COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

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

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

Clelia Alberici - Madonna con Bambino, scultura lignea veronese del 1499 con «sorprese» ..... » 9

Clelia Alberici - Aggiunte all'automa diabolico proveniente dal Museo Settala ..... » 35

Gioconda Albricci - Marcantonio Raimondi: Venere che si asciuga il piede ..... » 41

Paolo Bellini - Francesco Giovane: Catalogo descrittivo .. » 53

Chiara Buss - Un prezioso tessuto settecentesco di fattura lionese ..... » 75

Grazietta Butazzi-Francesco Pertegato - Un paio di pianelle cinquecentesche delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano ..... » 119

Luisa Consonni - Gerolamo Muziano e i suoi incisori ..... » 169

Fabrizio Ferranti - Netsuke ..... » 221

Giorgio Lise - I mortai di Bronzo del Castello Sforzesco . » 243

Donata Minonzio - Alcuni criteri di valutazione delle stampe nell'antichità ..... » 283

Franco Moro - Il dott. Francesco Antonio Grue riscoperto incisore ..... » 303

Andrea Perin - Scarti in ceramica graffita dalle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco ..... » 313

Oleg Zastrow - Un altro raggruppamento di piatti metallici ornamentali nelle Civiche Raccolte milanesi d'Arte Applicata ..... » 369

Attività, doni, restauri, mostre, didattica ..... » 389

Le "radici" da cui traggono spunto gli articoli di questa Rassegna, sono molteplici in quanto gli studiosi possono attingere dal notevole complesso delle Raccolte di Arte Applicata e dalla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.
Pertanto non c'è che l'imbarazzo della scelta nel mare dei circa 20.000 pezzi distribuiti fra le diciotto sezioni di Arte Applicata.
La Raccolta Bertarelli si arricchisce ogni anno notevolmente per cui il traguardo delle 600.000 stampe è largamente superato.
Il complesso di queste collezioni costituisce la nota più caratteristica e dominante dei Musei del Castello Sforzesco.
Gli articoli mettono in rilievo sia opere di estrema importanza ed esposte, sia alcune di non facile accesso.
È pertanto un ricupero di valori che fa onore agli autori che vi collaborano.

GUIDO AGHINA
L'Assessore alla Cultura e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

Madonna con Bambino, scultura lignea veronese del 1499 con "sorprese"

Fra le sculture lignee di maggior pregio del nostro museo vi è una Madonna orante, seduta su un tronetto con il Bambino disteso sulle ginocchia (fig. 1).
La scultura è in legno di acero probabilmente un tronco intero da cui venne ricavata la scultura. Il tronetto è in legno di abete. Un tempo policroma e successivamente dorata. cm. 127 altezza totale; cm. 114 senza la base.
(Sculture lignee 61) – Acquistata il 20 agosto del 1917, allienata dalla Fabbriceria Parrocchiale della Chiesa di San Marco Evangelista di Gardone Val Trompia al prezzo di L. 1250 (Protocollo N. 3914, Inv. Gen. 464).
Ho preso visione dell'incartamento relativo all'acquisto, i cui Atti trasmessimi gentilmente dal Signor Borghi, sono in fase di riordino. La proposta d'acquisto venne fatta il 4 dicembre 1915 dal Prof. Ettore Modigliani, Soprintendente alle Gallerie delle Provincie Lombarde. Le trattative riguardo al prezzo di vendita furono condotte anche dal Conservatore del Castello Sforzesco Senatore Arch. Luca Beltrami che ebbe una fitta corrispondenza con il pittore Prof. G. Ronchi di Brescia; egli fece da tramite fra il Prof. Modigliani e la nuova Fabbriceria, la quale pretendeva una maggiorazione di prezzo in seguito alla perizia fatta in occasione del processo per vendita abusiva ad un privato da parte della Fabbriceria scaduta. La statua dal dicembre 1915 si trovava al piano terreno della Civica Galleria Martinengo di Brescia. Nel giugno 1917 la bella statua venne trasferita nel Castello Sforzesco, e il Sovrintendente Modigliani ne autorizzò la vendita ai Civici Musei. Il 20 agosto 1917 fu emesso mandato di pagamento per la somma di L. 1250 alla Fabbriceria Parrocchiale di Gardone Val Trompia. Occorsero due anni per concludere l'acquisto! Non sono riuscita a sapere come e quando la scultura lignea pervenne alla Chiesa Parrocchiale di S. Marco Evangelista di Gardone Val Trompia.
Restauri: Il Cav. Mauro Pellicioli restaurò il viso in occasione del ricevi-

mento fatto in Castello ad Umberto di Savoia, Principe Ereditario, nell'aprile 1927[1].
Consolidata da Caprara nel 1947.
Restaurata da Dendi nel 1950 (?).
Restaurata da Giuseppe Balconi nell'ottobre 1968 (era il restauratore del Civico Laboratorio di restauro dei dipinti): *consolidamento della preparazione di gesso dorato del manto mediante iniezioni di vinavil 59. Stuccatura delle parti mancanti e chiusura di esse. Scrostatura della ridipintura del viso e delle mani a mezzo bisturi. Ritocco a tempera delle parti mancanti; idem per il basamento. Il Bambino (Scuola Lombarda?) non appartiene alla Madonna: è un adattamento di epoca posteriore, ed è stato fatto per posizione verticale in grembo alla Madonna.*
Il recente restauro affidato alla Prof.ssa Paola Zanolini, ci riservò importanti sorprese che ci permisero di conoscere la data di esecuzione e i nomi dell'intagliatore e del pittore. La relazione del restauro è qui pubblicata integralmente:
Madonna con Bambino - scultura a tutto tondo sec. XV.
Stato di conservazione:
La Madonna (fig. 2)
La pellicola di colore e la doratura apparivano sollevate e pericolanti in diversi punti.
La doratura visibilmente tarda presentava già numerosi interventi di restauro eseguiti in tempi diversi con porporina ora naturalmente scurita. Questi ritocchi coprivano non solo le lacune, ma anche parte di doratura a foglia.
La parte posteriore della scultura non era dorata, ma dipinta in ocra gialla con numerosi ritocchi e ridipinture.
Gli incarnati erano completamente ridipinti con una stesura di colore compatto privo di ogni sfumatura.
Il Bambino
La pellicola di colore, per la massima parte originale, presentava diversi restauri in corrispondeva di lacune. Nella parte posteriore tre fori, fatti in tempi diversi per tentare diverse collocazioni del Bambino in grembo alla Madonna. (figg. 3, 4 e 5)
Il trono
Autentica tutta la struttura linea; rifatta come per il manto della Madonna la decorazione.
Le due parti laterali raffiguranti da una parte lo stemma della famiglia offerente sono originali con alcuni restauri nella pellicola di colore.

