguire ad ante, oppure a ghigliottina, mancando qualsiasi attributo di ponte levatoio.

I tratti di cortina a destra della Madonna sono differenti: più bassi, dalla struttura muraria incerta e priva di merlatura, con una torricella angolare, esile e merlata. All'estrema destra del quadro, dopo un giunto — evidente benché celato nella parte inferiore da una figura stante — la natura dell'opera fortificata muta nuovamente: la muratura torna ad essere in grossi massi squadri in pietra, sia nella torre — che sembrerebbe di pianta rettangolare — sia più a destra ancora, si tratti d'un corpo di fabbrica, oppure d'una ulteriore cortina; in ogni caso un edificio diverso, aggiunto, dotato d'una propria posterula, anch'essa arcuata, però minore rispetto a quella riscontrata sulla sinistra della Madonna.

Benché fra loro diversificate per struttura e probabilmente per tempi, tutte le opere fortificate testé esaminate posseggono caratteri medioevali, presumibilmente viscontei; dunque anteriori alla data d'esecuzione del quadro.

Poiché dietro le cortine di destra si scorgono altre architetture, si può dedurre che si tratti d'una cerchia murata, a protezione d'un centro abitato, con una porta urbana controllata da una torre maggiore (a sinistra) ed un edificio (castello?) intercalato alle mura (a destra) e dotato di proprio ingresso autonomo.

Quanto al soggetto principale, la Madonna sarebbe stata dunque colta dall'ora dell'allattamento durante una breve passeggiata fuori porta.

Sullo sfondo a sinistra, dietro un alberello tronco, appare, men definito però inequivocabile, un ulteriore centro fortificato.



2. ADORAZIONE DEI MAGI COI PROFETI ISAIA E DANIELE

1501-03

Tempera su legno 0,58 × 0,60

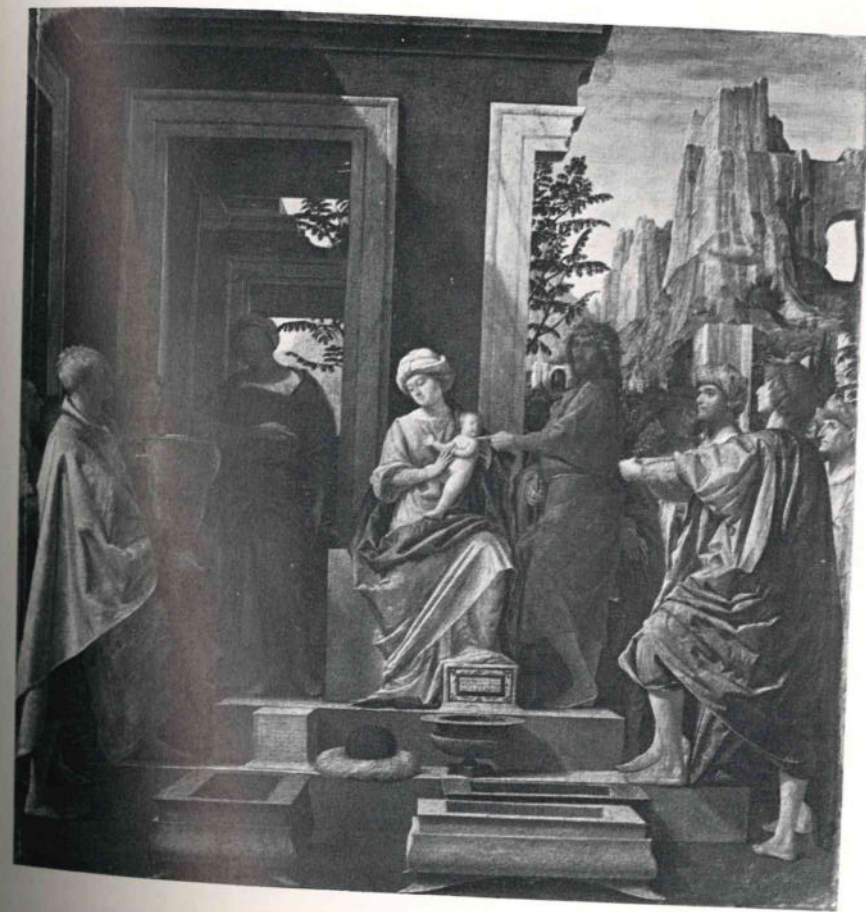
London, National Gallery (dal 1916).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 6.

Mentre l'edificio in primo piano — cinquecentesco, piuttosto che classico antico —, ove si svolge l'episodio illustrato, versa in rovina, appaiono meglio conservati tre edifici che spuntano fra il verde dello sfondo, sulla destra: un arco trionfale ad un fornice fiancheggiato da lesene (consunto nella parte superiore); una torre campanaria di tipo lombardo (quadrata nella parte inferiore, ottagonale all'ultimo piano, coronato da cono cestile); un alto e massiccio edificio parallelepipedo dalle terse pareti piene, percorse da lesene semicircolari e dalla copertura piana.

Il suo slancio, che sembra competere con quello dei poco verosimili picchi montani che svettano alle sue spalle (si noti tra l'altro il curioso arco naturale a destra), potrebbe lasciar desumere che si tratti o d'un edificio ideale, privo di riscontri tipologici con l'architettura reale (come avviene in altri dipinti di Bramantino); oppure d'un fortilizio. Nel caso, si dovrebbe trattare d'un castello d'età gotica, infrequente in Lombardia, ma presente — seppur raro — in altre regioni italiane (Piemonte, Toscana), oltrecché oltr'Alpe.

Un tipo giustificato — prima del diffondersi dell'artiglieria — dal fatto che più in alto si fosse trovato il difensore, meno facilmente sarebbe stato colpibile, mentre più ampia sarebbe diventata la sua sfera d'azione, e quindi più lontano era possibile tenere l'eventuale assalitore. (L'esame con i raggi X eseguito nel 1953, ha informato che in luogo dei picchi rocciosi, il pittore aveva inizialmente posto altri edifici giganteschi).



3. ARAZZI DEI MESI: MARZO

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 7.

Marzo è il mese con cui viene fatto iniziare l'anno (come appare dalla scritta sul piedestallo su cui poggia il mese personificato); il riferimento del suo nome a Marte potrebbe giustificare, più qui che negli altri arazzi della serie, la presenza di architettura fortificata; infatti questa vi si trova piuttosto diffusa, in ben undici arazzi su dodici.

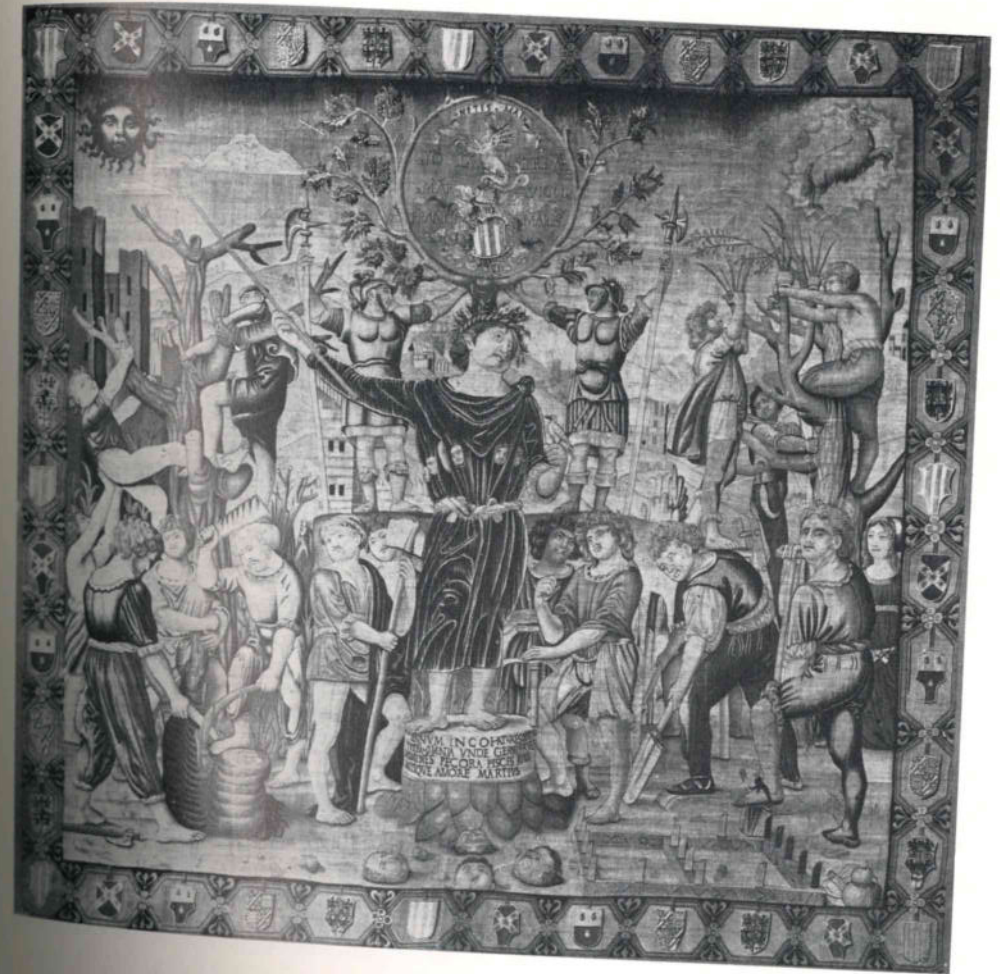
In primo luogo nell'edificio posto a far da quinta sulla sinistra; presumibilmente si tratta della fronte, in scorcio, d'un castello (o forse palazzo fortificato), di pianta rettangolare, con torri angolari sporgenti dal profilo di pianta, torri munite superiormente di merli (appena accennata la forma ghibellina) e lungo le pareti di aperture verticali disposte su più ordini: troppo ampie per essere feritoie, ma esigue per essere finestre.

Sotto il braccio destro alzato di Marzo si trova una torre (?) finestrata, con superiore possibile fuga di merli (come si trattasse invece d'una cortina), peraltro interrotta dall'arma impugnata dal guerriero di sinistra, che tiene l'altra mano poggiata all'albero centrale.

Nel breve spazio fra detto guerriero e la testa di Marzo, quasi come in una finestrella aperta sul paesaggio, appare un castellino, formato da una torre merlata e forata da una porta e da una finestra, cortine merlate, una torre rotonda coperta a cono cestile (rara in Lombardia).

Alla destra dell'altro guerriero — simmetrico al precedente — e seminascosto dallo stesso, compare un terzo edificio fortificato, di cui si scorge una torre con due ordini di feritoie, coronata da merli guelfi eccessivamente slanciati; nonché una cortina, dotata di merli quasi altrettanto alti nonché forata da un oculo (una bombarda?, comunque eccessivamente ampio e pericolosamente prossimo al piano di campagna).

All'estrema destra, alle spalle del contadino arrampicato sull'albero per potarlo, un quarto fortilizio, verosimilmente parziale, in quanto posto addosso alla cornice stemmata. Cosicché la torre cuspidata con ingresso arcuato può immaginarsi quale elemento centrale d'una fronte simmetrica, di cui in effetti si vede soltanto, in scorcio, la cortina e la torre angolare di sinistra, l'una e l'altra merlate. L'aderenza ad autentiche architetture fortificate appare relativa; probabilmente ciò è dovuto al trasporto del disegno dai cartoni agli arazzi (dovuti a Benedetto da Vigevano e ai suoi collaboratori, il cui nome compare nell'arazzo dell'ultimo mese, Febbraio); ma non proprio arbitraria. I caratteri dell'architettura fortificata rappresentata sono medioevali.



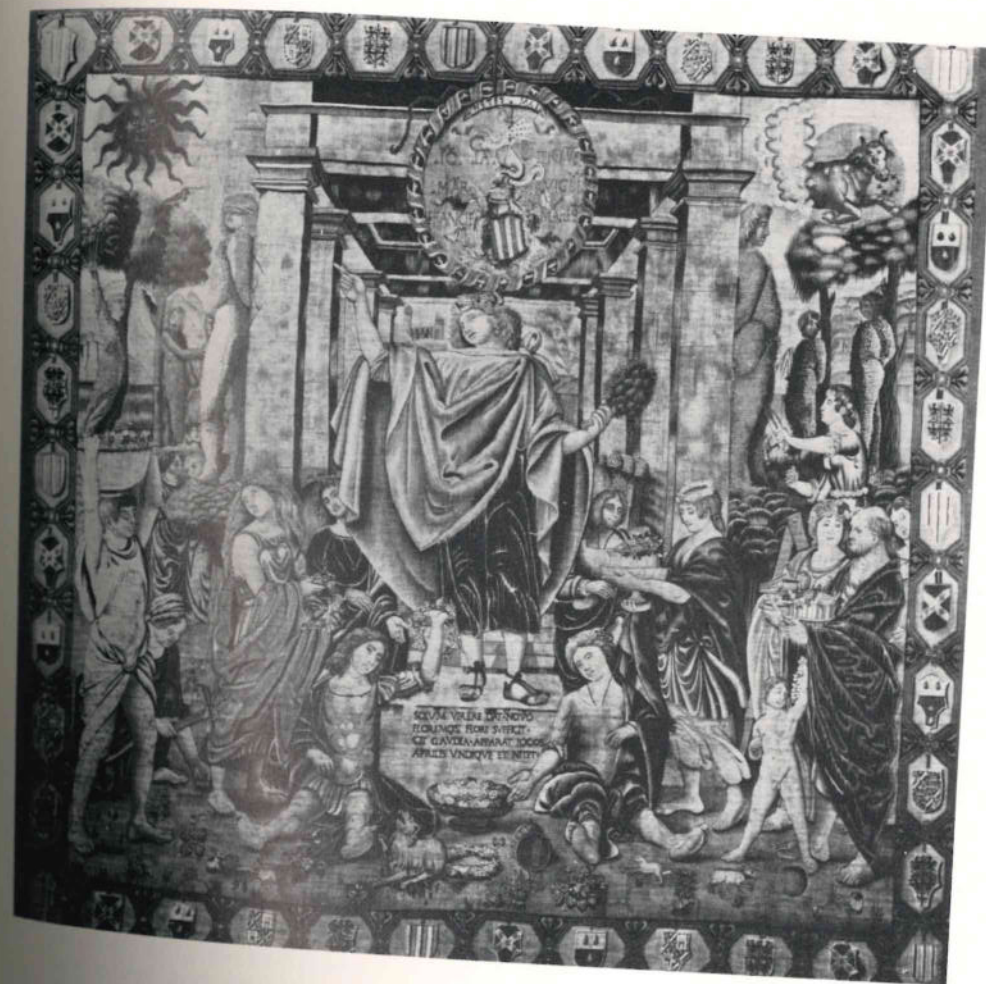
4. ARAZZI DEI MESI: APRILE

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 8.

Alle spalle della personificazione di Aprile s'apre un aereo portico visto d'infilata; fra l'ultima trabeazione di questo e la spalla del personaggio, uno squarcio paesaggistico inquadra un piccolo castello, di cui si individuano una torre rotonda merlata con superiore tetto conico, una cortina merlata, una torre quadrilatera forata da un ingresso arcuato, sovrastato da uno sporto (?) merlato. La lontananza rende monocromo il fortilizio. Sulla destra, fra due siepi modellate in forme antropomorfe, compare un secondo castellino merlato, con torre al centro della facciata.



5. ARAZZI DEI MESI: GIUGNO

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 9.

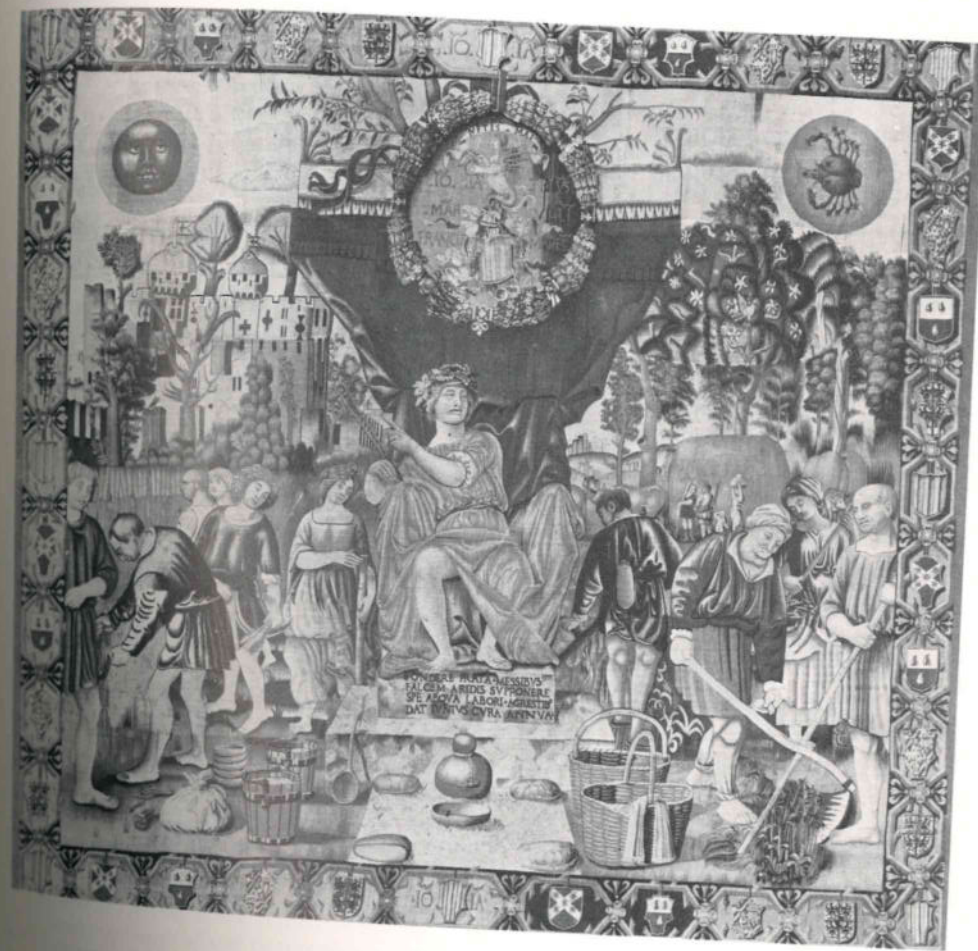
Fra tutti e dodici gli arazzi è quello che possiede il fortilizio più cospicuo per dimensioni e caratterizzazione.

Lo sfondo a sinistra del baldacchino sotto il quale troneggia la personificazione di Giugno è interamente occupato dallo strano fortilizio. Il Valsecchi (1968, nella didascalia della fig. 41), lo definisce «curiosamente orientale, ricavato forse dalle storie delle Crociate»; il che sembra accettabile se per «storie» s'intendono miniature od illustrazioni, ovviamente di maniera, poste ad illustrare manoscritti con narrazioni delle crociate, ma non certo se riferito ai castelli dei crociati in Medio Oriente, alcuni dei quali tuttora superstiti; sulle due torri sventolano in effetti bandiere crociate.

L'edificio, anche grazie alla dimensione, appare ricco di dettagli, persino in eccesso, affollati e poco coerentemente assemblati; quasi come in una arbitraria ricomposizione, che presuma una precedente scomposizione; infatti ogni elemento risulterebbe abbastanza giustificabile in sé, ma lo è assai meno nei rapporti con gli altri e talora nemmeno nella posizione sua propria.

Si tratta evidentemente d'un vero e proprio edificio, non di un castello-recinto (come nei casi esaminati nelle schede precedenti), ancorché circondato da un recinto merlato (come in effetto talora si riscontra nella realtà: ad esempio il notissimo Castello di Fenis in Val d'Aosta); recinto che si coglie in primo piano e che non si limita a circondare di stretta misura il castello vero e proprio, giacché la cortina all'estrema sinistra dell'arazzo se ne allontana decisamente; mentre quella a destra sfugge in maniera prospetticamente errata, se rapportata al castello, al cui fianco destro vorrebbe risultare parallela.

Il castello, più che un'architettura, sembra un repertorio — peraltro ben fornito, il che significa poi informato — di elementi usati dall'architettura fortificata del periodo tardo-medioevale, né forse soltanto italiana. Solo l'estrema parte sinistra — spartita dalla vista del rimanente mediante un alberello — possiede forme simili a quelle già incontrate (mese di Marzo): tutto il resto presupponebbe un aggiornamento del campionario che il pittore aveva a disposizione; specie per quanto riguarda le varie e ricche fogge delle feritoie (la maggioranza delle quali poco usate in Italia), ma pure per gli altri elementi; si colgano in particolare la finestra quadripartita (tipica rinascimentale), taluni merli (guelfi) dotati di feritoie, ma soprattutto le due aggiornate torri, forse rotonde, con terminazione a sporto su beccatelli: atto alla difesa piombante, ma poco credibilmente coperte a calotta.



6. ARAZZI DEI MESI: LUGLIO

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 11.

La scena della battitura del grano — in corso alle spalle della personificazione di Luglio — si svolge in una «corte» (tipica della cascina lombarda, però qui dagli attributi piuttosto colti che rurali), definita almeno su tre lati, tutti porticati. Mentre il lato di fondo è sovrastato al centro da una cospicua edicola di sapore classico (seminascosta dallo scudo pendente), le ali a sinistra ed a destra, fra loro simili e simmetriche, s'innalzano a mo' di torre, talmente alte che fuoriescono dall'inquadratura; ma si tratta di torri piccionaie, non fortificatorie.

All'architettura fortificata si richiamano invece i due edifici, rispettivamente a sinistra ed a destra sullo sfondo, peraltro differentissimi fra loro.

Quello di sinistra (un mausoleo? un tempio? un edificio ideale?) consiste in un corpo centrale rotondo contornato da portico continuo; nonché in quattro torri, pure rotonde, superiormente loggiate, inferiormente con muratura forata da innumeri buchi rotondi, dalla difficile interpretazione.

Meno estraneo all'architettura realizzata, seppure quasi sicuramente mai esistito come tipo, il complesso fortificato di destra, che sembra potersi così leggere. Un nucleo a pianta quadrilatera definito da quattro torri angolari (se ne vedono quasi interamente due e appena la terminazione d'una terza), forate da oculi, feritoie e finestre, merlate, coperte da tetto a quattro falde (il tetto poggiato su merli è diffuso in Lombardia), unite fra loro da quattro cortine, pure con oculi, feritoie e merli (l'assenza di finestre e di tetto farebbe escludere che si tratti di corpi di fabbrica).

Tutt'attorno a tale nucleo, con pianta analoga, ma evidentemente di maggiore dimensione, un'ulteriore struttura, però con torri più massicce, pure con oculi, finestre (su due ordini), feritoie, merlatura (questa volta priva di tetto) e con cortine oculate e merlate, però più basse (da notare il realistico, quasi pignolo effetto di sporco nelle cortine, sotto gli intervalli fra un merlo e l'altro). Come a dire un fortilizio incamiciato da un altro; ma senza che uno scarto di tempo, e quindi un progresso nell'arte difensiva, giustifichi l'incamiciatura (come talora in realtà si riscontra, specie nel Mezzogiorno: ad esempio nei castelli di Bari, di Molfetta).



7. ARAZZI DEI MESI: AGOSTO

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 12.

Lo sfondo, a sinistra ed a destra della personificazione del mese, non sembra propriamente un «monumentale cortile» (Mulazzani, p. 90) e nemmeno una corte rurale come si vide in *Luglio*, bensì un vero e proprio spazio urbano, visto a cannocchiale, oltre le tre campate di un portico, o forse d'una galleria, che lo inquadrano. Infatti in questa scena non sono più in atto veri e propri lavori agricoli come nelle precedenti, ma si stanno assaporando a tavola i prodotti di questi, come la stagione ormai consente e dove è possibile meglio gustarli: un commensale appare vinto dal sonno; un altro, la mano al capo, sembra pentito di avere alquanto ecceduto; un terzo, in piedi, addirittura spréca del vino versandolo da un recipiente in vetro rotto. Né devono trarre in inganno le tre coppie di bovini, che nel Cinquecento, come talora ancor oggi del resto, non costituivano spettacolo insolito, all'interno d'un piccolo centro agricolo.

Che quest'ultimo sia da intendersi di limitate dimensioni, pur possedendo architetture auliche — né sarebbe l'unico: si pensi a Pienza, pur nella scontata diversità — sembra dimostrato dal fatto che poco oltre la piazza (indubbiamente principale, quanto «ideale»; palesemente un'eredità quattrocentesca, con un tempio a pianta centrale, quadrata, le torri poste ad ogni angolo, le facciate simili ad un arco trionfale — viene in mente Sant'Andrea a Mantova —, il gran tiburio poligonale tipicamente lombardo a gallerie) si scorge subito la montagna, tra l'altro con un edificio turrato e merlato; ma anche dalla presenza, dietro i fabbricati «colti», sulla sinistra, d'una torre che spunta sopra di essi: verosimilmente una porta-torre, coronata da merli ghibellini e priva del lato verso l'interno della città: proprio come usava nel Medioevo (per evitare che, qualora fosse stata conquistata dal nemico, potesse venir usata da questi contro la città; ma anche per controllare l'opera e la lealtà di difensori posti a presidio della stessa). Tale torre costituisce peraltro l'unico elemento medioevale fra tutti quanti appaiono nella veduta del centro urbano, le cui fabbriche civili e religiose vennero dunque erette dopo le mura; come del resto usava, per primarie ragioni di sicurezza. Necessaria, quest'ultima, proprio per conservare — come in un «ricetto» — i prodotti agricoli e con essi conseguire la garanzia di sopravvivenza; magari non rinunciando al compiacimento di mostrarli (in primo piano: quasi una natura morta) e di gustarli a fondo, spensieratamente; appunto come qui sta avvenendo.



8. ARAZZI DEI MESI: SETTEMBRE

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 13.

La personificazione del mese sembra identificarsi con Bacco stesso, posto al centro della composizione come al solito, ma su un semplice parallelepipedo; mentre le due figure sedute all'estrema sinistra e destra, pur esse in primo piano, sarebbero da identificare rispettivamente con Beatrice d'Avalos e col marito Gian Giacomo Trivulzio; vale a dire i committenti. Essi in effetti assistono ai lavori della vendemmia, forse li sorvegliano, ma non vi prendono direttamente parte; né i loro abiti, pur semplici, lo consentirebbero. Il supposto Trivulzio, inoltre, sulla mano destra tiene un falcone: ciò ha fatto supporre che la scena, oltreché alla vendemmia, alluda secondariamente alla caccia. Entrambe tali attività si esercitano sempre in campagna; dove in effetti è ambientato il portico — sia pure d'architettura «colta» — sotto il quale si pigia l'uva (e pure si beve il vino: si osservi l'aneddotico particolare del bicchiere semivuoto poggiato provvisoriamente sulla tinozza capovolta a sinistra). Infatti le due cerchie merlate che compaiono in scorcio, quasi come quinte, sia sulla sinistra sia sulla destra, al contrario di quanto si rilevò nel mese di *Agosto*, sono viste dall'esterno. Tale duplice presenza, peraltro, risulta piuttosto incongrua: è ovvio infatti che non potevano esistere due distinti centri murati a tanto breve distanza l'uno dall'altro; mentre un'eventuale sacca rientrante della stessa cerchia — che sembra l'unica altra ipotesi avanzabile — sarebbe non soltanto anomala, ma del tutto inopportuna sotto il profilo ossidionale. In entrambi i casi, poi, la più bassa cortina merlata che si scorge dietro il portico, e che unirebbe le due cerchie (o porzioni di cerchia), risulta pur essa poco giustificabile.

Se ne conclude che il pittore ha introdotto nella scena, con maggior abbondanza che in tutti gli arazzi già esaminati, elementi fortificatori — ancora una volta di carattere medioevale — in loro stessi di volta in volta congrui, ma forzandone la logica del reciproco rapporto, per adattarli ai fini prettamente compositivi della scena, in particolare sottoponendoli, come non avviene nei precedenti arazzi, ad una piuttosto rigida simmetria; similmente dunque a quanto s'è riscontrato in apertura di discorso per i due personaggi seduti ai lati.

Un'ultima incongruenza: la torre delle mura a destra è forata da tre bifore di sapore tardo-gotico; che ci si potrebbe attendere in un castello (residenziale), non in una torre lungo le mura, quale sembrerebbe questa; meno marcate, infine, altre due aperture, questa volta su piani sovrapposti, nella torre di sinistra (ove l'arazzo è meno conservato).



9. ARAZZI DEI MESI: OTTOBRE

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 14.

Il mese — caso unico nella serie — siede di traverso, il dito indice della mano sinistra puntato verso alcunché: forse il sole; od altrimenti si tratta di qualcosa situato fuori dalla scena. Una triplice galleria sotto un edificio — in luogo del portico di altri mesi, però con analogo effetto — riguarda sul paesaggio in lontananza. Proprio sullo sfondo della navata centrale spicca sulle colline un castellino, minuscolo per dimensioni, ma che in conseguenza del contrasto dei colori, nonché per la sua posizione nel tutto, finisce per sostenere il ruolo di fuoco dell'intera composizione; come non s'è mai riscontrato nei mesi precedenti, pur se le presenze castellane vi fossero più numerose e/o più ampie.

Visto così in lontananza, forse controluce (si osservi la tinta fredda), comunque schematizzato, non si può arguire quale sia esattamente la natura e tanto meno la pianta di quest'architettura fortificata. In ogni caso se ne vede un solo lato: con una breve cortina merlata (quattro merli ghibellini soltanto), che inizia da una torre rotonda sulla sinistra, presumibilmente il mastio, superiormente dotata di apparato a sporgere — sembrerebbe privo di beccatelli, al contrario di quanto si rilevò in *Giugno* — coronato da merli (ancora quattro, in rapporto improbabile 1:1 con quelli della più bassa cortina accanto), e termina contro un'altra torre a destra, pure rotonda però di diametro minore, senza sporto e priva altresì di merli, anzi con terminazione mal comprensibile, forse un tetto conico, forse invece una cupoletta, con una strana guglia in posizione non centrale.

Le due torri, entrambe rotonde (poco frequenti in Lombardia), indicherebbero, assieme allo sporto della torre di sinistra, un'epoca alquanto posteriore (seconda metà sec. XV), rispetto alle fortificazioni sin qui ritrovate; ma nemmeno troppo, stante lo slancio ancora verticale dell'intera opera e la notevole differenza d'altezza fra cortina e mastio.



10. ARAZZI DEI MESI: NOVEMBRE

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 15.

Fra le due ipotesi avanzate dal Valsecchi (didascalia della fig. 71), sembra più probabile quella dell'identificazione del mese con il «fittabile» — (o gestore?); il tipo è grossolano, il gesto del braccio destro sgraziato, lo sguardo arrogante, il sedere sul tavolo coi piedi poggiati sopra una panca decisamente inurbano — che non con il «padrone» (si confrontino i committenti del mese di *Settembre*).

La scena si svolge in un cortile porticato; sul lato di fondo di questo, al di là del breve androne che attraversa il corpo di fabbrica, appare uno spazio aperto, limitato sul fondo da un'opera fortificata. Poiché la visione di questa risulta limitata, non ci si può capacitare con sicurezza né della sua tematica, né della estensione. Potrebbe tuttavia trattarsi dell'esterno di una porta — nel caso collocata proprio dietro la testa del «fittabile» — lungo le cortine merlate (sulla sinistra, almeno) d'una cerchia urbana.

Detta porta, arcuata, è fiancheggiata da due torri avanzate — sul modello del tipo romano del propugnacolo —; in quella di sinistra è praticata un'ulteriore minore porta, evidentemente pedonale, anch'essa arcuata.

Nella torre di destra sono marcati i fori lasciati dall'impalcatura in legno, in quella di sinistra due feritoie con oculo centrale, sulle cortine di sinistra altre feritoie e merli guelfi. Il tutto appare disegnato di maniera rispetto ai mesi precedenti, od almeno con minor aderenza a casi reali o possibili.



11. ARAZZI DEI MESI: DICEMBRE

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 14.

Dicembre è personificato da un vecchio gesticolante, con una falce nella mano sinistra, i piedi legati fra loro da una corda. Dietro di lui un pilastro, che poco si giustifica rispetto al portico arcuato retrostante.

Oltre i due fornici di questo si trova uno spazio aperto, dominato da un esemplare di castello eccellente quanto enorme (lo si rapporti con le figurine in base alle torri). La sua pianta è quadrilatera (come avveniva il più delle volte nei castelli viscontei di nuova fondazione), probabilmente quadrata (come a Pandino, peraltro di carattere posteriore), delimitata da quattro cortine (non corpi di fabbrica) coronate da merli ghibellini e forata da cinque ordini sovrapposti di feritoie, nonché da quattro torri quadrate angolari, sporgenti in pianta rispetto alle cortine, anch'esse con più ordini di feritoie. Nonostante l'eccesso di questi ultimi, si tratta del più credibile esempio di fortilizio finora riscontrato nella serie dei mesi: anzi un castello per così dire «da manuale», che probabilmente non esistette mai, ma che l'avrebbe potuto; però ancora una volta un'architettura medioevale, anzi verosimilmente da datarsi non oltre il Duecento. Ad ulteriore conferma, anzi la più probante fra tutte, dell'acuto interesse del Bramantino per opere fortificate precedenti — né davvero di poco — la propria epoca (al contrario delle architetture d'altra natura raffigurate in arazzi e dipinti). Come già era avvenuto per Giovanni Bellini e per Cima da Conegliano, oltrecché per Mantegna (operoso in Lombardia).

Soprattutto a seguito di quest'esempio sorge qualche perplessità circa l'approssimazione (mese di *Novembre*) o la convenzionalità distributiva (*Settembre*) o l'arbitrio (*Giugno*) di altri. È infatti problematico che la stessa personalità esegua cartoni per arazzi comportandosi in modo tanto discontinuo, quanto meno per il particolare settore qui preso in considerazione.



12. ARAZZI DEI MESI: GENNAIO

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 17.

La personificazione di Gennaio è assimilata verosimilmente a Giano ed infatti possiede due fronti opposte, però un viso è da vecchio — l'anno chiuso — e l'altro è giovane — quello nuovo —. La scena si svolge in una animata via cittadina, larga a sufficienza per accogliere, dietro la figura del mese, un tempio circolare, forse dedicato a Giano.

La prima costruzione della parete sinistra della via è una casa-forte; a meglio dire una casa merlata, giacché le finestre (prive di serramenti) appaiono molto ampie, specie se rapportate alle figure affacciate, e mal si presterebbero ad una difesa. I merli ghibellini, enormi anch'essi a confronto delle figure predette, costituirebbero dunque un ricordo, una decorazione a coronamento dell'edificio, ma d'improbabile uso.

La raffigurazione non sembra peraltro arbitraria: ancora in pieno Quattrocento, se non più al tempo del Bramantino, s'usava coronare con merli palazzi privati urbani, taluni dei quali tuttora superstiti (a Mantova — e nel territorio — Luca Fancelli ne aveva fatto quasi una propria sigla). Una cortina merlata figura poi, per brevissimo tratto, fra tale fabbrica e la riquadratura dell'arazzo a sinistra.

Ma si colga pure, non fortificata, l'opposta casa porticata e loggiata sulla destra, quest'ultima cinquecentesca, cioè moderna per il pittore, prossima anzi ai modi del Bramantino, nell'unica architettura sua nota, il Mausoleo Trivulzio davanti al San Nazaro milanese. Due epoche poste volutamente a fronte, come a colto confronto, nella varietà del paesaggio urbano?



13. ARAZZI DEI MESI: FEBBRAIO

1504-09

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dalla Collezione Trivulzio nel 1935).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 18.

Febbraio (non Gennaio, come per banale errore compare nei versi in primo piano) è impersonato da un vecchio; questi versa acqua su dei giovani, ignudi o quasi, mentre accanto a loro delle giovanette sembrano attendere il proprio turno, una (vestita) con viso coperto da una maschera per apiculatore: forse un rito di purificazione, allo scadere dell'inverno ed all'aprirsi della nuova stagione agricola (un esame sufficientemente approfondito degli arazzi sotto il punto di vista della vita rurale nel Cinquecento sarebbe da fare).

Mentre a sinistra nello sfondo appaiono dei picchi rocciosi (leonardeschi, secondo Suida), a destra compare per intero — l'albero davanti è ancora spoglio — un castello di pianta quadrilatera simile a quello di *Dicembre*. Però — per la prima volta — coronato da merli guelfi, invece che ghibellini. Ancora: le quattro torri, contrariamente a quello di *Dicembre*, non sporgono rispetto al profilo di pianta, cioè non consentono il tiro di fiancheggiamento: di massima, dunque, il castello dovrebbe considerarsi precedente a quello.

Qualche anomalia nelle torri: le due finestre in ciascuna torre sembrano alquanto ampie, né si comprende perché nella torre di destra siano in posizione più alta — comunque più giustificata — di quelle nella sinistra (che interferirebbero, oltretutto ad una quota errata, col camminamento di ronda, il quale dovrebbe infatti proseguire dalle cortine all'interno della torre).

Si noti infine il corpetto merlato sulla destra del castello, probabilmente da intendersi quale torre d'ingresso allo stesso (la quale era spesso più bassa di quelle angolari e delle stesse cortine), oppure meglio quale rivellino. In entrambi i casi, la facciata sarebbe quindi nascosta, opposta al lato che vediamo scorciato sulla sinistra.

Come a dire che del castello stiamo vedendo appieno la fronte sinistra.

Tirando le somme, in nessuno degli undici arazzi (su dodici) che raffigurano opere fortificate, queste appartengono stilisticamente all'epoca in cui Bramantino operava.



14. MADONNA COL BAMBINO

1505-07

Già Berlino, Collezione Simon.
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 21.

Analogamente alla Madonna di Boston, il gruppo è seduto in un prato, appena fuori città; di questa si scorgono a destra le basse mura ed una modesta porta arcuata; ma probabilmente si tratta d'un recinto esterno alle mura vere e proprie, dotate di alti merli ghibellini, che appaiono alquanto più arretrate, sia sulla sinistra sia sulla destra del viso della Madonna. In particolare a sinistra esse sono interrotte da una torre, anch'essa merlata, forata da due bifore, non sporgente in pianta rispetto alle cortine. Proprio al contrario la torre di destra, simile all'altra, risulta tutta esterna alle cortine, però interna al predetto recinto; anzi fra essa e quest'ultimo si trova una casa, con loggia a sporto che sembra poggiare sul recinto stesso. Dietro ancora, a sinistra ed a destra della testa della Madonna, si scorgono due altre torri (la seconda seminascosta), merlate e coperte da un tetto a quattro falde; esse potrebbero appartenere ad un medesimo fortilizio. La tipologia è medioevale.



15. MADONNA COL BAMBINO

1505-07

New York, Metropolitan Museum (dal 1912, acquistata a Parigi).
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 22.

Il quadro è molto simile al precedente, specie nella Madonna (il Bambino è in piedi anziché seduto). Pure il fondo è analogo, ma non uguale. La torre di sinistra sembra proprio la stessa, tuttavia è in massima parte coperta dagli alberi d'un parco, la cui cinta muraria risulta perpendicolare alle mura e forse vi termina contro. A destra, dietro un albero isolato, si trova una casa dotata di portico rustico; l'albero nasconde parzialmente pure la torre di destra, questa volta interna alle mura; manca il recinto del quadro precedente. Molto simili invece le due torri del supposto castello in ultimo piano. La tipologia è medioevale.



16. NOLI ME TANGERE (Cristo e la Maddalena)

C. 1507

Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (dal 1867, originariamente nella chiesa di Santa Maria del Giardino a Milano, demolita nel 1865).
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 23.

L'architettura (fortificata) compare soltanto a sinistra della figura di Gesù e consiste di tre cortine con merli guelfi, più una torre, merlata anch'essa; forse una seconda torre spunta dietro le cortine, verso sinistra.