Le cornicette dorate a riquadro del trono erano in parte staccate e ridipinte.
Il restauro
Durante le prime operazioni di studio della scultura, muovendo la statua per eseguire la documentazione fotografica, da un punto che non è stato possibile individuare è uscito un piccolo rotolo di pergamena legato con un filo sottile e chiaramente intonso.
Una volta aperto si è visto che riportava il nome dell'artista che ha progettato e dipinto la scultura, la data e il nome del committente. (fig. 6)
Cercando di capire da che parte poteva essere uscito il cartiglio si è sentito che all'interno del basamento vi erano degli altri oggetti.
È stato quindi rimosso il pannello del basamento e all'interno è stato rinvenuto un compasso, due piume ed un rotolino di trucioli di legno. (fig. 7)
La parete interna del pannello della parte posteriore del tronetto reca una scritta eseguita in pastello rosso recante il nome dell'intagliatore e la data dell'opera. (fig. 8)
Si è quindi iniziato con il consolidamento della pellicola di colore e di oro su tutta la superficie della scultura, consolidamento fatto con iniezioni di resine termoplastiche tra il colore ed il legno.
Sono stati eseguiti poi numerosi saggi di pulitura a solvente e a bisturi per identificare se sotto la ridipintura oro del manto vi fosse ed in che quantità e qualità, la stesura originale. Purtroppo si è dovuto constatare che la pellicola di colore originale unitamente alla sua preparazione era praticamente andata distrutta fatta eccezione di alcuni piccoli reperti che testimoniano come il manto fosse di colore verde con decorazioni in oro.
La scultura era stata poi nell'ottocento rigessata e ridorata a foglia con decorazioni incise.
Si è ritenuto quindi preferibile conservare la stesura d'oro ottocentesca lasciando in vista i campioni ove risultava il colore originale.
Sono state quindi asportate tutte le ridipinture ed i restauri eseguiti successivamente in corrispondenza di cadute di colore.
Il colore degli incarnati è stato invece rinvenuto sotto le ridipinture in alta percentuale ed in buono stato nonostante alcune grandi lacune sulla fronte e sui polsi della Madonna. (figg. 9 e 10).
La rimozione dello strato di colore sovrapposto è stata effettuata completamente a bisturi.
Procedendo nella pulitura del seggio sono stati liberati dai vecchi restauri i due pannelli laterali mentre le cornicette in oro sono state lasciate con la doratura tarda, in quanto effettuati alcuni saggi si è visto che quella originale era andata perduta.



FIG. 1 - Madonna con Bambino, scultura lignea eseguita a Verona nel 1499 (dopo il restauro).



FIG. 2 - La stessa, prima del restauro.



FIG. 3 - Dorso del Bambino prima del restauro, con i fori che servirono per adattarlo al grembo in vari restauri.



FIG. 4 - Madonna con il Bambino, prima del restauro, per provare se era esatto tenere il Bambino in posizione eretta.



FIG. 5 - Grembo della Madonna entro cui s'inserisce il Bambino (prima del restauro).

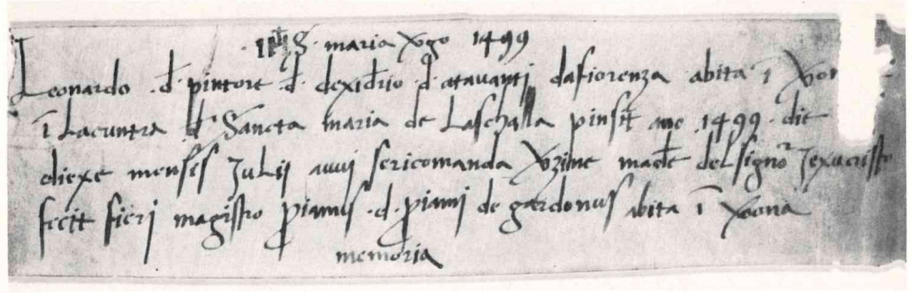


FIG. 6 - Il cartiglio in pergamena scritto dal pittore Leonardo, figlio di Desiderio di Attavanti, abitante in Verona e che terminò di dipingere la Madonna il 10 luglio 1499.

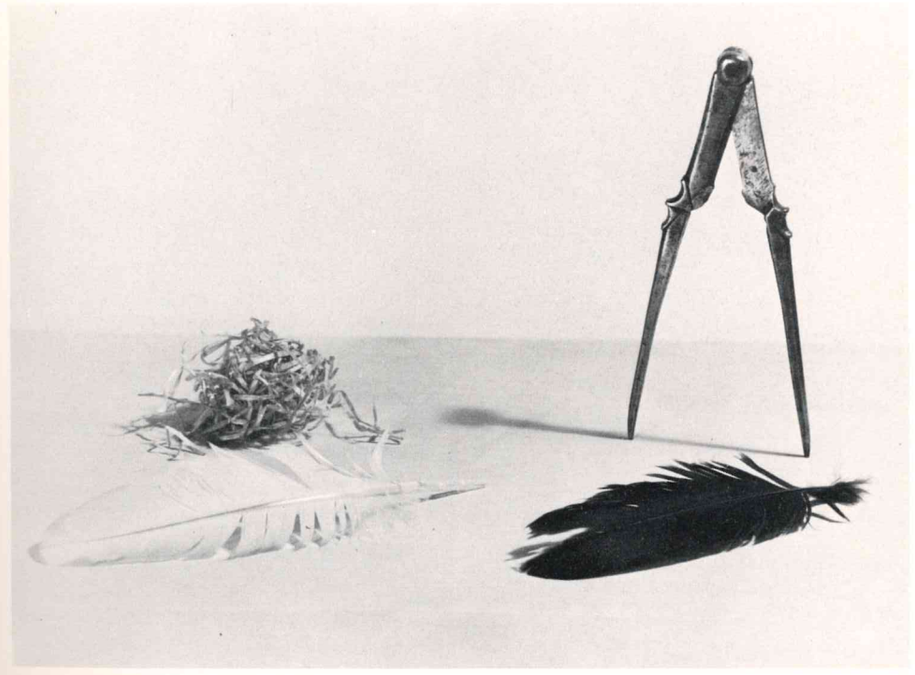


FIG. 7 - L'insieme degli oggetti rinvenuti nell'interno del basamento: un compasso del '400 (non è stato trovato infisso in piedi, ma così è stato collocato per fotografarlo meglio), una penna bianca e una nera, un rotolino di trucioli.



FIG. 8 - Durante il restauro con il seggio aperto; all'interno dell'anta vi è la scritta in pastello rosso, dell'intagliatore Zuan pure veronese, e la data: 19 aprile 1499.

È stata invece rinvenuta sotto due mani di ridipintura la decorazione della fascia inferiore del trono, ma solamente nella parte posteriore del basamento, sugli altri tre lati non essendo stato individuato colore originale si è preferito conservare la decorazione posteriore.
Terminata la pulitura, sono state rimosse le stuccature, che essendo state eseguite a più riprese nel tempo (in quanto corrispondevano a cadute di colore che via via si verificavano) erano oltre che sconnesse anche di vari colore e consistenza. Sono state quindi sostituite con stucco di gesso e colla bianco.
Data la particolare forma e ubicazione delle lacune si è scelto per il restauro pittorico la tecnica della selezione cromatica che consente di completare la lettura della policromia senza incorrere nel rischio di una eccessiva analogia materica con l'originale.
La scultura è stata protetta da un leggero strato di vernice e cera.
Sul rotolino di pergamena (mm. 37x132) (fig. 6) scritto a penna di pugno del pittore che dipinse la statua è scritto:

IHS Maria Virgo 1499

Leonardo depintore de dexiderio de Atavanti da Fiorenza [che] abita in Verona in la cuntra de Sancta Maria de la Schalla pinsit anno 1499, die diexe mensis Julii. A my se ricomanda, Vergine madre del Signore Jexu Cristo. Fecit fieri magistro Priamus de Priami de Gardonus [che] abita in Verona. Memoria.
Leonardo pittore, figlio di Desiderio de Atavanti da Firenze, che abita in Verona nella Contrada di Santa Maria della Scala, dipinse il 10 luglio dell'anno 1499. Mi raccomando alla Vergine madre del Signore Gesù Cristo. Fu fatta eseguire al maestro da Primo Priami di Gardone che abita in Verona. Memoria.
Tale prezioso documento ci permette anzitutto di conoscere l'identità del pittore: Leonardo, figlio di Desiderio di Firenze, che abita a Verona nella Contrada di S. Maria della Scala, probabilmente nella zona dove vi è attualmente Via Scala, dove si trova S. Maria della Scala, chiesa fondata da Cangrande I nel 1324, ricostruita dai Serviti nel sec. XV e rinnovata dopo i danni subìti nell'ultima guerra. Fu Desiderio de Atavanti (padre di Leonardo) che da Firenze si trasferì a Verona con la famiglia se il Desiderio citato da Attilio Mazzi: *Gli estimi e le anagrafi inedite dei pittori Veronesi del secolo XV*[2], coincide con il padre di Leonardo: *Mº Desiderio depentor. / S. Marco 1482. Maestro Desiderio depentor de anni 56 con du figli de anni 20 e anni 24.* Il nostro Leonardo è nominato a pag. 56 del sopracitato volume: *Leonardus q.m Desiderii florentini pictor. 1492 - De*



FIG. 9 - Il viso della Madonna, dopo la pulitura.

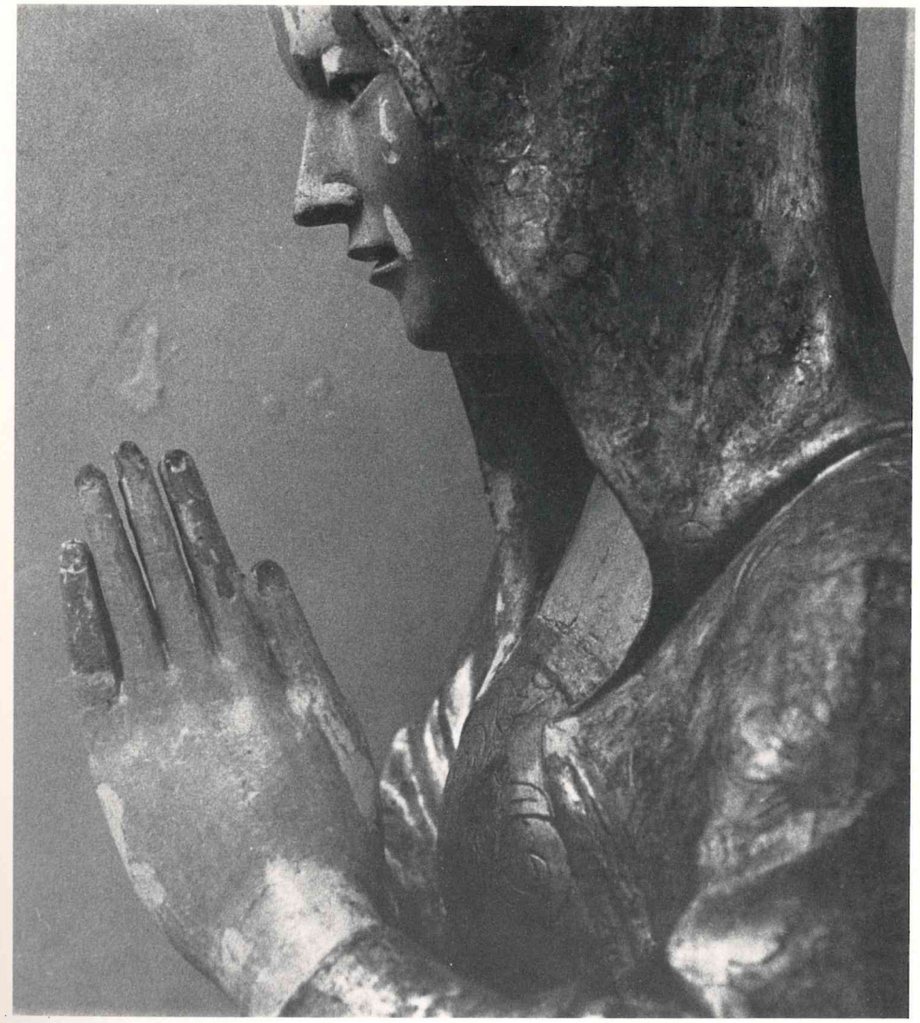


FIG. 10 - Le mani della Madonna; dopo la pulitura.



FIG. 11 - Di lato, con lo stemma del committente sul fianco del tronetto (dopo il restauro).