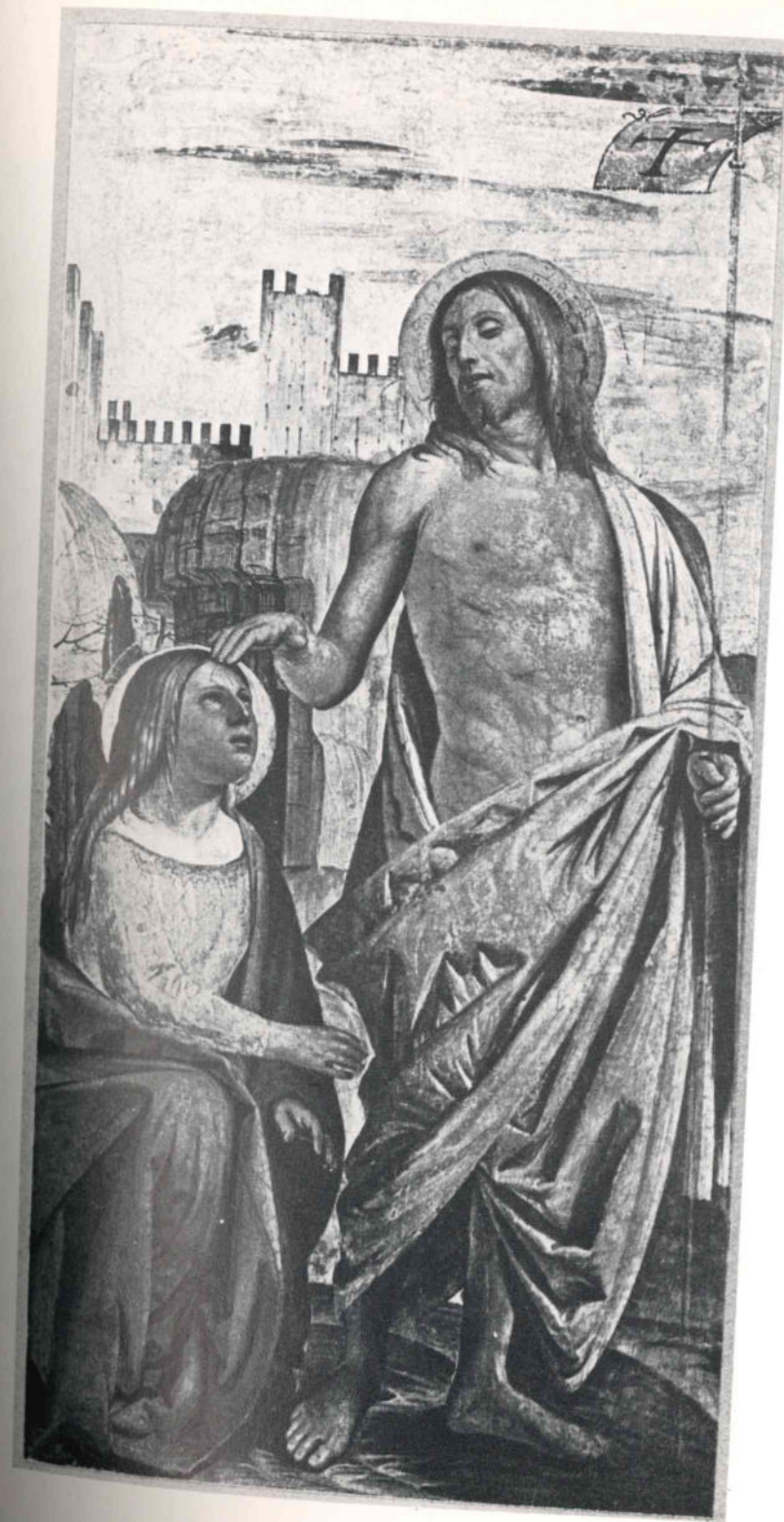
Si possono avanzare più ipotesi.

La prima. Mentre la roccia in secondo piano è congruente con l'incontro che sta avvenendo in primo, trovandosi verosimilmente in essa il sepolcro, di cui anzi sembra potersi distinguere piuttosto chiaramente l'ingresso (peraltro seminascondito dall'aureola della Maddalena), le fortificazioni del fondo, oltretutto di tipo medioevale, nulla hanno da spartire con il soggetto dell'affresco; sono dunque arbitrarie, costituiscono una libera scelta del pittore e comunque risolvono l'incontro fra il piano di campagna ed il cielo. Non occorre pertanto che esse posseggano nemmeno una loro intima congruenza. Si tratta di citazioni in un testo che non è il loro e non è quindi necessario che abbiano un preciso senso proprio.

La seconda. Per quanto arbitrariamente, sotto il profilo storico, la scena potrebbe invece venire letta come calata in un ambiente ben caratterizzato e definito, di costruzione non contemporanea al momento in cui il pittore operò, tuttavia di possibile sopravvivenza; come talora ancor oggi accade, anche in sfera viscontea (Bellinzona in Canton Ticino, Breno in Val Camonica).

In tal caso potrebbe trattarsi di un castello (verso destra, accanto al viso di Gesù), cui s'appoggia, oppure cui gira attorno, una cortina muraria, fino a formare attorno a quello un recinto (adibito alla truppa, oppure atto ad accogliere la popolazione dei dintorni in caso di temuto pericolo). La scena e la stessa roccia si troverebbero pertanto all'interno di tale recinto. La cortina (?) che vediamo brevemente in scorcio sulla sinistra girerebbe quindi dietro le nostre spalle di osservatori, se ci trovassimo in luogo, giacché non avrebbe senso se terminasse tronca.

Oppure — ed è la terza ipotesi — si tratta d'un più complesso sistema fortificato; ad esempio una cerchia murata, sulla sinistra, le cui torri sporgenti, viste dall'esterno in prospettiva scorciata, c'impediscono di vedere i tratti intermedi di cortina, ed un castello sulla destra, collegati fra loro da un passaggio protetto, una sorta di strada fortificata, che corre dietro la cortina bassa. La scena allora si svolgerebbe fuori del sistema, ove la presenza del sepolcro risulterebbe in effetti più logica.



17. SAN GIOVANNI EVANGELISTA A PATMOS

C. 1509

Isola Bella (Lago Maggiore), Collezione Borromeo.
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 25.

San Giovanni siede, assieme all'aquila, su una sorta di panchina ricavata direttamente nella roccia; dietro la costa del mare, come s'addice ad un paesaggio isolano (Patmos è nel Dodecaneso), sia pure di maniera.

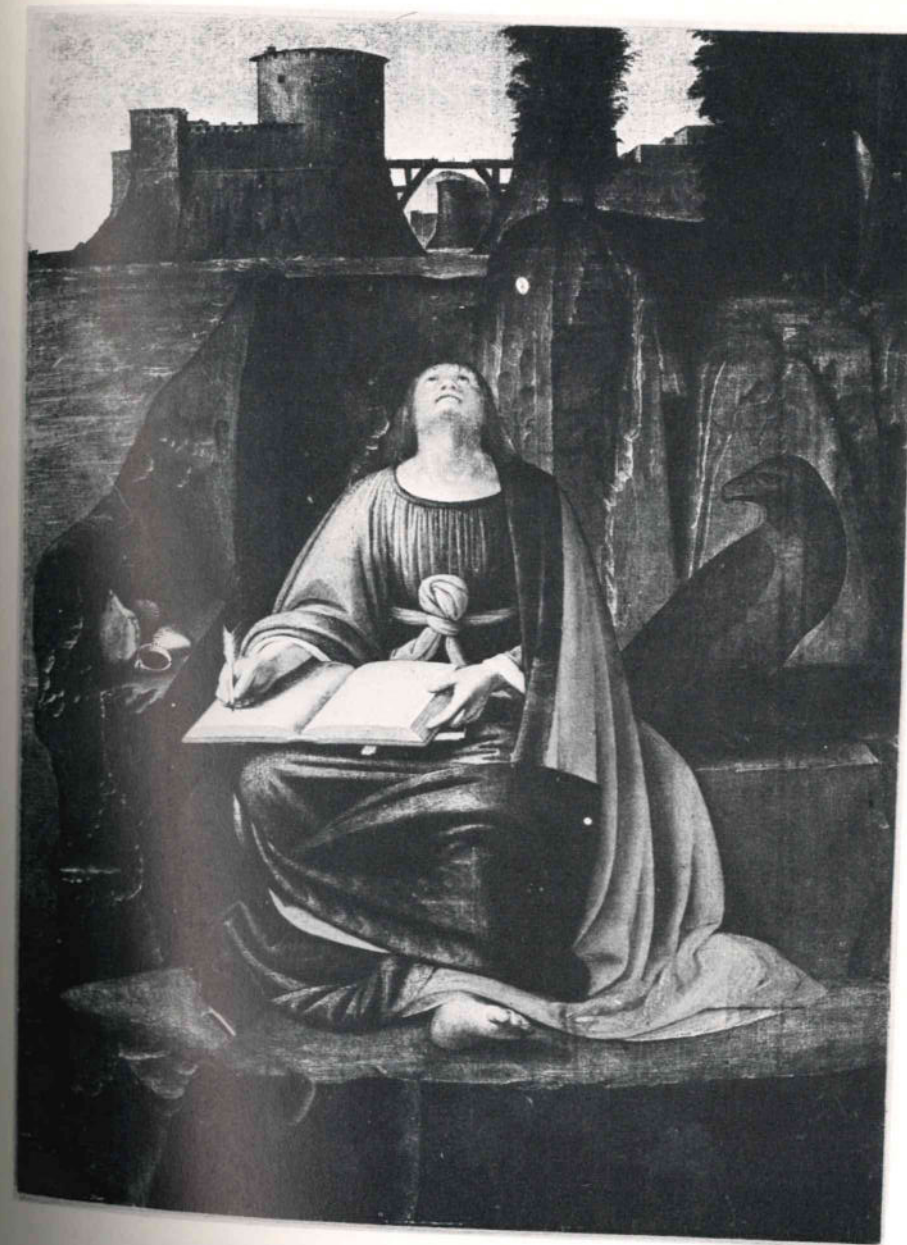
Il quadro sarebbe stato dipinto dopo il viaggio di Bramantino a Roma (1508), come confermerebbe lo scorcio del viso, che si vorrebbe ispirato dalle figure di Melozzo.

Anche l'architettura fortificata sembra confermarlo (ma la cosa non venne finora notata). Il Lazio possiede in effetti alcune opere fortificate lungo la costa (Santa Severa, Civitavecchia, Palo), proprio a contatto con l'acqua, malgrado nessuna possa identificarsi con quelle rappresentate in questo quadro.

Sembra fatto sintomatico che, rispetto ai quadri precedenti, si accusi un netto stacco nella tipologia architettonica: queste potrebbero infatti essere contemporanee al quadro, od al massimo di pochi anni anteriori. Mentre, a prescindere dalla Rocca di Soncino (1473), in provincia di Cremona, comunque diversa (con una sola torre rotonda), il Bramantino non avrebbe potuto conoscere nulla del genere in Lombardia; regione che era stata all'avanguardia, in fatto d'architettura fortificata, in epoca viscontea, ma che in quella sforzesca venne sopravanzata da altre, quali la Romagna (assieme alle province più prossime dell'Emilia), la Toscana, ed il Lazio appunto (Rocca Pia a Tivoli, già nel 1461).

La massiccia rocca (non più castello, si noti) in alto a sinistra, eretta su un isolotto (nel Lazio, pur se diversissimo, il Castello Frangipane, in località Torre Astura, presso Nettuno, sorge in posizione molto analoga), unito alla terraferma mediante un ardito ponte in legno (la cui campata centrale appare convenientemente eliminabile, o asportabile), dovrebbe possedere una pianta quadrilatera, ad un angolo della quale, verso sinistra, si distingue una torre ancora quadrilatera, peraltro ruotata di 45 gradi (come talora usavasi già sin dal sec. XIV, al fine di eliminare gli inconvenienti del cosiddetto «angolo morto»), ma all'altro, a destra, assai più attuale, un massiccio torrione rotondo, il tutto con alta scarpa attorno. Talora, in luogo delle quattro torri rotonde, di prammatica nelle rocche quattrocentesche degli anni sessanta e settanta (Ravenna, Forlì, Imola), si usava, appunto, erigerne una principale ed enorme (Dozza, in provincia di Bologna, tardo sec. XV; Bagnara di Romagna, 1494); proprio come appare in questo caso.

Il quadro denuncia insomma un notevolissimo scatto d'aggiornamento del pittore, in fatto d'architettura fortificata. E la corposità d'una rocca, quasi una presenza metafisica nel paesaggio, poté entusiasmarlo, anche più dei vecchi fortilizi viscontei, che era abituato a vedere in Lombardia. Tant'è ch'egli vi insiste, dipingendo un ulteriore torrione cilindrico e scarpato più lontano, visibile attraverso il ponte suddetto.



18. CROCEFISSIONE

1510-11

Milano, Brera (provenienza ignota: Santa Maria di Brera? Duomo di Milano?).

Dell'Acqua, Mulazzani, n. 26.

Poiché il supplizio si svolse sul Golgota, secondo la diffusa tradizione iconografica, sullo sfondo Bramantino raffigurò Gerusalemme, peraltro sotto forma di città del proprio tempo, ricca di edifici colti, e pure ideali, prossimi alla propria poetica. La città è cinta da mura verosimilmente medioevali, le cui merlate torri spiccano sopra i tetti delle case, specie sulla destra della croce mediana. Questa in particolare copre gran parte di un edificio che possiede una torre sulla destra ed una sulla sinistra: probabilmente il castello, cui le mura urbiche potrebbero far capo; anche la sua posizione lo farebbe supporre.

342



343

19. MADONNA COL BAMBINO FRA SANT'AMBROGIO, SAN MICHELE E DUE ANGELI (Madonna delle torri)

C. 1518

Milano, Pinacoteca Ambrosiana (dal 1827, originariamente nell'Oratorio di San Michele).
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 34.

Il gruppo è impostato su una rigida simmetria, che coinvolge anche i tre edifici fortificati dello sfondo, tutti e tre in gran parte coperti dalle figure.

Dopo l'entusiasmo per le rocche (*San Giovanni a Patmos*), Bramantino torna al proprio abituale repertorio castellano di discendenza viscontea per i due castelli posti a far da quinta all'estrema sinistra (se ne vedono soltanto due alte torri, nella più vicina delle quali s'apre un'improbabile porta, ed ancora un'altra più bassa, seminascosta) e all'estrema destra (soltanto un accenno di torre, ma potrebbe trattarsi di edificio sirile al proprio dirimpettaio): entrambi concepiti essenzialmente quali elementi compositivi del quadro, senz'alcun riferimento ad una loro collocazione nel paesaggio, quest'ultimo anzi in pratica inesistente.

Ma il fatto più nuovo e singolare è costituito dall'inverosimile edificio alle spalle del gruppo: un'architettura articolata, costituita da un nucleo poligonale al centro (abbastanza simile a quello della *Pietà* di collezione privata milanese, c. 1513), però dotato d'una copertura a falde, e coronato da merli; evidentemente soltanto decorativi, giacché l'edificio è aperto in alto su ogni lato: forse un'altana, piuttosto che una loggia continua; però rispettivamente a sinistra ed a destra (dietro le rispettive teste degli angeli) si trovano pure due torri, ancora una volta di tipo medioevale, fisicamente collegate col nucleo.

Ciò sta a significare che Bramantino — tipico esponente della cultura rinascimentale, altresì piuttosto avanzata — riteneva le architetture fortificate medioevali non soltanto presenze non sconvenienti nei propri quadri, ma addirittura ne usufruiva con una certa disinvoltura (che probabilmente molti suoi coetanei non dovevano approvare), inserendole «ecletticamente» in edifici ideali del proprio tempo: un recupero — a suo modo — dell'antico che può meravigliare, ma di cui non sembra possibile dubitare, stante l'evidenza.

Resta solo da chiedersi se la quasi incredibile «licenza» Bramantino se la concedesse quale pittore (anticipando se non battendo Veronese nel pretendere la libertà di prendersela), o se vi sarebbe ricorso pure quale architetto, qualora ne avesse avuto occasione e possibilità. Nel caso, si sarebbe trattato della più strana architettura del Rinascimento italiano, da far gridare allo scandalo (forse che sia per questo che Luca Fancelli, che pur osò meno, però realizzandolo, sulla medesima strada, è stato bandito o quasi nei libri dedicati all'architettura del Rinascimento?).



20. PIETÀ

1518-20

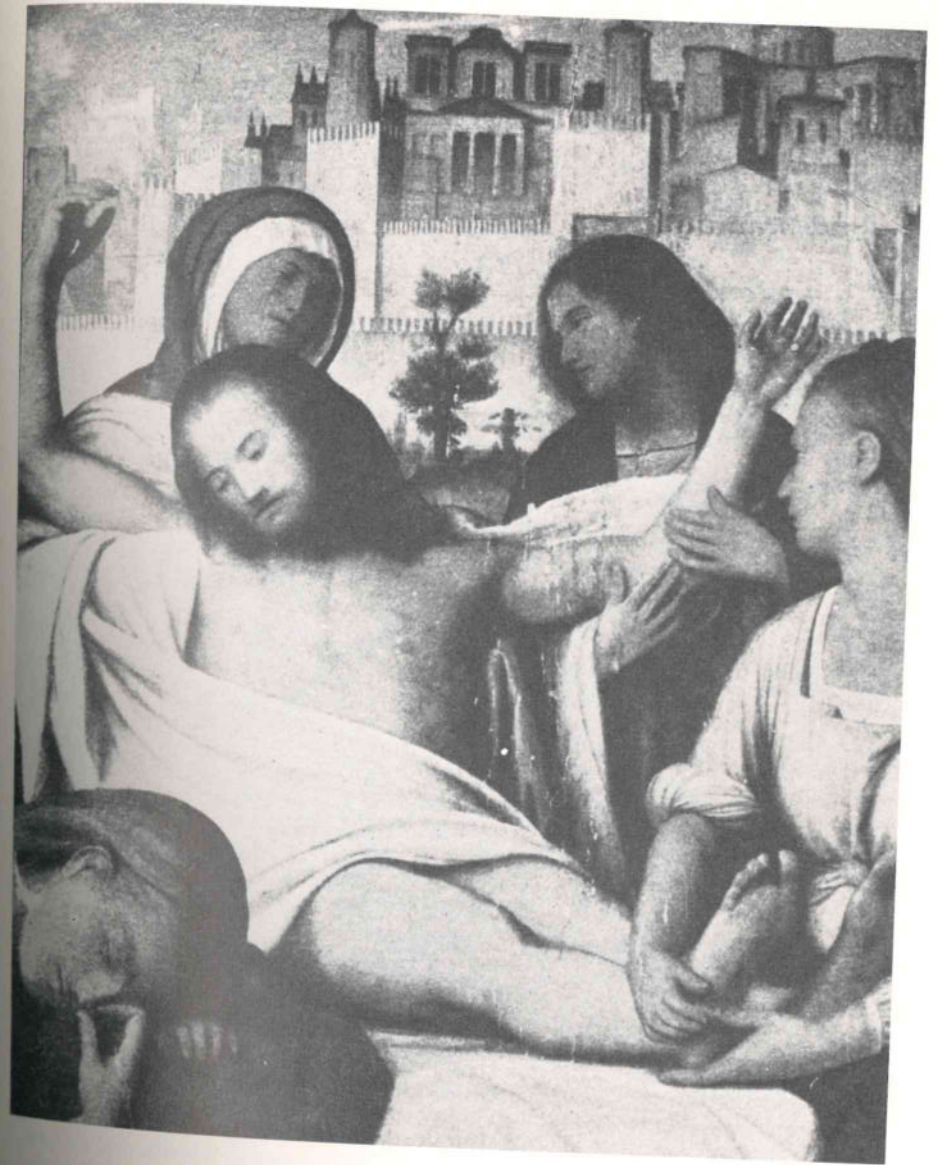
Bucarest, ex Palazzo Reale
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 35.

È stato supposto (Suida) che il dipinto sia stato ridotto a sinistra ed a destra, a causa della brusca interruzione delle figure (insolita prima della seconda metà del sec. XIX). Per quanto riguarda il fondo, che rappresenta una città posta sopra un'altura, tale supposizione potrebbe pure calzare, specie per quanto riguarda la destra.

La città richiama per posizione ed impostazione quelle dipinte da Mantegna (*Crocefissione* del Louvre; Stanza degli Sposi nel Castello di San Giorgio a Mantova). In Lombardia non sussistono esempi reali che le si possano paragonare. Se non Como, che peraltro giace in piano.

La città, ricca di monumenti aulici e talora turrati nel contesto urbano, è circondata da una doppia cerchia medioevale: la più interna, con tratti di cortine merlate relativamente brevi, intervallate periodicamente da torri pure merlate, poco sporgenti rispetto a quelle; quella esterna più bassa (per posizione, ma forse anche per altezza propria), molto simile, ma forse con torri un po' meno frequenti, e minori anche per dimensioni, specie se si valuta la loro minor lontananza rispetto a quelle.

Nemmeno nel Veneto — da dove Mantegna proveniva —, che pur è la regione italiana più ricca di cerchie urbane medioevali conservate, ne sussistono con due anelli concentrici (quelli di Soave riguardano il castello, cui peraltro fa capo anche la cerchia urbana). Né — a conoscenza di chi scrive — si ha notizia ne siano esistite; del resto esse sono rare ovunque (Carcassonne, in Linguadoca). Peraltro la soluzione, che garantiva ovviamente maggior sicurezza, pur presentando i difetti del doppio costo e di richiedere pure doppio numero di difensori (per i quali andavano oltretutto stabiliti almeno due turni giornalieri) e quindi un maggior logorio delle forze disponibili, era conosciuta. Perciò Bramantino potrebbe averla in qualche modo recepita, anche senza averla mai vista direttamente. Il che confermerebbe il suo acuto interesse per l'architettura fortificata medioevale. Questa peraltro, ancor nel primo ventennio del Cinquecento, doveva essere la più diffusa, benché superata, per le difese urbane, dati per un verso il più elevato costo di fortificazioni più aggiornate e per l'altro l'estensione nella specifica applicazione, rispetto a edifici singoli (castelli, rocche, forti); dove infatti si riscontrano aggiornamenti e rinnovi tanto più frequenti.



21. FUGA IN EGITTO

1520-22 (unica opera firmata: BRAMANTINVS)

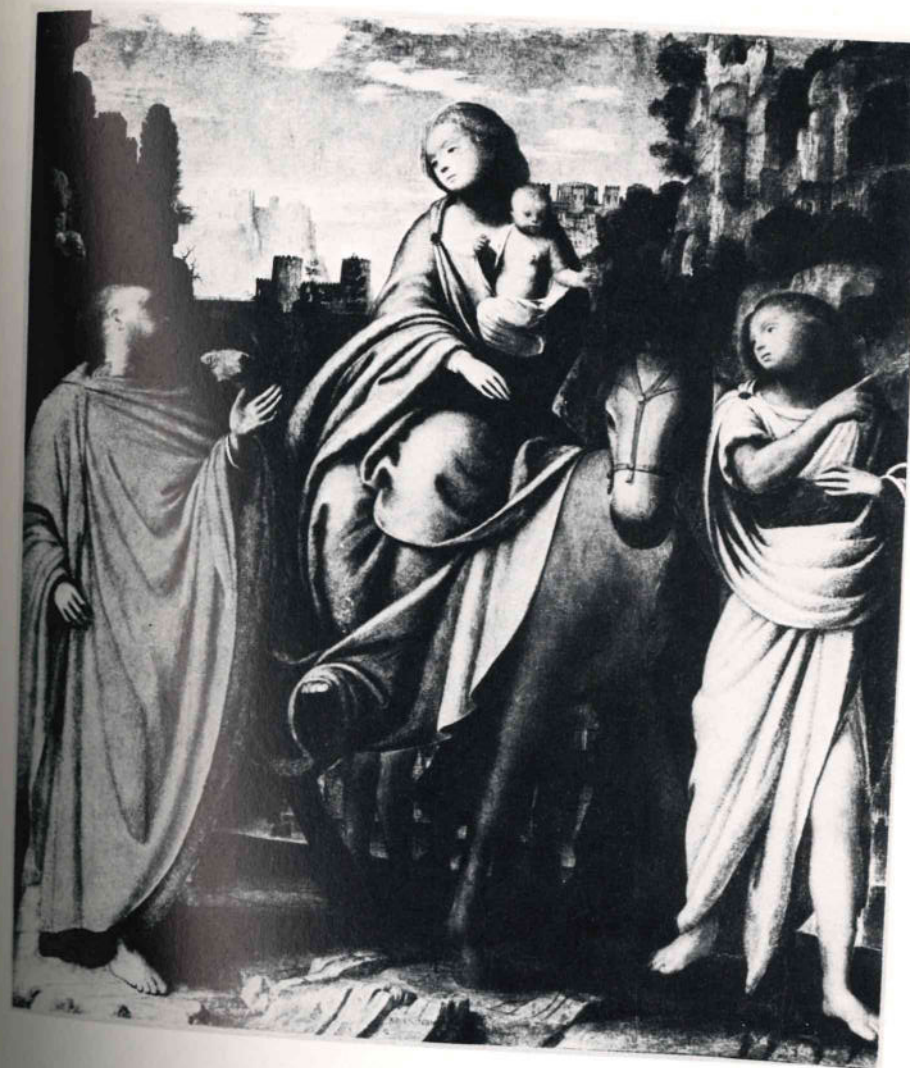
Locarno, Chiesa della Madonna del Sasso.
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 37.

La composizione, quasi frontale — contrariamente alla più diffusa iconografia dello stesso tema — consente alle tre figure (San Giuseppe, la Madonna che regge il Bambino e cavalca un asino, l'angelo che guida la famiglia indicando colla mano destra una meta fuori dal dipinto) di conferire anche a questo quadro una struttura simmetrica, con parte del paesaggio — vallivo — sulla sinistra e altra parte — roccioso — sulla destra; paesaggio che si vorrebbe ispirato da quello della chiesa destinataria; dove — caso eccezionale — tuttora si trova.

A sinistra un castello con cortine, torri rotonde e forse un rivellino, tutti e tre merlati, occupa la sommità di un picco, ma è collegato con le falde della montagna a mezzo di un possente ponte in pietra. Il fortilizio si scosta dalla tradizione lombarda, né sembra probabile che Bramantino abbia trovato alcunché del genere in loco o negli immediati dintorni. D'altro canto, poiché esso appare in sé congruente, potrebbe essere stato tratto da schizzi presi dal vero durante un viaggio. Il Castello Visconteo di Locarno, pur possedendo, nella parte superstite, una torre rotonda — eccezionale nella produzione viscontea — non può essere stato modello di questo, né per tipologia, né per posizione.

A quota più alta, vaste, grandiose altre fortificazioni appaiono a tergo, in vetta ad una montagna, però lontane, velate dalla foschia, perciò non esaminabili ai nostri fini. Nel breve spiraglio a destra, fra la figura della Madonna e le rocce con alberi che formano quinta, appare in parte una città in quota, circondata da mura turre medioevali, dell'abituale tipo più volte ritratto dal Bramantino; mentre degli edifici all'interno delle mura emerge soltanto una grossa costruzione rotonda, forse un tempio, sono numerose le case esterne alle mura, abbarbicate sulla montagna: verosimilmente un «borgo» (nel senso di quelli di Bergamo).

Tutt'al contrario che in altre occasioni (*Madonna e Santi* dell'Ambrosiana), le fortificazioni non sono qui affatto elementi arbitrariamente piegati ai fini compositivi, quasi come in una scenografia teatrale, ma appaiono collocati nel paesaggio giustificatamente, anche sotto il profilo ossidionale; al più numerosi; ma forse non forzando di molto la logica d'una possibile realtà, giacché ancora nella prima metà del Cinquecento il paesaggio italiano poteva presentare le fortificazioni quale propria componente primaria, fra gli interventi umani.



22. PENTECOSTE

1522-25

Pezzana, Chiesa Parrocchiale (dal 1930, dal Santuario della Madonna della Ghianda a Somma Lombardo).
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 41.

La scena è affollata dai personaggi in primo e secondo piano. Il paesaggio sul fondo, probabilmente urbano, è diaframmato da un portico trabeato retto da colonne, che lo spartisce in tre campi. Nel centrale, con prosecuzione in quello di destra, compare una cortina coronata da merli guelfi, di tracciato curvo nel primo, rettilineo nel secondo.
(Il quadro forma pendant con quello della *Pietà con San Sebastiano e San Giobbe*, ivi, ove la scena è collocata in un paesaggio urbano, dominato al centro da un edificio poligonale, ma privo — per quanto lo stato della pittura consente di vedere — d'architetture fortificate).

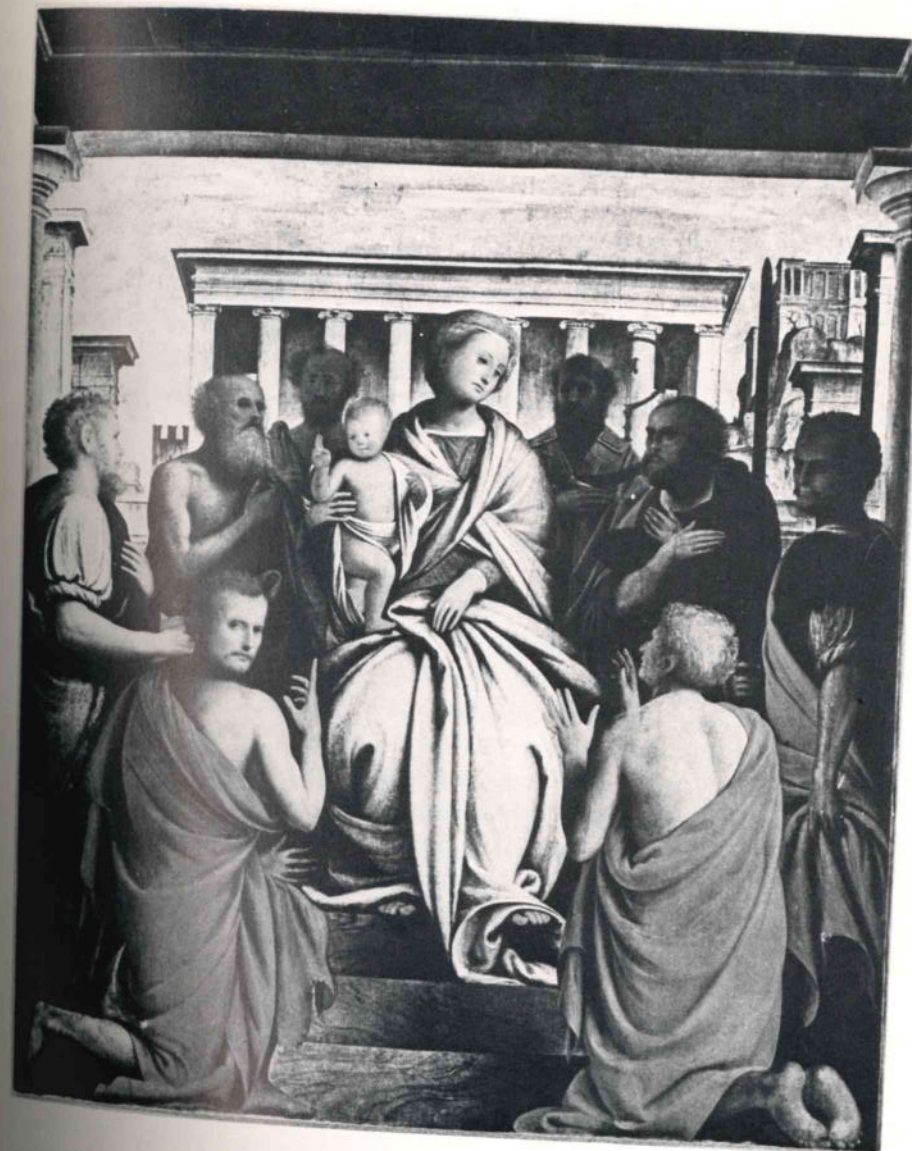


23. MADONNA E OTTO SANTI

1525-30

Firenze, Galleria Pitti (dalla Collezione Contini Bonacossi).
Dell'Acqua, Mulazzani, n. 43.

Il gruppo sta sotto un portico trabeato, retto da colonne, la Madonna, seduta, innalzata di tre gradini rispetto ai santi, due inginocchiati, i rimanenti in piedi. Ne risulta una composizione piramidale, però molto meno accentuata di quanto avvenga abitualmente nelle opere di Bramantino; così che il paesaggio a tergo appare continuo anziché spartito in due campi distinti. In gran parte esso è occupato da un grande edificio porticato (tempio o propileo?), con trabeazione, priva di superiore timpano, retta da colonne joniche. Scarse le presenze fortificate: una torre con merli a coda di rondine (cioè ghibellini con punte divaricate) subito a sinistra del predetto edificio; forse una torre a destra, vista di scorcio e semiconperta da altra maggiore fabbrica (un palazzo?) d'impronta classica.



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

Nota per un'indagine bibliografica sull'architettura fortificata dipinta dal Bramantino

In ordine alla vasta bibliografia sul Bramantino, dall'esame dei testi in nostro possesso, ci pare che non molti studiosi abbiano considerato l'indagine sulle architetture da lui dipinte, in particolare su quelle fortificate.

I primi accenni apparvero nel 1915, offerti da due autori. G. Frizzoni, studiando la *Madonna con il Bambino* nelle varianti ex Collezione Simon e del Metropolitan Museum of Art di New York, scriveva in «Rassegna d'Arte¹»: «Negli sfondi non più edifici alla romana, bensì costruzioni a richiami medioevali, colle loro bifore e le mura e torri coronate da merlature». Nel contempo, all'interno della monumentale *Storia dell'arte italiana*, A. Venturi² annotava in margine alla *Adorazione dei Magi* Layard, conservata nella National Gallery di Londra: «il paese è ancora di aspre rocce in forma di uno strano edificio con torraccioni laterali e un'arcata aperta da cui si vede il cielo³», e quindi nella pagina seguente, circa il milanese *Trittico di San Michele* (o *Madonna delle torri*) della Pinacoteca Ambrosiana: «dietro la tenda stesa dagli angeli appare un edificio poliedrico limitato da due torraccioni⁴».

Se non andiamo errati, per ritrovare altri studi sull'architettura fortificata dipinta dal Bramantino, dobbiamo compiere un salto di quasi un trentennio, ossia fino al 1944, data di stampa del testo di M.L. Gengaro, *Umanesimo e Rinascimento*⁵. Trattando di un'altra opera milanese, la *Crocefissione* della Pinacoteca di Brera, la studiosa osservava che: «Una complessa visione di mura, torri, edifici cittadini, si erge nel fondo con un geometrismo e una monumentalità che ben si adattano alla stabilità della composizione figurativa».

Agli inizi degli anni 'Cinquanta, fu M. Davies all'interno dei *National Gallery Catalogues: the earlier Italian Schools*⁶ che, al riguardo della citata *Adorazione dei Magi* londinese osservava: «The rocks had two oblique lines of division instead of one, and seem to have been crowned with an

enormous castle, the towers of which have been extended to make the present peaks».

Due anni più tardi, W. Suida nel suo *Bramante pittore e Bramantino*⁷, a proposito della *Madonna che allatta il bambino* del Museum of Fine Arts di Boston, riscontrava anche in questo particolare tema una coerenza con l'opera del Bramantino. Difatti: «La Madonna paludata all'antica, le poche piante isolate sul davanti, un lago sulla cui sponda sorge un castello merlato con una torre d'angolo, corrispondono perfettamente al fare del Bramantino⁸». Poi nello sfondo del *San Giovanni a Patmos* della collezione Borromeo all'Isola Bella, individuava un raffronto con un'architettura fortificata effettivamente costruita: «dal mare cupo sorge un'isola rocciosa e il profilo d'una fortezza, paragonabile al Castel dell'Ovo di Napoli, si stacca sul cielo crepuscolare...»⁹. Quindi il Suida descriveva le fortificazioni attornianti il milanese *Trittico di San Michele*, come «strani edifici merlati, senza finestre ma con piccole aperture che paiono feritoie, s'innalzano sullo sfondo»¹⁰.

Nelle due varianti della *Madonna col Bambino* (ex Simon e New York) lo studioso notava che il «castello turrato» della prima, nell'altra «è poco cambiato dal precedente»¹¹.

Un altro raffronto con architetture costruite fu esperito dallo stesso Suida a proposito della *Fuga in Egitto*, conservata nel santuario della Madonna del Sasso a Locarno: «le colline coronate da fortezze e le rupi dello sfondo noi le conosciamo per averle viste nei dintorni di Bellinzona, dove gli Svizzeri, dopo essere diventati, nel 1512, padroni dell'incantevole regione, eressero i poderosi castelli»¹². Infine, nella *Pietà* dell'ex Palazzo Reale di Bucarest, il Suida si soffermava nella descrizione dello sfondo fortificato: «si erge su una collina una città con magnifici edifici, cinta da un doppio anello di mura merlate, mentre più in lontananza un castello risplende come se fosse di marmo bianco su cui batte il sole»¹³. L'anno seguente fu ancora M.L. Gengaro, nella sua sintesi critica bramantiniana, per i tipi di 'Acme'¹⁴, a riscontrare che: «Ricomparsa, nel fondo della *Fuga in Egitto*, il paesaggio rocca-forte del *Cristo alla colonna* di Brera e della *Adorazione* Layard».

Poco più tardi, nel 1957, entro la *Storia di Milano*, E. Arslan¹⁵ così sintetizzava: «E sono paralleli ai dipinti... nel tempo dove si attua prestissimo il suo ideale architettonico, a cominciare dalla *Pietà* dell'Ambrosiana... dall'*Adorazione* londinese... alla serie dei *Mesi* gli sfondi architettonici con elementi medievali, vedute di borghi fortificati, castelli (*Madonna* di Boston... *Adorazione* di Londra) dove le pareti precipiti dei fortificati

cadono a strapiombo sulle alte rupi, il *Noli me tangere* dell'Ambrosiana». All'interno della stessa raccolta di studi, F. Mazzini¹⁶, così riassume: «Il paesaggio... è quanto mai 'lombardo'... ispirato al domestico naturalismo del Fossano; ma già vi affiora, chiara, l'attitudine a trascriverlo in uno stile architettonico, emblematico che sarà inconfondibile. Già nella 'veduta' reale, torri, fastigi di templi, campanili, rivestiti di una bruma sottile, stratificata, degna d'un Basaiti, tradiscono un rigore prospettico che già tende a trasfigurarne il sapore di frammento; rigore ancora parziale, 'locale', ma che presto diventerà organico dell'invenzione tutta; tradiscono, insomma, sotto pelle, d'essere i progenitori di una futura stirpe di torri e di edifici come preclusi alla vita, metafisici. Nella contaminazione, in altre parole, cogli già i segni della personalissima visione del Maestro». Così qui F. Mazzini anticipava anche conclusioni poi offerte negli studi condotti in occasione della mostra milanese *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, del 1958¹⁷.

In una breve monografia dedicata al Bramantino, per la serie «Maestri del colore», nel 1965 P. Bianconi¹⁸ osservava: «La passione architettonica e la fantasia creatrice del pittore si direbbe vadano aumentando con gli anni, i fondi dei suoi dipinti sono sempre più costituiti da torri e fortezze e marmorei edifici e città e candide acropoli merlate».

Al 1968, nello studio incentrato sugli arazzi dei *Mesi*, conservati alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano, M. Valsecchi¹⁹ offriva diversi spunti di indagine attorno alle architetture fortificate degli sfondi. In generale: «Il senso preciso degli scorti spaziali che non sono mai puri elementi decorativi, ma definizioni pungenti di uno spazio cubico entro cui si svolge la scena. E questa spazialità è di continuo ribadita e rinforzata dalla presenza, persino schiacciante a volte, delle architetture: fabbriche, castelli, tempie, cattedrali, cupole, torri e muraglie verticali, ripide fino alle merlature, senza appigli decorativi che non siano le nude strutture schiettamente geometriche»²⁰. Dove appaiono «torri piuttosto che palazzi, muraglie cieche e impervie, frastagli merlati»²¹.