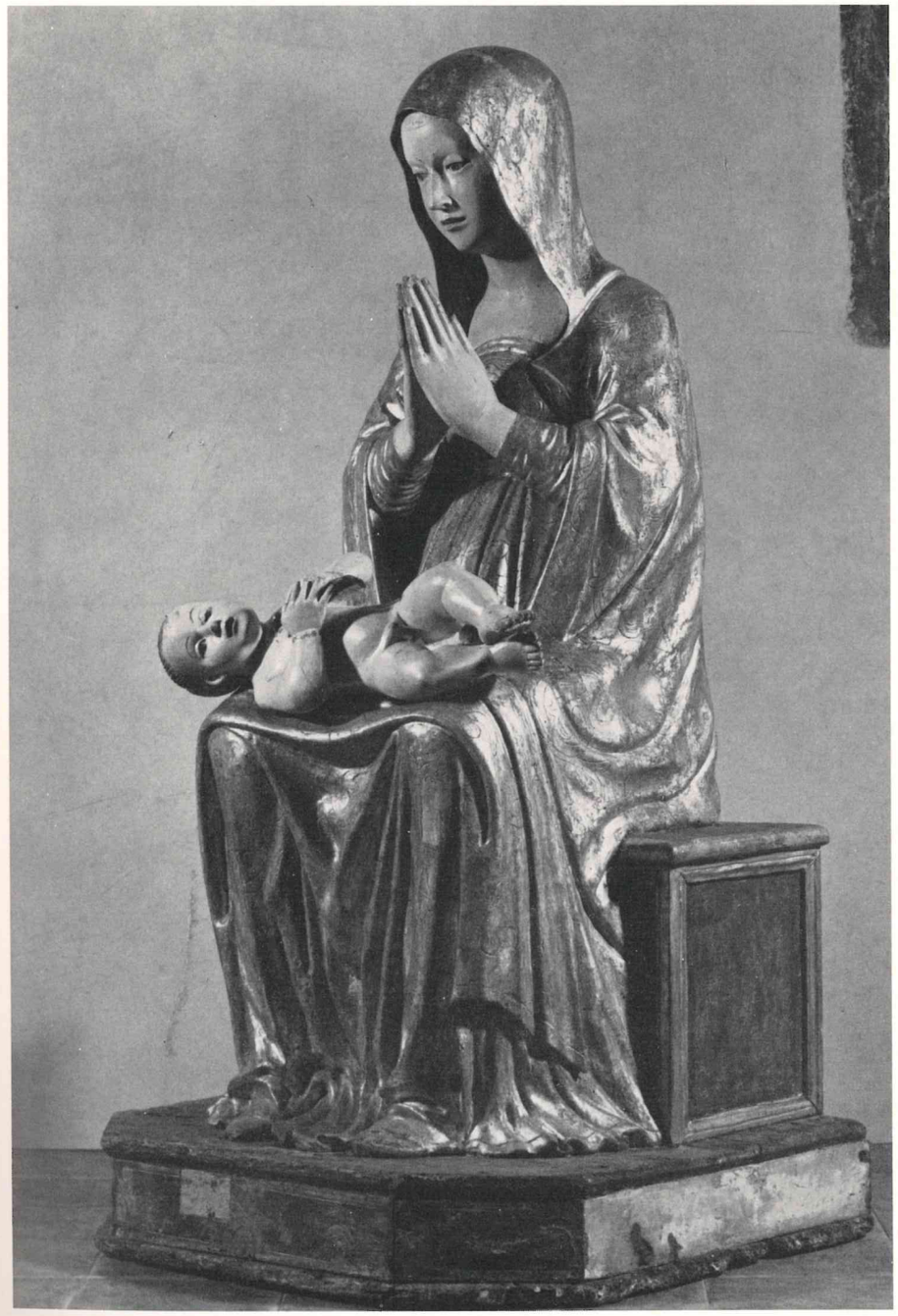


FIG. 12 - Dal lato opposto (dopo il restauro).



FIG. 13 - Il tergo della Vergine e del tronetto (dopo il restauro).

S. Nicolao. Forse l'attuale Via S. Nicolò. Alla nota 19 è scritto: *"Si apprende dall'anagrafe del 1517 della Contrada Feraboi come il suo anno di nascita sia il 1459 circa. G. Gerola. Il pittore Boninsegna"*, pag. 417.
Ne abbiamo conferma in un articolo di P.M. Tua; *Per un elenco di opere pittoriche di scuola veronese prima di Paolo*[3]*: Leonardo, n. verso il 1459, m. fra il 1524 e 1528.* Perciò nacque a Verona e aveva 40 anni quando dipinse la Madonna con Bambino del nostro museo.
Debbo alla gentilezza della Dott.ssa Mia Fiorio, Conservatrice delle Civiche Raccolte d'Arte, le segnalazioni degli estimi pubblicati in *"Madonna Verona"*.
Sul rotolino in pergamena è indicato anche il committente: Priamo de Priami, originario di Gardone ma abitante a Verona; era probabilmente Gardone sul Garda perché tale lago *"era di ragion veronese"*[4].
Lo stemma di Priamo dei Priami è dipinto sul fianco sinistro del tronetto della Madonna (fig. 11). Dal Crollalanza[5] risulta che i Priami o Priani, erano una famiglia milanese trapiantata a Verona in antichi tempi e nel 1464 inserita fra le famiglie nobili veronesi. Lo stemma sul tronetto della Madonna differisce dalla descrizione fatta dal Crollalanza, in quanto nel nostro, il leone è intero; sulla fascia sono raffigurate zampe di gallo. Non c'è stella d'oro in cima né le tre stelle d'oro in punta. Inoltre il leone tiene in mano una zampa di gallo. Le ricerche fatte nella sezione Araldica della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli e presso l'Archivio Storico Civico (qui con il gentile aiuto del Dott. Giovanni Piazza, V. Direttore), non hanno dato la possibilità d'identificazione.
Nella parte interna del pannello che chiude il retro del tronetto, vi è un autografo dell'intagliatore, in pastello rosso, scritto con calligrafia trasandata per cui due o tre parole sono rimaste illeggibili:
IHS [Jesus]
Adi 19 aprile 1499
Zuane intaliador
de la Contrada de S Marco
de Verona
...? de dio e de la Madona
Zuane il 19 aprile 1499 terminò la scultura; l'affidò poi a Leonardo da Attavanti, che terminò di dipingerla il 10 luglio dello stesso anno come abbiamo visto, scritto sul rotolino. Purtroppo di Zuane (Giovanni) nessuna traccia sugli estimi pubblicati in "Madonna Verona". Era anch'egli veronese[6].
Può capitare che qualche volta in un manufatto ligneo risulti scritto il

nome del pittore o dell'intagliatore, raramente di entrambi; oppure che vi siano collocate reliquie nel caso si tratti di raffigurazione sacra. Ma la sorpresa maggiore è l'insieme di oggetti che apparvero all'interno del basamento della statua: un compasso in ferro del '400, una specie di gomitolo di trucioli di legno, due penne, una bianca e una nera di volatile da identificare (fig. 7).

Ovviamente allo stupore si aggiunse da parte mia l'ansia d'interpretare il significato di questo insieme che per oltre quattrocentanni rimase celato agli occhi di tutti.

Mostrai le penne al Prof. Carlo Violani, ricercatore presso la Facoltà di Scienze dell'Univeristà di Pavia, Istituto di Ecologia Animale ed Etologia e mi dichiarò per scritto che appartengono ad esemplari di gallo domestico; *"ho esaminato i campioni di piumino delle due penne remiganti secondarie, bianca e nera, che avevo prelevato tempo fa. In base alla struttura microscopica delle barbule, sono in grado di escludere che si tratti di penne di piccione domestico* Columba livia*; quella nera, inoltre, ha un riflesso verde metallico che non si riscontra in* Columba livia*, ma che è propria di molte razze domestiche di gallo. Certamente entrambe appartengono ad esemplari (maschi o femmine) di gallo domestico* Gallus gallus*; la macchia bianca asimmetrica all'apice della penna nera denota appunto l'appartenenza ad una razza domestica. Notevolissimo, dopo 5 secoli, il perfetto stato di conservazione delle penne, materiale assai fragile e facilmente aggredibile da molte specie di piccoli insetti roditori"*.

Invitai il Prof. Carlo Locatelli di Val Imagna a vedere gli oggetti ed espresse la sua opinione in una lettera che qui trascrivo:

Gentil Sig.ra Dott.ssa Alberici

Le rispondo in merito alla Sua richiesta di parere a riguardo degli oggetti trovati nell'interno di un tronetto con assisa una Madonna con bambino del sec. XV di proprietà del museo.

Ho studiato con molto interesse il contenuto del tronetto, ben visibile nella fotografia inviatami e ne ho tratte le seguenti deduzioni:

1°) Il compasso.

Il compasso o sesto è un simbolo di Giustizia, di prudenza, di profondità di senno e di conoscenza del mondo.

Il compasso fu trovato scolpito con altri simboli sulle tombe dei Templari e venne assunto pure fra i simboli della Massoneria.

Il compasso nel nostro caso rappresenta il cielo, ossia la perfezione a ciò che l'uomo deve tendere costantemente.

Poi cominciò: colui che volse il sesto

A lo stremo del mondo, e dentro ad esso
Distinse tanto occulto e manifesto.
Dante, Paradiso, XIX, 40

2°) Il gomitolo di trucioli.

Il gomitolo di trucioli a mio parere è una reliquia di Palestina. In vari paesi Spagnoli e Italiani del centro-sud, ho avuto occasione di notare delle reliquie di Terra Santa contenenti dei gomitoli con trucioli di legno, con cartigli con sopra scritto:

"ritagli di legno della bottega di San Giuseppe falegname"

3°) Le penne di pollo, bianca e nera.

In Spagna, a Santiago di Compostella si venera la tomba di San Giacomo Apostolo, Protettore di quella nazione il cui santuario dopo quello di Terra Santa è il più visitato dai pellegrini cristiani.

A seguito di un prodigio riferito nella Leggenda Aurea di Jacopo da Voragine e riportato ampliamente da Americo Scarlatti nel suo libro... ET AB HIC ET AB HOC - Vol. 6 Curiosità storiche Ediz. Utet. Torino 1925 pag. 174 e seg.: "Nel decimo secolo della cristianità alcuni pellegrini che si erano recati a Compostella si fermarono all'Ospizio La Calzada, tra quei pellegrini era un bel giovane che dalla figlia dell'albergatore fu sollecitato a passare la notte con lei. Il giovane, poiché faceva un viaggio di divozione, novello casto Giuseppe, si rifiutò. Essa per vendicarsi, forse in reminiscenza biblica del faraonico personaggio mise nella bisaccia del casto giovane una coppa d'argento e, quando fu partito, lo accusò all'alcade di averla derubata.

Inseguito, perquisito e trovato infatti in possesso della coppa, il disgraziato giovane, secondo la spiccia usanza di quei tempi, venne senz'altro dall'alcade fatto impiccare.

La madre dell'appicato, appena avuta la ferale notizia, corse a Compostella per dare sepoltura al cadavere del figlio suo, e colà giunta dopo otto giorni, invece di rinvenire il corpo che si aspettava, ormai putrefatto e forse ridotto dai corvi alle sole ossa, con immensa sorpresa e con immenso giubilo trovò che pendeva dal patibolo ancora intatto e... vivente!

La donna si precipitò dall'alcade, dinanzi al quale riuscì a giungere quantunque in quel momento stesse pranzando, ma appena il magistrato ebbe da essa udito di che si trattava, le gridò:

Donna, siete matta?... potrei credere a quanto mi narrate, credere che un uomo impiccato da otto giorni sia ancora vivo, soltanto se vedessi che questi due polli che sto per mangiare sono vivi!

Non aveva ancora terminato di pronunziare quelle parole che i due polli arrostiti sorsero dal piatto e, sebbene senza testa e senza penne, si misero

a camminare sulla tavola! L'alcade spaventato balzò in piedi e con sgomento ancora maggiore vide arrivare le loro teste e le penne di uccelli e tornare al loro posto a completare la risurrezione.
I due polli che erano un gallo e una gallina, furono subito presi e portati in solenne processione nel santuario di San Giacomo, dove in una stia con bacchette d'argento, collocata presso l'altare maggiore, vissero sette anni. Ma la gallina prima di morire definitivamente, aveva fatto due uova dalle quali erano nati un gallo e una gallina, che a loro volta vissero nella detta stia sette anni, e così di seguito fino ai nostri giorni, e i pellegrini che si recano a San Giacomo di Compostella ricevono le penne di quelli uccelli come sacre reliquie, ma per quante penne vengano distribuite i sacri uccelli non ne mancano mai.

MAGNAE QUOQUE ADMIRATIONIS EST, QUOD OMNES PER HANC URBEM TRANSEUNTES PEREGRINI, QUI SUNT INNUMERABILIS, GALLI HUJUS ET GALLINAE PLUMAN CAPIUNT, ET NUNQUAM ILLIS PLUMAE DEFICIUM.

Lucio Marineus Siculus
dal libro *Rerum Hispanicarum Scriptores (Vol. 2°)*

Forse quindi a mio parere, nulla di magico, di malefico o di misterioso, ma solo reliquie, discutibili nella loro autenticità, ma che riflettono i tempi in cui sono state introdotte nella statua a onore e amore del pellegrino cristiano del medio evo.
Potrebbero esser stati introdotti nella statua dall'intagliatore, a protezione del suo lavoro.
Scrissi anche alla Prof.ssa Paola Zambelli, Docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Univeristà degli Studi di Firenze, e che curò la sezione "Astrologia, magia e alchimia della Mostra 'Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500'", che si tenne a Firenze nel 1980.
Trascrivo la Sua gentile risposta nella quale esclude un significato magico:
... Ho esaminato attentamente – anche con l'aiuto del Dr. Stefano Carori, mio assistente e esperto di paleografia – la foto, che le restituisco qui allegata, pensando che può servirLe forse di nuovo. Entrambi siamo orientati ad escludere un significato magico, anche se ovviamente si potrebbe – proprio a volerlo – interpretare il compasso come armonia, proporzione ecc., e le due penne secondo i colori come purezza o colpa. Dalla foto la penna bianca sembra tagliata in cima per l'uso scrittoio, e penso che Loro dovrebbero esaminarle entrambe in questo senso. Se tale ipotesi è esatta, non può trattarsi semplicemente di un ripostiglio di strumenti scrittori? Tra l'altro

il gomitolo di trucioli non sapremmo proprio come interpretarlo in senso simbolico, mentre così potrebbe essere solo un imballaggio.
Mi dispiace di non poter essere più precisa, ma in genere trovo consigliabile non insistere troppo con interpretazioni simboliche, sempre poco verificabili, quando se ne possono offrire altre più realistiche.
Con molti cordiali saluti e vivissimi auguri.
Disturbai anche il Prof. Giovanni B. Bronzini, Direttore della Rivista LARES e dell'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, di cui trascrivo la risposta:

Bari, 27/1/84

Gentile Dottoressa,
Con riferimento alla Sua lettera del 9 dicembre u.s., ritengo che gli oggetti trovati nell'interno della statua lignea quattrocentesca della Madonna possano avere una funzione protettiva di carattere magico e significati simbolici.
Il gomitolo di sottili trucioli di legno è una confezione che si trova nei sistemi di fattura e può essere anche un modo per allontanare le streghe (come la scopa e altri simili oggetti fatti di molti fili in cui le streghe si perdono per contarli e, nel caso specifico, s'ingrovigliano).
Anche il compasso piantato sul piano potrebbe avere la funzione antimalefica che hanno le forbici aperte nelle fatturazioni, tanto che le forbici fanno spesso parte degli oggetti usati come amuleti, come può riscontrare nell'estratto che le allego. Comunque il compasso nelle culture esoteriche dell'Occidente e dell'Oriente è un simbolo cosmologico molto importante, in quanto serve a tracciare il cerchio. Così pure le penne bianche e nere di piccione mi paiono ingredienti amuletici. Alla funzione delle penne di volatili, presso molte popolazioni d'interesse etnologico, si attribuisce un simbolismo lunare di forma ascensionale, spesso legato alla crescita della vegetazione.
Con i migliori saluti e auguri.
Al Prof. Bronzini avevo scritto che le piume erano di piccione perché non le avevo ancora fatte esaminare; inoltre il suo parere è dato solamente guardando la fotografia e non dal vero poiché Bari è lontana... È comunque molto interessante.
La Madonna che è seduta su una panca molto semplice, è in atteggiamento di preghiera, con le mani giunte, lo sguardo verso il basso ma non in direzione del Bambino, ed è come assorta in un pensiero che la preoccupa. Indossa una "camora" con il taglio della vita molto alzato, tipologia un po' arcaica rispetto alla data, ma nelle raffigurazioni sacre la moda non



FIG. 14 - La Madonna analoga alla nostra ma eseguita nel 1452.