Nell'arazzo rappresentante il mese di *Marzo*, lo studioso individuava: «a sinistra, un castello e alberi curiosi che un restauro secentesco piuttosto disinvolto ha reso ancor più fantasiosi»²². Mentre nel *Settembre*: «La croce di Sant'Andrea dai bracci di legno sospinti dai quattro uomini crea un'apertura calibrata; che si riflette negli edifici laterali, a merli e a torre, con le aperture rettangolari dei pilastri verso il cielo»²³. Quindi nel *Giugno* il Valsecchi definiva il castello, «curiosamente orientale, ricavato forse dalle storie delle Crociate»²⁴. Infine nel *Dicembre*, lo studioso os-

servava che: «È il solo arazzo in cui l'architettura presenta una coppia di archi, al di là dei quali, oltre gli alberelli rinsecchiti, si profilano case-torri coi merli, tal quale appaiono nell'Altare di San Michele all'Ambrosiana»²⁵. Simile opinione fu condivisa da G. Mulazzani, autore della monografia *Bramantino e Bramante pittore*, edita nel 1978, per i tipi dei «Classici dell'Arte»²⁶.

NOTE

G.B.S.

¹ G. FRIZZONI, *Intorno al Bramantino e alle sue presunte relazioni col Luini*, in «Rassegna d'Arte», fasc. 7, 1915, p. 150.

² A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII (parte IV), Milano 1915.

³ Id., *Ibidem*, p. 1001.

⁴ Id., *Ibidem*, p. 1002.

⁵ M.L. GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1944, p. 565.

⁶ M. DAVIES, *National Gallery Catalogues: the earlier italian Schools*, Londra 1951 (seconda edizione: 1961), p. 128, scheda 3073.

⁷ W. SUIDA, *Bramante pittore e Bramantino*, Milano 1953.

⁸ Id., *Ibidem*, p. 67.

⁹ Id., *Ibidem*, p. 98.

¹⁰ Id., *Ibidem*, p. 99.

¹¹ Id., *Ibidem*, p. 105.

¹² Id., *Ibidem*, p. 105.

¹³ Id., *Ibidem*, p. 109.

¹⁴ M.L. GENGARO, *Bramantino - problemi critici di storia dell'arte - secc. XV-XVI*, in «Acme», maggio-agosto 1954, fasc. 2, p. 287.

¹⁵ E. ARSLAN, *L'architettura milanese del primo Cinquecento*, in AA.VV., *Storia di Milano*, vol. VIII, Milano 1957, pp. 538-9.

¹⁶ F. MAZZINI, *La pittura del primo Cinquecento*, *Ibidem*, p. 593.

¹⁷ Id., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, p. 85.

¹⁸ P. BIANCONI, *Bramantino*, Milano 1965, s.p.

¹⁹ M. VALSECCHI, *Gli arazzi dei Mesi del Bramantino*, Milano 1968.

²⁰ Id., *Ibidem*, p. 43.

²¹ Id., *Ibidem*, p. 44.

²² Id., *Ibidem*, p. 47.

²³ Id., *Ibidem*, p. 48.

²⁴ Id., *Ibidem*, commento alla tav. 41.

²⁵ Id., *Ibidem*, p. 84.

²⁶ G. MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore* (con presentazione di G.A. Dell'Acqua), Milano 1978, p. 91, scheda 16.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

FRANCESCO PERTEGATO

Restauro di un costume del XIX secolo

Descrizione

(Dalla scheda 180C delle Civiche Raccolte di Arte applicata, Sezione Costumi).

Abito femminile. Garza di seta color avorio; disegno ottenuto per trame broccate di seta nei colori: marrone, bianco, azzurro, rosa, verde. Motivo del disegno a fiori disposti simmetricamente su fasce alternate, in senso opposto. Fodere di taffetas di seta avorio rosato.

Apertura centrale sul davanti, fino a metà della gonna, chiusa da un nastro di raso di seta color avorio, che parte dalle cuciture laterali e si lega sotto il seno. Grande scollatura quadrangolare; l'ampiezza è regolata da un nastrino di seta entro l'orlo. Sul dietro (fig. 1) piccolo sprone che termina all'altezza dei nastri di legatura; foderato sul dietro con taffetas di seta che forma sul davanti bustino a fascia allacciato sotto il seno. Il pannello dorsale della gonna presenta 4 ciuffi di piccole pieghe, sul dietro e ai lati, con cannone centrale. Manica lunga foderata di taffetas di seta; attaccatura molto alta alla spalla; chiusa al polso da 3 bottoncini ricoperti di seta.

1805-1810 c., per interventi successivi a un modello realizzato tra il 1800 e il 1803 c.

Lunghezza massima: davanti cm 148 - dietro cm 18 sprone; cm 116 dallo sprone. Ampiezza massima in fondo cm 345. Lunghezza manica: cm 60.

Stato di conservazione

Abito intero, con perdite d'integrità di modesta consistenza, diffuse, da biodegradazione (tarne). Condizioni mediocri del tessuto dell'abito (buone quelle delle fodere): estremamente rigido e fragile, il taffetas di seta greggia era interessato da numerosissime lacerazioni nel senso dell'ordito, di dimensioni variabili da pochi a circa 70 cm; il tessuto era

ingrigito dalla polvere e cosparso da grandi macchie di colore marrone chiaro, riconoscibili come prodotte da liquidi caduto dall'alto; i colori dei motivi spolinati era pesantemente sbiaditi in maniera uniforme su tutto l'abito, eccettuato il bordo applicato.

Il manufatto conserva l'evidenza di importanti riparazioni e trasformazioni realizzate, con ogni probabilità, in epoca vicina alla prima realizzazione e, in ogni caso, non allo scopo di riutilizzarlo come costume da travestimento.

I rimaneggiamenti, che in taluni casi sono stati lasciati sul posto, possono essere ricondotti ai seguenti.

a) *Alterazione del bustino*. La fodera del dorso, in taffetas di seta molto fine, è segnata dalle tracce di due cuciture laterali, interne a quelle attuali, quasi sicuramente dovute ad un precedente utilizzo; la forma della scollatura sulla schiena, inoltre, è diversa tra l'abito e la fodera; il bustino e la fodera, infine, sono eccedenti rispetto alla cucitura in vita di circa 4,5 cm, mentre l'allacciatura a stringa del «reggiseno» davanti è stata sostituita da 4 fettucce di lino grezzo, cucite (restano 3 piccole asole per parte).

b) *Sottrazione di tessuto dal cannone*. Dal pannello sul dietro, in corrispondenza del cannone, sembra essere stata tolta, per tutta la lunghezza, una striscia di circa 30 cm. Un'imbastitura, visibile immediatamente al di sopra della cucitura in vita limitatamente alla larghezza comprendente i gruppi di pieghe laterali al cannone, potrebbe essere rimasta in loco quando, tolta la sezione verticale di pannello, è stata rifatta solo in parte la cucitura in vita. Il cotone utilizzato è di tipo simile a quello utilizzato nelle cuciture laterali del corpetto e nelle imbastiture fatte in corrispondenza all'interno, per mantenere in posizione i lembi del tessuto.

c) *Modifiche all'orlo e integrazioni*. L'abito è stato allungato applicando all'orlo, dall'interno, una fascia poi cucita dall'esterno a punto indietro, di dimensioni variabili tra 1,5 e 4 cm circa, usando seta a due capi debolmente ritorta a S (le cuciture originarie sono in seta a tre capi, debolmente ritorta a S, con filze intercalate da punti indietro), senza rispettare la corrispondenza tra le cimose dei pannelli. Il bordo applicato, poi, non presenta sbiaditure dei colori e, poiché questi sono risultati instabili in acqua, l'allungamento deve essere stato effettuato dopo che l'abito era stato lavato più volte, usando avanzi di tessuto mai sottoposti a lavaggio.



Fig. 1 - Abito femminile di seta spolinata (inizi XIX sec.): lo sprone sul dietro, prima del restauro.



FIG. 2 - Dettaglio dell'abito prima del restauro.

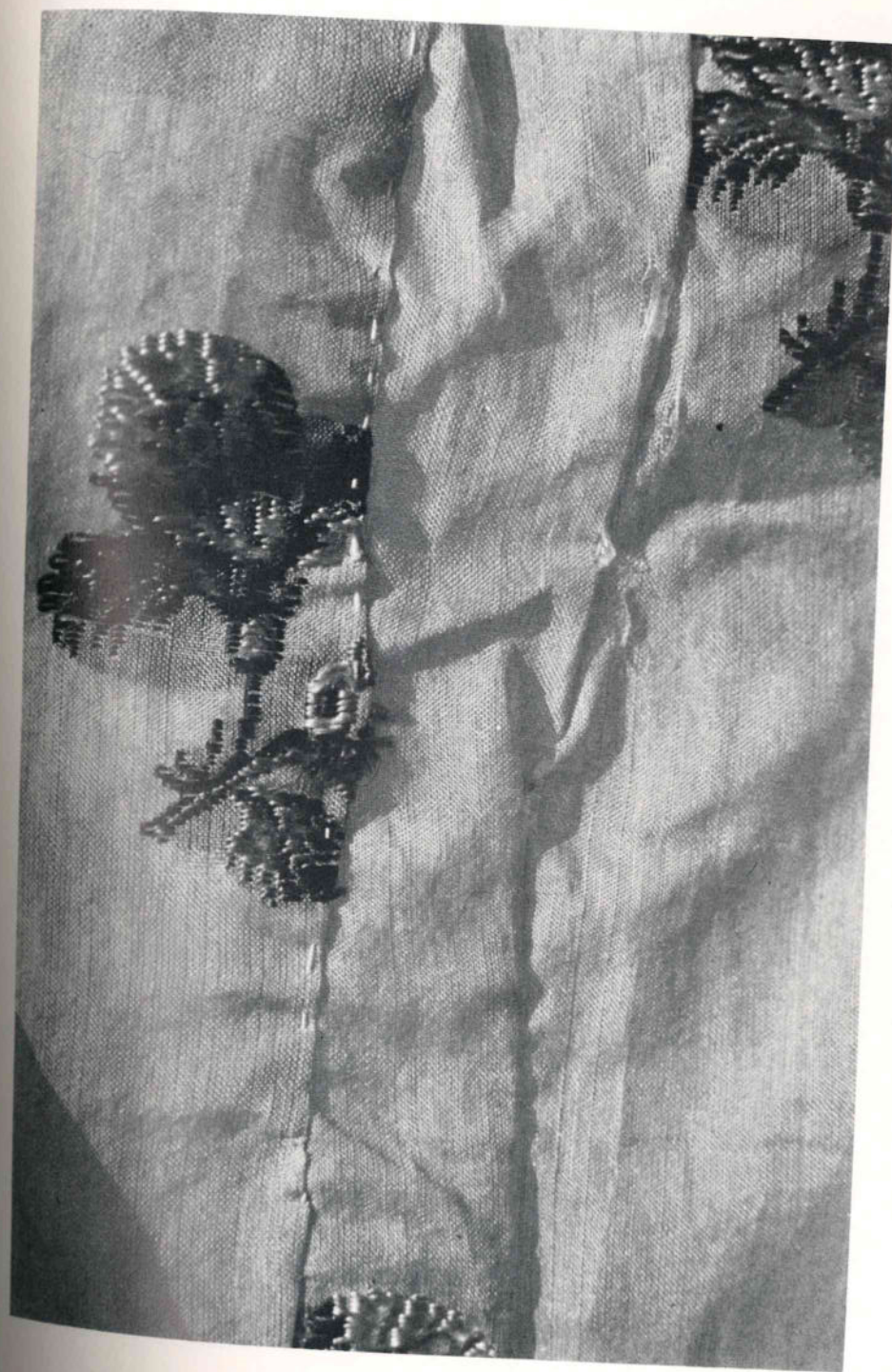


FIG. 3 - Particolare delle riparazioni più grossolane.



FIG. 4 - L'abito dopo il restauro.



FIG. 5 - Il dettaglio di fig. 3, dopo il restauro.

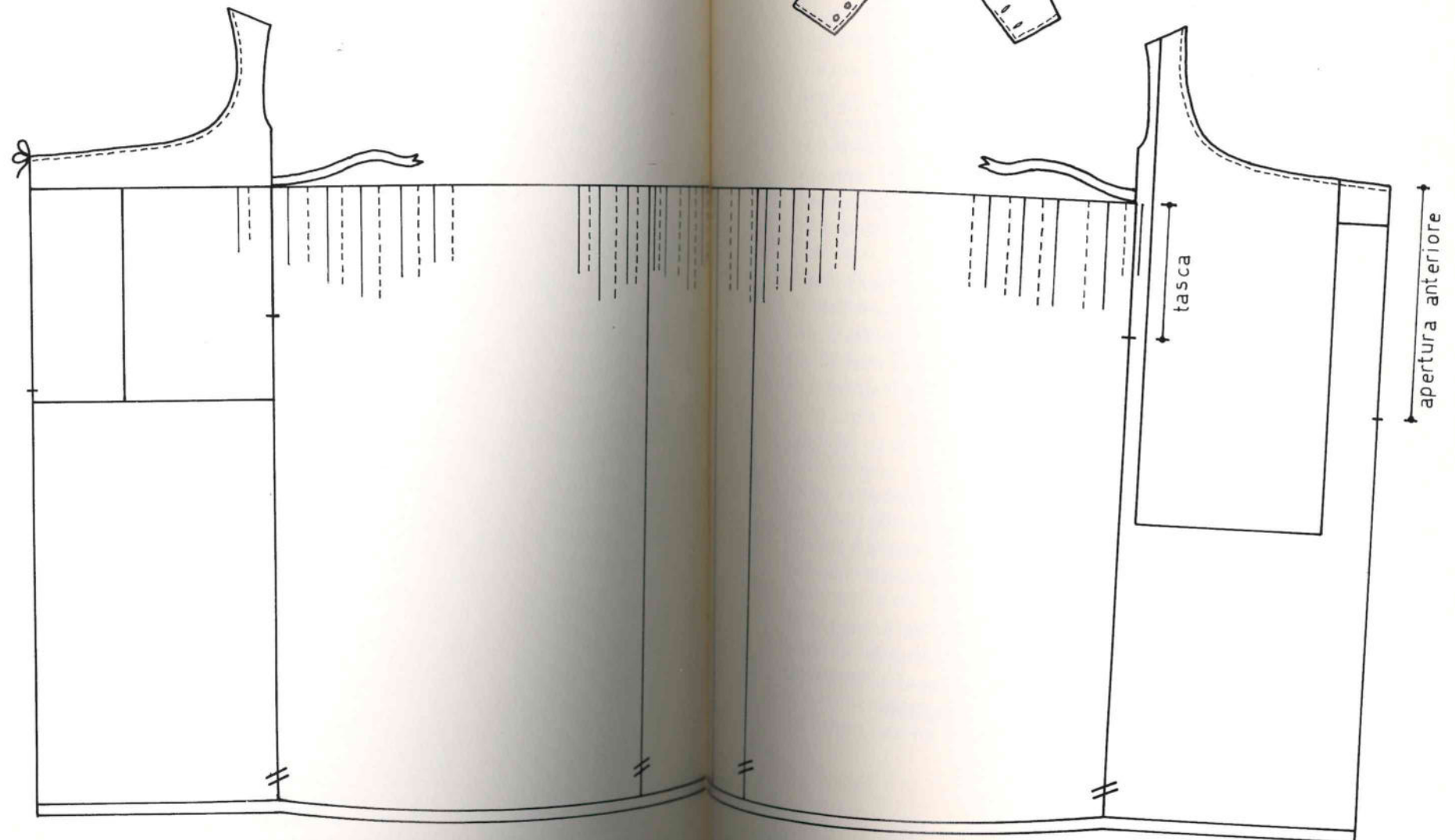
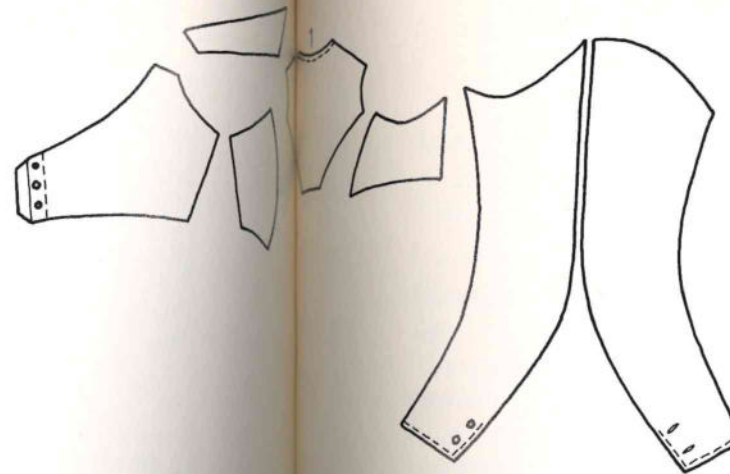
LEGENDA

1 CORPETTO

2 FODERA DEL CORPETTO

≡ CIMOSE

0 10cm.



I due pannelli anteriori risultano integrati rispettivamente con una e due grandi pezze; le relative cuciture sono state realizzate: con filo di seta a punto indietro quelle orizzontali; con filze e filo di cotone, quelle verticali.

d) *Riparazione delle lacerazioni.* A causa della rigidità naturale della seta greggia il tessuto deve aver cominciato a lacerarsi molto presto. Gli strappi, infatti, sono stati sanati in almeno tre fasi: 1) un primo gruppo di strappi di piccola entità, interessanti soprattutto le maniche, e la sezione del bustino (fig. 2) sotto l'ascella destra (strappi prodottisi in corrispondenza di piegature dovute ad un precedente utilizzo del tessuto), sono stati rammendati fissando il tessuto alla fodera sottostante con cucito estremamente regolare e filo di seta simile a quello delle cuciture originali; 2) un secondo gruppo di media entità, sempre riguardante le maniche, era stato rammendato con filze a zig-zag e filo di seta più recente; 3) un terzo gruppo di grandi lacerazioni sono state riparate semplicemente ripiegandone i lembi all'interno, sovrapponendoli leggermente e fermanoli con una filza (fig. 3): il filato è a volte in seta a volte in cotone.

La serie di interventi sull'abito messi in evidenza in occasione del restauro ha suggerito la formulazione di alcune ipotesi. Già in occasione dell'esame dell'abito per la schedatura di catalogo era emersa la contraddizione tra la qualità del tessuto e della fodera — che denunciava trattarsi di un indumento di un certo pregio — e alcune grossolanità di fattura. Le ampie riparazioni rivelate durante le operazioni di restauro hanno mostrato la mancanza di cura nel rendere tali riparazioni poco visibili. Questo risulta con evidenza, per esempio, dai rammendi eseguiti con filato originale e, perciò, coevo alle prime riparazioni, apportati in parti dell'abito molto in vista, tanto da rendere l'abito inutilizzabile per qualunque donna di condizione sociale appena più che modesta. La fodera dello sprone, inoltre, riporta tracce di cuciture riferibili ad un modello leggermente diverso.

L'ipotesi che ne scaturisce è che l'abito abbia subito un passaggio di proprietà che è stato, anche, passaggio di classe sociale. Al secondo utilizzo sono ascrivibili gli interventi che, pur con modeste variazioni di stile, hanno prodotto una accentuata alterazione della qualità¹.

Intervento di restauro

Prove e saggi preliminari

L'analisi al microscopio per il riconoscimento delle fibre ha confermato trattarsi di seta, da *Bombix Mori*, cruda (non sgommata).

La prova di stabilità dei colori, con soluzione detergente acquosa², effettuata nella fascia applicata all'orlo, ha rivelato una decisa instabilità degli stessi in acqua.

Al tentativo di trattamento locale delle macchine, queste sono risultate solo parzialmente solubili in soluzione acquosa.

Pulitura

Si è ritenuto preferibile, alla pulitura dell'abito intero con solventi organici, staccare la fascia aggiunta — l'unica parte che conserva traccia dei colori originari — e lavare l'abito con una soluzione detergente in acqua deionizzata al fine di ottenere una più efficace pulitura e tentare di ripristinare in parte la morbidezza del tessuto. Il risciacquo è stato condotto «a pioggia» con acqua deionizzata. Al termine del trattamento il tessuto ha recuperato il suo delicato colore avorio-arancio e si presenta più morbido al tatto, senza aver perduto consistenza; anche se non scomparse, le macchie risultano attenuate (fig. 4).

Il bordo è stato sottoposto, separato, a pulitura con tetracloetilene.

Supporto

Dopo aver rimosso i rammendi (sono stati lasciati in sito campioni degli interventi per documentare sia le diverse tecniche utilizzate che i relativi filati) si è proceduto al supporto totale dell'abito.

L'osservazione con lente di ingrandimento di alcuni saggi di supporto a cucito mostrava che la tensione conferita al filo per fissare il tessuto al supporto e mantenerlo in posizione era sufficiente a lacerare, in molti punti, le fibre del tessuto originario. Si decideva, pertanto, di procedere al supporto per adesione. La decisione non si è basata, ovviamente, solo su considerazioni di tipo conservativo: si è anche tenuto conto del fatto che l'abito non ha pregi di tipo estetico tali da consigliarne l'esposizione;

si tratta, invece, di un pezzo interessante dal punto di vista della tecnica sartoriale e delle trasformazioni subite, più da studiare, quindi, che da esporre; e per far questo era necessario toglierlo dalla condizione di forzata immobilità dovuta al suo grave deterioramento.

Il supporto totale su organza di seta, tinta nel colore adeguato con coloranti Novamina³, è stato realizzato per mezzo di una pellicola di resina termoplastica: Mowilith DM5⁴ al 20%. L'operazione è stata condotta senza smontare l'abito; ogni sezione del tessuto è stata raggiunta dall'interno, progressivamente, dopo aver disfatto la cucitura tra i due pannelli anteriori; la seta di supporto è stata introdotta nel corpetto attraverso le cuciture laterali posteriori, e nelle maniche penetrando attraverso le lacerazioni. Dove gli strappi avevano lasciato fili liberi e lembi sollevati, questi sono stati correttamente posizionati e fissati al fondo con intervento a punto posato (fig. 5) usando filo tratto da Stabiltex⁵, poiché la consistenza assunta dal sistema tessuto-adesivo-supporto si è mostrata sufficiente a rendere trascurabile il fenomeno della lacerazione delle fibre.

Terminata la fase di applicazione al supporto, sono state ricostruite le cuciture precedentemente smontate (i punti originari erano stati segnalati con filo di cotone colorato) usando: filo di poliestere 100/3 per le cuciture non visibili all'esterno e filo di seta 100/3 per rimettere in posizione la fascia all'orlo evitando una eccessiva intrusione dei punti visibili all'esterno.

Documentazione

Oltre alle diapositive a colori con riprese generali e di dettaglio eseguite prima durante e dopo il restauro, fanno parte della documentazione i campioni dei materiali utilizzati nei rammendi antichi e quelli dei filati usati nel presente trattamento e il cartamodello dell'abito e della fodera del bustino (fig. 6).

NOTE

¹ Per una più estesa trattazione del fenomeno del commercio di abiti usati nei secoli passati si veda la nota integrativa di Grazietta Butazzi alla scheda tecnica *Milano - Raccolte di Arte Applicata: due abiti femminili del secolo XIX*, pubblicata nella sezione Restauri di «Notizie C.I.S.S.T.», anno III, 1982, pp. 40-44.

² La soluzione contiene: 1 g/l di detergente tensioattivo non ionico, 0,5 g/l di tripolifosfato di sodio, 0,1 g/l di sodio carbossimetilcellulosa. Cfr. J.H. Hofenk De Graaff, *The Constitution of Detergents in Connection with the Cleaning of Ancient Textiles*, in «Studies in Conservation», vol. XIII, n. 3 (1968), pp. 122-141. Dello stesso autore: *Cleaning Ancient Textiles*, in F. Pertegato (a cura di), *Conservazione e Restauro dei Tessili*, Convegno Internazionale (Como 1980), C.I.S.S.T. - Sezione Lombardia, Milano 1982, pp. 62-65; *New recipes for the cleaning of textiles*, contributo al «9^o Congresso Internazionale IIC: Science and Technology in the Service of Conservation» (Washington DC, 1982), London 1982.

³ Produzione A.C.N.A.

⁴ Produzione Hoechst.

⁵ Produzione Schweizerische Seidengazefabrik AG.

JACQUELINE PETRUZZELLIS-SCHERER

Fonti iconografiche librarie per alcune maioliche
del Castello Sforzesco

A prima vista, il tondino del Castello Sforzesco raffigurante «l'Uccisione di Achille» (figg. 1 e 2) non sembra riscontrare un preciso modello grafico, ma lo studio delle fonti iconografiche ci ha rivelato che solo in rari casi le scene dipinte sulle maioliche sorgono spontaneamente dall'immaginazione dell'artista e che alla base c'è quasi sempre una fonte d'ispirazione, seppur largamente modificata, utilizzata come spunto per l'illustrazione della «storia». Nel caso presente, questa tesi viene confortata dall'esistenza di un altro tondino che ci permette di individuare il modello impiegato per entrambi le maioliche. Infatti, lo stesso episodio ovidiano è stato dipinto sul tondino che fa parte del servizio detto «dal vessillo»¹ per lo stemma che lo caratterizza (fig. 3). Tutti i personaggi, cosicché l'impostazione generale della scena che, come nel modello (fig. 4), rappresenta due momenti del mito², sono desunti dalla silografia delle «Metamorfosi» dell'«Ovidio Volgare» stampato a Venezia nel 1497³; in alto a sinistra Nettuno, riconoscibile dal tridente, vuol vendicare la metamorfosi del proprio figlio e chiede ad Apollo di dirigere l'arco di Paride contro Achille; in primo piano Paride in atto di colpire Achille mentre prega nel tempio⁴. È solo quest'ultimo episodio che viene ripreso sul tondino del Castello Sforzesco: tutti i personaggi secondari sono stati soppressi per focalizzare l'attenzione sui soli due protagonisti, conferendo alla scena una maggiore drammaticità. Rispetto al modello, Paride viene ritratto di spalle anziché di faccia, ma Achille, riportato in controparte, e la reciproca posizione dei due protagonisti, confermano la loro stessa origine iconografica. Il portico con colonnato costituisce un elemento di notevole importanza nell'accumunare ancora più strettamente le due maioliche. Il fascino che l'architettura esercitava in tutti i rami dell'arte è testimoniato da numerose maioliche dove castelli, ponti e palazzi rinascimentali fanno da sfondo alla scena rappresentata. Nel «Paride e Achille» milanese invece la fila di

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

JACQUELINE PETRUZZELLIS-SCHERER

Fonti iconografiche librarie per alcune maioliche
del Castello Sforzesco

A prima vista, il tondino del Castello Sforzesco raffigurante «l'Uccisione di Achille» (figg. 1 e 2) non sembra riscontrare un preciso modello grafico, ma lo studio delle fonti iconografiche ci ha rivelato che solo in rari casi le scene dipinte sulle maioliche sorgono spontaneamente dall'immaginazione dell'artista e che alla base c'è quasi sempre una fonte d'ispirazione, seppur largamente modificata, utilizzata come spunto per l'illustrazione della «storia». Nel caso presente, questa tesi viene confortata dall'esistenza di un altro tondino che ci permette di individuare il modello impiegato per entrambi le maioliche.

Infatti, lo stesso episodio ovidiano è stato dipinto sul tondino che fa parte del servizio detto «dal vessillo»¹ per lo stemma che lo caratterizza (fig. 3). Tutti i personaggi, cosicché l'impostazione generale della scena che, come nel modello (fig. 4), rappresenta due momenti del mito², sono desunti dalla silografia delle «Metamorfosi» dell'«Ovidio Volgare» stampato a Venezia nel 1497³; in alto a sinistra Nettuno, riconoscibile dal tridente, vuol vendicare la metamorfosi del proprio figlio e chiede ad Apollo di dirigere l'arco di Paride contro Achille; in primo piano Paride in atto di colpire Achille mentre prega nel tempio⁴.

È solo quest'ultimo episodio che viene ripreso sul tondino del Castello Sforzesco: tutti i personaggi secondari sono stati soppressi per focalizzare l'attenzione sui soli due protagonisti, conferendo alla scena una maggiore drammaticità. Rispetto al modello, Paride viene ritratto di spalle anziché di faccia, ma Achille, riportato in controparte, e la reciproca posizione dei due protagonisti, confermano la loro stessa origine iconografica. Il portico con colonnato costituisce un elemento di notevole importanza nell'accumunare ancora più strettamente le due maioliche. Il fascino che l'architettura esercitava in tutti i rami dell'arte è testimoniato da numerose maioliche dove castelli, ponti e palazzi rinascimentali fanno da sfondo alla scena rappresentata. Nel «Paride e Achille» milanese invece la fila di

colonne che invade prepotentemente il cavetto assurge a vera protagonista. La fonte d'ispirazione potrebbe forse essere individuata in uno dei tanti edifici urbinati di carattere bramantesco che l'artista aveva modo di vedere quotidianamente, oppure in uno di quei disegni o di quelle stampe che circolavano fra le varie botteghe: le stampe che ricopiano gli affreschi del Vaticano contribuiscono a diffondere non solo i nuovi stili della pittura ma anche quelli dell'architettura. Gli elementi architettonici compaiono quindi spesso come elemento riempitivo ma più raramente sono l'oggetto di una stampa dedicata a questo solo argomento. Tuttavia ce ne sono pervenute alcune come quella attribuita al Bramante⁵ (fig. 5) che testimonia il legame che esiste idealmente, se non concretamente, fra il colonnato di destra e quello dei due tondini. L'audace inserimento delle colonne palesa a nostro parere una spiccata personalità artistica che si distingue dalla comune produzione di bottega ed è una coincidenza troppo importante per essere fortuita. L'esemplare di New York, come l'intero servizio di cui fa parte, è stato attribuito alla mano di Nicolò da Urbino⁶; Il tondino di Milano, anche se più spoglio e di esecuzione più sbrigativa, presenta molti punti in comune con le maioliche più famose attribuite al Maestro: i gradini, la trabeazione, il soffitto a cassoni, che accentuano l'effetto di profondità, sono altrettanti particolari che ritornano puntualmente nelle sue opere; Li ritroviamo ad esempio in «Curzio si getta nella voragine» (fig. 6) ed in «Eliacacato» (fig. 7). La stessa statua su piedistallo scanalato, ispirato forse ad una incisione raimondiana, compare sui piatti «Salomone al tempio» (fig. 8) e il «Dialogo fra Minosse, Alessandro, Scipione ed Annibale» (fig. 9) come pure, dipinto in controparte, nel già citato piatto con «Curzio si getta nella voragine». Tutti questi elementi che accomunano le due maioliche ci inducono a pensare che queste siano state eseguite nella stessa bottega del Maestro, in due momenti della sua carriera (in tal caso il tondino del Castello Sforzesco sarebbe posteriore a quello del Metropolitan Museum). Un'altra ipotesi è quella che l'esemplare milanese sia un'opera eseguita successivamente da uno dei tanti allievi che gravitavano intorno al Maestro: stentiamo spesso a ricordare che più famoso era il Maestro più vi erano emuli i quali direttamente, come gli apprendisti, o indirettamente, mediante opere che avevano avuto modo di ammirare, erano intenti ad assimilare le particolarità stilistiche che gli avevano dato la celebrità. Non è impossibile quindi che uno di essi si sia ricordato di questi particolari (soprattutto del colonnato) nel momento in cui si è trovato a dover dipingere la stessa scena⁷.



FIG. 1 - Tondino con *L'uccisione di Achille* (diametro cm. 27).
Urbino, bottega di Nicolò da Urbino, 1525 c.
Milano, Musei del Castello Sforzesco (Inv. M. 144).

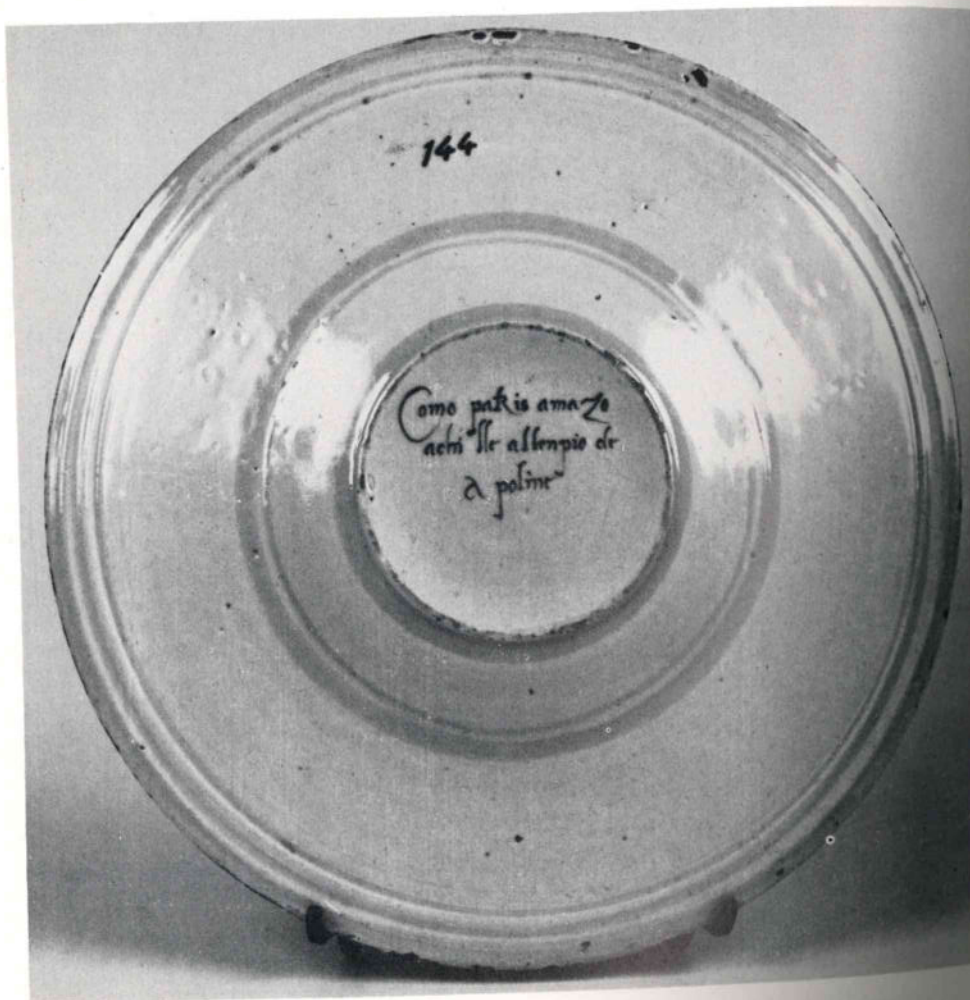


FIG. 2 - Retro della figura 1.

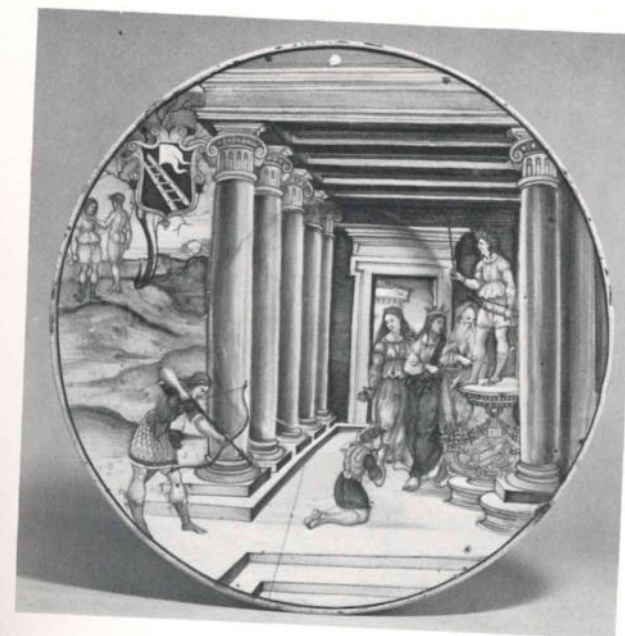


FIG. 3 - Tondino con *L'uccisione di Achille*
Urbino, attribuito a Nicolò da Urbino, 1520 c.
New York, Metropolitan Museum.

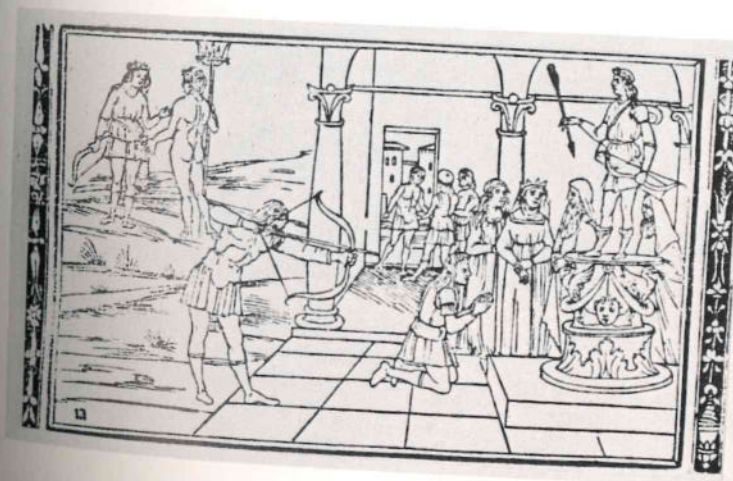


FIG. 4 - *Uccisione di Achille*,
silografia dalle «Metamorfosi» del 1497.

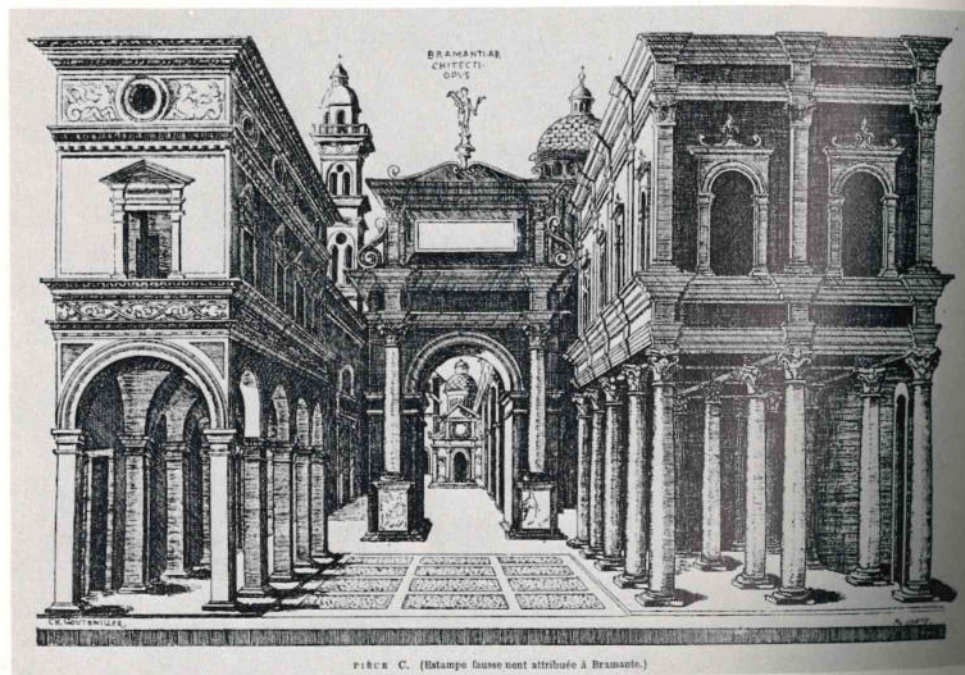


FIG. 5 - Palazzo rinascimentale in una incisione erroneamente attribuita a Bramante.



FIG. 6 - Piatto con *Curzio che si getta nella voragine* (diametro cm. 30,5).
Urbino, attribuito a Nicolò da Urbino, 1530 c.
Leningrado, Musei dell'Hermitage (cat. 551).



FIG. 7 - Tagliere con *Elihu accecato* (diametro cm. 43).
Urbino, attribuito a Nicolò da Urbino, 1530 c.
Milano, Musei del Castello Sforzesco (Inv. M. 124).



FIG. 8 - Piatto con *Salomone al Tempio*
Urbino, attribuito a Nicolò da Urbino, 1525 c.
Venezia, Museo Correr.



FIG. 9 - Tondino con *Dialogo di Minosse, Alessandro, Scipione e Annibale*
Urbino, attribuito a Nicolò da Urbino, 1525/30.
Londra, Victoria ad Albert Museum (Inv. C. 2225-1910).



FIG. 10 - Tondino con *Incontro di Enea con Didone* (diametro cm. 27).
Urbino, bottega di Nicolò da Urbino, 1525 c.
Milano, Musei del Castello Sforzesco (Inv. M. 227).



FIG. 11 - Retro della figura 10.



FIG. 12 - Silografia dall'Eneide del 1528.



FIG. 13 - Tondino con Enea nella casa di Evandro (diametro cm. 26,5).
Urbino, Forse di Nicolò da Urbino, 1525 c.
Milano, Musei del Castello Sforzesco (Inv. M. 141).

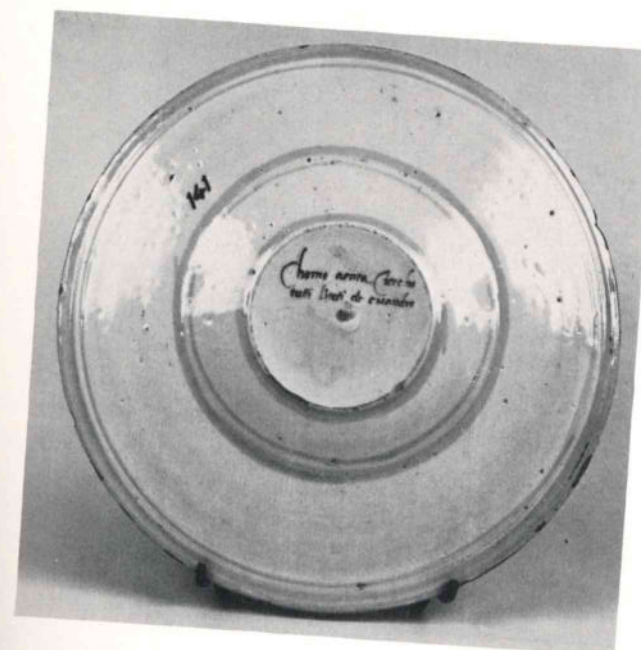


FIG. 14 - Retro della figura 13.



FIG. 15 - Silografia dall'Eneide del 1528.

Il libro delle «Metamorfosi» del 1497 con le sue 57 silografie godette di un successo enorme presso i maiolicari poiché le numerose storie che lo illustravano corrispondevano a quelle richieste dai committenti e divennero dei veri prototipi ai quali fecero seguito molteplici ristampe ed imitazioni durante la prima metà del Cinquecento⁸. Le «Metamorfosi» del 1497 e i «Dialoghi di Luciano»⁹ sono forse gli unici esempi finora noti di libri utilizzati nel primo quarto del secolo. Fortunatamente due tondini del Castello Sforzesco, decorati con episodi desunti dall'Eneide ci hanno fatto scoprire un nuovo libro: il «Virgilio volgare» pubblicato a Venezia nel 1528 da Niccolò Zoppino e illustrato con 11 silografie fra le quali due sono state utilizzate come modello per le nostre ceramiche. Il primo tondino mostra l'incontro di Enea¹⁰ vestito da guerriero con Didone accompagnata dalla sorella Anna (figg. 10 e 11). Il pittore ha ricopiato testualmente i tre personaggi (fig. 12) limitandosi ad aggiungere alcuni particolari come la città fortificata di Cartagine e l'amorino che fa scoccare la freccia destinata a Didone. I personaggi non sono privi di una certa goffaggine: mani, braccia e drappaggi sono disegnati da un pennello ancora maldestro e tutta la composizione soffre di una certa schematicità. L'altro piatto (figg. 13 e 14) illustra due episodi dell'ottavo libro della Eneide¹¹: a sinistra in secondo piano Venere, madre di Enea, implora Vulcano perché le forgi le armi per suo figlio. In primo piano, Enea mentre si reca nel palazzo di Evandro per chiedere il suo aiuto nella guerra contro Turno e i Latini. Dal punto di vista strettamente iconografico solo Enea, ad esclusione dell'elmo con cimiero, è ricopiato esattamente dalla silografia (fig. 15). Sono state inoltre mantenute le strutture essenziali del palazzo mentre Venere e Vulcano sono riprodotti con alcune modifiche e in controparte per meglio adattarsi alla forma circolare del piatto. Rispetto all'esemplare precedente le modifiche sono molto più importanti e si verificano soprattutto nei particolari: noteremo come l'artista tenti di diversificare i piani e di dilatare il più possibile lo spazio ristretto di cui dispone. Questi interventi, di carattere eminentemente architettonico, corrispondono a quelli eseguiti nei piatti già citati: ritroviamo gli elementi, ormai stereotipi, già elencati nello studio del tondino con la «Morte di Achille»: aggiunta di una trabeazione, raddoppiamento dei gradini distribuiti un po' ovunque, sostituzione del semplice vano rettangolare con un arco che «buca» lo spazio. Anche se sussistono ancora alcuni gravi errori di prospettiva, le modifiche appena descritte, le colonne tortili che imprisono lo spazio del loro movimento, le qualità pittoriche che si palesano nella morbidezza dei panneggi e nella

perfezione del volto di Vulcano sono i segni di una personalità artistica già matura e segnano un passo avanti rispetto al tondino con «Enea e Didone». Nonostante le nostre ricerche non abbiamo ritrovato nessun'altra maiolica decorata con scene desunte dall'«Eneide» del 1528 che ci avrebbe offerto un ulteriore elemento per un confronto stilistico ed iconografico. La scarsissima utilizzazione di questa fonte sembrerebbe indicare che i due tondini siano stati eseguiti nella stessa bottega, anche perché le differenze che contraddistinguono i due pezzi sono imputabili soprattutto al diverso grado di maturazione artistica del pittore: forse opera del Maestro l'uno, di un suo allievo l'altro. Dall'esame delle maioliche appena studiate si possono già fare alcune considerazioni di carattere iconografico: i due tondini con la «Morte di Achille» testimoniano l'evoluzione stilistica del pittore e soprattutto il diverso modo di concepire il modello. Superate ormai le difficoltà tecniche, il pittore si distanzia dal modello ritenendone solo gli elementi principali o alcune figure. Nello stesso tempo anche lo stile si fa più morbido con una certa tendenza all'accademismo: i personaggi perdono un po' di quella rigidità ed ingenuità che li rendevano ancora così vicini ai loro omologhi delle silografie. Gli altri due tondini con le storie desunte dall'«Eneide» dimostrano invece tutta la distanza che separa l'opera di un Maestro da quella di un suo allievo o di un modesto seguace. In ogni caso, l'impegno del pittore e i suoi interventi personali sono proporzionali al grado di maturità artistica, e man mano che si afferma la sua personalità scema la sua dipendenza nei confronti del modello. Questa considerazione però vale quasi esclusivamente per le illustrazioni desunte dai libri nei confronti delle quali l'artista sente la necessità di dover supplire con la propria fantasia le lacune che presentano le spoglie ed acerbe silografie rispetto alla pittura accademica che l'artista vorrebbe poter tradurre sui suoi piatti; bisogno che si farà meno impellente con le incisioni che hanno una forma ed un contenuto già perfetto, pronti ad essere ricopiati sulle maioliche. Anche se non verranno mai abbandonate, le vignette saranno eclissate dal dilagarsi delle stampe raimondiane che invadono il mercato e che apriranno un nuovo capitolo nella storia dell'iconografia.

NOTE

- ¹ Di questo servizio esistono 5 piatti al Royal Scottish Museum di Edinburgo («Toro di Falaride», «Cigno mutato in cigno», «Perseo e Andromeda», «S. Giorgio e il Drago», «Scena mitologica»). Altri sono sparsi nei vari musei del mondo: «Ratto d'Europa» (Coll. Dameron), «Gara fra Apollo e Pan» (British Museum), «Ifigenia mutata in daino» (Museo di Cluny).
- ² OVIDIO, *Metamorfosi*. L. XII, 570-605.
- ³ OVIDIO, *Metamorphoseos vulgare* stampato a Venezia per Zoane Rosso Vercellese per Messer Lucantonio Giunta Fiorentino il 10 aprile 1497. Il motivo che incornicia le pagine è ricopiato dalla «Bibbia» del 23 aprile 1493.
- ⁴ Particolare interessante: nel tondino del Castello Sforzesco non si vede la freccia che ha colpito Achille, omissione o segno che il pittore si è ricordato il racconto? In effetti secondo il mito Apollo avrebbe scagliato una freccia invisibile.
- ⁵ L. COURAJOD & H. GEYMÜLLER. *Les estampes attribuées à Bramante*, estratto dalla «Gazette des Beaux Arts», Parigi, 1874.
- ⁶ B. RACKHAM, *Some unpublished maiolica by Pellipario*, in «Burlington Magazine», vol. XLI, 1922, pp. 21-27. Ibidem, LII, 1928, p. 230.
- ⁷ Il colonnato compare un'altra volta sul piatto con «Ercole e Deianira» firmato X alla Walters Art Gallery. Vds. J.P. von Erdberg «Early work by Francesco Xanto Avelli» in «Journal of the Walters Art Gallery», vol. XIII, 1950, fig. 2.
- ⁸ I Legni delle «Metamorfosi» del 1497 verranno ripresi nel 1501, 1505, 1508, 1509, 1513 e 1517.
- ⁹ LUCIANO, *I Dilettevoli dialoghi*, pubblicato a Venezia nel 1525.
- ¹⁰ VIRGILIO, *Eneide*, L. IV.
- ¹¹ VIRGILIO, *Eneide*, L. VIII. 102.

ELENA VILLANI

Contributi per l'opera artistica di Gerolamo Ferroni

Lo studio del complesso mondo dell'incisione ha indotto a rilevare come spesso la fama di un artista sia determinata oltre che dai giudizi favorevoli espressi dai contemporanei, anche dal numero dei *d'après*, cioè da quelle incisioni che vengono derivate da precedenti dipinti o disegni dell'artista. Talvolta questi fogli contengono importanti elementi, difficilmente ricavabili dalle fonti tradizionali, che consentono di ricostruire momenti della vita e dell'attività di un artista. Non è raro il caso, per fare un esempio, di *d'après* che conservano l'immagine di dipinti o disegni andati dispersi, a volte con l'indicazione della data e del luogo di esecuzione dell'opera da cui derivano.

Tali considerazioni trovano conferma anche per l'opera di Gerolamo Ferroni, pittore e incisore pressoché sconosciuto, attivo a Milano nella prima metà del Settecento.

La scarsità e spesso la poca attendibilità delle notizie tramandate dalle fonti antiche e l'assenza di documenti riguardanti direttamente l'artista non consentono di stabilire con precisione lo svolgersi della sua vita. Le fonti sono concordi nell'affermare, peraltro senza un fondamento oggettivo, che Gerolamo Ferroni nacque nel 1687, ma nell'indicare la città natale si trovano divise tra Parma¹ e Milano². F. Bartoli e A. Bartsch preferiscono trascurare il dualismo Parma/Milano e definiscono il Ferroni «milanese»³, attributo che farebbe pensare a Milano come patria se non natale, almeno d'adozione. È vero infatti che Gerolamo iniziò a svolgere la sua attività proprio a Milano, dove giunse al termine di un lungo soggiorno romano coinciso con la fase della sua formazione artistica. La presenza di Gerolamo a Roma è attestata a partire dal 1704. La data è ricavabile da una scritta a penna posta nel margine di una silografia che è una copia di una precedente incisione del Ferroni raffigurante S. Carlo Borromeo che bacia devotamente la mano alla Vergine; tale scritta dice: «... questa è copia presa dalla carta incisa in Roma nel 1704 dal S.^r Gerolamo Ferroni, et è in legno fatto in Milano»⁴. A Roma Gerolamo

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

NOTE

- ¹ Di questo servizio esistono 5 piatti al Royal Scottish Museum di Edinburgo («Toro di Falaride», «Cigno mutato in cigno», «Perseo e Andromeda», «S. Giorgio e il Drago», «Scena mitologica»). Altri sono sparsi nei vari musei del mondo: «Ratto d'Europa» (Coll. Damiron), «Gara fra Apollo e Pan» (British Museum), «Ifigenia mutata in daino» (Museo di Cluny).
- ² OVIDIO, *Metamorfosi*, L. XII, 570-605.
- ³ OVIDIO, *Metamorphoseos vulgare* stampato a Venezia per Zoane Rosso Vercellese per Messer Lucantonio Giunta Fiorentino il 10 aprile 1497. Il motivo che incornicia le pagine è ricopiato dalla «Bibbia» del 23 aprile 1493.
- ⁴ Particolare interessante: nel tondino del Castello Sforzesco non si vede la freccia che ha colpito Achille, omissione o segno che il pittore si è ricordato il racconto? In effetti secondo il mito Apollo avrebbe scagliato una freccia invisibile.
- ⁵ L. COURAJOD & H. GEYMÜLLER. *Les estampes attribuées à Bramante*, estratto dalla «Gazette des Beaux Arts», Parigi, 1874.
- ⁶ B. RACKHAM, *Some unpublished maiolica by Pellipario*, in «Burlington Magazine», vol. XLI, 1922, pp. 21-27. Ibidem, LII, 1928, p. 230.
- ⁷ Il colonnato compare un'altra volta sul piatto con «Ercole e Deianira» firmato X alla Walters Art Gallery. Vds. J.P. von Erdberg «Early work by Francesco Xanto Avelli» in «Journal of the Walters Art Gallery», vol. XIII, 1950, fig. 2.
- ⁸ I Legni delle «Metamorfosi» del 1497 verranno ripresi nel 1501, 1505, 1508, 1509, 1513 e 1517.
- ⁹ LUCIANO, *I Dilettevoli dialoghi*, pubblicato a Venezia nel 1525.
- ¹⁰ VIRGILIO, *Eneide*, L. IV.
- ¹¹ VIRGILIO, *Eneide*, L. VIII. 102.

ELENA VILLANI

Contributi per l'opera artistica di Gerolamo Ferroni

Lo studio del complesso mondo dell'incisione ha indotto a rilevare come spesso la fama di un artista sia determinata oltre che dai giudizi favorevoli espressi dai contemporanei, anche dal numero dei *d'après*, cioè da quelle incisioni che vengono derivate da precedenti dipinti o disegni dell'artista. Talvolta questi fogli contengono importanti elementi, difficilmente ricavabili dalle fonti tradizionali, che consentono di ricostruire momenti della vita e dell'attività di un artista. Non è raro il caso, per fare un esempio, di *d'après* che conservano l'immagine di dipinti o disegni andati dispersi, a volte con l'indicazione della data e del luogo di esecuzione dell'opera da cui derivano.

Tali considerazioni trovano conferma anche per l'opera di Gerolamo Ferroni, pittore e incisore pressoché sconosciuto, attivo a Milano nella prima metà del Settecento.

La scarsità e spesso la poca attendibilità delle notizie tramandate dalle fonti antiche e l'assenza di documenti riguardanti direttamente l'artista non consentono di stabilire con precisione lo svolgersi della sua vita. Le fonti sono concordi nell'affermare, peraltro senza un fondamento oggettivo, che Gerolamo Ferroni nacque nel 1687, ma nell'indicare la città natale si trovano divise tra Parma¹ e Milano². F. Bartoli e A. Bartsch preferiscono trascurare il dualismo Parma/Milano e definiscono il Ferroni «milanese»³, attributo che farebbe pensare a Milano come patria se non natale, almeno d'adozione. È vero infatti che Gerolamo iniziò a svolgere la sua attività proprio a Milano, dove giunse al termine di un lungo soggiorno romano coinciso con la fase della sua formazione artistica. La presenza di Gerolamo a Roma è attestata a partire dal 1704. La data è ricavabile da una scritta a penna posta nel margine di una silografia che è una copia di una precedente incisione del Ferroni raffigurante S. Carlo Borromeo che bacia devotamente la mano alla Vergine; tale scritta dice: «... questa è copia presa dalla carta incisa in Roma nel 1704 dal S.^r Gerolamo Ferroni, et è in legno fatto in Milano»⁴. A Roma Gerolamo

Ferroni trascorse un periodo di alunnato presso Carlo Maratti. Qui apprese la tecnica dell'acquaforte e, come testimoniano le preziose note del Mariette⁵, il Maratti gli fece incidere parecchi disegni ma l'esecuzione lasciò piuttosto insoddisfatto il maestro. Gerolamo eseguì una serie di cinque acqueforti derivate dal Maratti con soggetti tratti dall'Antico Testamento: *Giovane israelita che suona il tamburello*, *Giosuè comanda al sole di fermarsi*, *Giuditta con la testa di Oloferne*, *Giaele mostra a Barak Sisara morto*, *Giuseppe fugge la moglie di Putifarre*⁶, intagliate a Roma intorno al 1705, stando alla data che compare su due incisioni⁷. Proprio perché di derivazione marattiana queste acqueforti ebbero una notevole diffusione che valse al Ferroni una certa notorietà⁸. Forse durante l'alunnato presso il Maratti e comunque a Roma, Gerolamo eseguì altre quattro incisioni: *S. Pietro che risana lo storpio*⁹, *S. Carlo Borromeo che bacia devotamente la mano alla Vergine*¹⁰, entrambe tratte da dipinti di Simone Cantarini, *S. Carlo Borromeo in preghiera* e *S. Gregorio in preghiera* da Annibale Carracci¹¹.

La morte del Maratti, avvenuta il 15 dicembre 1713, e l'ambiente romano rivelatosi troppo competitivo per le sue capacità furono probabilmente i motivi che determinarono la partenza del Ferroni da Roma. Le fonti tacciono a questo proposito, limitandosi ad annotare che fece ritorno a Milano¹². Qui Gerolamo si dedicò inizialmente alla pittura¹³ eseguendo una pala per la Basilica di S. Eustorgio raffigurante il *Transito di S. Giuseppe*¹⁴. L'unica testimonianza che consente di ritenere che l'opera del Ferroni sia quella tuttora visibile nella Basilica, sopra il quarto altare a sinistra (fig. n. 1), è la guida della chiesa redatta nel 1976 dall'allora parroco don Paolino Spreafico, che attribuisce tale dipinto «al mediocre pennello di Giacomo Ferroni»¹⁵. Se si considera quel «Giacomo» frutto di un probabile errore di trascrizione il problema attributivo sembrerebbe risolto. Inoltre lo Spreafico, a proposito di un giudizio negativo espresso nei confronti delle capacità pittoriche del Ferroni, cita anche l'*Allegranza*¹⁶, autore di un manoscritto compilato nel 1784 dal titolo *Descrizione Istorica della Basilica di S. Eustorgio*. Il manoscritto settecentesco è tuttora conservato presso l'archivio parrocchiale della Basilica milanese, ma ne è proibita la consultazione in quanto l'odierno parroco sostiene che le pagine del manoscritto sono irrimediabilmente deteriorate.

Gerolamo lavorò anche per il Duomo partecipando, insieme ad altri pittori, alla realizzazione del ciclo con le *Storie della Croce*¹⁷. La tela, menzionata come opera del Ferroni, figura al n. 14 dell'elenco curato dal



FIG. 1 - Il transito di S. Giuseppe, olio su tela, Milano, chiesa di S. Eustorgio.

Frigerio e contenuto nel *Distinto Ragguaglio dell'ottava meraviglia del mondo*, pubblicato a Milano nel 1739¹⁸. Il Frigerio dava questa descrizione: «tela rappresentante il disegno del tempio da fabbricarsi al Santo Sepolcro, e S. Elena alla presenza di S. Macario addita quella parte di Croce che vuole si riponga in detto tempio, la quale viene ricoperta con lastre d'argento»¹⁹. Purtroppo l'opera è andata dispersa insieme ad altre dello stesso ciclo²⁰.

Tranne l'indicazione, peraltro troppo generica, fornita da G.K. Nagler circa dipinti eseguiti per chiese e case private²¹, nient'altro è dato sapere della sua successiva attività pittorica. E poiché le fonti menzionano solo i dipinti realizzati per la Basilica di S. Eustorgio e per il Duomo, sembrava impossibile proseguire il lavoro di identificazione dell'opera pittorica ferroniana. Ciò che invece ha consentito di superare un tale ostacolo è stato il ritrovamento di diversi *d'après* Ferroni (alcuni dei quali conservati alla Raccolta di Stampe Bertarelli) in base ai quali è possibile ora ritenere che Gerolamo Ferroni abbia eseguito altri dipinti.

Vi sono infatti due incisioni, una eseguita da P. Torchiana (fig. n. 2) l'altra anonima, che riproducono, con alcune varianti, l'immagine di una *Sacra Famiglia* derivata da un dipinto del Ferroni, secondo quanto attestano le scritte che compaiono sotto l'inciso²². Inoltre di queste due incisioni, quella anonima reca nel margine una preziosa indicazione: «pinxit 1714», in riferimento all'anno di esecuzione del dipinto. Se, come si è più sopra supposto, Gerolamo lasciò Roma in seguito alla morte del Maratti, cioè dopo il 1713, questa *Sacra Famiglia* realizzata nel 1714 dovette essere uno dei primi lavori eseguiti a Milano e riscosse probabilmente una discreta fortuna, testimoniata appunto dalle due incisioni sopracitate. E comunque l'abilità mostrata nell'esecuzione del dipinto, difficilmente lascia supporre che l'opera sia frutto di un iniziale impegno pittorico ma, piuttosto, di un'esperienza già acquisita probabilmente durante il periodo romano.

Anche di un'altra opera pittorica del Ferroni, mai citata dalle fonti, è stata conservata l'immagine grazie all'incisione condotta da un anonimo artista e recante la preziosa scritta: «H. Ferroni pinxit et del.» (cioè dipinse e disegnò). Si tratta del dipinto raffigurante il *Ritratto del Maresciallo Daun*, governatore di Milano dal 1725 al 1733²³. Di conseguenza, se per il ritratto di una personalità così importante nella vita milanese di quegli anni si ricorse al Ferroni, ciò significa che le sue capacità di ritrattista erano realmente apprezzate.

Confortati dai dati così emersi, si è pensato di tentare la ricerca dei



Fig. 2 - P. Torchiana, *Sacra Famiglia*, acquaforte, Raccolta Bertarelli, Milano (S.P., p. 6-3).

dipinti ferroniani. Il lavoro è stato limitato alle Raccolte pubbliche della Lombardia e questo per due motivi: l'assenza di altri elementi che consentissero di estendere la ricerca a chiese e collezioni private e la zona dove il Ferroni ha lavorato in qualità di pittore. Purtroppo tutte le direzioni dei musei da noi interpellati hanno dichiarato di non possedere opere del Ferroni²⁴.

In un secondo tempo, stando al Ticozzi²⁵, tralasciata l'attività pittorica, Gerolamo si sarebbe dedicato a quella incisoria. Oggi il nome di Gerolamo Ferroni risulta pressoché sconosciuto, eppure a quei tempi non dovette esserlo dal momento che venne coinvolto, se pur marginalmente, nel mondo del collezionismo di stampe, addirittura francese. Da P.J. Mariette si apprende che il grande collezionista francese Crozat commissionò a Gerolamo alcune incisioni raffiguranti «i più bei quadri» di Milano, ed egli «iniziò con il S. Paolo di Gaudenzio...»²⁶. Ma Crozat non rimase soddisfatto del lavoro e gli annullò la committenza. Se si considera che fra le incisioni attribuite al Ferroni solo tre riproducono dipinti a quei tempi conservati a Milano e tutte recano incisa la data 1723, è molto probabile che fossero proprio queste le incisioni commissionate da Crozat. Si tratta del *S. Paolo*²⁷, tratto da un dipinto di Gaudenzio Ferrari, allora nella chiesa di S. Maria delle Grazie, poi trasportato in Francia nell'Ottocento e ora conservato al Louvre a Parigi; dell'*Assunzione in cielo di S. Paolo Eremita*²⁸, tratto da una tela di Daniele Crespi tuttora visibile sopra l'altare di S. Antonio nella chiesa di S. Vittore al Corpo e infine di *S. Francesco e il Sultano*²⁹ derivato da uno dei quattro affreschi attribuiti al Morazzone, facenti parte del ciclo con i fatti della vita di S. Francesco, dipinti nel secondo chiostro della chiesa di S. Angelo. Quest'ultima incisione assume un notevole valore dal punto di vista storico-artistico perché, insieme ad un disegno conservato al Museo di Budapest, è l'unica testimonianza iconografica dell'affresco del Morazzone andato distrutto, con tutto il ciclo pittorico dedicato al Santo, da un bombardamento durante la seconda guerra mondiale³⁰.

La precisione mostrata nell'eseguire incisioni di riproduzione e ritratti divenne la qualità certo più apprezzata dell'artista e tale da indurre la Società Palatina di Milano, forse la «casa editrice» più importante di quegli anni, ad affidargli i disegni di numerose illustrazioni. È questo un aspetto del tutto nuovo della personalità artistica di Gerolamo Ferroni che è stato possibile recuperare grazie ad alcuni *d'après*. La Società Palatina era stata fondata da alcuni esponenti del patriziato milanese nel 1721 allo scopo di provvedere alle ingenti spese che comportava la

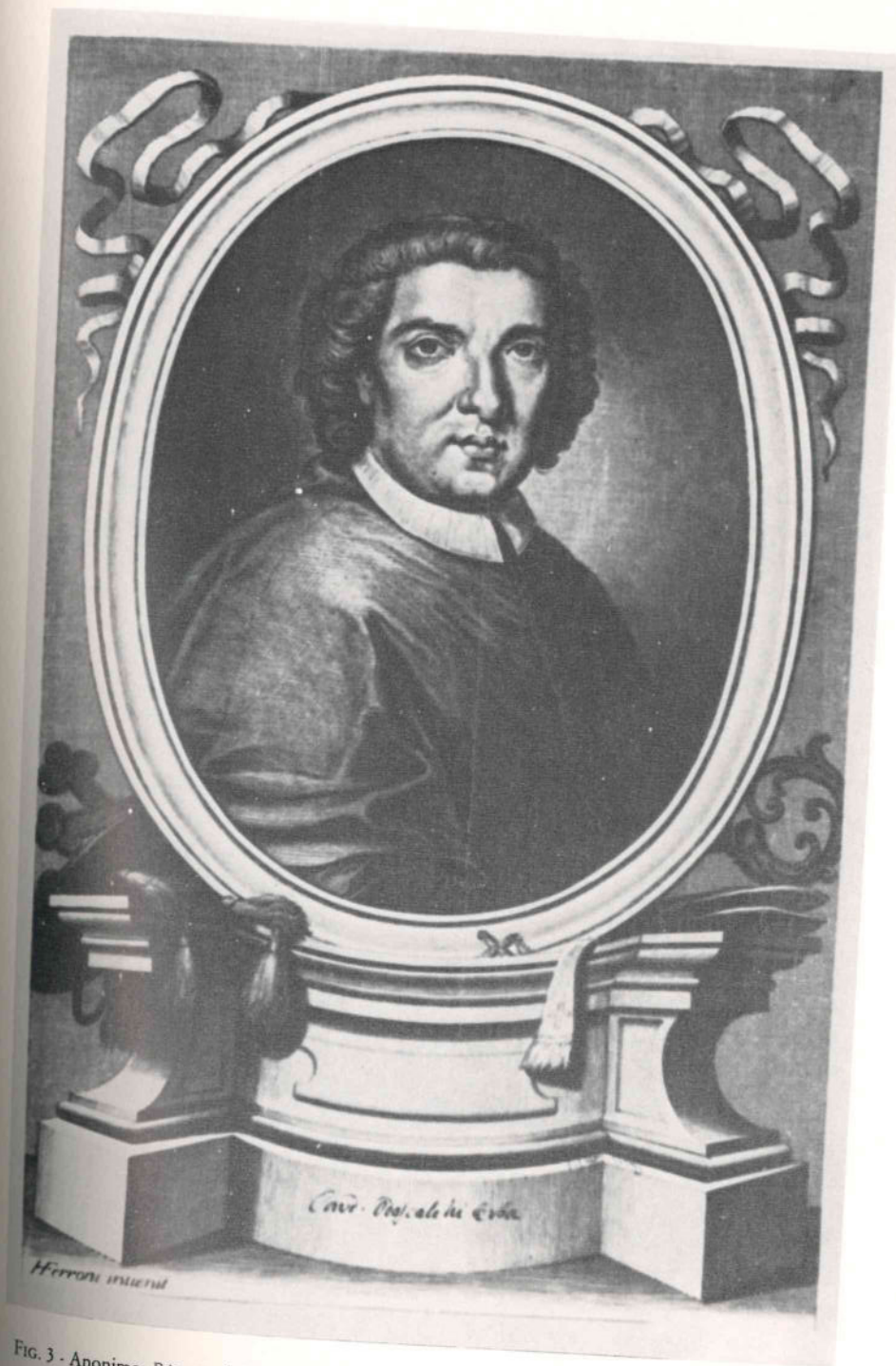


Fig. 3 - Anonimo, Ritratto del Cardinale Benedetto degli Odelscalchi, acquaforte, Raccolta Bertarelli, Milano (TRI. 4-22).

CAROLI
SIGONII
MUTINENSIS
OPERA OMNIA

EDITA, ET INEDITA,
CUM NOTIS VARIORUM ILLUSTRUM VIRORUM,
ET EJUSDEM VITA

A CL. V. LUD. ANTONIO MURATORIO
SERENISSIMI DUCIS MUTINÆ BIBLIOTHECARIO CONSCRIPTA,
PHILIPPUS ARGELATUS BONONIENSIS

Nunc primum collegit, suasque Animadversiones in aliquot ipsius SIGONII
Opuscula adjecit, necnon Indicibus locupletissimis exornavit.

TOMUS PRIMUS.

INVICTISSIMO ET CLEMENTISSIMO

CAROLO VI.

ROM. IMP. SEMPER AUGUSTO. *Coll. Br. S. D. C. 111.*



MEDIOLANI, MDCCXXXII.
IN ÆDIBUS PALATINIS.
SUPERIORUM PERMISSU.

FIG. 4 - Anonimo, Vignetta di edizione della Società Palatina, acquaforte, Biblioteca Trivulziana, Milano (Atl. 188).

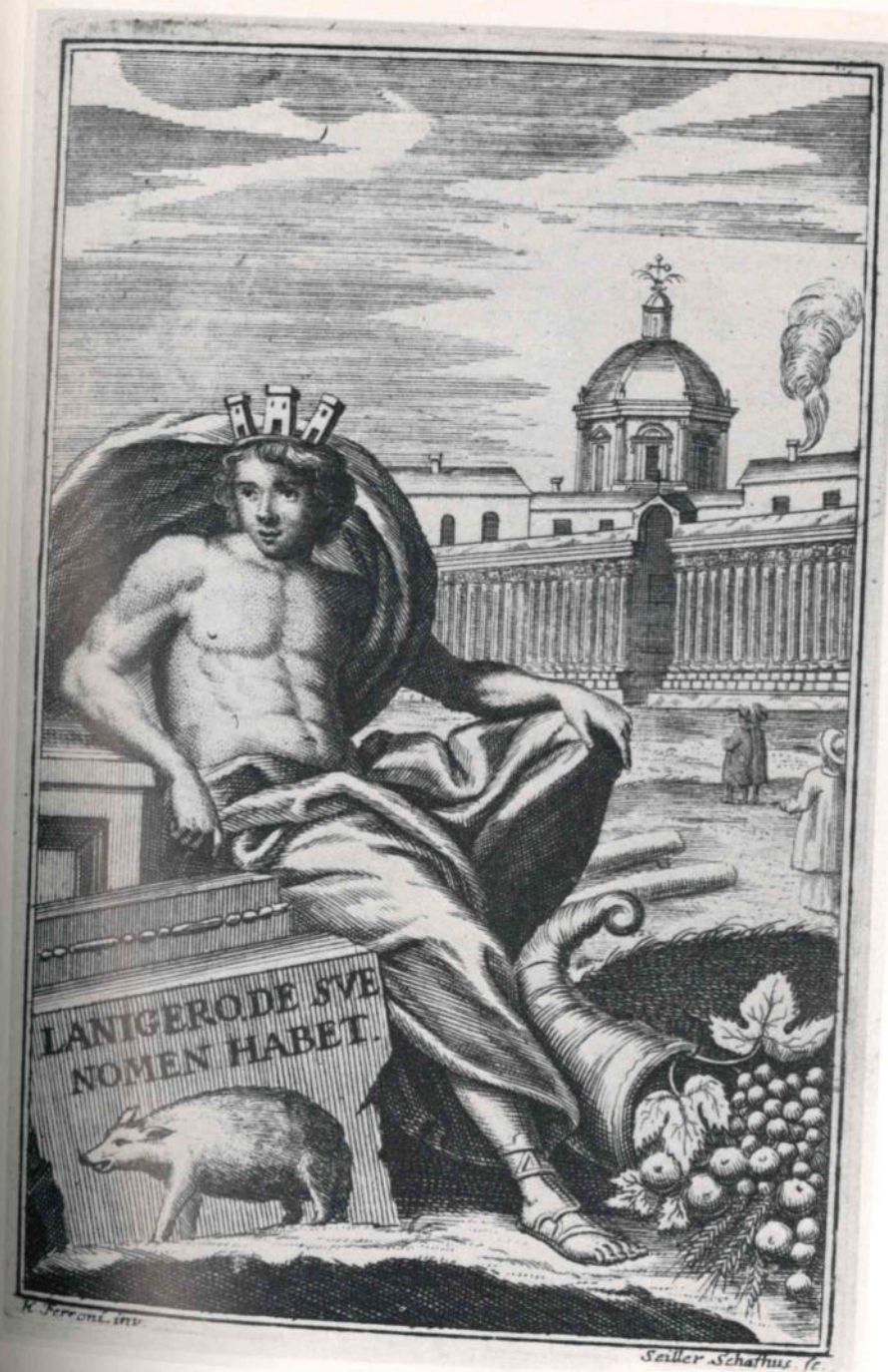


FIG. 5 - Seiller, Figura allegorica, acquaforte, Biblioteca Ambrosiana, Milano (Cons. B. VIII, 31).

pubblicazione delle *Rerum Italicarum Scriptores*, la monumentale opera di Ludovico Antonio Muratori. Poiché a Milano mancavano incisori specializzati per le illustrazioni, la Società Palatina dovette chiedere la collaborazione di artisti di altre città. La proposta fu accettata dai romani Gerolamo Frezza, Gerolamo Rossi, Giambattista Sintès, Filippo Vasconi, G. Grandi e Giuseppe Oratii; dai veneziani Angelo Baroni, Andrea e Francesco Zucchi e dal bolognese Francesco Maria Francia. Due soli milanesi presero parte, in qualità di incisori, all'opera muratoriana: Gaetano Bianchi e Marcantonio Dal Re.

A questo punto si inserisce il lavoro svolto da Gerolamo Ferroni: egli eseguì diversi disegni per illustrazioni delle *Rerum* e di altre opere pubblicate sotto l'auspicio della Società Palatina, che furono poi inviati ad alcuni degli artisti sopra nominati perché li incidessero. Esegui soprattutto frontespizi e ritratti dei personaggi a cui venivano dedicati i vari volumi, dedicandosi a questa attività per diversi anni: il suo nome, infatti, quale inventore del soggetto, dal I volume, edito nel 1723, compare quasi costantemente fino al XIX tomo pubblicato nel 1731³¹. Con questa data cessa la collaborazione del Ferroni alle *Rerum*.

Poiché non si conoscevano altre opere del Ferroni posteriori al 1731, solitamente si riteneva che la data di morte di Gerolamo fosse il 1730³². A rimettere tutto in discussione è stato il ritrovamento di alcune altre incisioni, tratte da disegni del Ferroni, contenuti in cinque libri pubblicati tra il 1732 e il 1759.

Si tratta dell'edizione dell'*Opera Omnia* di Carlo Sigonio curata nel 1732 da Filippo Argelati e realizzata sotto l'auspicio della Società Palatina, per la quale Gerolamo Ferroni eseguì i disegni di tre illustrazioni contenute nel I e II volume³³. La prima costituisce la *Vignetta di edizione della Società Palatina* (fig. n. 4), la seconda raffigura un *Tondo con l'effigie del Principe Francesco Eugenio di Savoia*, la terza infine un'*Allegoria* delle qualità attribuite all'Imperatore Carlo VI.

Successivamente l'editore Giuseppe Cairoli pubblicò a Milano nel 1737 il I tomo della *Descrizione di Milano...* di Serviliano Lattuada. L'antiporta del volume contiene un'incisione dal soggetto allegorico, derivata da un disegno del Ferroni³⁴ (fig. n. 5).

Secondo la testimonianza di A. Bertarelli-A. Monti Gerolamo avrebbe poi partecipato alla realizzazione di un arco di trionfo disegnandone la parte superiore, quella che raffigura il *Decreto di Costantino in favore dei Cristiani* (fig. n. 6)³⁵. L'arco venne innalzato accanto alla Basilica di S. Eustorgio per l'entrata in Milano nel 1739 del nuovo arcivescovo, il



Fig. 6 - C. l'Poer, *Decreto di Costantino in favore dei Cristiani*, acquaforte, Raccolta Bertarelli, Milano (Vol. N. 33).



FIG. 7 - G. Mercori, *Ritratto di Maria Teresa imperatrice*, acquaforte, Biblioteca dell'Università Cattolica, Milano.



FIG. 8 - A. Scacciati, *Dittico di Stilicone*, acquaforte, Raccolta Bertarelli, Milano (PV. m. 10-21).



FIG. 9 - A. Scacciati, *Dittico del poeta e della musa*, acquaforte, Biblioteca Ambrosiana, Milano (S.R. 4160).

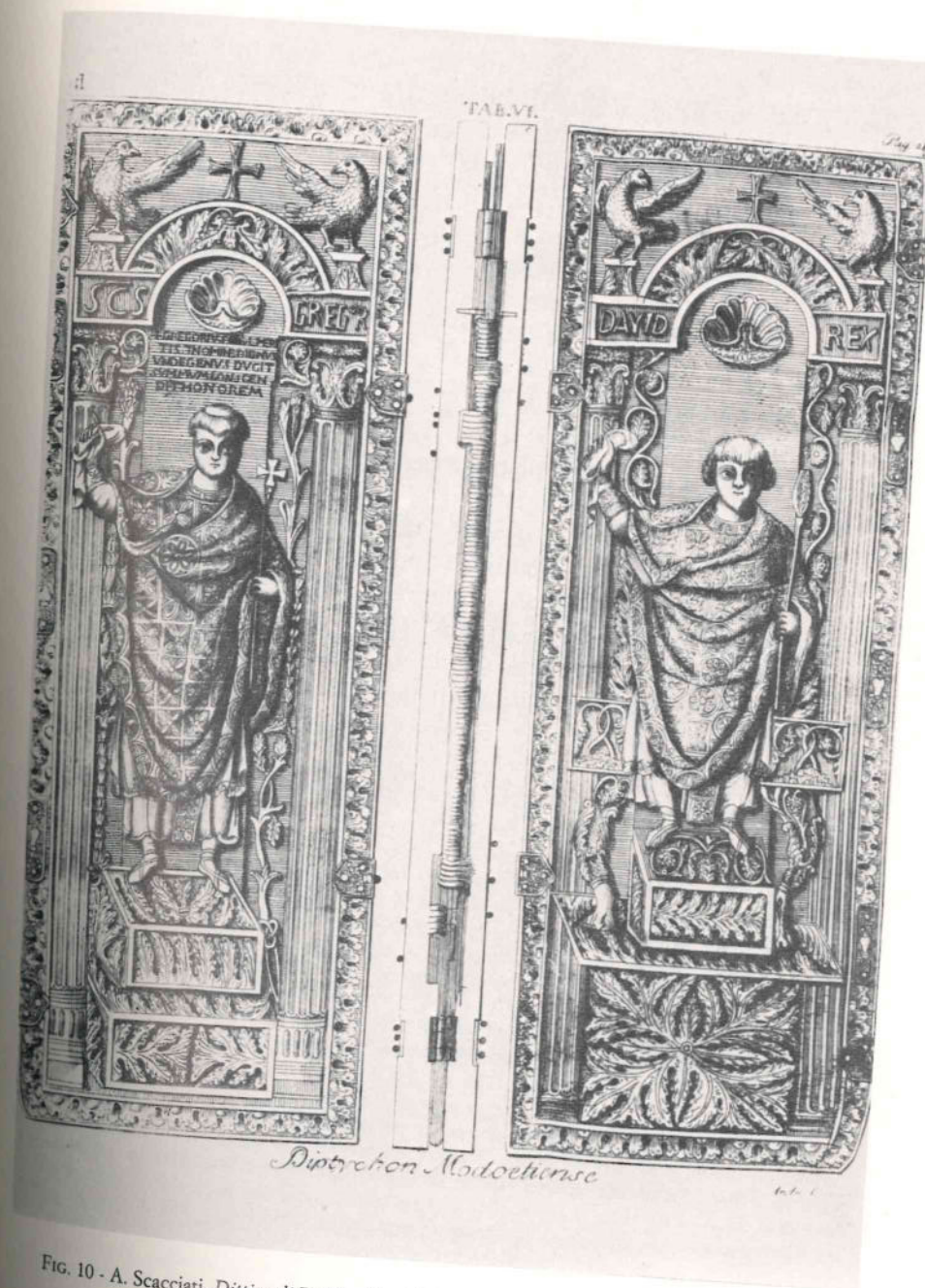


FIG. 10 - A. Scacciati, *Dittico di Re Davide e di S. Gregorio*, acquaforte, Biblioteca Ambrosiana, Milano (S.R. 4160).

cardinale Gaetano Stampa.