FIG. 15 - Particolare sul fianco del tronetto con l'indicazione:
LONARDUS - VERONE. N. ME - PINXIT - 1452

è seguita perché il personaggio sacro è fuori dalla gara delle vanità. Sopra la "camora" e dello stesso tessuto, indossa un manto che le copre anche la testa, come usavano le donne sposate più anziane, le vere signore della casa, pertanto è un segno di reverenza verso questa figura femminile. La Signora Butazzi mi ha dato utili suggerimenti per la descrizione dell'abito. Dall'abito sporgono le punte delle scarpe. Il manto è rialzato sopra le ginocchia e più volte ripiegato quasi a costituire un cuscinetto soffice per accogliervi il Bambino che vi è sdraiato sopra.

Per quanto riguarda il tessuto, il parere di Chiara Buss è che il disegno è ottocentesco e che non si possono formulare ipotesi sul tessuto originale.

Gesù Bambino è ornato da piccoli monili di perline di corallo rosso che lo rendono aggraziato: la collana da cui pende una piccola croce, pure in corallo, che richiama la sua crocifissione e un braccialetto intorno a ciascuno dei polsi. Fra le mani stringe un uccellino come fosse un balocco. È un piccolo bimbo rotondo e paffuto, molto umano (figg. 1 e 12). C'è ancora incollato sul retro, sul manto in coincidenza con il collo della Madonna (fig. 13) il cartellino che indica che fu esposta alla *Mostra retrospettiva d'Arte Religiosa Popolare a Venezia.* 1942 - XX. (Inv. 176 - N. 1551 del Catalogo). Non ho rintracciato tale volume nelle Biblioteche milanesi e neppure in quella annessa al Museo Correr di Venezia che fu in parte sede della mostra. Un commento sulla Mostra apparve in un articolo di G. Arioli su *Arte Cristiana*[7].

Come epilogo un'altra sorpresa. La nostra scultura ha una "gemella" (fig. 14), di proprietà privata. Gemella perché pressoché identica alla nostra tanto da far pensare che sia stata intagliata dal medesimo artista, ma parecchi decenni prima in quanto su un fianco del tronetto (fig. 15) risultano chiare le indicazioni del pittore e la data: *LONARDUS. VERONE/ N. ME. PINXIT. 1452.*

Il pittore non è il Leonardo della nostra Madonna nato verso il 1459. Fra il 1452 e il 1499 passano 47 anni; l'intagliatore Zuan potrebbe averla eseguita quand'era intorno ai 25-30 anni e averla pressoché ricopiata in tarda età, sui 70-77 anni. Siamo però nel campo delle ipotesi.

È difficile anche supporre che Zuan abbia copiato una Madonna precedentemente intagliata da un altro artefice, perché sembrano proprio uscite dalla stessa mano, di alto livello artistico.

Il degrado dell'abito della nostra statua incide non poco sulla sua interezza artistica. È comunque un incantevole opera della felice stagione del

primo rinascimento, quando anche l'arte sacra era diffusa di grazia e leggiadria, prima che intervenissero i freni della Controriforma.

Su questa Madonna deliziosa, che presenta ancora dei punti oscuri: come giunse alla Parrocchiale di Gardone Val Trompia, a quale ramo dei Priami (il committente) appartiene lo stemma, chi fu Zuan, l'intagliatore, farò ulteriori ricerche (e non saranno semplici e rapide) che pubblicherò sulla Rassegna del prossimo anno. Inoltre traccerò un sia pur rapido panorama di Madonne Veronesi quattrocentesche.

NOTE

1 *S.A.R. il Principe Ereditario a Milano.* Cronache di vita milanese. La Fiera Campionaria. In: *Città di Milano*, aprile 1927, p. 136. La sera del 26 aprile il Principe Umberto di Savoia partecipò alla festa nel Castello Sforzesco, data in suo onore dal Podestà Belloni. L'addobbo delle sale venne ideato da una Commissione di cui facevano parte anche l'On. Modigliani e l'Avv.to Carlo E. Verga, Direttore delle Belle Arti del Comune. Il Principe fece una sosta nella Cappella Ducale, poi entrò nella Sala delle Asse dove aprì le danze con la Moglie del Podestà. Nell'articolo non è citata la Madonna, che probabilmente fu collocata nella Cappella Ducale come la sede più adatta, perché il Principe la vedesse.

2 ATTILIO MAZZI, *Gli estimi e le anagrafi inedite dei pittori veronesi del XV sec.* In: *Madonna Verona,* Gennaio-Marzo, 1912, Anno VI, n. 1, 52.

3 P.M. TUA, *Per un elenco di opere pittoriche di scuola veronese prima di Paolo.* In: *Madonna Verona,* Gennaio-Marzo, 1912, p. 161.

4 FRANCESCO TINTI, *La Nobiltà di Verona*, Verona, 1592, p. 81.

5 G.B. CROLLALANZA, *Dizionario Storico-Blasonico.* Vol. 2, pp. 378-379: *Priami o Priani di Verona. Famiglia Milanese, trapiantata da assai remoto tempo in Verona e nel 1464 posta nel numero delle nobili veronesi. Arma: D'azzurro, alla fascia d'argento, caricata di tre rose di rosso ed accompagnata in capo da un leone nascente d'oro, movente dalla fascia, colla testa cimata da una stella dello stesso e tenente colle branche anteriori una fiaccola di nero, accesa di rosso; essa fascia accompagnata in punta da tre stelle d'oro.*

6 La contrada di S. Marco derivava probabilmente il nome dalla Chiesa di *S. Marci ad carceres.* La Chiesa si trovava tra il Vicolo S. Marco e la Piazzetta S. Marco; fu sconsacrata e divenne magazzino ed abitazione. Vedi: VITTORIO FAINELLI, *Chiese di Verona esistenti e distrutte.* In: *Madonna Verona.* Bollettino del Civico Museo di Verona, 1910, fasc. 13-16, p. 57, n. 118.

7 S. ARIOLI, *Mostra di Arte religiosa popolare a Venezia.* In: *Arte Cristiana*, Nov. 1942 - XXI, pp. 166-170. Non si fa cenno alla nostra Madonna, ma comunque le notizie clamorose in quell'anno non erano ancora affiorate.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

CLELIA ALBERICI

Aggiunte all'automa diabolico proveniente dal Museo Settala

Sulla rassegna di Studi e Notizie dello scorso anno, commentai un automa diabolico, già appartenente al Museo Settala, pervenuto al nostro museo[1]. Nel frattempo ho visto un altro automa diabolico, di fattura italiana e coevo, già appartenente al Museo di Cluny di Parigi e attualmente conservato al "Musée de la Renaissance" nel Castello di Ecouen[2]. Sono grata al Dott. A. Erlande Brandenburg, Conservateur en chef dello splendido Musée de la Renaissance, poiché mi ha permesso di osservare attentamente l'automa, che è nei depositi in attesa di essere restaurato. L'illustrazione che presento (fig. 1) è desunta dal volume di A. Chapuis e E. Gèlis[2]. Il diavolo è in legno dipinto in marrone e la sua figura arriva poco oltre il ventre. È inserito nel mobile-custodia originale. Sulla tavoletta che lo ricopre quando non è in funzione, vi è dipinto un busto di Cristo coronato di spine. Se si aziona un meccanismo che è sul retro, la tavoletta si abbassa e il diavolo si scaraventa in fuori, fa le corna con le dita della mano sinistra, la mano destra, a pugno, fa uscire un poco il pollice fra l'indice e il medio; sulla testa, ricoperta da capelli piuttosto lunghi, vi sono due corte corna; fuoriesce la lingua, pure in legno, che è mobile e lascia scorgere i denti superiori; purtroppo non ha più gli occhi. Sono cavi sia il torso che la testa e mancano alcuni meccanismi.
È unito al mobile che lo contiene, con una sbarra di ferro che arriva a metà del busto.
Il mobile, nel retro, si apre con due sportelli sia nella parte superiore che inferiore. È dipinto in nero con profili dorati. Su ciascun fianco della parte superiore del mobile vi è una figura satiresca, intagliata e dorata, seduta, che guarda in alto una testa d'ariete, pure intagliata e dorata.
Entro incorniciatura ovale, nella parte inferiore, sono dipinti i segni della Passione.
Su un cartellino di carta è scritto: *L'apparition du Diable. Meuble de sacristie. Naples, XVII siècle.* B. 232. Purtroppo non ho identificato lo stemma.

Nel Registro del Museo risulta acquistato nel 1864 (N. di catalogo 1446) ed è così descritto: *Meuble d'origine Italienne en bois peint et doré enrichi de sculpture doré, de panneaux dont l'un celui du haut représent le Crist couronné d'épines, peinture italienne du XVI siècle, et l'autre, placè plus bas represent les instrument de la passion.*
Ce meuble renferme une grande figure mécanique en bois sculpé, articulé et peint, Diable". La descrizione prosegue e, particolare curioso, viene descritto come se fosse l'automa del Museo Settala, ossia quello del nostro museo: *"Le Président de Brosses en donne la description dans son voyage en Italie Chap. 10, pag. 80. Extrait Puolet Malassis "Lettres familières du Président de Brosse sur l'Italie, I vol., date 1739. Il est dit que ce meuble était alors dans la collection chanoine Settala a Milan.*
Vendu par M.r Brumono en 1864 a Paris, prix 2000.
Poiché il nostro automa ci pervenne privo della custodia entro cui era inserito (fig. 2) scrissi erroneamente (pag. 55 dell'articolo citato alla nota 1) che *"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"*.
Nell'incisione di Cesare Fiori riproducente l'interno del Museo Settala (fig. 3) è infatti inserito entro una specie di nicchia lignea (fig. 3) come è descritto dallo Scarabelli[3]: *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 forsi 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 avicinati si veggono all'improviso scender à basso il quadro con il festone, e con inaspettata meraviglia uscire dalla grotta una figura d'un Schiavo incatenato, 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"*.

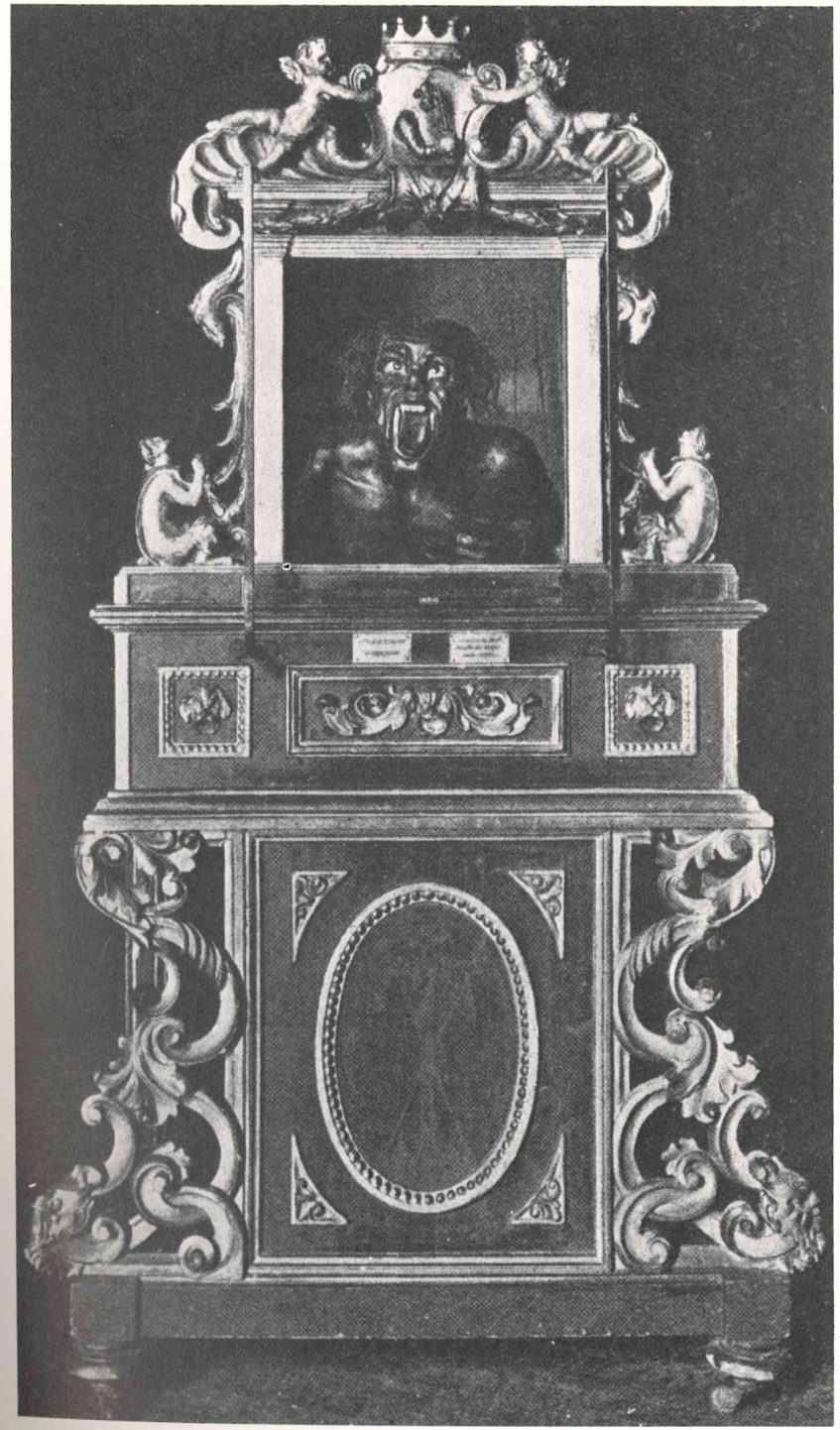


FIG. 1 - L'automa diabolico del Musée de la Renaissace nel Castello di Ecouen, presso Parigi. (Desunta dal volume di Chapuis e Gélis, *Le monde des automates*).



FIG. 2 - Particolare dell'automa nell'incisione di Cesare Fiori
che rappresenta l'interno del Museo Settala.
Nel volume: P.F. Scarabelli, *Museo o Galleria...* Tortona, 1666.



FIG. 3 - L'automa diabolico delle Civiche Raccolte di Arte Applicata,
proveniente dal Museo Settala.

Dopo aver visto quello di Ecouen, risulta chiaro che anche il nostro si azionava dal retro, e che il Diavolo si scaraventava in fuori facendo i movimenti ed emettendo suoni come descrissi nel mio articolo dello scorso anno.
Non lo ritengo mobile da sagrestia, come è scritto sull'etichetta di quello di Ecouen; poteva essere uno scherzo per far spaventare, ma completamente estraneo a motivazioni legate al culto della religione cattolica.
Nella bibliografia dell'automa diabolico del Settala, vanno aggiunte due pubblicazioni. Uno è il volume di Stefania Bedoni, la giovane, valente studiosa prematuramente scomparsa[4].
L'altro è *"Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo"*[5].