Sempre sotto il patrocinio della Società Palatina, Filippo Argelati pubblicò l'opera dal titolo *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*. Il frontespizio del I volume, edito nel 1745, reca riprodotto all'acquaforte un disegno del Ferroni che ritrae *Maria Teresa Imperatrice*³⁶ (fig. n. 7).

L'ultima opera da noi considerata è il II volume del *Thesaurus veterus diptychorum* di A.F. Gori, edito a Firenze nel 1759. Nel libro figurano come tavole fuori testo tre incisioni eseguite da A. Scacciati, d'après disegni del Ferroni. Esse riproducono fedelmente i tre dittici eburnei conosciuti come il *Dittico di Stilicone* (fig. n. 8), il *Dittico del Poeta e della Musa* (fig. n. 9), e il *Dittico di re Davide e di San Gregorio* (fig. n. 10), conservati a Monza presso il Museo del Duomo.

Ora relativamente alla questione della data di morte di Gerolamo Ferroni è da considerare con particolare attenzione il citato foglio che ritrae Maria Teresa in veste di Imperatrice (fig. n. 7). Ciò è rilevante poiché Maria Teresa fu eletta a tale carica solo nel 1740, quando aveva ventitre anni. Ora poiché nel ritratto ella dimostra un'età compresa tra i venticinque e i trentanni, il disegno può considerarsi in un certo senso datato. Sulla base di queste considerazioni sembrerebbe dunque che l'attività del Ferroni si sia protratta assai oltre i limiti indicati dalle fonti e che la data della sua scomparsa debba essere posticipata³⁷.

A conclusione del presente lavoro desidero ringraziare Donata Minonzio per i preziosi ed utili consigli.

NOTE

¹ Cfr. F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs*, Paris 1767, I, p. 197; P. ZANI, *Enciclopedia metodica... delle Belle Arti*, Parma 1819-1822, parte I, VIII (1821); SCARABELLI-ZUNTI, *Documenti e memorie di Belle Arti parmigiane*, VII, 1701-1750, ms. del Museo di Parma compilato nella seconda metà dell'Ottocento ora conservato presso la Sovrintendenza alle Belle Arti di Parma. Quasi volesse rendere plausibile l'ipotesi di un'origine parmigiana del Ferroni, lo Scarabelli-Zunti, scrupoloso bibliotecario alla Biblioteca Palatina, annota nel suo manoscritto che in Parma è attestata la presenza di una famiglia «de' Froni o Ferroni», il cui nome figura nei registri del Battistero dal XVI sec. fino ai giorni suoi, e aggiunge che negli ultimi anni del Settecento tale famiglia raggiunse una considerevole agiatezza grazie all'attività di orafo espletata da un certo Andrea Ferroni. Ma nei registri battesimali conservati presso l'Archivio del Battistero non compare il cognome Ferroni, ma solo Froni o de' Fronis e mai riferito a Gerolamo. Mons. Zarotti, conservatore presso l'Archivio del Vescovado di Parma (che desidero qui ringraziare per la

disponibilità e l'aiuto offertomi), afferma che l'Archivio del Battistero costituisce l'unica fonte per risalire agli atti di Battesimo, in quanto fino al 1920 tutti i Battesimi venivano amministrati nel Battistero e l'atto veniva regolarmente registrato. Quindi la mancanza di queste notazioni riferite a Gerolamo Ferroni porterebbero ad escludere una sua origine parmigiana. Vi sono comunque fonti più recenti che indicano Parma quale città natale del Ferroni senza però addurre alcuna prova: cfr. ANONIMO, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, Leipzig 1915 (ediz. consultata: Zwickan 1959, XI, p. 488); S. MELONI TRKULJA, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Milano 1973, vol. IV, p. 421.

² Cfr. PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette*, Paris 1853-1854, vol. II, p. 245; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, vol. IV (1835), p. 516; S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1831, II, p. 66; F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia 1852, p. 355; CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1856, vol. II (1856), p. 288.

³ Cfr. F. BARTOLI, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture... di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia 1776 (ediz. consultata: Milano 1969, p. 160); A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821, XXI (1821), p. 325.

⁴ Un esemplare di questa incisione è conservato presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: S.P. 56-37).

⁵ PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette*, cit., II, p. 245.

⁶ Cfr. B. XXI, 327-328, 1-5.

⁷ Si tratta di *Giaele mostra a Barak Sisara morto* e di *Giuditta con la testa di Oloferne*. Un esemplare di questa incisione è conservato presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: ART. 14-66).

⁸ Secondo J. Strutt, F. De Boni, A. Seubert, le incisioni di derivazione marattiana furono i migliori lavori eseguiti dal Ferroni in qualità di intagliatore (cfr. J. STRUTT, *A biographical dictionary*, London 1785, I, p. 292; F. DE BONI, *Biografia degli artisti* cit., p. 355; A. SEUBERT, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Stuttgart 1878, I, p. 498). Lo Zani considera «molto belle e rare» le tre incisioni che raffigurano *La castità di Giuseppe*, *Giaele e Sisara*, *Giuditta con la testa di Oloferne* (cfr. P. ZANI, *Enciclopedia metodica* cit., parte II, vol. III, pp. 96, 237; vol. IV, p. 62). Due fonti ottocentesche attestano una certa considerazione per alcune acqueforti del Ferroni tra gli amatori di stampe. La prima, costituita dal manoscritto dello Scarabelli-Zunti (*Documenti e memorie...* cit.), afferma che proprio l'incisione all'acquaforte «procurò al Ferroni la lode maggiore dei posteri» e aggiunge che «anche oggi giorno [seconda metà dell'Ottocento] gli amatori di stampe apprezzano assai per molto spirito artistico quella del Giosuè che ferma il sole...». La seconda fonte è rappresentata da A. Foresti che nel 1861 curò un catalogo dei fogli della sua collezione, redatto in occasione dell'asta che doveva tenersi di lì a poco nella sua stessa abitazione. In quel catalogo figurano tre incisioni del Ferroni tra cui una d'après Maratti e cioè *Giuditta e Oloferne* (cfr. A. FORESTI, *Catalogo d'una collezione ragguardevole di 5.000 e più incisioni...*, Piacenza 1861, p. 36).

⁹ Cfr. B. XXI, 329, 8. Un esemplare di questa tiratura è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (inv.: 4134).

¹⁰ Cfr. B. XXI, 328, 6. Presso la Biblioteca Ambrosiana è conservato un esemplare di questa tiratura (inv.: 4125).

¹¹ L'incisione raffigurante *S. Carlo Borromeo in preghiera* è accompagnata da una dedica in cui il Ferroni, rivolgendosi al Maratti, afferma di aver derivato il soggetto da una tela di Annibale Carracci. Nessun catalogo però riporta indicazioni circa il dipinto eseguito da Annibale Carracci, raffigurante *S. Carlo Borromeo in preghiera*, della cui esistenza è peraltro prova l'affermazione del

Ferroni contenuta nella dedica. Potrebbe trattarsi di un'opera andata dispersa, se non addirittura distrutta. In questo caso l'incisione assumerebbe un indiscusso valore documentario. Presso la Raccolta di Stampe Bertarelli è conservato un esemplare recante la scritta con la dedica al Maratti (inv.: ART. 14-71). L'incisione *S. Gregorio in preghiera* è citata solo da Gori Gandellini (*Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, II, p. 18). A Bartsch, non avendone trovato alcun esemplare, si convinse che lo studioso senese avesse confuso *S. Gregorio Papa* con *S. Carlo Borromeo in preghiera*. Ma oggi possiamo sostenere l'esattezza di quanto indicato dal Gori Gandellini in seguito al ritrovamento di esemplari *S. Gregorio in preghiera*: uno si trova all'Albertina di Vienna, l'altro è conservato a Monza presso la Biblioteca Civica (devo questa informazione a P. Bellini che in questa sede desidero ringraziare).

¹² Cfr. PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette* cit., II, p. 245; S. TICOZZI, *Biografia degli architetti, scultori, pittori* cit., p. 66; F. DE BONI, *Biografia degli artisti* cit., p. 355; ANONIMO, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon* cit., XI, p. 488. Va notato che questi autori parlano di ritorno e non di arrivo a Milano in quanto convinti della provenienza milanese del Ferroni.

¹³ Cfr. S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori* cit., p. 66.

¹⁴ Senza precisare se si trattasse della prima opera pittorica realizzata dal Ferroni, citano il dipinto F. Bartoli (*Notizie delle pitture, sculture ed architetture* cit., p. 160) F. De Boni (*Biografia degli artisti* cit., p. 355) e Scarabelli-Zunti (*Documenti e memorie...* cit.). Questi rileva inoltre come né il Bianconi né il Lattuada accennino a questa tela nelle loro guide ai monumenti artistici di Milano.

¹⁵ Cfr. P. SPREAFICO, *La Basilica di S. Eustorgio tempio e museo*, Milano 1976, p. 213.

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ Cfr. C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*, Milano 1787, p. 51; L. BOSSI, *Guida di Milano...*, Milano 1818, I, pp. 27-28.

¹⁸ Il testo del Frigerio è stato pubblicato da E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 73.

¹⁹ *Ivi*, p. 74.

²⁰ *Ivi*. E. Arslan osserva che quanto rimane lascia supporre che il ciclo sia stato iniziato alla fine del Seicento e poi concluso nei primi anni del Settecento ed è proprio a questo periodo che si fa risalire l'attività pittorica del Ferroni.

²¹ Cfr. G.K. NAGLER, *Neues Allgemeines K-L* cit., p. 516.

²² Dell'incisione eseguita da P. Torchiana è conservato un esemplare a colori presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: S.P. 6-3). Nel margine inferiore a sinistra si legge: «H. Ferroni pin.» e a destra: «P. Torchiana inc.»; più sotto: «Si vendono e si stampano presso l'incisore Con^{da} degli Fustagnari N. 1677 in Milano». Un raro esemplare del *d'après* non firmato è conservato presso la Biblioteca Civica di Monza (inv.: X. 57). L'incisione reca in basso a sinistra, verso il centro, la scritta: «H. Ferroni», a destra verso il centro: «pinxit 1714».

²³ Due esemplari di questa incisione si trovano rispettivamente alla Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: TRI 4-8) e alla Biblioteca Ambrosiana (inv.: 4124). Essa compare come illustrazione nella pagina accanto al frontespizio dell'VIII tomo delle *Rerum Italicarum Scriptores*, pubblicato a Milano nel 1726. Disponendo di questi due riferimenti cronologici (il periodo di governatorato del Maresciallo Daun e la data di pubblicazione dell'VIII tomo delle *Rerum* contenente l'incisione con il ritratto in questione) si potrebbe avanzare l'ipotesi che Gerolamo abbia eseguito il dipinto tra il 1725 e il 1726.

²⁴ I Musei qui di seguito citati non conservano dipinti di Gerolamo Ferroni: Civici Musei di Varese,

Pinacoteca Repossi di Chiari (BS), Pinacoteca di Pavia, Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, Pinacoteca di Brera, Pinacoteca Ambrosiana e Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano.

²⁵ Cfr. S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori* cit., p. 66.

²⁶ Cfr. PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette* cit., II, p. 245.

²⁷ Non in B. Un esemplare di tale incisione, recante una scritta con dedica al Cardinale Odescalchi, è conservato presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: ART. M. 14-69). Escludendo che l'esemplare inviato a Crozat recasse la scritta con la dedica all'Odescalchi, è molto probabile che esista uno stato anteriore a quello conosciuto, senza alcuna scritta.

²⁸ Cfr. B. XXI, 329, 7. Di questa incisione sono conservati due esemplari presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: ART. 14-67, 14-68).

²⁹ Cfr. B. XXI, 329, 9. I repertori tradizionali, elencando questa incisione tra quelle attribuite al Ferroni, riportano la data 1723 e la dedica all'abate Pozzobonelli. Un esemplare di tale tiratura è conservato alla Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: ART. 14-72). G.K. Nagler (*Neues Allgemeines K-L* cit., IV, p. 516) dà notizia dell'esistenza di un altro stato, secondo l'autore successivo, privo di dedica. Riteniamo invece che l'esemplare inviato a Crozat, e cioè quello senza la dedica al Pozzobonelli, sia da considerare di prima tiratura, anteriore all'apposizione della dedica, questa probabilmente venne aggiunta quando Crozat respinse l'incisione del Ferroni (cfr. PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette* cit., II, p. 245). Presso la Biblioteca Civica di Monza è conservato un esemplare di I stato (inv.: F 206).

³⁰ Cfr. M. GREGORI, *Il Morazzone*, Milano 1962, p. 163, tav. 23 illustrante l'incisione del Ferroni.

³¹ Sono in tutto dodici le incisioni derivate da soggetti del Ferroni: le abbiamo ordinate in un elenco con i titoli e i volumi che contengono le incisioni: *Ritratto di Carlo VI sorretto da alcuni putti* (I, p. 5 non numerata); *Dedica a Carlo VI e sua effigie entro medaglia* (I, p. 6 non num.); *Frontespizio per la STORIA di Erchemperto* (II, p. 237; V, p. 15); *Ritratto del Cardinale Benedetto Erba Odescalchi* (V, p. 5 non num.); *Stemma del Cardinale Erba Odescalchi* (V, p. 6 non num.); *Ruggero re di Sicilia e Urbano II* (V, p. 615); *Ritratto del Cardinale Giberto Borromeo* (VI, p. 5 non num.); *Ritratto del Maresciallo Daun* (VIII, p. 5 non num.); *Ritratto di Leopoldo I di Lorena* (X, p. 5 non num.); *Tondo con Castruccio Castracani* (XI, p. 1315); *Ommaggio alla città di Milano* (XVI, p. 5 non num.); *Ritratto di Giuseppe Maria Gonzaga duca di Guastalla* (XIX, p. 5 non num.).

³² Così ad esempio G.K. NAGLER, *Neues Allgemeines K-L* cit., IV, p. 516; CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes* cit., II, p. 288; ANONIMO, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon...* cit., XI, p. 488; S. MELONI TRKULJA, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi...* cit., IV, p. 421; SCARABELLI-ZUNITI, *Documenti e memorie...* cit.

³³ Una copia dell'opera del Sigonio è conservata presso la Biblioteca Trivulziana. Un esemplare sciolto dall'incisione contenuta nel II volume è conservato presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: RI 195-72).

³⁴ Cfr. S. LATTUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli, raccolta ed ordinata da Serviliano Lattuada sacerdote milanese*, Milano 1737-1738, vol. I.

³⁵ L'incisione compare come tavola fuori testo nel volume redatto da PERABÒ-GABRIO, *Tributi d'ossequio della città di Milano a S.E. il cardinale C.G. Stampa in congiuntura della sua elezione a questo arcivescovado...*, 10 maggio 1739, Milano 1739. Una copia del libro è conservata presso la Raccolta di Stampe Bertarelli (inv.: Vol. N. 33).

³⁶ Cfr. F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium..., Praemittitur..., Iosephi Antonii Saxii Historia Typographica... ab anno MCDLXV ad annum MD...*, Mediolani, in Aedibus Palatinis, 1745.

Una copia di questo volume è conservata presso la Biblioteca dell'Università Cattolica (inv.: UL c ITALIA MILANO (1)).

³⁷ Cfr. A.F. GORI, *Thesaurus veterus diptychorum...*, Firenze 1759, pp. 242, 248, 218. Presso la Biblioteca Ambrosiana è conservata una copia del volume (inv.: S.R. 4160).

³⁸ Si tratta del primo volume dell'opera di F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium...* cit.

³⁹ Una ricerca svolta presso l'Archivio di Stato di Milano, ove si conserva un elenco dei defunti a Milano degli anni 1729-1762, si è rivelata infruttuosa.

BIBLIOGRAFIA

- 1767 F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, vol. I, p. 198.
- 1771 G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, II, pp. 18-19.
- 1776 F. BARTOLI, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia (ediz. consultata: Milano 1969, p. 160).
- 1784 G. ALLEGRAZZA, *Descrizione storica della Basilica di S. Eustorgio in Milano*, manoscritto dell'Archivio parrocchiale.
- 1785 J. STRUTT, *A Biographical Dictionary...*, London, I, p. 292.
- 1787 C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, pp. 208-209.
- 1800 M. HUBER - M. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich 1797-804, vol. IV (1800), pp. 118-119.
- 1803 M. HUBER, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de Feu Monsieur Winckler*, Leipzig 1803-1810, vol. II (1803), p. 546.
- 1811 G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, vol. IX (1811), p. 300.
- 1818 L. BOSSI, *Guida di Milano*, Milano, Ed. Pietro e Giuseppe Vallardi, parte I, p. 28.
- 1819 P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1819-1822, parte I, vol. VIII, p. 259; parte II, vol. IV, p. 62; vol. III, pp. 96, 228, 237.
- 1821 A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821, vol. XXI (1821), pp. 325-330.
- 1831 S. TICOZZI, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori [...] d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano 1830-1833, II (1831), p. 66.
- 1835 G.K. NAGLER, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, vol. IV, p. 516.
- 1852 F. DE BONI, *Biografia degli artisti [...] che fioriscono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*, II ediz., Venezia, p. 355.
- 1835 PH. DE CHENNEVIÈRES - A. DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette et autre notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ouvrages publiés d'après les manuscrits autographes, conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, et annotés par MM. Chennevières-Montaiglon, Paris 1853-1854, vol. II, p. 245.
- 1856 CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1888, vol. II (1856), p. 228.

1861 A. FORESTI, *Catalogo d'una collezione ragguardevole di 5.000 e più incisioni classiche antiche e moderne esistenti in Piacenza*, Piacenza, p. 36.

SCARABELLI-ZUNTI, *Documenti e memorie di Belle Arti parmigiane*, vol. VII 1701-1750, manoscritto del museo di Parma compilato nella seconda metà dell'Ottocento e conservato presso la Sovrintendenza alle Belle Arti di Parma.

1878 A. SEUBERT, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Stuttgart, vol. I, p. 498.

1915 ANONIMO, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig (ediz. consultata: Zwicken 1959, XI, p. 488).

1927 A. BERTARELLI - A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese*, Milano, p. 213.

1960 E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, p. 73.

1962 M. GREGORI, *Il Morazzone*, catalogo della mostra di Varese, Milano, p. 163.

1973 S. MELONI TRKULJA, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Milano, vol. IV, p. 421.

1976 P. SPREAFICO, *La Basilica di S. Eustorgio tempio e museo*, Milano, p. 213.

1977 S. FERRARA - P. BELLINI - R. D'AMICO, *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna, schede 99-106.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. X - Anno IX

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1982

OLEG ZASTROW

Marchi e firme di argentieri e orefici
nelle civiche raccolte del Castello Sforzesco

Non posso esimermi dall'esprimere qui i sensi della mia più viva riconoscenza alla dottoressa Clelia Alberici, direttore delle Civiche Raccolte Milanesi d'Arte Applicata, per avermi cordialmente sollecitato ad occuparmi di questo complesso argomento, offrendo il suo appoggio e tutto il necessario contributo tecnico del personale museale, e così come, nel corso dello studio, per i consigli, le indicazioni e la collaborazione fornitimi. Le schede, relative alle punzonature degli argenti, orbitanti attorno all'area tedesca (nn. 30-36) sono frutto della sua elaborazione, studio specifico di cui si era già attivamente occupata in una precedente pubblicazione, edita dalla Banca Popolare di Milano.

La presente indagine intende proporsi esclusivamente come una introduttiva ricerca sistematica, effettuata su un ristretto repertorio di oggetti di oreficeria, conservati nelle Civiche Raccolte Milanesi d'Arte Applicata. Volutamente, il lavoro qui non s'inoltra al di là del campo riguardante il tipo di analisi prefissata, che è appunto quello d'individuare in primo luogo e di analizzare successivamente in breve sintesi, l'esistenza dei segni di riconoscimento degli artefici (lasciati in genere, come è noto, non su tutti gli oggetti eseguiti in metallo prezioso), sia sotto forma di una vera firma dell'esecutore, vergata a incisione per esteso su alcuni pezzi, che per quanto riguarda le punzonature che venivano impresse, a convalida del titolo d'argento contenuto nella lega metallica utilizzata. Non si è quindi voluto intraprendere, in questo caso, un lavoro né a carattere inventariale globale sulle oreficerie conservate nel museo milanese, dato che solo una parte degli oggetti palesa le caratteristiche sopra accennate, né d'altro canto effettuare una minuziosa indagine, d'ordine cronologico e stilistico, sul limitato numero di pezzi presi in considerazione. Questi altri tipi d'indagine verranno pubblicati, in un futuro prossimo, in sede di catalogazione generale, nell'ambito della collana dei

Musei di Milano, operazione che per le oreficerie delle Civiche Raccolte è già in avanzata fase di studio¹.

Il lavoro qui proposto, pur inserendosi come tappa propedeutica, nel sopra accennato elaborando volume di catalogazione del settore, vuole preferenzialmente inserirsi in quella innovativa operazione d'indagine che, sia pure lentamente, va incominciando a svilupparsi anche in Italia da qualche tempo, in merito alla ricerca e alla individuazione dei contrasegni antichi degli orefici. Per chi sia al corrente della situazione conoscitiva di tale problematica, risulta noto come da noi ci si trovi ancora in una fase affatto pionieristica, quasi sempre inoltre affidata all'iniziativa di pochissimi studiosi, spesso isolati, mentre ampie e ricche zone rimangono ancora praticamente del tutto inesplorate.

Si tralascia di riprendere, in questo caso, sia pure per sommi capi, la problematica sulla punzonatura degli argenti che, in altri paesi d'Europa ha meritato da molti anni profonde indagini²; né, d'altra parte, ci si può qui addentrare nell'analisi della situazione italiana, in particolare circa le sopra citate carenze conoscitive³. A puro titolo di esemplificazione va annotato, fra l'altro, che proprio la Lombardia e il Veneto, le cui argenterie corrispondono alla maggiore percentuale di pezzi marcati conservati nel Museo Milanese, non possiedono a tutt'ora delle recensioni sistematiche sull'argomento⁴.

Per ritornare, più direttamente, alle Civiche Raccolte, è da segnalare che esiste a tutt'ora un unico studio che si sia occupato di alcuni dei pezzi transalpini punzonati ma, data la particolare concezione editoriale del volume, non fu in quell'occasione possibile riprodurre le figure dei marchi degli argenti esaminati⁵. D'altro canto, riguardo al presente studio, quando ci si è accinti ad inoltrarsi in questo tipo di particolare ricerca sistematica, non si supponeva di poter giungere a delle constatazioni sulla presenza di elementi così vistosi, sia dal punto di vista quantitativo, che qualitativo. In alcuni casi si è trattato di autentiche scoperte, in merito a delle firme e a dei marchi del tutto inediti, la cui conoscenza, si è certi, potrà contribuire ad allargare il campo delle conoscenze sugli antichi argenti.

Forse il risultato più sensazionale può ravvisarsi nella firma, letta sul rovescio del piede di un calice (n. 1). Non soltanto l'antichità del pezzo, ancora tardo trecentesco, fornisce spunti di acuto interesse, ma ancor più l'individuazione dell'argentiere, Antonio Verri (o Antoniolo De Verris, secondo l'aulica denominazione), il cui nome è fra l'altro citato nella Matricola degli Orefici di Milano nell'anno 1354⁶. È da ritenersi, senza

tema di smentita, che l'aver potuto presentare un'opera d'argenteria milanese trecentesca firmata rappresenti una delle più stimolanti acquisizioni degli anni recenti, in questo tipo particolare d'indagine, per le arti suntuarie, aggiuntasi degnamente al purtroppo modestissimo repertorio di opere di oreficeria, analogamente attribuibili e, più o meno coeve, conservatesi in Lombardia. Non si può in tale senso non rammentare, per il suo celebre elaborato nel Duomo di Monza, il nome di Borgino dal Pozzo⁷, che eseguiva, attorno alla metà del XIV secolo, il grandioso paliotto per l'altare maggiore della basilica. La sua firma venne identificata sul pezzo poco più di un secolo addietro; è stato pure annotato che nel 1311 il suo nominativo appare nella Matricola⁸. Si può infine chiosare che Borgino dal Pozzo e Antonio Verri dovettero conoscersi, con tutta verosimiglianza, in quanto la documentazione superstite ci conferma che, iscritti entrambi nella medesima Scuola milanese degli Orefici di Sant'E-ligio, mentre il primo eseguiva il paliotto, fra il 1350 e il 1357, il secondo, nel 1354, risultava far parte della stessa corporazione.

Circa la denominazione dell'orefice qui in oggetto (registrato nella Matricola con il cognome De Verris, mentre l'autore si firma sul calice con l'italianizzato Verri), gli esempi più o meno coevi sono molteplici, a riprova delle numerose varianti nelle nomenclature che all'epoca risultavano applicate. Oltre al caso citato nella scheda, che sottolinea la correlazione fra l'iscrizione riportata su un inedito calice argenteo, ove l'autore si firma Turrus e la Matricola che riporta le dizioni di Turo e di Turro⁹, si possono citare non pochi altri casi. Così vi è la variante De Vincemalis-De Vicemalis-Vicemala-Vincimalla¹⁰; oppure, De la Torre-Tore-Ture¹¹; ancora, Scotti-Iscotti-de Scotis-Scotus¹²; e poi Sapa-Sappa, o Salla¹³. Gli esempi tratti dalla sola matricola potrebbero continuare per lungo tratto.

Di buon interesse, sempre per mantenersi ancora nell'ambito delle argenterie milanesi, è la zuccheriera settecentesca (n. 2), che riporta un marchio inedito, dal punto di vista figurativo, rappresentante la figura di sant'Antonio Abate con la capra, segno molto antico e ripetutamente citato nella Matricola¹⁴. Non desta meraviglia il fatto che anche tale impronto sia figurativamente inedito, in quanto, a tutt'ora, quasi nulla è stato ancora editato sui contrasegni milanesi di argentieri, operanti perlomeno fino al XVIII secolo.

Scarse sono anche le documentazioni, grafiche e fotografiche, di punzoni ottocenteschi lombardi; in tale senso va segnalata una graziosa piccola acquasantiera da muro, databile all'inizio dell'Ottocento (n. 3), che reca

l'impronto utilizzato dal noto argentiere Carlo Tadei¹⁵; di poco posteriore a tale oggetto è un coperchio di scatoletta (n. 4), recante il segno dell'incudine, marcatura impressa sulle parti minori degli oggetti, successivamente all'editto del Beauharnais del 1810; di alto pregio è il calice con la sua patena (n. 5), eseguiti nella bottega di Eugenio Brusa.

L'arte orafa milanese più recente è pure rappresentata, anche se tre pezzi affatto pregevoli del celebre Alfredo Ravasco non recano la sua firma e non sono quindi stati recensiti¹⁶. Vi è invece un servizio da tavola del suo maestro Eugenio Bellosio, che palesa, lungo il bordo di un grande piatto da parata (n. 6) la firma e l'anno di esecuzione, il 1884. Di un altro orafo milanese, Antonio Giacché, si è conservato il punzone in acciaio con la firma (n. 7), oltre che una sequenza di numerosi suoi punzoni per riprodurre stemmi e decorazioni varie.

Le argenterie venete punzionate, reperite nelle Civiche Raccolte, in parte esposte nelle sale del museo ma in buona percentuale collocate nei depositi, sono nove in tutto, numero piuttosto ragguardevole per questa raccolta e che rappresenta comunque circa un quarto di tutti i pezzi qui presentati, marcati o firmati. Opere eseguite fra il XVII e il XVIII secolo, sono tutte di buon livello, talvolta anche assai raffinato. Il repertorio comprende due vassoi (nn. 8-9), un pendaglio rituale ebraico (n. 10), due coppe a conchiglia (nn. 11-12), una piccola aggraziata zuccheriera (n. 13), le borchie per la copertina di un volume liturgico (n. 14), due piastre sbalzate (nn. 15-16), l'una con la Maddalena morente, l'altra con l'Annunciazione.

La presenza in una raccolta lombarda di numerosi pezzi di argenteria veneta non desta meraviglia, data non solo la vicinanza del territorio veneto, ma anche la prodigiosa qualità di tali prodotti, che vennero anche ripetutamente inviati in Lombardia da maestranze emigrate nel dominio della Serenissima¹⁷. Tuttavia, come si è accennato, mancando ancora l'edizione di uno studio sistematico sul sistema di marcatura per gli argenti adottato nel Veneto, non si è in grado di correlarsi, se non episodicamente, con altre testimonianze già pubblicate; l'illustrazione, comunque, delle opere conservate nei Civici Musei Milanesi, in abbinamento ai rispettivi impronti inediti reperiti, è da ritenersi possa fungere da valido contributo per un futuro studio, che si rende sempre più urgentemente indispensabile.

Le argenterie genovesi sono rappresentate da un'unica pregevole piccola acquasantiera settecentesca da muro (n. 17), che reca, solo parzialmente decifrabile, il noto impronto della «torretta»; quanto accennato per lo

studio sulle punzonature venete, può in buona parte ripetersi per quelle genovesi, mancando anche in questo caso un inventario sistematico¹⁸. Diverso è il caso per gli elaborati del territorio romano, una delle poche zone attentamente indagate¹⁹. Nelle Raccolte d'Arte Applicata è stato possibile individuare una coppia di oggetti. Il più antico è una piccola acquasantiera da muro del XVIII secolo (n. 18), mentre il secondo è una statuetta raffigurante Mercurio (n. 19), di forme classicheggianti ma databile all'Ottocento, come pure conferma il tipo d'impronto impresso sull'aluccia applicata ad un piede.

Anche un artefice bolognese, Bonaventura Gambari, è reperibile, sia pure in un frammento di fregio riadattato su una cornicetta moderna (n. 20). Tramite la citata monumentale ricerca del Bulgari, è stato possibile proporre un diretto e pertinente raffronto²⁰, anche se non è sciolto il dubbio circa la presenza di un secondo impronto, il cui simbolo rappresentato, il calice, si è pure avuto già modo d'incontrare, in altra ricerca, su un elaborato milanese²¹.

Ancora assai incerto è lo stato delle conoscenze di larga parte delle marcature, per gli argenti dell'Italia centro-settentrionale, con alcune apprezzabile eccezioni per delle recenti indagini, come quella sugli argentieri lucchesi del XVIII secolo²². Né sfugge a tale generale situazione la zona del Parmense, a cui si potrebbe attribuire, con non poche riserve, una pisside cinquecentesca (n. 21): in effetti, su tale elaborato risulta punzonato solo il bullone di affrancamento delle componenti ed inoltre la marcatura in vigore a Parma verso la metà del XIX secolo. Che poi esistano ancora gravi lacune conoscitive è confermabile, ad esempio, dal non identificato sistema tripunzonale, impresso su una cornice di cartagloria argentea barocca (n. 22), di buona fattura italiana.

Il sistema di marcatura, successivo al riordino in Italia del 1872, è testimoniato dalle punzonature presenti sulla pregevole ornamentazione per la capigliatura femminile, adottata in alcuni costumi regionali lombardi (n. 23). Vi è poi una sorta d'interregno, in cui orefici ed argentieri firmarono solo, per sigla o per esteso, il loro nome, senza marcare l'argento con delle bollature di convalida: è questo il caso di una statuetta reggente un nautilo, solo siglata (n. 24), di un piatto decorato pure siglato (n. 25), di un cammeo²³ incluso in una cornice d'oro e smalto (n. 26) e di una statuina miniaturizzata in oro a getto (n. 27); queste ultime due opere recano la firma per esteso. Conclude il repertorio un grande piatto ovale, parzialmente dorato e lavorato a sbalzo (n. 28), su cui è impressa la punzonatura per gli argenti, conformemente alla nuova legge

italiana in materia, emessa il 5 febbraio 1934 ed entrata in vigore il 22 marzo 1935.

Come si può notare, i pezzi di fabbricazione italiana rappresentano la maggioranza del materiale rinvenuto e recensito qui di seguito; anche senza poter significare un esauriente repertorio sulle firme e marcature degli argenti, la rassegna può considerarsi un complesso tassello, utile per lo sviluppo delle conoscenze di tale argomento. Se episodicamente si volesse proporre una considerazione, si potrebbe dire che, nelle Raccolte Milanesi, proprio per gli argenti lombardi marcati, specie per le opere databili dal XVII al XIX secolo, non esiste una sufficiente rappresentatività nel vistoso patrimonio che, in effetti, dalle ricerche nelle varie chiese, anche nella sola Diocesi di Milano, sembra sempre più intravedersi cospicuo.

Per quanto riguarda le restanti argenterie punzonate, reperite nelle Raccolte d'Arte Applicata e di produzione straniera, si può segnalare altri nove elaborati. Uno è il pregevole crocifisso (n. 29) del Settecento francese²⁴. Di ambiente olandese e del secolo diciannovesimo è un grazioso cestello, contenente un servizio di posate per il caffè (n. 30), recante fra l'altro la lettera dataria, per cui è stato possibile individuare l'anno esatto di fabbricazione²⁵.

La produttività germanica è preziosamente rappresentata. Vi è un nautilo (n. 31), montato su un piedestallo, recante l'impronto territoriale della città di Augusta²⁶. Sempre allo stesso ambiente produttivo è ascrivibile il monumentale altare portatile (n. 32) che, oltre recare il caratteristico impronto con la «pigna» di Augusta, mostra ripetutamente quello di Mathaeus Wallbaum, apprezzato argentiere, già noto per altre splendide creazioni, fra cui dei similari altari²⁷.

Come per il caso della città di Augusta, è rappresentato un altro importante centro di operosità di argentieri barocchi, Norimberga, di cui sono custoditi tre pezzi. Due sono piccole imbarcazioni, caratteristici soprammobili con funzione esclusivamente decorativa. Una, impostata su un piedestallo (n. 32), oltre recare l'impronto territoriale, mostra le iniziali del noto argentiere Georg Müller²⁸. L'altra, montata su rotelline (n. 34), non palesa la punzonatura del maestro e nemmeno quella territoriale, ma solo la doppia bollatura del controllo per il tenore d'argento (13 Lotiges); può tuttavia correlarsi, con puntuale precisione, ad altri analoghi prodotti, conservati in musei tedeschi²⁹.

Ancora per la produzione norimberghese, è da segnalarsi un calice onorario (n. 35), datato 1643, la cui attuale attribuzione all'argentiere Mel-

chior Baier il Vecchio è da vedersi con qualche riserva, a causa dell'interpretazione problematica per una delle due iniziali del nome³⁰. Concludono il repertorio qui proposto due calici onorari seicenteschi, d'ambito esecutivo olandese (nn. 36-37), il primo datato 1641, testimoni, nella preziosità dell'esecuzione, di una ulteriore riconferma, per tale epoca, dello spostamento verso il centro dell'Europa della migliore produttività orafa³¹.

NOTE

¹ Relativamente ai numerosi settori delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, sono già stati pubblicati, per opera dell'Editrice Electa, i volumi-catalogo: *Le porcellane* (a cura di G. Lise) e *Gli avori* (a cura di O. Zastrow), mentre sono in stampa *Gli orologi* (a cura di G. Brusa), *Gli strumenti scientifici* (a cura di T. Tomba), *Gli smalti* (a cura di O. Zastrow).

² Fra i più noti manuali, perlomeno in rapporto alle zone di provenienza degli oggetti qui presi in considerazione, si può rammentare, ad esempio: M. ROSENBERG, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, FRANKFURT AM MAIN, 1922, ss; E. BEUQUE & FRAPSAUCE, *Platine, or, argent: Dictionnaire des Poinçons officiels français et étrangers*, PARIGI, 1929; K. CARRE, *Les Poinçons de l'Orfèvrerie Française*, PARIGI, 1928; E. VOET, *Merken van Amsterdamsche Goud en Zilvermeden*, LA HAYE, 1912; K.A. CITROEN, *Amsterdam silversmits and their marks*, AMSTERDAM, 1975.

³ Le zone produttive, esplorate a tutt'ora con metodo, si restringono a ben poche: Piemonte (A. BARGONI, *Mastri orafi e argentieri in Piemonte dal XVII al XIX secolo*, TORINO, 1976); Roma, Lazio e parte dell'Italia Centro-Settentrionale (C.G. BULGARI, *Argentieri, Gemmari e orafi d'Italia*, ROMA, 1958 ss, 4 voll.); Napoli (F. e C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, NAPOLI 1973); Sicilia (M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, TRAPANI, 1976); Lucca (A.A. V.V., *Le botteghe degli argentieri lucchesi del XVIII secolo*, Catalogo, LUCCA, 1981).

⁴ Per la Lombardia, non esistendo ancora una catalogazione sistematica dei marchi degli artefici locali, si può rimandare ad alcune singole monografie, o a parte di repertori pubblicati in diversi volumi: G. ROSA, *Appunti per una storia dell'oreficeria milanese*, in «Archivio Storico Lombardo», a. 86, serie ottava, vol. IX, a. 1959, pp. 139-146 (per i marchi milanesi); I. TOESCA, in «Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga», MILANO, 1974 (per alcune punzonature mantovane); G. SAMBONET, *Conoscere gli argenti*, MILANO, 1979 (per alcuni impronti milanesi); G. ROSA, *Le arti minori. Oreficerie*, in «Storia di Milano» MILANO, 1959, vol. XIII, p. 621 ss (per nomi di argentieri); O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco*, Vol. I, Valvarrone, LECCO, 1981; Id., *Inventario delle oreficerie antiche... Vol. II, Val d'Esino e Muggiasca*, LECCO, 1983; Id., *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie della pieve storica di Appiano. Parrocchie di Lurago Marinone e di Fenegrò*, in «Aplanum», I, 1982 (per nomi e marchi di argentieri con i relativi oggetti schedati); S. BÜCHI, *Gli orefici a Milano. La corporazione di S. Eligio dal XIV al XIX secolo*, MILANO, 1979; M. CINOTTI, R. BOSSAGLIA, *Tesoro e Museo del Duomo*, MILANO, 1978; G. GREGORIETTI, *Oreficerie*, in «Museo Poldi Pezzoli. Orologi-Oreficerie», MILANO, 1981.

⁵ Cfr. C. ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, in «Capolavori d'arte decorativa nel Castello Sforzesco», MILANO, 1975, pp. 49-93.

- ⁶ D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, MILANO, 1977: è la trascrizione, con ampie annotazioni, dei due fondamentali codici, quello della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (ms. AG XI 59) e l'altro della Biblioteca Nazionale di Firenze (Landau-Finaly ms 28). Sullo stesso tema cfr. anche C. SANTORO, *Due matricole della scuola degli orefici di Milano*, in «Studi in onore di A. Saporiti», MILANO, 1975, vol. I, pp. 607-614; ID., *Collegi professionali e Corporazioni d'arti e mestieri della vecchia Milano*, MILANO, 1955. L'orafa Antoniola de Verris è citato nella Matricola Braidense nell'anno 1354 al foglio 10 r.
- ⁷ Per una bibliografia sul paliotto di Monza e sulle annotazioni relative a Borgino dal Pozzo, si rimanda a A. OTTINO DELLA CHIESA, in «Il Tesoro del Duomo di Monza», MILANO, 1966, pp. 141-147.
- ⁸ Il nome di Borgino dal Pozzo è citato nella Matricola Braidense nell'anno 1311, al foglio 1 v (*d. Burginus de Puteo*).
- ⁹ Per il Turro si rimanda alla Matricola Braidense (fogli 91 v., 93 r., 95 v., 98 v., 99 v.) e al Codice Landau-Finaly (foglio 64 v.). In merito al calice da lui firmato cfr. O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie... Parrocchia di Esino Lario*, in «Archivi di Lecco», a.V., 1982, n. 3 lugl.-sett., sch. n. 6 fig. 10.
- ¹⁰ Cfr. Matricola Braidense; ad esempio: *Ambrosius de Vicemalis* nel 1456 (f. 58 r.), è detto nel 1469 *de Vincemalis*; lo stesso cognome si trasforma nel 1564 in *Vicimalla* (f. 81 v.).
- ¹¹ Cfr. Matricola Braidense; *Christoforus de la Turre*, nel 1554 (f. 80 r.), diventa *Cristophoro dalla Torre* nel 1568 (f. 82 r.); un altro *Christoforus de la Turre* nel 1453 (f. 56 r.) diventa nel 1468 *Christoforus de Torris* (f. 64 r.).
- ¹² Sul cognome Scotti la Matricola Braidense reca, ad esempio, nel 1311 *Scottus* (f. 2 r.), nel 1354 *Iscotti* (f. 6 v.), *de Scottis* nel 1430 (f. 33 v.), nel 1593 si trasforma in *Scotto* (f. 88 r.).
- ¹³ Per il cognome Sappa la Matricola Braidense cita *Ambrosio Sapa* nel 1632 (f. 97 r.), che nel 1634 diventa *Sappa* (f. 97 v.) e ritorna nel 1649 *Sapa* (f. 101 v.). Così il cognome di Andrea Sala è citato nello stesso codice: *Andrea Salla* nel 1529 (f. 84 r.), *Sala* nel 1586 (f. 85 v.); lo stesso cognome nel 1413 era citato come *de Salla* (f. 28 r.).
- ¹⁴ Nel codice fiorentino è citato il segno di sant'Antonio negli anni 1630 (f. 86 r.) e nel 1670 (f. 94 n.n.).
- ¹⁵ L'argenteiro Carlo Tadei è nominato in un documento del 1790 (conservato nell'Archivio Storico Civico di Milano - Materie 684) ove si firma, insieme ad altri orafi, per una petizione di protesta. Cfr. anche G. SAMBONET, cit., p. 42.
- ¹⁶ Sulle tre composizioni «marine» del Ravasco cfr. R. BOSSAGLIA, *I gioielli stile 1925 di Alfredo Ravasco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. V, anno IV, 1977, pp. 147-153. Il successivo piatto del Bellosio (n. 6) è stato esposto alla Mostra «Centenario della Esposizione Nazionale di Milano», 1981, Museo di Milano, 5 maggio - 1 novembre. Il piatto fu eseguito quando Eugenio Bellosio aveva trentotto anni.
- ¹⁷ Per un confronto, circa alcuni ricchi corredi di argenterie liturgiche venete, quasi sempre punzonate, si rimanda a O. ZASTROW, *Inventario...*, cit., Voll. I-II; anche l'esplorazione sistematica delle parrocchie soggette alla Diocesi Comasca, nell'attuale provincia di Como, ha fornito delle straordinarie risultanze, d'ordine qualitativo e quantitativo, circa le argenterie venete, particolarmente nel territorio del Lario centrale e settentrionale.
- ¹⁸ Un'indagine sistematica sulle argenterie genovesi non può dirsi ancora pubblicata; lo studio a suo tempo effettuato non pose uno specifico accento sull'argomento degli impronti (cfr. G. MORAZZONI, *Argenterie genovesi*, MILANO, 1951).

¹⁹ Cfr. C.G. BULGARI, cit.

²⁰ Per una scheda su Bonaventura Gambari, cfr. C.G. BULGARI, cit., vol. IV, n. 2507, p. 178.

²¹ Il simbolo del calice è molto antico e lo si ritrova nella Matricola del Codice Landau-Finaly: 1599. *El segno del calice sarà tenuto fora per d. Oracio Mandello et l'ha conprato da d. Iacobo dito il Varese...* (f. 63 r.); 1680. *Il segno del calice sarà tenuto fora dal sig. Pavolo Antonio Fidele et ha pagato la sua onoranza* (f. 95 n.n.). Si è già avuto occasione di pubblicare tale insegna, ritrovata impressa su un oggetto primo settecentesco, marchio che in quel caso si presentava non incorniciato (cfr. O. ZASTROW, *Inventario...*, cit., Vol. I, *Valvarrone, Parrocchia di Tremenico*, impronto n. 2, p. 12).

²² Cfr. A.A. V.V., *Le botteghe degli argentieri lucchesi...*, cit.

²³ Antonio Berini, nato verso il 1770 a Roma, figlio di Pietro, domiciliato in piazza dei Pollaroli e coniugato con Francesca Maria Nocchi, risultava ancora vivente nel 1830: le notizie sono tratte da C.G. BULGARI, cit., Vol. I, pp. 146-147.

²⁴ E. BEUQUE & FRAPSACE, cit.

²⁵ Cfr. anche TARDY, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, PARIGI, 1977.

²⁶ Cfr. ALBERICI, cit. p. 84. L'impronto dell'argenteiro, una mezza luna, non è identificato.

²⁷ Cfr. ALBERICI, cit. p. 84; per note sul Wallbaum cfr. ROSENBERG, cit., vol. I, n. 428, pp. 66-67, dove però l'altarelo milanese non è citato.

²⁸ Cfr. ALBERICI, cit., p. 84; per note sul Müller cfr. ROSENBERG, cit., vol. III, n. 4192, pp. 207-209.

²⁹ Cfr. K. PECHSTEIN, *Goldschmiedewerke der Renaissance*, BERLINO, 1971, n. 73. Cfr. ALBERICI, cit., p. 84.

³⁰ Cfr. ALBERICI, cit., p. 84. Per Melchior Baier il Vecchio cfr. ROSENBERG, cit., vol. III, n. 3806; per Meinrad Bauch il Vecchio, cfr. ROSENBERG, cit., vol. III, n. 3993, pp. 118-120.

³¹ Cfr. ALBERICI, cit., p. 94. Il n. 35 non è reperibile nel grande repertorio J.W. FREDERIKS, *Dutch Silver*, DEN HAAG, 1952.



1. Antonio Verri - Milano. Sec. XIV. Calice

Alt. cm. 19. Incisione traforo.
Acquistato da Sambon nel 1891.
Inv. Oref. 93. Fig. 1-2.

Il calice, di forme semplici e proporzionate, conservante la caratteristica coppa originaria ancora sensibilmente bassa e larga che ben si collega con il nodo accentuatamente appiattito ornato da dischetti decorati, può convincentemente datarsi all'inoltrato XIV secolo.
Sul rovescio del piede è inciso a eleganti caratteri gotici la firma dell'artefice: A+VERI. Il particolare interesse per questo pezzo s'incentra nella verosimile identificazione dell'artista che eseguì il calice, opera che fino ad ora era stata ignorata, e nell'importanza, in una più ampia dimensione conoscitiva, di una delle rarissime nuove acquisizioni di pezzi firmati attribuibili all'argenteria milanese del XIV secolo. Infatti, del Veri, o meglio Verri, si parla nelle prime registrazioni conservatesi della Matricola degli Orefici della Scuola di Sant'Eligio in Milano. In data 1354 si legge, subordinatamente all'indicazione *Suprascriptis anno et indictione, infrascripti sunt laboratores de arte auriferorum qui solverunt intradegam, videlicet solidos XX tertiorum pro quolibet tam forasterius quam citadinus*, insieme all'elenco di altri nomi, quello di *Antoniolus de Verris*. L'epoca di fabbricazione del calice, il suo stile, la firma dell'autore (con le normali varianti, per l'epoca, *Veri - Verri - De Verris*; si può richiamare, a titolo di confronto dei casi analoghi già pubblicati, come quello dell'orefice milanese *Turo - Turro - Turrus*: cfr. O. ZASTROW, *Inventario...* cit., *Parrocchia di Esino Lario*, in «Archivi di Lecco», a.V, n. 3, lugl.-sett. 1972, calice n. 6, concorrono nel confermare l'importante e rara identificazione proposta).





2. Milano. Sec. XVIII. Zuccheriera

Lungh. cm. 12,5; largh. cm. 8; alt. cm. 10,5.

Argento sbalzato, cesellato e a getto.

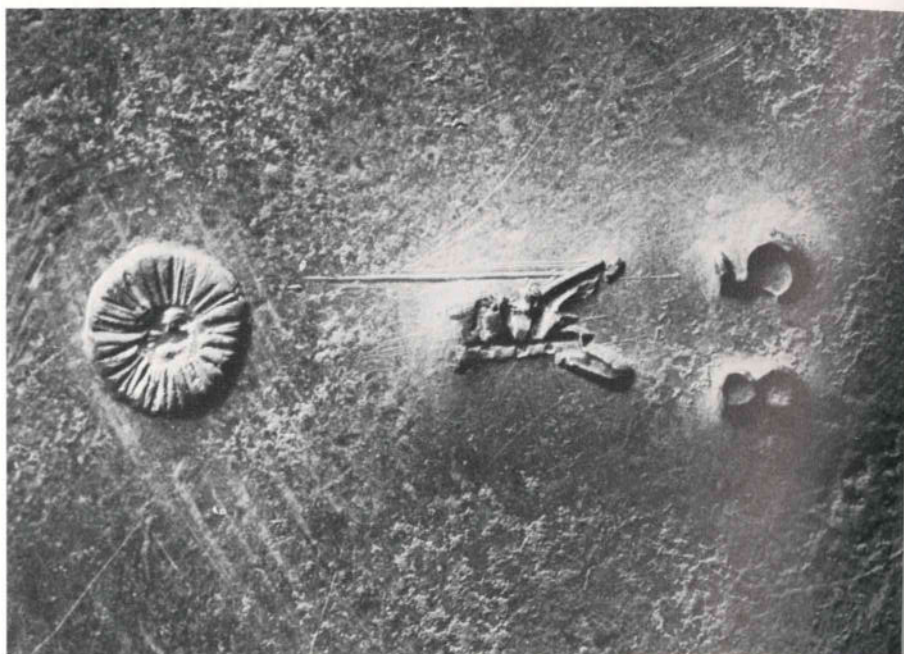
Acquistato nel 1892 dalla Vendita Catalano. Fig. 3-4.

Sul fondo del pregevole contenitore, dalle equilibrate forme settecentesche, all'esterno, è impressa una punzonatura, parzialmente consunta ma ancora discretamente leggibile. Si può ricordare la figura, posta in piedi e frontalmente, di un personaggio la cui testa è coronata dall'aureola. Due dettagli permetterebbero d'identificarlo con certezza: la presenza di un piccolo animale che, stando ai suoi piedi sembra appoggiarsi rampante alla persona del santo; un lungo bastone che il santo regge e da cui pende una campanella. Per il primo particolare, l'alternativa potrebbe estendersi a san Rocco (il cui segno è pure citato nella Matricola degli Orefici Milanesi); tuttavia, la presenza del bastone da cui pende una campanella, attaccata quasi all'estremità superiore, afferma la precisa identità di sant'Antonio Abate.

Il segno di sant'Antonio Abate è noto dalle annotazioni nella Matricola milanese. In data 22 ottobre 1670 si legge: *Il segno di sant'Antonio abate sarà tenuto fora del sig. Antonio Cattaneo et ha pagato la solita onoranza.* Di ancora maggiore interesse appare un'altra registrazione, in data 14 maggio 1630: *Il segno ch'era del sig. Carlo di Giuli, cioè santo Antoni e la capra, ora sarà tenuto fora del sig. Baldisar Agra et à pagato la sua onoranza.* Da questa seconda annotazione pare ancora meglio definirsi l'iconografia del santo, raffigurato sull'impronto: l'animale rampante è quindi una capra, formulazione abbastanza insolita, dato che correntemente tale personaggio è affiancato da un maiale.

Circa l'antichità di tale insegna si può aggiungere che Carlo Giulio, anteriore titolare di tale marchio, fece e donò alla Scuola degli Orefici di Sant'Eligio un calice d'argento in data 24 novembre 1616. Lo stesso orefice è noto per essere stato tesoriere nel 1592 e nel 1593, indi console nel 1616.





3. Carlo Tadei. Milano. Sec. XIX. Piccola acquasantiera da muro

Alt. cm. 18; largh. cm. 10. Sbalzo e cesello.

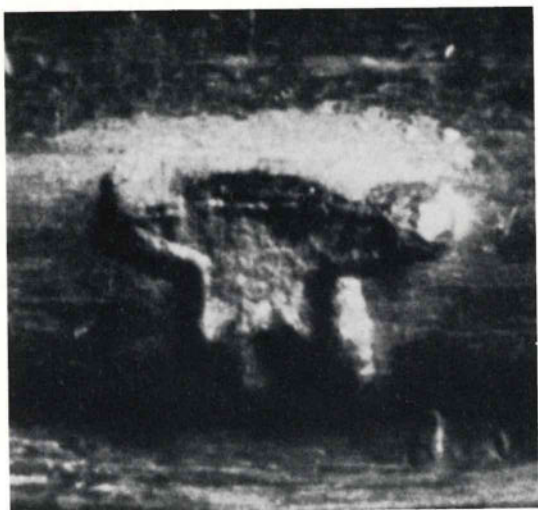
Acquisto effettuato nel 1892.

Inv. oref. 143. Fig. 5-6.

L'elaborato, dai caratteri classicheggianti e con collegamenti rispetto allo stile Impero in un momento primo ottocentesco, reca impressa, sul verso, una terna di punzonature, imposte a Milano successivamente all'editto del 25 dicembre 1810 del Beauharnais e messo in vigore dal 1812. L'incuso centrale rappresenta il contrassegno territoriale (l'aratro disposto di profilo); a lato vi è impresso il numero 85, indicativo del titolo dell'argento contenutovi a 850/1000; in posizione simmetrica a questo vi è l'insegna di bottega, il sole raggiato, che risulta quella del noto argentiere Carlo Tadei (che ha utilizzato un simbolo molto antico, reperibile in elaborati a lui assai antecedenti); questi aveva il laboratorio a Milano in San Michele al Gallo. Il Tadei operò già nel tardo scorcio del XVIII secolo.

Il tipo particolare di punzonatura fornisce delle interessanti indicazioni cronologiche, in quanto risulta anteriore all'obbligo di riportare, accanto al marchio dell'argentiere, le sue iniziali. D'altronde, anche il segno di convalida del titolo dell'argento contenuto, qui indicato con un numero, verrà in seguito costantemente espresso dal noto ettagono, racchiudente il mondo e le sette stelle, determinanti i «sette trioni», indicante il titolo sceso a 800/1000. Siamo quindi, per questo oggetto, in una fase iniziale del XIX secolo, come ha pure confermato la stilistica del pezzo.





4. Milano. Sec. XIX. Coperchio di scatoletta

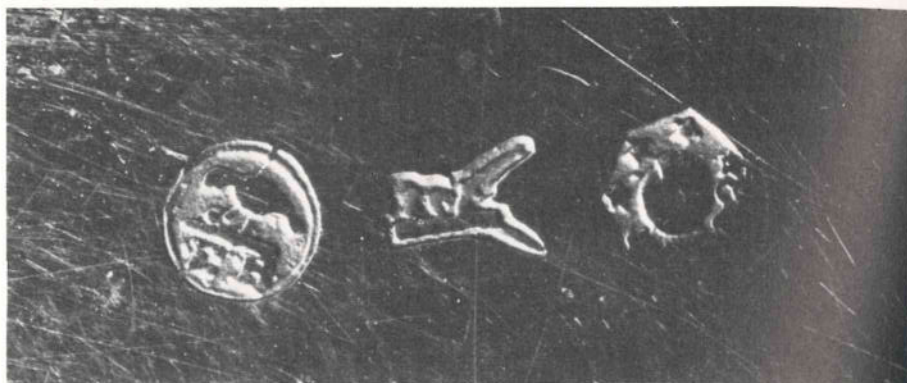
Cm. 6,5 × 8,7. Sbalzo e cesello.

Legato De Cristoforis 1876.

Inv. Oref. 114. Fig. 7-8.

Il corpo della scatoletta non è rintracciabile: forse l'oggetto è stato già in origine registrato come elemento smembrato. La raffigurazione riprodotta riprende una scena con cavalieri, di gusto barocco, in un tipico momento esecutivo dell'inoltrato XIX secolo. Sul bordo laterale è impresso il segno dell'incudine, relativo alle parti minori delle argenterie, successivamente alle disposizioni, conseguenti all'editto del Beauharnais, dopo il 1812. Essendosi smarrito il contenitore, non risulta più quindi nemmeno rintracciabile l'impronta dell'argentiere che, insieme all'incuso indicante il contrassegno territoriale e la convalida del titolo dell'argento contenuto nella lamina, doveva essere impresso sul fondo dell'oggetto, all'esterno.





5. Eugenio Brusa - Sec. XIX. Calice e patena

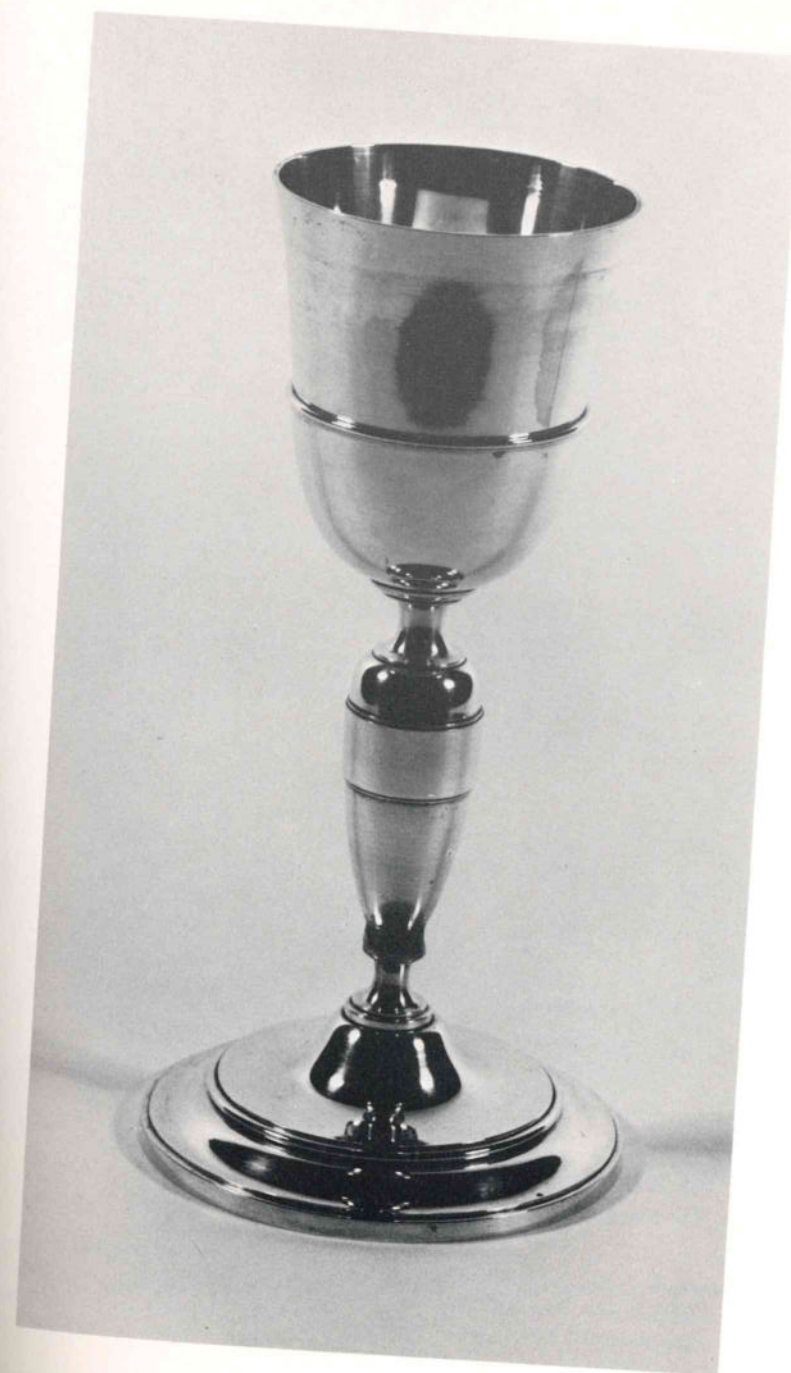
Calice: alt. cm. 22,2; lamina di argento; la coppa è dorata all'interno; vi è una riparazione, effettuata a saldatura, nell'attacco fra il piede e il fusto. Patena: diam. cm. 16,5; lamina di argento dorata. Provengono entrambi dalla raccolta Durini.

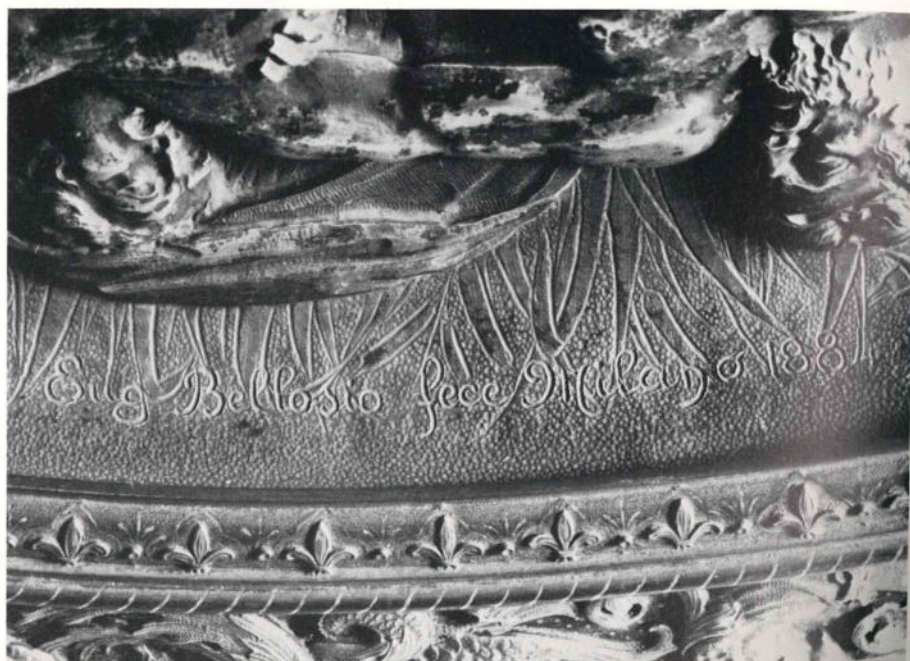
N. Inv. assente. Fig. 9-11.

Il calice risulta un elaborato di livello esecutivo affatto notevole, dalle pure linee slanciate, privo affatto di qualunque elemento figurativo. Si distingue comunque dalla corrente formula dei «calici giornalieri» settecenteschi, che si conservano, ancora numerosi, in diverse parrocchie lombarde (cfr. ZASTROW, *Inventario...*, cit., 1981; *Inventario...*, cit., 1982; *Inventario...*, cit., 1983), per un'accentuata nobiltà che caratterizza l'opera, pienamente partecipe della sensibilità stilistica Impero, nel primo scorcio del secolo XIX.

Sul bordo del piede è il tripunzonale, eseguito successivamente alle prescrizioni già citate nelle precedenti due schede (n. 3-4), quindi con l'aratro, l'ettagono e l'impronto circolare dell'argentiere: i primi due simboli si ritrovano battuti sul bordo della coppa, mentre sul reggi coppa è impresso il segno dell'incudine, relativo alle parti minori staccabili. Rispetto al caso precedente (n. 3), si nota qui la presenza non più del numero, indicante il tenore dell'argento contenuto nella lamina, bensì dell'ettagono (con il mondo, le sette stelle e il numero due) corrispondente al titolo a 800/1000. Il marchio di bottega, rappresentante un pappagallo posto di profilo sotto cui sono le iniziali del titolare, E B, è relativo al noto argentiere genovese Eugenio Brusa, trasferitosi verso la fine del '700 a Milano, ove operò con tre figli nella bottega di cui ebbe a rilevare l'antica insegna (per l'illustrazione di quest'ultima cfr. G. ROSA, *Appunti...*, cit., fig. 5, p. 145).

La patena circolare, affatto liscia salvo il solito disco centrale scodellato, reca sul verso il sopracitato tripunzonale, confermando di essere stata eseguita nella stessa bottega del Brusa.





6. Eugenio Bellosio - Milano. 1884. Piatto da parata

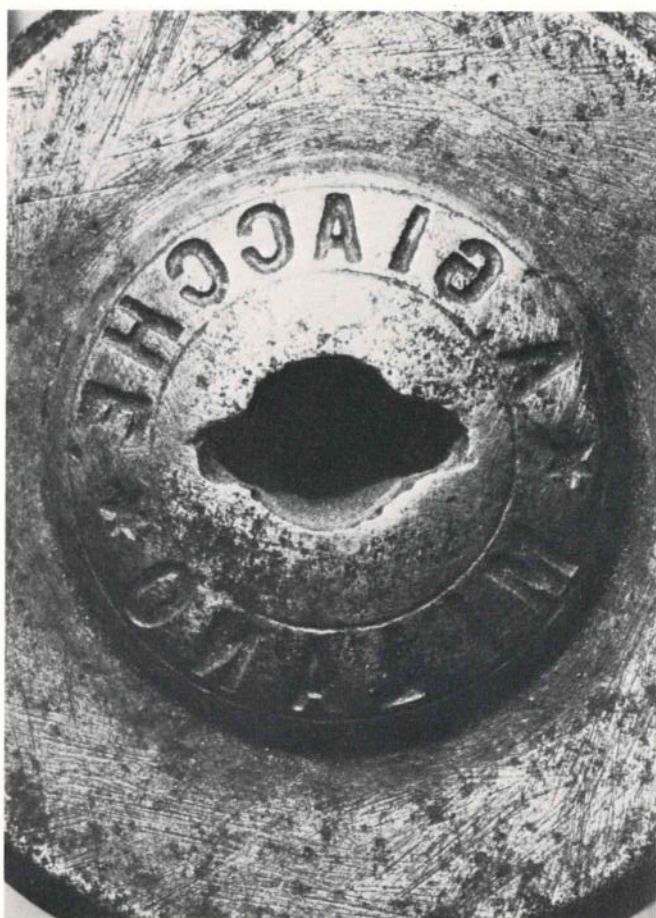
Diametro cm. 64. Sbalzo, cesello, bulino; il contro fondo è composto da una spessa lamina di ferro.

Dono Francesco Barbieri. 1923.

Inv. Arte Decorativa N. 51. Fig. 12-13.

Attorno alla grande corona centrale riportante la scena di lotta, secondo una concezione classicheggiante, è incisa l'iscrizione: *Eug. Bellosio fece Milano 1884*. Il piatto s'inserisce in uno scenografico servizio da tavola, comprendente posate, bicchieri, saliere, coppe, eseguito dall'artefice, che fu tra l'altro allievo del Bellezza ed a sua volta maestro del grande orefice Alfredo Ravasco.





7. Antonio Giacché - Milano. Sec. XIX. Punzone per argenteria

Diam. max. cm. 3,4; alt. cm. 3,7. Acciaio.

Dono signora Carla Cossa, Milano, 1976.

Inv. Oref. 321. Fig. 14-15.

La testa del punzone reca, a forte rilievo, su una corona circolare, la scritta A. GIACCHÉ - MILANO. L'argenteo Antonio Giacché, operante negli ultimi decenni del XIX secolo e già residente in Milano in via Manzoni n. 7, ebbe lo stabilimento, sempre in Milano, in via Santa Croce n. 16. Si sono di lui conservati, nelle Civiche Raccolte, numerosi altri punzoni, con varie figurazioni e stemmi gentilizi, sempre provenienti dallo stesso donativo, già utilizzati dall'artefice per marcare posaterie e argenterie domestiche in genere.





8. Veneto. Sec. XVII. Vassoio con piedestallo

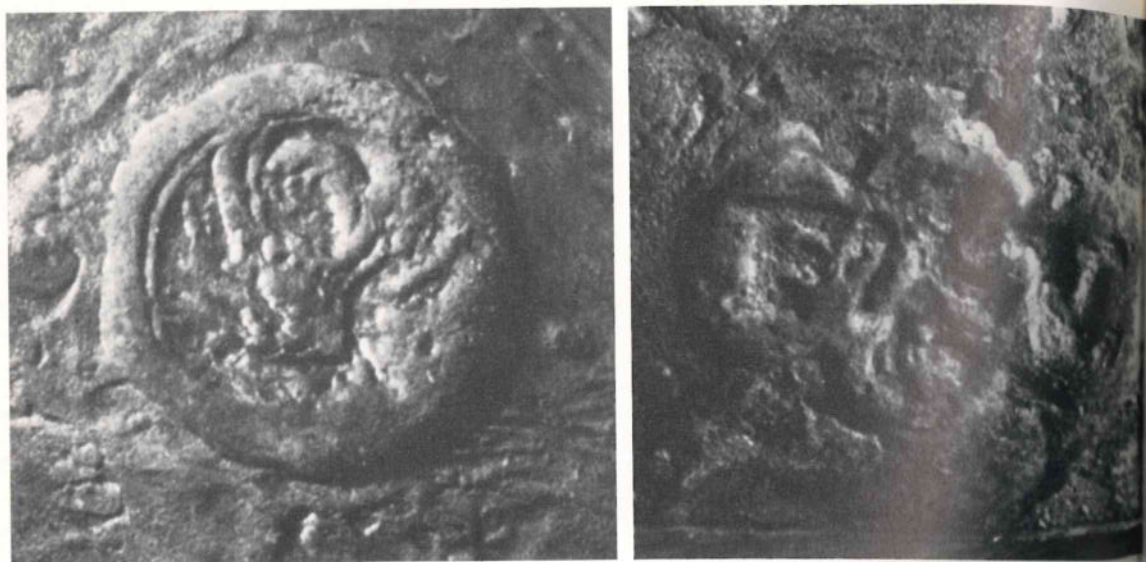
Diametro cm. 28. Sbalzo e cesello.

Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 124. Fig. 16-17.

L'allegoria con sirene, tritoni e cavalli, e, al centro, lo stemma Cicogna, affermano una datazione seicentesca, non immemore di stilemi del precedente secolo. Sul rovescio, lungo il bordo del piede, è marcato, due volte affiancato, l'impronta recante le lettere M e G, fra le quali s'interpone un simbolo, raffigurante due stilizzate corolle esapetale sovrapposte. Anche se non risulta rintracciabile il marchio del «leone in moleca», forse logoratosi, l'attribuzione della marchiatura, secondo questa tipologia, è affatto pertinente all'ambito veneto, stanti i numerosi riscontri con altre opere inventariate e più o meno similmente punzonate. D'altra parte, anche il programma figurativo convalida l'attribuzione territoriale proposta.





9. Veneto. Sec. XVII. Vassoio con piedestallo

Diam. cm. 28. Sbalzo e cesello.

Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 202. Fig. 18-20.

La forma del piatto, lo stemma Cicogna riprodotto al centro, l'ambientazione marina dell'allegoria, l'epoca dell'esecuzione, riportano direttamente ad un riscontro con il precedente elaborato. In questo caso va segnalato che, sul rovescio del piede, è stato possibile reperire l'impronto circolare racchiudente il «leone in moleca», oltre che un secondo incuso recante le lettere affiancate F V, separate da un simbolo che potrebbe leggersi come un leone rampante voltato verso destra. Se le analogie con l'altro vassoio parrebbero convincenti, non è da escludersi che l'esecuzione debba attribuirsi ad un'altra bottega.





10. Veneto. Sec. XVII. Shaddai

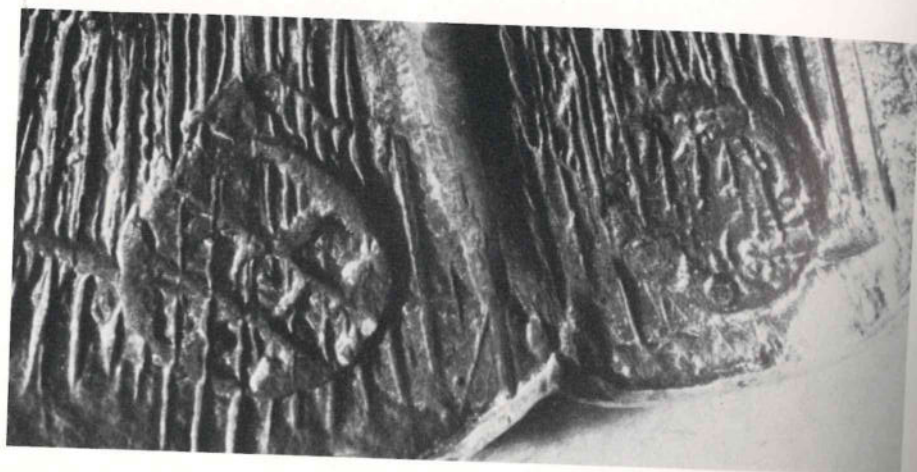
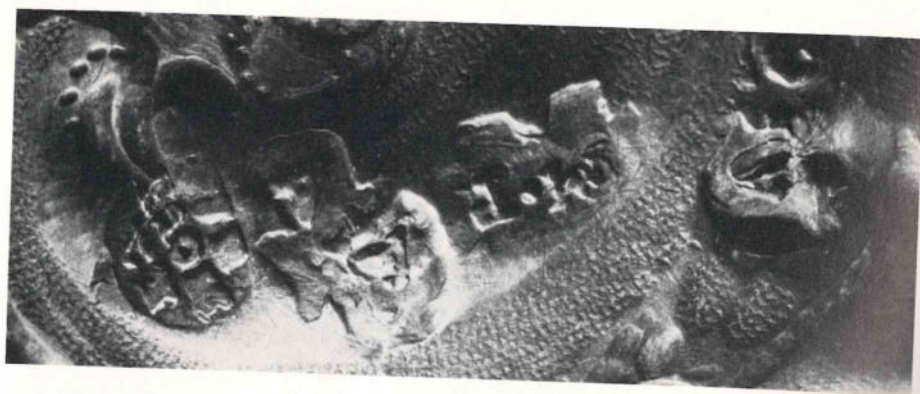
Alt. cm. 13,5. Sbalzo e cesello.

Acquisto del 1931 dalla Ditta Antiquaria Mori e Tomei di Milano.

Inv. Oref. 176. Fig. 21-23.

Il termine indica un pendaglio del rito ebraico (letteralmente significa «onnipotente»), un oggetto liturgico ornamentale, talvolta a forma di mezza corona appiattita, con decorazioni pendule. Qui sono riportati, miniaturizzati sui due lati, dei simboli israelitici: il cappello bicornio, un cuore, la lampada, le tavole dei comandamenti, il sacro candeliere; su entrambi i lati vi è inoltre uno stemma. Le due facce sono per il resto uguali fra loro e recano entrambe l'impronta circolare con il «leone in moleca», sotto cui è ricostruibile l'esatta dizione di un cartiglio rettangolare con le lettere R.P. L'analogia con altre punzonature su oggetti tardo seicenteschi, permette un verosimile richiamo a tale epoca, con cui non pare contrastare la stilistica pieno barocca del pendaglio.





11. Veneto. Sec. XVII. Coppa a conchiglia

Alt. max. cm. 26. Argento a sbalzo, cesello a getto.
Legato De Cristoforis 1876.
Inv. Oref. 125. Fig. 24-25.

Sul diritto del basamento sottostante al personaggio semi inginocchiato e sul lato destro del contenitore a conchiglia sono impresse delle punzonature, parzialmente leggibili, tipiche dell'ambito veneto, particolarmente in un'epoca sensibilmente arretrata; fra l'altro, è solo scarsamente leggibile il tipico «leone in moleca». Peraltro, è ancora decifrabile la nota coppia di lettere A C, fra cui s'interpone un simbolo, forse la celebre torretta; a fianco di questo impronto ve ne è un altro, pure già noto, con le lettere puntate M.P. Altri due raggruppamenti di lettere, uno dei due fra l'altro ancora probabilmente con anche un simbolo, sono quasi del tutto indecifrabili. La proposta fase, cronologicamente non molto evoluta, trova comunque un quale riscontro nello stile dell'oggetto, che può essere ancora datato al XVII secolo.





12. Veneto. Sec. XVII-XVIII. Coppa a foggia di conchiglia

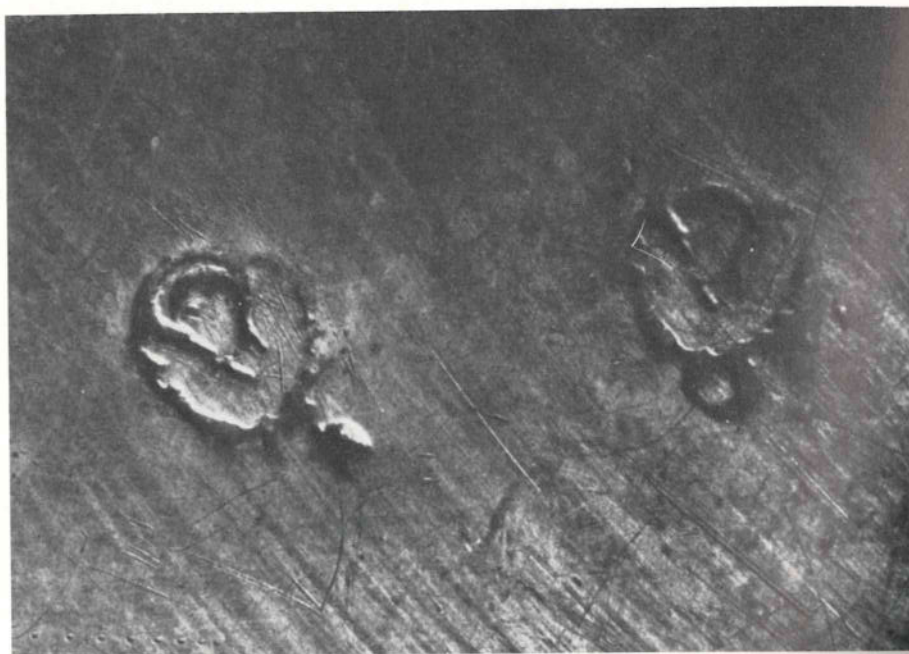
Diametro: cm. 38 × 35. Sbalzo e cesello.

Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 134. Fig. 27-28.

Il pregevole elaborato, avente sul verso come punti di appoggio tre conchigliette, reca sul fondo del recto, in due punti differenti, tre sequenze d'impronti, due dei quali quasi del tutto illeggibili. Nel primo incuso circolare s'individua, ancora abbastanza chiaramente, il «leone in moleca». Il secondo conteneva delle lettere, una delle quali è una Z, forse separate da un simbolo. Nel terzo incuso vi era lo spazio per due sole lettere. La forma e la stilistica del vassoio, così come il tipo della punzonatura con il leone di san Marco, propenderebbero per un momento abbastanza avanzato, verosimilmente non posteriore alla fine del XVII secolo.





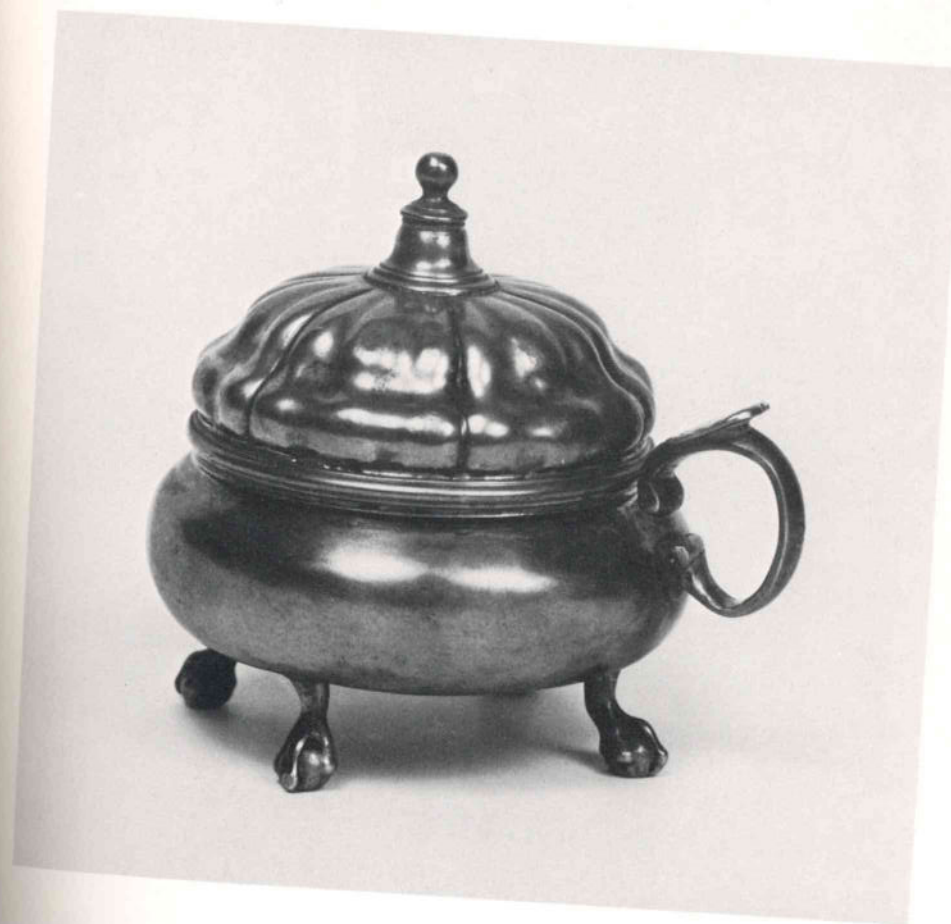
13. Veneto. Sec. XVIII. Zuccheriera

Alt. cm. 8. Argento a sbalzo e a getto.

Provenienza ignota.

Inv. Oref. 118. Fig. 29-30.

La forma dell'oggetto, molto sobria, è vivacizzata da quattro appoggi formati da artigli avvinghianti delle sferette. Sul fondo del contenitore, all'esterno, è impresso due volte il solo marchio del «leone in moleca», in una versione cronologicamente attardata, che confermerebbe la datazione settecentesca, suggerita dalla stilistica dell'opera.





14. Veneto. Sec. XVIII. Rituale romano

Copertina: cm. 23,5 × 16. Sbalzo e cesello.
 Acquistato nel 1893 da Conca (già Fuzier).
 Inv. Oref. 153. Fig. 31-32.

Al centro delle due valve della copertina è fissata una cartella, recante simbolizzazioni religiose; un filetto d'argento segna i contorni del volume; pure d'argento sono le borchie di chiusura. Sugli sfondi sagrinati è ripetutamente impresso l'impronto con il «leone in moleca», ma a causa dell'accentuata ruvidità della superficie di fondo la lettura risulta quasi del tutto compromessa. Lo stile delle placchette indica un avanzato XVIII secolo, epoca non contraddetta dall'indicazione cronologica contenuta nel frontespizio, in cui è riportato che il rituale fu stampato dell'editrice Pezzana a Venezia nel 1770.





15. Veneto. Sec. XVIII. Piastra con la Maddalena morente

Alt. cm. 15; largh. cm. 11. Sbalzo e cesello.

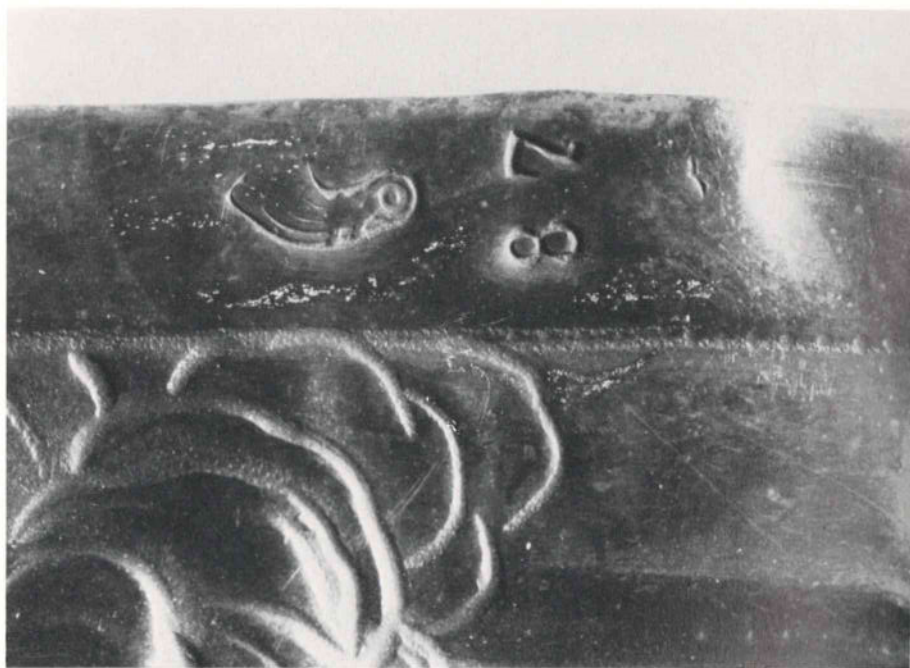
Legato De Cristoforis 1876.

Inv. Oref. 136. Fig. 33-34.

Alla destra della santa, lungo il bordo che conclude la scena di sapore drammaticamente barocco, sono impresse tre punzonature, due delle quali parzialmente lacunose, come se la lamina fosse stata leggermente ritagliata. Un impronto, di forma circolare, racchiude il noto «leone in moleca»; quello centrale reca, in una incorniciatura irregolare, le lettere affiancate G B, sotto cui vi è una stella o corolla floreale a cinque elementi radiali (probabilmente ve ne era un'altra superiormente); in posizione approssimativamente simmetrica, rispetto al secondo incuso, ma non ritagliato, vi è il terzo impronto che reca, in una forma ellittica, le lettere P.C.; quest'ultima segnatura appare attardata, rispetto alle due precedenti.

Stanti le citate attuali conoscenze piuttosto scarse, circa le indagini sulle punzonature delle argenterie venete, è opportuno per ora rifarsi alla stilistica generale della placca, che proporrebbe una datazione non significativamente posteriore al XVIII secolo.





16. Veneto. Sec. XVIII. Piastra con l'Annunciazione

Alt. cm. 15; larg. cm. 11. Sbalzo e cesello.

Legato De Cristoforis 1876.

Inv. Oref. 135. Fig. 35-36.

Alla sinistra della Vergine genuflessa, stilisticamente eseguita nella tipica composizione di gusto settecentesco, sono impresse sul bordo due punzonature. Una raffigura il timone, l'altra il numero 87. Il primo impronto è relativo al Veneto, successivamente alle disposizioni del 1810 che caratterizzavano in tale modo le argenterie eseguite in questo territorio. La cifra invece è relativa al tenore a 870/1000 dell'argento contenuto nella lamina. Anche in questo caso l'assenza del mondo con i «sette trioni», che successivamente sostituirà, così nel Veneto come in Lombardia, la dizione numerica della «bontà» d'argento, fornisce un'indicazione preziosa, circa la datazione della punzonatura, effettuata nei primi anni del XIX secolo.

Vi è tuttavia da rilevare che i due incisi non paiono risultare coevi all'elaborazione della lamina. Infatti, da un canto, la stilistica del presente pezzo escluderebbe una datazione così attardata. D'altro canto, l'assenza di una qualunque marchiatura, relativa all'argentiere, confermerebbe che l'opera sarebbe stata punzonata, come avvenne non raramente, in un momento successivo e solamente per appurare o convalidare il tenore di buon metallo utilizzato per il pezzo, forse in occasione della rivendita o di un recupero, come vecchia opera rimasta invenduta.





17. Genova. Sec. XVIII. Piccola acquasantiera da muro

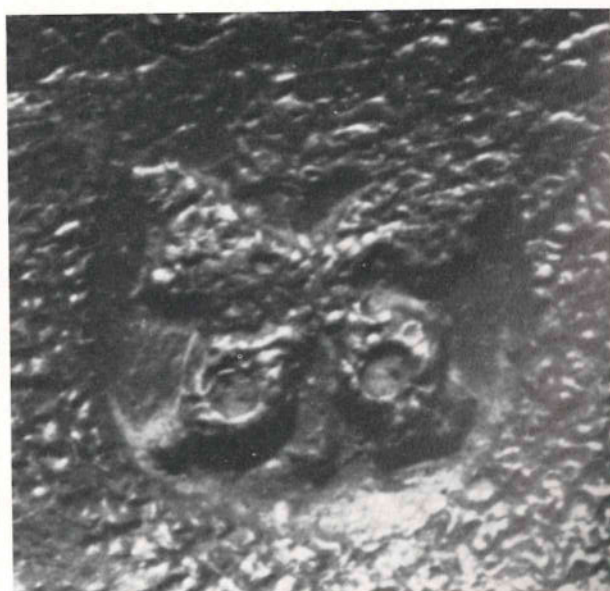
Alt. cm. 35,8; largh. cm. 26,5. Sbalzo, cesello, bulino.

Legato De Cristoforis 1876.

Inv. Oref. 103. Fig. 37-38.

Sul retro, sulla destra, sotto il terminale cocleare di una voluta, è impresso l'impronto della città di Genova, la cosiddetta «torretta», sotto cui era marcata la cifra con i terminali dell'anno. Sia il simbolo, che le cifre sono impressi solo parzialmente (del riferimento cronologico è rimasto solo il numero terminale 3). La stilistica dell'oggetto proporrebbe una datazione aggirantesi verso la metà del XVIII secolo, ma non è dato sapere in quale preciso decennio sia stata elaborata, data la citata lacuna della cifra indicante la cronologia.





18. Roma. Sec. XVIII. Piccola acquasantiera da muro

Alt. cm. 22; largh. cm. 16,5. Sbalzo e cesello.

Provenienza ignota.

Inv. Oref. 207. Fig. 39-41.

L'apprezzabile elaborato argenteo, di gusto settecentesco, ma ancora con alcuni richiami di epoca barocca, reca ripetutamente impresso il Bollo Camerale, ma non quello dell'artefice o del riferimento alla cronologia del pezzo. La tipologia delle due chiavi papali con l'ombrello farebbe propendere per un momento attorno alla metà del XVIII secolo.





19. Roma. Sec. XIX. Mercurio

Alt. compl. cm. 36. Argento a getto; basamento in marmo di colore rosa e verde.

Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 149. Fig. 42-43.

L'elaborato riprende un tipo di produttività anteriore, diffusa fra il Cinque e il Seicento, secondo un filone in voga nell'Ottocento già inoltrato, ricalcante in questo caso in buona parte il noto Mercurio del Giambologna. È stato possibile individuare l'impronto di Roma, appunto nella sua formulazione in uso nell'Ottocento discretamente inoltrato, punzonato sull'aluccia che si diparte dal piede destro. Non sono stati reperiti altri incusi, relativi all'artefice.





20. Bonaventura Gambari - Bologna. Sec. XVIII. Fregio di cornice

Alt. complessiva cm. 36; sola cornice: alt. cm. 26,5, larg. cm. 38. Sbalzo e cesello; la cornice moderna è di legno tinto di nero. Acquistata nel 1885; nel 1890 è stata effettuata l'applicazione del fregio alla cornicetta moderna per opera del laboratorio Bertoletti e Giacché di Milano.
Inv. Oref. 168. Fig. 44-46.

L'unica parte antica è il fregio in lamina, che corona superiormente l'oggetto. Di apprezzabile gusto settecentesco, reca l'impronta dell'argentiere bolognese Bonaventura Gambari, documentatamente attivo verso la metà del secolo e di cui è nota l'insegna, rappresentante una sorta di fronda di palma, inserita in una incorniciatura ellittica. Vi è pure un altro incuso, sempre di forma ovale, in cui è il segno del calice; quest'ultimo parrebbe ricollegarsi con una nota bottega lombarda, ancora documentata nel XVIII secolo.



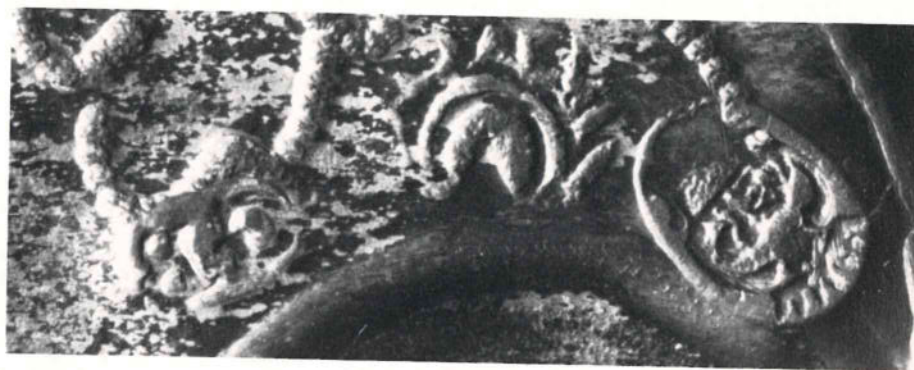


21. Italia. Sec. XVI e XIX. Pisside

Alt. cm. 31. Il piede e il coperchio sono di rame. Cesello.
Acquistata nel 1882 da Chiodelli.
Inv. Oref. 89. Fig. 47-48.

La linea dell'oggetto e il tipo di decorazione confermano una datazione al XVI secolo, non eccessivamente avanzato. Vi è la traccia di un intervento tardivo, probabilmente per un restauro, nel grosso bullone argenteo che fissa, nel rovescio del piede, le varie parti dell'oggetto, affrancandole tramite un lungo ferro filettato. Sulla superficie del dado sono impresse le lettere V D, oltre che il simbolo del giglio. Dalla forma di quest'ultimo, a sagoma non incorniciata, si può individuare che tale punzonatura fu effettuata nel Ducato di Parma, relativamente alla convalida del tenore degli argenti, in un'epoca che va dal 18 luglio 1812 al 2 maggio 1872. Dato il tipo di marcatura attardata, nonché per la particolare posizione su cui è stata impressa, non si possono dedurre considerazioni ulteriori molto significative.





22. Italia. Sec. XVIII. Cornice di cartagloria

Cm. 38 × 43. Sbalzo e cesello; supporto di legno tinto in nero.

Legato F. Ponti, 1895.

Inv. Oref. 169. Fig. 49-50.

Sulla porzione longitudinale inferiore della incorniciatura, quasi al centro, è impresso un sistema tripunzonale ancora discretamente leggibile, anche se non è stata effettuata l'identificazione. Un impronto ellittico, ad orientamento verticale, reca al sommo una corona a sette punte, sovrastante un quadrupede dalle lunghe gambe e dal collo arcuato verso il basso; la parte inferiore del campo è illeggibile. L'incuso centrale è scarsamente decifrabile: s'intravede una forma parzialmente circolare, apparentemente raggiata. La terza punzonatura, di nuovo di forma ellittica, però dislocata orizzontalmente, racchiude le due lettere G B. Quest'ultimo impronto è stato ripetutamente recensito su degli argenti romani, ma tale constatazione non pare sufficiente per una sicura attribuzione.





23. Italia. Sec. XIX. «Guazze»

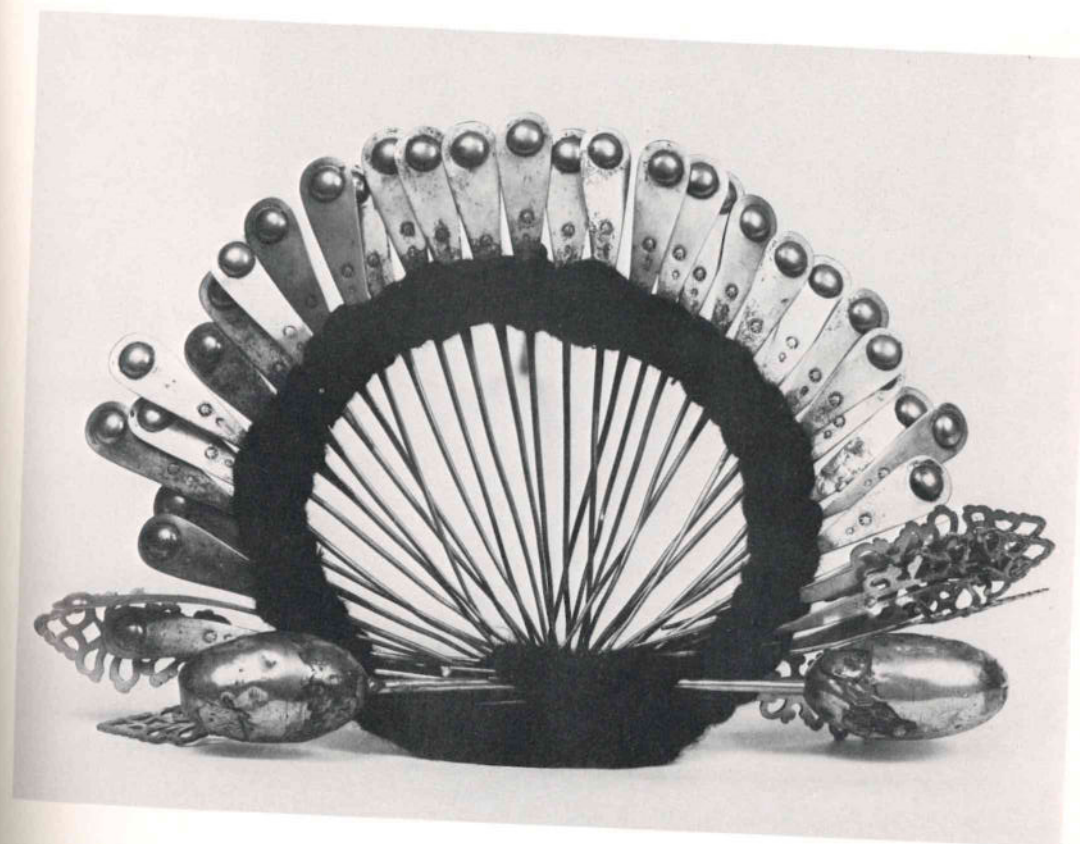
I trentaquattro spilloni: lungh. cm. 15,3; le sei spadine con la testa traforata: lungh. cm. 17; lo «spontone» con i terminali a pomello ovoidale: lungh. cm. 25,5. Arg. in lamina e traforato.

Dono contessa Norina Medici di Marignano.

Inv. Oref. 185. Fig. 51-52.

La trecciera, composto da spilloni o spadine, che veniva infissa nella capigliatura femminile, raccolta dietro la nuca, nel dialetto lecchese prende il nome di *guazz* (da *coazza*, cioè treccia), ma tale tipo di ornamento, reso celebre dal Manzoni, esisteva anche, ad esempio, nel Varesotto o nel Novarese; il numero complessivo delle componenti poteva variare in modo sensibile. In questo caso tutti e trentotto i pezzi risultano punzonati da una coppia d'impronti. L'uno è quello dell'argentiere, l'altro è relativo alla legislazione italiana, come indica la testina femminile posta di profilo verso sinistra, con i capelli raccolti a crocchia dietro la nuca e da cui ricadono alcune ciocche; sul capo reca la coroncina mentre, in basso, vi è la cifra 3 posta orizzontalmente. L'attuazione di tale impronto è successiva alla legge del 2 maggio 1872; il numero tre riportato è relativo al titolo 800/1000 dell'argento (con il numero 1 s'indicava 950/1000, con il 2 il tenore a 900/1000).

Un interessante confronto con un oggetto quasi del tutto analogo può rivolgersi ad una similare «guazza», conservata nel Museo Civico Garibaldi di Como e proveniente da Brianzola: in quella trecciera vi sono quaranta spilloni, sei spadine a testa traforata, due con la testa a pigna, uno «spontone». È da annotarsi che anche nell'esemplare del Museo di Como tutte le parti argentee recano individualmente il bipunzonale citato, come identificazione successiva al 1872, anche se differente è l'impronto dell'argentiere.





24. Italia. Sec. XIX. Atlante con nautilo

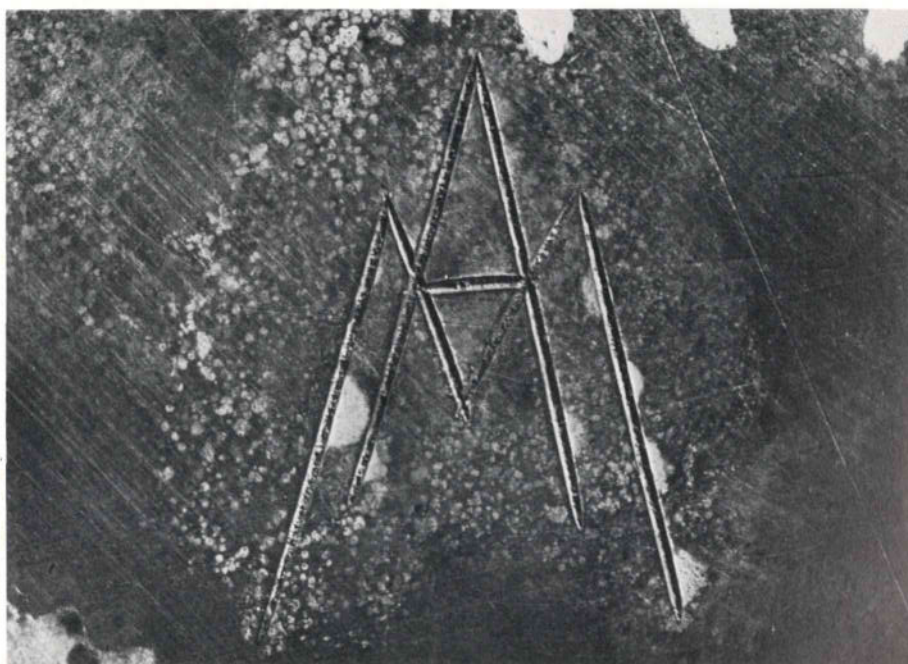
Alt. max. cm. 28,5. Argento a getto cesellato.

Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 165. Fig. 53-54.

È una ripresa del XIX secolo, in stile tardo rinascimentale, della tipologia delle note statuette reggenti conchiglie, più o meno decorate, care in particolare alla produttività, anche più tarda, d'ambito prevalentemente tedesco. La datazione attardata è confermata, oltre che dallo stile della statuette, anche dal fitto e allusivo, ma incongruo, arrovellarsi sul piedestallo di animalletti acquatici, crostacei e conchiglie. Sempre sul basamento sono incise le iniziali dell'artefice, B C F, in modo rude e certamente non conforme all'epoca a cui l'elaborato avrebbe voluto in qualche modo rifarsi.





25. Maria Arcangeli - Sec. XX. Piatto decorato

Diam. cm. 21. Incisione.

Acquistato nel 1933 nella Mostra Donne Professioniste e Artiste - Galleria Pesaro.

Inv. Oref. 174. Fig. 55-56.

La sigla dell'artista, M A, è incisa intrecciata al centro del piatto, sul rovescio. In questo caso l'attribuzione di argenteiere per l'Arcangeli è parzialmente impropria, in quanto l'oggetto è stato precedentemente commissionato ad un artefice, che vi ha impresso due volte, lungo il bordo, la punzonatura con il solo titolo (800); in un secondo tempo è stato praticato, a incisione, il disegno con la figura femminile smembrata in settori mescolati a divisioni.





26. Antonio Berini - Roma. Sec. XIX. Cammeo con ritratto di G. Sommariva

Cm. 4,3 × 3,5. La cornice è d'oro, con una filettatura, verso l'esterno, a smalto azzurro.

Legato Sommariva-Seillère, 1903.

Inv. Oref. 190. Fig. 57-58.

Lungo il lato, a destra del volto ritratto, è inciso sullo sfondo il nome *Berini*. Di questo autore esiste, presso le Civiche Raccolte, un altro pregevole elaborato (Inv. Oref. 198), pure dell'inizio dell'Ottocento, privo tuttavia della firma dell'artefice: un apprezzabile anello d'oro, incastonante ancora un cammeo rappresentante un leone; esso pure proviene dal legato Sommariva-Seillère. Dello stesso maestro, incisore e intagliatore di gemme, è noto fra l'altro un intaglio con san Giorgio e il drago, firmato analogamente *Berini*, conservato in Inghilterra nel Windsor Castle.





27. Vincenzo Miranda - Napoli. Sec. XX. Giovine ignudo

Alt. cm. 3,5. Oro a getto, rifinito a bulino.

Acquistato nel 1923 alla Mostra Arti Decorative di Monza.

Inv. Oref. 200. Fig. 59-60.

Sul piano superiore del piedestallo circolare è inciso il nome *Miranda*. Va annotato che le dimensioni maggiorate nell'illustrazione non paiono rendere giustizia a questo minuscolo elaborato d'arte orafa, che si palesa nella realtà come un prezioso gioiello miniaturizzato, eseguito riprendendo stilemi classicheggianti.





28. Italia. Sec. XX. Piatto centro tavola

Cm. 62 × 49. Sbalzo e cesello.

Legato signora Ida De Angeli, vedova Mozzetti, 1968.

Inv. Oref. 205. Fig. 61-62.

Sul bordo del piatto, dalle eleganti forme decorative, è impresso il sistema tripunzonale per gli argenti, effettuato in Italia a seguito della legge del 5 febbraio 1934, entrata in vigore il 22 marzo 1935. Si legge, in sequenza: M AR 880 GR. Oltre che la sigla d'identificazione dell'argentario, si nota quella della provincia (Arezzo) e il titolo d'argento contenuto a 880/1000.





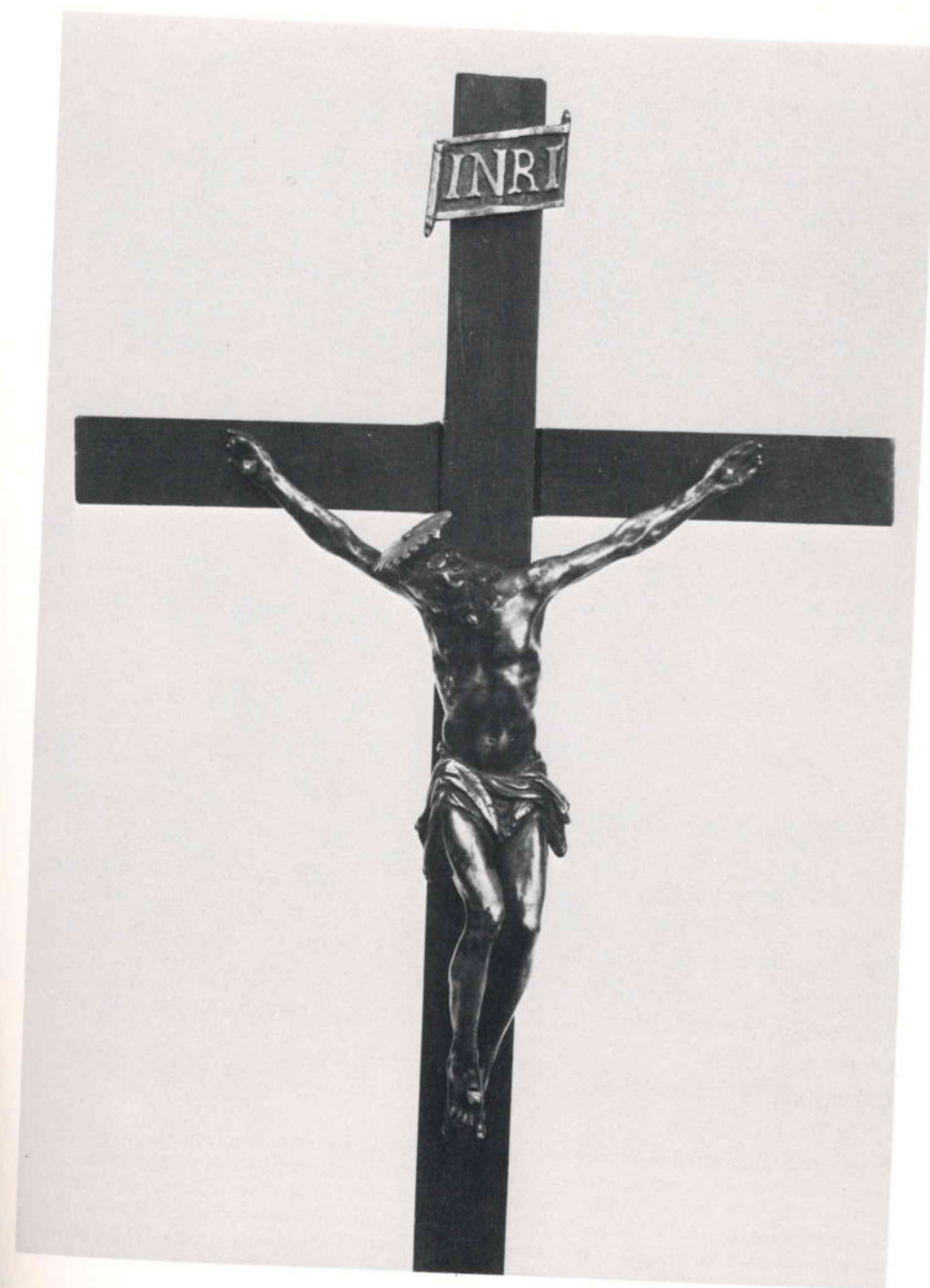
29. Parigi. Sec. XVIII. Crocifisso

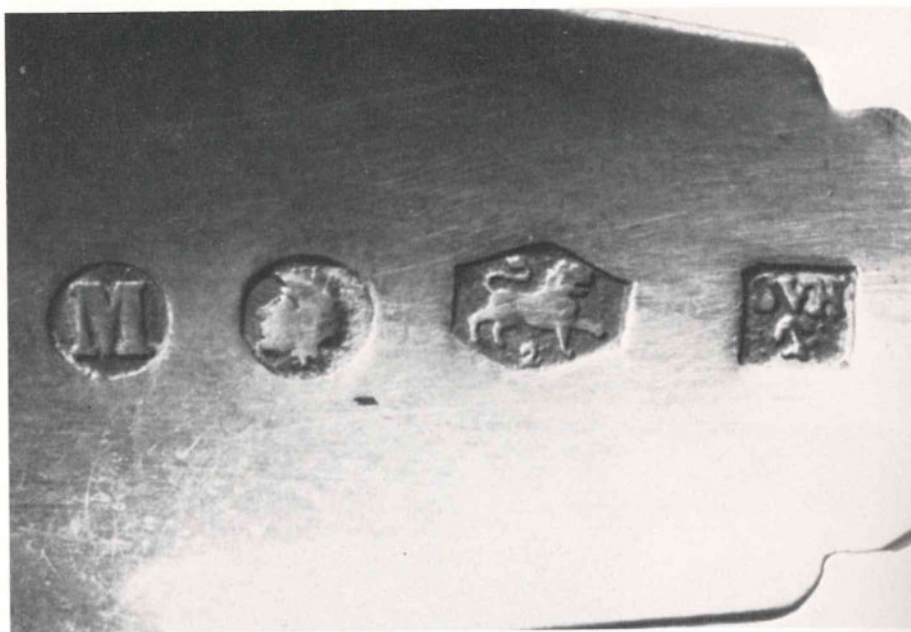
Croce: alt. cm. 33,5, largh. cm. 16,2; crocifisso: alt. cm. 12. Argento a getto su croce di ebano.

Legato De Cristoforis 1876.

Inv. Oref. 128. Fig. 63-64.

L'opera è un nobile prodotto d'epoca settecentesca. Sul verso della figura del Cristo, in corrispondenza del gluteo destro, è punzonato lo scudo, inscrivente i tre fiordalisi e sovrastato da una corona, che permetterebbe un'attribuzione attorno al 1720 a un apprezzabile laboratorio parigino.





30. Olanda. 1846. Cestello con posate da caffè

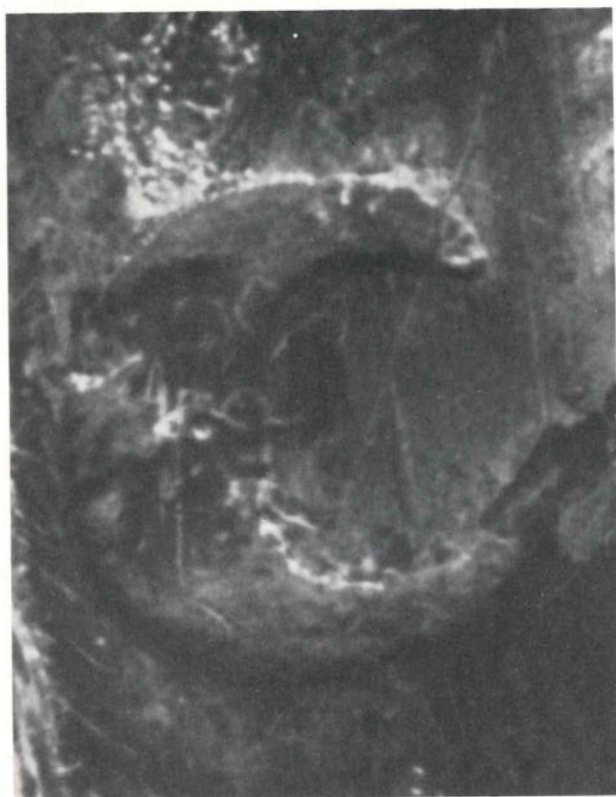
Cestello: alt. (con il manico alzato) cm. 18,5; lungh. cm. 24,5; largh. cm. 18,5; cucchiaino: (sono otto) lungh. cm. 13; paletta: lungh. cm. 9; molletta: lungh. cm. 12,5. Argento bulinato. Il coperchio è di cristallo molato e inciso con un pomolo di argento a forma di delfino.

Dono di Antonietta Bianchi, 1934, vedova del pittore Amerino Cagnoni, morto nel 1923.

Inv. Oref. 175. Fig. 65-66.

Tutti i pezzi d'argento dell'accurato servizio sono bollati. La sequenza completa mostra il sistema quadripunzonale. In un incuso quadrato vi sono le iniziali dell'argentario, S V H e un simbolo; in un circolo è inserita la testina di profilo calzante l'elmo, dell'ufficio di garanzia; nell'altro, pure circolare, la lettera dataria, una M maiuscola, che per il tipo di grafia s'individua nell'anno 1846; l'impronta esalatero con il leone posto di profilo, volto verso sinistra e sovrastante la cifra 2, è relativo al controllo per gli oggetti maggiori, conformemente al decreto reale olandese del 14 dicembre 1814, rimasto in vigore fino all'1 settembre 1953; il titolo indicato per l'argento è di 853/1000.



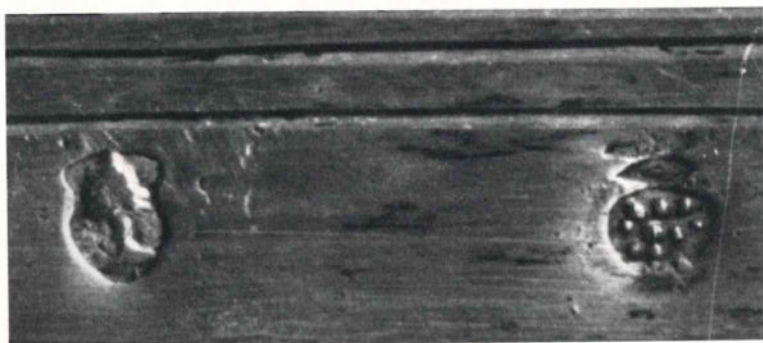


31. Augusta. Sec. XVII. Nautilo su piedestallo

Alt. cm. 48,5. Argento sbalzato, cesellato e a getto.
Legato de Cristoforis, 1876.
Inv. Oref. 148. Fig. 67-68.

Lungo il bordo del piede, sul recto, sono presenti due punzonature. Una è la nota «pigna», simbolo territoriale della città di Augusta; l'altra è una falce di luna, segno dell'argentiere. Quest'ultimo contrassegno non è per ora identificato, non risultando nel noto repertorio di marchi di argentieri tedeschi, in particolare di quelli della città sopra nominata.





32. Mathaeus Wallbaum - Augusta. Sec. XVII. Altare portatile

Alt. cm. 117. Sbalzo e cesello sopra supporto d'ebano.
Legato De Cristoforis, 1876.
Inv. Oref. 188. Fig. 69-71.

Il monumentale prezioso altarolo è ripetutamente punzonato sia con l'impronto della città di Augsbourg (la caratteristica «pigna»), che con quello del rinomato argentiere (l'albero), artefice questi assai attivo e apprezzato, operante fra l'ultimo scorcio del XVI secolo e i primi decenni del successivo.

Come si è ripetutamente dichiarato, non è questo lo studio che s'intende dedicare ad altri tipi di analisi dettagliate sulle argenterie, nei diversi aspetti stilistici e iconografici. Si può qui solo ancora annotare l'importanza di questo pezzo, anche per la notevole celebrità che godette il Wallbaum.





33. Georg Müller - Norimberga. Sec. XVII. Nave su piedestallo

Alt. cm. 38,7. Argento lavorato a sbalzo, cesello, bulino e a getto.
Legato De Cristoforis, 1876. Fig. 72-73.

Sul lato destro della chiglia, verso la poppa, sono impresse due punzonature. La prima mostra una N inscritta in un tondo, ed è relativa all'impronta territoriale della città di Norimberga. Nel secondo incuso sono decifrabili, sempre inscritte in una circonferenza, le due lettere, caratteristicamente fra loro collegate, G M. Queste si riferiscono al noto argentiere Georg Müller, attivo a Norimberga fino al 1660 circa.

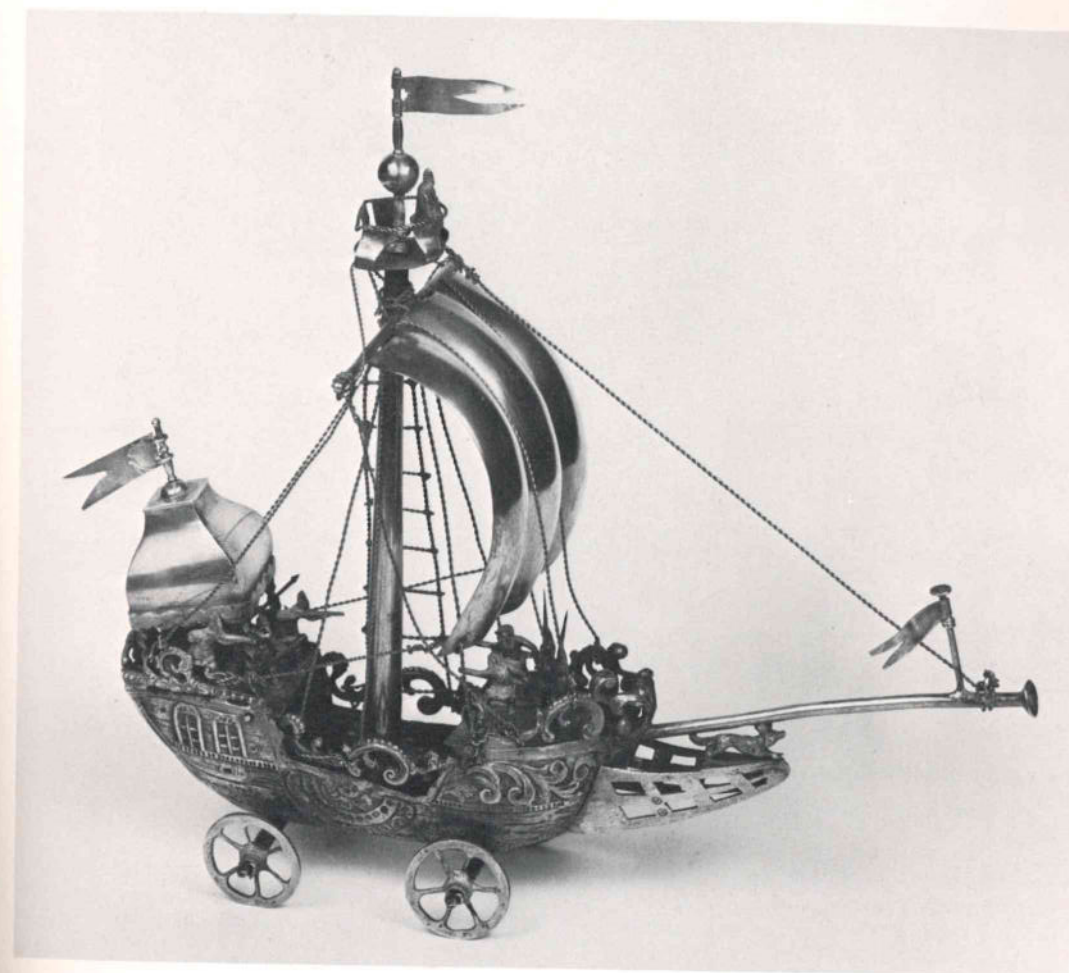




34. Norimberga. Sec. XVII. Nave su ruote

Alt. cm. 23. Argento in lamina cesellata e a getto.
Legato De Cristoforis 1876.
Inv. Oref. 121. Fig. 74-75.

Appartiene ad un repertorio di multipli eseguiti in parte tramite delle matrici, come conferma un perfetto analogo nei Musei Berlinesi. Anche in questo caso non vi è né l'impronto territoriale, né quello dell'artefice ma, sempre nella identica posizione, ossia sul rostro che sporge anteriormente alla prua, la doppia identica bollatura per il saggio dell'argento: in una forma ovale è il numero 13, corrispondente ai consueti 13 «lotiges» di argento, pari a 812,5/1000 di fino.





35. Norimberga. Sec. XVII. Calice onorario

Alt. cm. 34. Sbalzo e cesello.

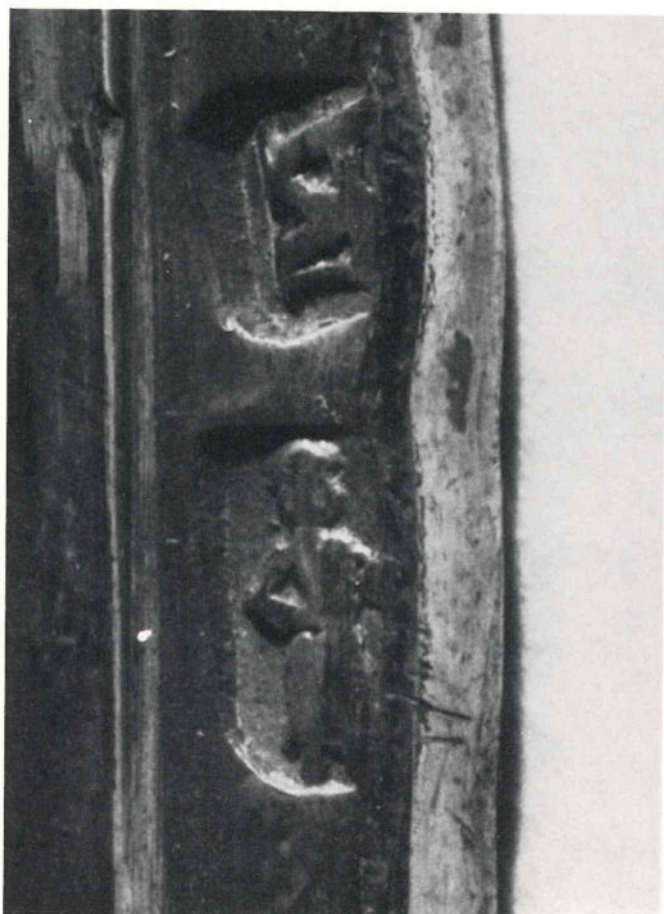
Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 102. Fig. 76-77.

Sul diritto del piede, lungo il bordo, è impressa a puntinatura l'iscrizione: *Jacob Gniper 1643*. Accanto, sono punzonati due impronti; uno reca la lettera N, inscritta in una circonferenza, relativa al marchio territoriale della città di Norimberga. Nell'altro, pure circolare, sono iscritte le due lettere iniziali dell'artefice: N B.

Relativamente al nome dell'argenteo, il problema è da considerarsi ancora da risolversi, in quanto una precedente lettura in cui era stato proposto quello di Meinrad Bauch il Vecchio (1575-1623), resta di problematica convalida. Innanzi tutto, infatti, la prima delle due lettere pare debba decifrar-si, con maggiore probabilità, in una N, piuttosto che in una M. Secondariamente, la data incisa sul piede, legata verosimilmente al possessore o al donatore, di cui è riportato il nome, parrebbe cronologicamente un po' troppo distante, circa un ventennio, dalla morte del sopra citato argenteo norimberghese. Se le iniziali, comunque, fossero identificabili in M B, parrebbe più verosimile l'attribuzione all'argenteo che si siglava pure in tal modo, Melchior Baier il Vecchio, morto però nel 1677 e quindi più verosimilmente collegabile, per ragioni di carattere cronologico, al nostro pezzo.





36. Olanda. Sec. XVII. Calice onorario

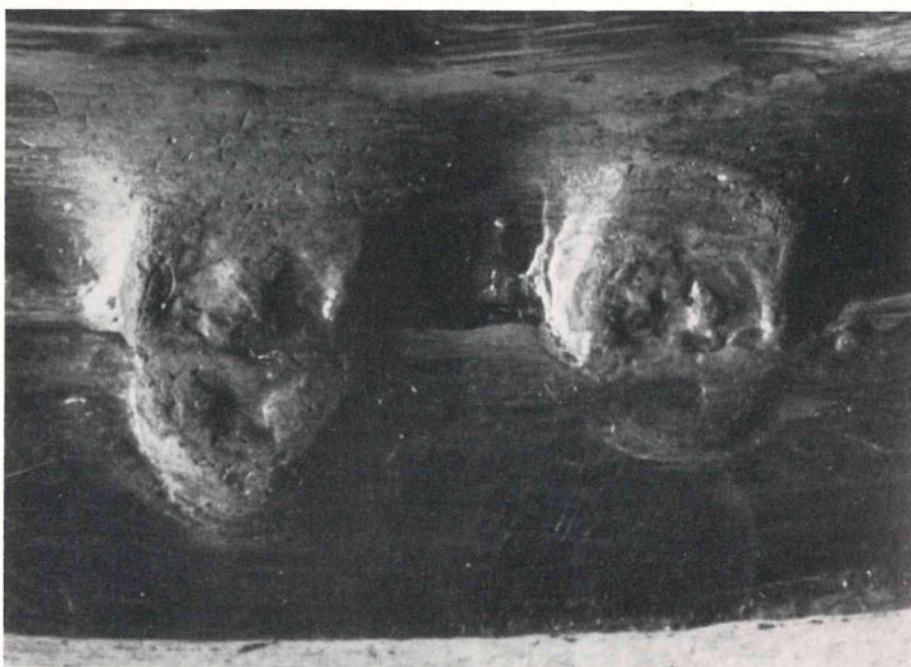
Alt. cm. 26,7. Argento a sbalzo, cesello e a getto.

Legato De Cristoforis 1876.

Inv. Oref. 74. Fig. 78-79.

Sotto il piede è l'iscrizione *Adam Schorsch 1641*. Sul bordo del piede, sul recto, sono impresse due punzonature: una mostra la lettera M, l'altra la figurina di un personaggio, posto frontalmente e apparentemente seduto e coronato; sembra reggere con la mano destra un oggetto allungato, forse uno scettro, e ipoteticamente con la sinistra un globo. L'ambito stilistico dell'oggetto potrebbe condurre alla produttività olandese seicentesca, nel qual caso la lettera M sarebbe quella dataria; non è stato peraltro reperito, nel repertorio d'impronti olandesi, uno analogo a questo con la figurina qui riprodotta.





37. Olanda. Sec. XVII. Calice onorario

Alt. cm. 40,5. Argento sbalzato, cesellato, bulinato e a getto.

Legato De Cristoforis, 1876.

Inv. Oref. 73. Fig. 80-81.

Lungo il bordo del piede, sul recto, sono impresse due punzonature, quasi del tutto illeggibili. Dalla stilistica dell'elaborato, che propone l'area olandese, si potrebbe tentare d'individuare, in uno dei due incisi, la presenza di tre stelle poste a triangolo: se tale attribuzione fosse sicuramente confermabile potrebbe trattarsi dell'impronto territoriale seicentesco della città di Dorkkum, garantente come d'uso il tenore a 875/1000 di argento.



Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Raccolta Bertarelli - Doni

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, calendari, biglietti di auguri, veline avvolgenti agrumi e frutta varia, bustine di zucchero, bustine di fiammiferi:

Dott.ssa Clelia Alberici - Milano	Dott. Guido Lopez - Milano
Sig. Paola Besana - Milano	Sig.ra Maria Grazia Malfatti - Milano
Sig. Luigi Bozzini - Milano	Prof. Giovanni Mariacher - Padova
Dott.ssa Chiara Calza Lepori - Mi.	Dott.ssa Maria Mariani - Milano
Dott. Ambrogio Carabelli - Milano	Dott.ssa Carla Martini - Milano
Dott.ssa Teresa Clerici - Milano	Prof.ssa Marianna Moro - Milano
Dott.ssa Linda Clerici - Milano	Sig. Alberto Procovio - Milano
Dott.ssa Alice Ferrari - Milano	Sig.ra Luisa Rossi - Milano
Rag. Carlo Forcato - Verona	Sig.na Maria Zavattoni - Milano
Sig.ra Rosanna Gervasoni Tansini - Milano	

Doni di particolare rilievo:

Associazione Amici della Raccolta A. Bertarelli. - N. 25 tavole di modelli di cartigli ornamentali, c. 1610. Werly, Descrizione di un nuovo telaio per la tessitura di tovaglie e tappeti. Parigi, 1819 c.

Sig. Giulio Bergamini, Sig. Giorgio Marconi, Sig. Paolo Seno - Milano. Pablo Picasso. Acquaforte e acquatinta 36/50 eseguita il 6.4.1968 facente parte della mostra vendita "Picasso. 347 immagini erotiche" tenuta presso lo studio Marconi, Galleria Bergamini e Galleria Seno a Milano.

Sig.ra Adele Biffi - Aicurzio (Mi). 13 cartoline di vedute particolari di Aicurzio.

Sig. Alberto Boienti - Milano. N° 4 cataloghi tessuti 1979-82.

Comm. Riccardo Borgato - Milano. Etichette di vini e acqua minerale 1964-1979, fotografie di città e paesaggi italiani e stranieri 1950-60, incisioni ottocentesche riproducenti avvenimenti storici e ritratti di personaggi, canzonette 1921-23, annuario 1969 e pubblicazioni varie.

Sig. Teodoro Cotugno - Lodi. Acqueforti: "Pergolato" e "Lodi. S. Francesco", 1981. N. 4 ex libris da lui stesso incisi, 1982.

Sig. Carmelo Cremonesi - Milano. N. 14 manifesti pubblicitari da lui stesso disegnati, 1961-1982.

Prof. Alessandro Dal Prato - Guidizzolo (Mn). Dello stesso incisore n. 8 vedute di Sabbioneta 1981.

Sig. Walter Del Frate - Milano. N. 45 manifesti pubblicitari f.ti Del Frate 1956-79.

Sig.ra Catherine Mary Dillon - Milano. Circa 20 pubblicazioni, anche ottocentesche riguardanti la tessitura e la lavorazione delle stoffe di seta. Particolarmente preziosi n. 2 volumi: Corso teorico pratico di tessitura. Regio Istituto Tecnico, Scuola di Tessitura. Como. Parte I 1891-92 [Parte II 1892-93]. Sono appunti delle lezioni dei corsi di tessitura che il Sig. Francesco Ruggeri, suocero della donatrice frequentava presso l'Istituto Tecnico di Como, Scuola di Tessitura fra il 1891-93.

In ciascuna pagina manoscritta vi è una parte descrittiva, il disegno e un frammento del tessuto descritto applicato accanto. Altro volume raro: "Al Vecchio Tessitore. Collezione Tessuti d'Arte. Riproduzioni dall'Antico. Milano". Campionario di stoffe di provenienza incerta.

Sig. Mario Fara Puggioni - Milano. Cartoline postali, cartoline scherzose 1913-60, fotografie raffiguranti personaggi della propria famiglia e altre fotografie 1900 c., schizzi di paesaggi e fiori, lettere datate 1883-84, tessere d'iscrizione ad associazioni 1907-47, passaporto 1917, carta d'identità 1943, certificato di matrimonio 1895, attestato di premiazione 1874 e altri d'onore 1884-86, immagini sacre 1857, pubblicità spettacoli, canzonette 1921-23, annuario 1969 e pubblicazioni varie.

Sig. Roberto Gabbani - Milano. N. 2267 carte jolly ricavate da mazzi di carte da gioco di vari periodi e di diversi stati.

Istituto Italiano d'Arte per la Grafica d'Autore - Milano. N. 6 litografie a colori vincitrici ex aequo del Concorso d'Arte Premio Europa.

Arch. Giorgio Lise - Milano. Vogue 1920-80. Moda, immagine, costume, Milano. Fabbri Editore, 1980. Urbanistica rinascimentale a Imola da Girolamo Riario a Leonardo da Vinci, Imola, 1979. N. 2 voll.

Sig.ra Lina Martinelli - Milano. 357 cartoline raffiguranti città italiane ed estere 1960-75, 54 cartoline con soggetti augurali, 227 raffiguranti fiori animali e paesaggi 1968-1975.

Sig.ra Giuseppina Mia Meschini Salomone - Milano. Carta da lettera 1865, carta moneta stati europei 1890-1961, attestati diplomi 1868-1968, spartiti operette 1830, 48 azioni 1908, opuscoli e volumi 1827-1930.

Sig.ra Paola Mondaini - Milano. N. 10 manifesti pubblicitari eseguiti da Giac. Mondaini 1929-36, francobolli, cartoline pubblicitarie, calendari 1933-59.

Institut Néerlandais - Parigi. N. 7 volumi riguardanti pubblicazioni editte dalla "Collection Frits Lugt" di Parigi.

Sig.ra Pellegatta Martinelli - Rozzano (Mi). 37 fotografie di gruppo di famiglia 1924-30, fotografie con ritratti di bambini 1910-15, 24 cartoline postali 1912 c., altre cartoline con paesaggi italiani e stranieri 1951-61, fotografia di Matteotti 1922, biglietti di tram, tessere, carte d'identità, pagelle, diplomi e volantini pubblicitari 1901-30.

Signor Bruno Riccobon - Milano. N. 8 tavole eseguite tipograficamente con interventi serigrafici e rotocalco litografico riproducenti dipinti da Salvator Dalì, da lui eseguite fra il 1962-1976 per la Bibbia edita da Rizzoli.

Pittore Attilio Rossi - Milano. N. 12 acqueforti e litografie da lui stesso eseguite, 1961-1982.

Sigg. Giorgio e Gabriella Sigurtà - Milano. Cataloghi pelliccerie 1919-20.

Sig.ra Anna Veniani - Milano. N. 86 cartoline raffiguranti paesaggi italiani e stranieri 1970-80, 28 cartoline augurali 1972-76, cartoline pubblicitarie 1972-80, 25 cartoline con ritratti di famiglia 1924-40, cartoline con vedute di monumenti e luoghi storici 1923-1937, guide turistiche e dépliants pubblicitari.

Sig.ra Luisa Wanner Quarti - Milano. Parecchi periodici d'antiquariato e di architettura italiani e stranieri 1920-69, n. 153 volumi di pittura arredamento e architettura editi in Italia e all'Estero 1824-1971, fotografie raffiguranti vedute di Tripoli 1935, 30 fotografie con vedute di luoghi sacri e opere d'arte italiani 1930, fotoritratti, 51 fotografie raffiguranti templi e luoghi sacri 1930-40.

Abbiamo ricevuto circa 200 ex libris per lo più moderni da parte dei soci di varie associazioni di ex libris che hanno partecipato al Congresso Internazionale di ex libris a Linz (Austria) dal 21 al 24 agosto 1980: Ministère de l'Industrie et du Commerce A.F.C.E.L. - Nancy.

Rag. Dell'Oro - Milano. Sig. Bruno Riccobon - Milano. Dott.ssa Bianca-maria Zetti Ugolotti - Milano. Sig. Alina Kolczyska - Milano. Sig.ra Carmela Pozzi Sendresen - Milano. Prof. Eraldo Susini - Firenze. Sig. Mario De Filippis - Arezzo. Sig. Marcel de Cauck - Strasbourg. Sig. Lewck Boris - Odessa. Sig.ra Germaine Meyer Noirel - Tomblaine (Francia). Sig. Elsa Pagan - Padova. Arch. Pier Luigi Gerosa - Bormio. Sig. Gnus Willemsen - Rotterdam. Sig. Ott Norbert - München. Prof. Dr. Joho J. Haurath - Woorburg (Olanda). Sig. Serge Golifman - Liège.

Museo d'arte applicata - Doni

Contessa Ferdinanda Albertoni Sottocasa - S. Margherita Ligure
Un abito femminile da cerimonia (1940/45) completo di montatura per capelli e sandali. Due abiti femminili per equitazione, un paio di stivali. Un abito da sera, blusa, gonna, pettorina per gilet; camicia maschile con due colli per cravatte (1920/30 ca.).

Sorelle Arnaboldi - Milano
Una camera da letto in mogano e decoro in bronzo di bottega lombarda, 1918 ca. Composta da: armadio a tre ante con specchi, cassettone a tre cassetti con sportelli laterali, specchiera a tre luci. Letti gemelli con testata e due comodini con specchi e lampade, toilette con specchi.

Sig. Ginetta Asnaghi - Pioltello (Mi)
Un completo da battesimo in tulle e raso (1920/25).

Sig. Marcella Cabella - Milano
Un paio di calze femminili epoca 1840 ca.

Sig.ra Ginetta Camiz - Milano
Due ventagli (epoca 1890/1910), una blusa stile Rinascimento (1920/25) ed un bolero femminile in pizzo Irlanda (1895/1905).

Sig.ra Paola Corti - Milano
Cappelli maschili e femminili, abiti, soprabiti e biancheria di epoche diverse. (inizi XX° sec.; anni 1925-1930-1960).

Sig.ra Coghi - Castello d'Agogna (Pv)
Un abito da sera, 1954 ca.

Gruppo Volontariato Vincenziano - Milano
Una mantellina in lana nera, anni 1935/40 ed un paio di guanti 1920-25 ca.

Sig.ra Anna Jemoli-Passalacqua - Milano
Una camicia da notte ed una cuffietta, 1925 ca, e soprascarpe femminili, 1964 ca.

Sig.ra Lina Martinelli - Quinto Stampi (Mi)
Un parasole 1930 ca. e due abiti infantili, anno 1929.

Dott.ssa Marianna Moro - Milano
Sottabito in tela di lino, anno 1926.

Sig.ra Vittoria Rancati Vandoni - Milano
Due camicie da notte femminili ed un grembiule, fine sec. XIX°.

Sig. Giorgio Tadorelli - Milano
Una pettorina in garza, un copribusto, una cuffia femminile e biancheria anni 1910/20.

Sig.ra Rosanna Tansini - Milano
Scarpe e stivaletti femminili (1910/20). Borsa, biancheria, completo per battesimo, abiti femminili, ombrelli, velette, decorazioni per cappelli femminili e due panciotti maschili (1900/10).

Sig.ra Luisa Wanner ved. Quarti - Milano
Costumi anni 1930/1950, maschili e femminili, smoking, abito da cerimonia, abiti estivi sportivi per equitazione, cravatte, bastoni da passeggio, camicie, gilet, cappelli maschili e femminili.

Legato. Prof. Franco Giongo - Milano
Uno stipo con ribalta, con cassetti e due sportelli, bottega del Maggiolini (anno 1800/1810).

Sig.ra Giuseppina Bussi Roncalini - Milano
N. 3 medaglie ricordo di S. Luigi Gonzaga (di cui 2 uguali), fine sec. XIX.
N. 2 medaglie della Iª Comunione, fine sec. XIX. N. 1 medaglione di Confraternita del S.S. Sacramento di Capralba, vicino a Crema, (aveva un nastro rosso), ca. 1850/60.

Museo degli strumenti musicali - Doni

Un mandolino eseguito dalla "Premiata fabbrica Vesuvio di Albertini Felice. Via Rugabella 11. Milano". Fine sec. XIX-inizi XX.
Dono della Sig.ra Wilma Miraldi, Milano.

MOSTRE A CUI HANNO PARTECIPATO LE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

LIUTAI A MILANO FRA SEI E SETTECENTO.
Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano. 22 gennaio - 31 marzo 1982.

I MERLETTI NELLA MODA TRA IL 1872 ED IL 1922.
Consorzio Merletti di Burano. Giugno-settembre 1982.

MILLE ANNI DI ARTE DEL VETRO A VENEZIA.
Palazzo Ducale e Museo Correr di Venezia. 24 luglio - 8 dicembre 1982.

500° ANNIVERSARIO DELL'ARRIVO DI LEONARDO IN LOMBARDIA.
Museo Poldi Pezzoli. Novembre 1982 - marzo 1983.

MOSTRE ALLE QUALI HA PARTECIPATO LA RACCOLTA STAMPÈ BERTARELLI

LOHENGRIN ALLA SCALA
Milano, Ridotto dei Palchi del Teatro alla Scala, 16 gennaio - fine aprile 1982.
A cura del Teatro alla Scala di Milano.

MILANO E L'EUROPA
Milano, Palazzo delle Stelline, seconda quindicina di febbraio.
A cura della Commissione delle Comunità Europee.

SI E NO PADRONI DEL MONDO. ETIOPIA 1935-36 IMMAGINE E CONSENSO
PER UN IMPERO
Novara, Salone dell'Arengo e Sala del Cerano dei Musei Civici, 6 marzo - 10 aprile 1982.
A cura del Comune di Novara.

LA MILANO DI FINE SECOLO E LA MILANO DI ICILIO CALZOLARI FOTO-
GRAFO

Milano, Museo di Milano; 29 marzo - 31 maggio 1982.

A cura del Museo di Milano.

MOSTRA GARIBALDINA

Milano, Palazzo Reale, maggio-ottobre 1982.

A cura della Direzione delle Raccolte Storiche di Milano.

SOMMARUGA ARCHITETTO

Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 26 maggio - 30 giugno 1982.

A cura delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano.

ROMOLO ROMANI

Brescia, Civica Pinacoteca, maggio 1982.

A cura dei Musei Civici e della Pinacoteca di Brescia.

LA FUGA DI GARIBALDI

Ravenna, Biblioteca Classense; luglio-ottobre 1982.

A cura della Biblioteca Classense di Ravenna.

GUGLIELMO BALDASSINI

Milano, Museo di Milano, 13 settembre - 3 ottobre 1982.

A cura del Museo di Milano.

VIII CENTENARIO DELLA NASCITA DI S. FRANCESCO D'ASSISI

Orta, 11 settembre 1982 - 10 ottobre 1982.

A cura del Comitato per le celebrazioni dell'VIII centenario della nascita del Santo.

GARIBALDI DOPO I MILLE

Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, ottobre-novembre 1982.

A cura del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino.

MOSTRA SULLA STORIA DI PIAZZA DEL DUOMO

Milano, Centro Culturale San Fedele, 16 novembre - fine dicembre 1982.

A cura del Comune di Milano.

MILANO E LA CAMERA DEL LAVORO

Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, 20 novembre - fine dicembre 1982.

A cura della Camera del Lavoro di Milano.

IL 150° ANNIVERSARIO DELLA GALLERIA SABAUDA

Torino, Palazzo Carignano, 25 novembre 1982 - 19 aprile 1983.

A cura della Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.

BOCCIONI A MILANO

Milano, Palazzo Reale, dicembre 1982 - 4 aprile 1983.

A cura della Direzione Raccolte d'Arte di Milano.

LE IMMAGINI DEL MOVIMENTO OPERAIO E SOCIALISTA

Brescia, Sala della Cavallerizza, 15 dicembre - 30 dicembre 1982.

A cura del Comune di Brescia e della Fondazione Micheletti.

Con la chiusura dell'anno scolastico si conclude anche il primo anno di attività del nostro gruppo didattico.

Pur essendo ancora in fase sperimentale i risultati ottenuti sono stati interessanti e volentieri li proponiamo alla Vostra cortese attenzione.

Scuole	N. classi	N. alunni
Elementari	19	327
Medie inferiori	8	175
Totale	27	492

L'entusiasmo mostrato dai ragazzi ha evidenziato l'esigenza di una diversa e più costruttiva fruizione del museo.

La maggior parte degli alunni da noi incontrati aveva avuto precedenti esperienze museali ma raramente in forma di visita guidata. Come prevedibile i bambini delle scuole elementari hanno rivelato una maggiore recettività e volontà di partecipazione esplicitasi anche durante il corso di alcune attività pratiche. Essi infatti, sotto la guida dell'insegnante, a commento di quanto avevano visto ed appreso, hanno eseguito disegni e

piccoli manufatti in creta o dash riproducendo quei particolari che generalmente sfuggono al visitatore adulto.

Come spiegare il motivo di questo interesse?

Innanzitutto dobbiamo ricordare che gli oggetti esposti nel museo del Castello sono di arte applicata quindi, in una certa misura, familiari e questo consente ai ragazzi di accostarsi con libertà senza nutrire quella soggezione che quasi sempre l'«opera d'arte» impone. Di conseguenza il discorso storico-artistico può indirizzarsi anche verso quello dell'artigianato che in qualche modo attualizza e rende vivi oggetti che appartengono al passato.

Il nostro principale obiettivo è stato quello di coinvolgere in prima persona i ragazzi stimolandoli ad intervenire e spingendoli ad esprimere liberamente le loro preferenze adattando ogni volta i nostri itinerari al loro diverso livello conoscitivo. Abbiamo anche tracciato una breve storia del Castello e della formazione del museo di «Arte Applicata» in particolare. A questo proposito ci è parso opportuno introdurre alcune note di museologia tendenti a chiarire la funzione e il ruolo di bene culturale che il museo deve ricoprire all'interno di una società moderna. Il gruppo didattico è formato da Susanna Bocceda, Giovanna Mori e Elena Villani.

Agevolazioni in caso di donazione a Musei e Biblioteche

D/VIII

L. 2 agosto 1982, n. 512 (1).

Regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale.

1. *Esenzioni da imposte dirette per gli immobili con destinazione ad usi culturali* (2).
2. *Aggiornamento dei redditi catastali degli immobili vincolati* (3).
3. *Oneri deducibili dal reddito delle persone fisiche e giuridiche* (4) (5).
4. *Esclusione dell'attivo ereditario ai fini dell'imposta di successione* (6) (7).

(1) Pubblicata nella Gazz. Uff. 7 agosto 1982, n. 216.

(2) Aggiunge l'art. 5-bis al D.P.R. 29 settembre 1973, n. 601, riportato al n. D/I.

(3) Aggiunge tre commi all'art. 88, D.P.R. 29 settembre 1973, n. 597, riportato al n. A/I.

(4) Il comma che si omette sostituisce con cinque commi il comma secondo dell'art. 10, D.P.R. 29 settembre 1973, n. 597, riportato al n. A/I.

(5) Il comma che si omette sostituisce con cinque commi il comma secondo dell'art. 6, D.P.R. 20 settembre 1973, n. 598, riportato al n. B/I.

(6) Il comma che si omette sopprime il n. 3 dell'art. 11, D.P.R. 26 ottobre 1972, n. 637, riportato alla voce SUCCESSIONI E DONAZIONI (IMPOSTE SULLE) e aggiunge sette commi allo stesso articolo 11.

(7) Il comma che si omette aggiunge otto commi all'art. 18, D.P.R. 26 ottobre 1972, n. 637, riportato alla voce SUCCESSIONI E DONAZIONI (IMPOSTE SULLE).

5. *Riduzione dell'aliquota dell'imposta di registro* (8).

6. *Pagamento dell'imposta di successione mediante cessione di beni ereditari* (9) (10).

Con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta del Ministro delle finanze di concerto con i Ministri per i beni culturali e ambientali e del tesoro, da emanarsi entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, saranno emanate le norme per l'esecuzione delle disposizioni di cui al presente articolo.

7. *Pagamento delle imposte dirette mediante cessione di beni culturali* (11).

Con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta del Ministro delle finanze di concerto con i Ministri per i beni culturali e ambientali e del tesoro, da emanarsi entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, saranno emanate le norme per l'esecuzione delle disposizioni di cui al presente articolo.

8. *Agevolazioni in casi di donazione*. — Gli atti di donazione sia a favore dello Stato che di enti pubblici territoriali che abbiano ad oggetto beni culturali o altri beni o somme di denaro con la specifica destinazione all'acquisto, alla valorizzazione al restauro, all'incremento o al pubblico godimento di beni culturali, possono essere stipulati con atto pubblico rogato a scelta del donante dal notaio o dagli ufficiali roganti dell'amministrazione beneficiaria.

Le amministrazioni e gli enti beneficiari hanno la facoltà di assumere provvisoriamente, prima dell'accettazione, gli oneri della custodia, conservazione e manutenzione dei beni di cui al precedente comma, fatta salva, in caso di mancato perfezionamento della donazione, la rivalsa nei confronti degli obbligati.

I beni e le somme di denaro oggetto della donazione non possono essere destinati a scopi diversi da quelli indicati".

(8) Aggiunge un comma ed una nota all'art. 1 tariffa allegato A, parte prima, annessa al D.P.R. 26 ottobre 1972, n. 634, riportato alla voce REGISTRO (IMPOSTE DI).

(9) Il comma che si omette aggiunge l'art. 42-bis al D.P.R. 26 ottobre 1972, n. 637, riportato alla voce SUCCESSIONI E DONAZIONI (IMPOSTE SULLE).

(10) Aggiunge, dopo il primo, un comma all'art. 31, D.P.R. 26 ottobre 1982, n. 643, riportato alla voce INCREMENTO DI VALORE DEGLI IMMOBILI.

(11) Il comma che si omette aggiunge, l'art. 28-bis al D.P.R. 29 settembre 1973, n. 597, riportato alla voce RISCOSSIONE DELLE IMPOSTE DIRETTE.

Il 1° agosto 1982 è mancata a Rapallo dopo circa due anni di malattia la Prof. Anna Maria Brizio, nata a Sale (Alessandria) nel 1912.

Anche durante la sua dolorosa degenza, quando andavo a trovarla, mi parlava del suo lavoro sul dipinto Santa Cecilia di Raffaello, che stava per ultimare. Il suo vivido intelletto fin quasi all'ultimo non si spense.

Era arrivata a Milano, da Torino, per occupare la Cattedra di Storia dell'Arte presso l'Università Statale, nel periodo in cui la ricostruzione del Castello Sforzesco non era ancora ultimata. Venne nominata Consulente nella Commissione per il ripristino della Rocchetta. Prendeva visione dei progetti degli Architetti dello Studio Belgioiso, Rogers e Peressutti, incaricati di riallestire le Sale Museali della Rocchetta, destinate ad accogliere le Raccolte di Arte Applicata.

Ebbi anch'io la fortuna di conoscerla ben presto, poiché per i suoi studi, frequentò subito la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Faceva le sue ricerche da sé e si compiaceva ogni volta sia per la rarità dei materiali sia per la facilità con cui riusciva a reperirli.

Si stabilì un rapporto di viva cordialità e mi lusingava la sua stima, che coinvolgeva anche i miei collaboratori.

Queste scarse parole vogliono esprimere il mio vivo rimpianto per la perdita di una studiosa di così alto livello, che ha lasciato nel nostro ambito il ricordo anche della sua carica umana e della sua benevolenza.

Clelia Alberici

1973

Paolo Pillitteri - Assessore alla Cultura Turismo e Spettacolo, Presentazione.

Clelia Alberici - Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII.

Oleg Zastrow - Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina.

Giorgio Lise - Le porcellane italiane del Castello Sforzesco.

Tullio Tomba - La collezione scientifica delle civiche raccolte del Castello Sforzesco.

Rossana Bossaglia - Le piccole stampe della Bertarelli.

Giorgio Lise - Un'incisione del «Baccanale» di Marten van Heemskerck.

1974

Lino Montagna - Assessore alla Cultura, Turismo e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Documenti Iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco fra i secoli XVI-XVIII.

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

Paolo Arrigoni - Il Pittore-Litografo Giuseppe Elena.

Grazia Biscontini Ugolini - Nicolò Pellipario al Castello Sforzesco e una nuova attribuzione.

Giorgio Lise - La fortuna di Francesco Simonini nell'incisione.

Giorgio Lise - Un importante repertorio di tessuti di lino dell'antico Egitto al Castello Sforzesco.

Giorgio Lise - Per Valfredo Vizzotto.

Oleg Zastrow - A proposito di una situla bronzea altomedioevale.

Oleg Zastrow - Inedito iconografico abruzzese: una croce astile processionale trecentesca.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1975

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Giovanni Pivdor, Litografo e Architetto Veneziano.

Grazia Biscontini Ugolini - Un nuovo pezzo del celebre servizio nuziale di Alfonso II d'Este.

Rossana Bossaglia - L'Archivio Quarti - Un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano.

Giorgetta Kalk Lubatti - Il caricaturista Giorgio Ansaldo (Dalsani).

Giorgio Lise - Le scene di Lodovico Pogliaghi per il Nerone di Boito.

Oleg Zastrow - Una prima analisi sistematica sulla tecnologia e sullo stile del coltello liturgico medioevale.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1976

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Il dono della collezione di soldatini del Prof. Ettore Tonini.

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

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

Silvana Barbi - *Minia Giacomini Miari* - La Pianta di Milano di G. Filippini (Commento e trascrizione).

Grazia Biscontini Ugolini - Ipotesi sull'origine del decoro al ticchio nelle fabbriche ceramiche pesaresi.

Grazietta Butazzi - Una raccolta di sottovesti settecentesche ricamate al Castello Sforzesco.

Otello e Marisa Caprara - Il restauro di un Cristo ligneo del secolo XIII.

Giorgio Lise - Pietro Marchionetto pittore di paesaggi e la sua fortuna nell'incisione.

Oleg Zastrow - Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco: la celebre tavoletta «bizantina» dell'Annunciazione.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, pubblicazioni.

1977

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Marco Moro Litografo vedutista.

Clelia Alberici - Aggiunte e precisazioni per Giovanni Pivdor.

Paolo Bellini - Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli.

Grazia Biscontini Ugolini - Precisazioni e novità sul decoro «alla rosa ocracea» della fabbrica pesarese di Callegari e Casali.

C.A. - Il dono di un centro da tavola, opera di Alfredo Ravasco.

Rossana Bossaglia - I gioielli stile 1925 di Alfredo Ravasco.

Grazietta Butazzi - Due doni recenti con alcune note su una raccolta di marsine ricamate nelle collezioni del Museo.

Fabrizio Ferranti - Catalogazione degli Tsuba delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Angelo Lipinsky - «Lucifer V H Avrifex»: La collocazione dell'epitaffio nell'epigrafia romana e vetero-cristiana.

Giorgio Lise - I teatrini di carta della Collezione Tonini pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Oleg Zastrow - Ancora sulla presunta Madonna «copta», già della Raccolta Trivulzio, nell'ambito del gruppo di opere eburnee alessandrine tardo antiche nel Castello Sforzesco.

Oleg Zastrow - L'inedito quinto avorio attribuibile al «Maestro di Echternach». Nuovi apporti alla conoscenza dell'arte ottoniana in Treviri.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, conferenze.

Volontariato.

1978

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

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

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

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

Clelia Alberici - L'Incisione Prevedari.

Arnaldo Bruschi - Problemi bramanteschi.

Germano Mulazzani - Il tema iconografico dell'incisione Prevedari.

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

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

RASSEGNA DI STUDI E NOTIZIE 1978

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

Grazia Biscontini Ugolini - Ulteriori precisazioni sul decoro alla rosa ocracea.

Grazietta Butazzi - Alcune note di moda milanese per una donazione alla Raccolta di Costumi.

Fabrizio Ferranti - Le armature antiche della Raccolta Confalonieri al Castello Sforzesco.

Giorgio Lise - Alcuni campanelli in bronzo di Jan Van Den Eynde (Iohannes a Fine).

Alessandro Sanvito - Due giochi di scacchi nelle Raccolte del Castello Sforzesco.

Oleg Zastrow - Annotazioni sulla tecnica del produrre matrici in alcuni crocefissi metallici tardomedievali in Lombardia (Parte prima).

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1979

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Luigi Cherbuin e un suo album di incisioni e litografie in parte inedite.

Clelia Alberici - Benvenuto Disertori Professore di Incisione presso l'Accademia di Brera.

Nietta Aprà - Il caricaturista Casimiro Teja.

Paolo Bellini - Incisioni di Giorgio Ghisi.

Grazia Biscontini Ugolini - Il restauro di alcune maioliche del Castello Sforzesco.

Grazietta Butazzi - Una raccolta di scarpe tra i secoli XVII e XIX nella Collezione di Costumi del Castello Sforzesco.

Grazietta Butazzi - Moda siciliana del nostro secolo al Museo del Castello.

Fabrizio Ferranti - Catalogazione di Kozuka, Kogai e Umabari nella Raccolta Giapponese del Castello Sforzesco.

Giorgio Lise - Un ritratto inedito di Domenico Barbaja in silhouette, opera di Gioacchino Rossini.

Giorgio Lise - Una importante raccolta di disegni di arredi sacri dono del Comm. Ettore Gallardi.

Aurora Scotti - Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini: La disputa di Gesù fra i dottori nel Tempio.

Oleg Zastrow - Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni Crocifissi metallici tardomedioevali in Lombardia (Parte seconda).

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1980

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

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

Rassegna di Studi e Notizie

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

Clelia Alberici - Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.

Paolo Bellini - Contributi per Diana Scultori.

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

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

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

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

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

Donata Minonzio - Novità e apporti per Agostino Veneziano.

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

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

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

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1981

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - La scatola da gioco di Ascanio Olgiati datata 1606.

Clelia Alberici - «Il Credenziero Italiano» di Fernando Cavazzoni manoscritto non pubblicato.

Clelia Alberici - Una veduta di L. Cherbuin recentemente pervenuta alla Raccolta Bertarelli.

Silvia Bianchi - Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrixet.

Grazia Biscontini Ugolini - Alcune maioliche del Castello Sforzesco riconosciute opere di fabbriche pesaresi.

Grazietta Butazzi - In margine all'Esposizione Industriale, Milano 1881. Un gruppo di costumi e indumenti popolari presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata.

Fabrizio Ferranti - Le armi della Raccolta Giapponese Tanto.

Donata Gennari - Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di A. Appiani.

Giorgio Lise - Pezzi di un servizio di porcellana di Meissen per un nobile italiano al Castello Sforzesco.

Donata Minonzio - Contributi per Ambrogio Besozzi.

Franco Moro - Alcune fonti iconografiche delle maioliche di Castelli d'Abruzzo.

Francesco Pertegato - Restauro di costumi del Castello Sforzesco.

Clementina Pozzi - L'importante dono di una raccolta di stoffe per mobili fine secolo XIX - inizio secolo XX.

Luigi Vitiello - *Fabrizio Ferranti* - Tecnica usata per decorare la corazza di Vittorio Amedeo I di Savoia.

Oleg Zastrow - La collezione di bacili di ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.