NOTE

[1] CLELIA ALBERICI, *Un automa del Museo Settala*. In: *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. X, Anno IX, 1982, pp. 37-67, ill.

[2] Se ne parla abbastanza diffusamente in: Alfred Chapuis et Edouard Gélis, *Le monde des automates. Etude historique et technique* (Paris, 1928, Tome premier, p. 97, fig. a p. 98).

[3] PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo o Galeria. Adunata dal Sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala...* In Tortona MDCLXVI. Capitolo: *De i moti quasi perpetuo*, p. 39.

[3] STEFANIA BEDONI, *Jan Brughel in Italia e il Collezionismo del Seicento*. Premessa di Pierluigi De Vecchi. Prefazione di Bert W. Meÿer. Firenze-Milano, 1983.
Era la Tesi di Laurea che Stefania Bedoni discusse il 18 nov. 1977; il 3 gennaio dell'anno seguente morì in un incidente d'auto. Nel capitolo: *Jan e il collezionismo milanese del seicento* (a p. 151) descrive il Museo Settala, soffermandosi sulla quadreria che *"nel suo museo occupa però una posizione secondaria"*.

[5] *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*. Vincenzo de Michele, Luigi Cagnolaro, Antonio Aimi, Laura Laurencich. Museo Civico di Storia Naturale di Milano, 1983.

Il nostro automa sarà esposto alla *"Mostra sul seicentesco Museo milanese di Manfredo Settala"* che si aprirà il 15 giugno del corrente anno e chiuderà il 15 giugno del 1985, presso il Museo di Storia Naturale.

GIOCONDA ALBRICCI

Marcantonio Raimondi: Venere che si asciuga il piede (contributo per uno studio)

A questo articolo Gioconda Albricci aveva dedicato parecchi mesi di lavoro pervenendo ormai ad una fase conclusiva. La precisione, la meticolosità che hanno sempre caratterizzato il suo metodo di ricerca e una severa revisione critica cui sottoponeva il proprio lavoro, portarono la studiosa a nuovi ritrovamenti.
Fu questa la ragione che spinse G. Albricci a rimandarne la pubblicazione per poter proseguire e completare la ricerca secondo le nuove direzioni che le si erano prospettate. Il progetto della studiosa rimase però inattuato per la sua improvvisa scomparsa nel febbraio del 1983.
Con il presente articolo si propone, pertanto, al lettore la stesura di un lavoro che si è preferito lasciare intatto nel contenuto e nella forma, solo inserendo alcune note aggiunte a margine del dattiloscritto dalla stessa autrice.
Conoscendo il livello di compiutezza e precisione scientifica che G. Albricci richiedeva ai propri studi prima di permetterne la pubblicazione, si crede doveroso sottolineare il valore da conferire a questo scritto, più un contributo che una ricerca effettivamente completata.

[Donata Minonzio]

Questo studio è stato intrapreso con il desiderio di rendere note le ricerche fino ad ora compiute su una delle più belle incisioni di Marcantonio Raimondi, intitolata *Venere che si asciuga il piede*. Pertanto lo studio si articola in due parti: la prima cerca di fare il punto sull'origine del soggetto, cioè sulla sua matrice classica, scoperta ed acquisita dal mondo rinascimentale; la seconda si riferisce alla schedatura dell'incisione originale e delle sue numerose copie.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

Dopo aver visto quello di Ecouen, risulta chiaro che anche il nostro si azionava dal retro, e che il Diavolo si scaraventava in fuori facendo i movimenti ed emettendo suoni come descrissi nel mio articolo dello scorso anno.
Non lo ritengo mobile da sagrestia, come è scritto sull'etichetta di quello di Ecouen; poteva essere uno scherzo per far spaventare, ma completamente estraneo a motivazioni legate al culto della religione cattolica.
Nella bibliografia dell'automa diabolico del Settala, vanno aggiunte due pubblicazioni. Uno è il volume di Stefania Bedoni, la giovane, valente studiosa prematuramente scomparsa[4].
L'altro è *"Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo"*[5].

NOTE

[1] CLELIA ALBERICI, *Un automa del Museo Settala*. In: *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. X, Anno IX, 1982, pp. 37-67, ill.

[2] Se ne parla abbastanza diffusamente in: Alfred Chapuis et Edouard Gélis, *Le monde des automates. Etude historique et technique* (Paris, 1928, Tome premier, p. 97, fig. a p. 98).

[3] PIETRO FRANCESCO SCARABELLI, *Museo o Galeria. Adunata dal Sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala...* In Tortona MDCLXVI. Capitolo: *De i moti quasi perpetuo*, p. 39.

[3] STEFANIA BEDONI, *Jan Brughel in Italia e il Collezionismo del Seicento*. Premessa di Pierluigi De Vecchi. Prefazione di Bert W. Meÿer. Firenze-Milano, 1983.
Era la Tesi di Laurea che Stefania Bedoni discusse il 18 nov. 1977; il 3 gennaio dell'anno seguente morì in un incidente d'auto. Nel capitolo: *Jan e il collezionismo milanese del seicento* (a p. 151) descrive il Museo Settala, soffermandosi sulla quadreria che *"nel suo museo occupa però una posizione secondaria"*.

[5] *Il Museo di Manfredo Settala nella Milano del XVII secolo*. Vincenzo de Michele, Luigi Cagnolaro, Antonio Aimi, Laura Laurencich. Museo Civico di Storia Naturale di Milano, 1983.

Il nostro automa sarà esposto alla *"Mostra sul seicentesco Museo milanese di Manfredo Settala"* che si aprirà il 15 giugno del corrente anno e chiuderà il 15 giugno del 1985, presso il Museo di Storia Naturale.

GIOCONDA ALBRICCI

Marcantonio Raimondi: Venere che si asciuga il piede (contributo per uno studio)

A questo articolo Gioconda Albricci aveva dedicato parecchi mesi di lavoro pervenendo ormai ad una fase conclusiva. La precisione, la meticolosità che hanno sempre caratterizzato il suo metodo di ricerca e una severa revisione critica cui sottoponeva il proprio lavoro, portarono la studiosa a nuovi ritrovamenti.
Fu questa la ragione che spinse G. Albricci a rimandarne la pubblicazione per poter proseguire e completare la ricerca secondo le nuove direzioni che le si erano prospettate. Il progetto della studiosa rimase però inattuato per la sua improvvisa scomparsa nel febbraio del 1983.
Con il presente articolo si propone, pertanto, al lettore la stesura di un lavoro che si è preferito lasciare intatto nel contenuto e nella forma, solo inserendo alcune note aggiunte a margine del dattiloscritto dalla stessa autrice.
Conoscendo il livello di compiutezza e precisione scientifica che G. Albricci richiedeva ai propri studi prima di permetterne la pubblicazione, si crede doveroso sottolineare il valore da conferire a questo scritto, più un contributo che una ricerca effettivamente completata.

[Donata Minonzio]

Questo studio è stato intrapreso con il desiderio di rendere note le ricerche fino ad ora compiute su una delle più belle incisioni di Marcantonio Raimondi, intitolata *Venere che si asciuga il piede*. Pertanto lo studio si articola in due parti: la prima cerca di fare il punto sull'origine del soggetto, cioè sulla sua matrice classica, scoperta ed acquisita dal mondo rinascimentale; la seconda si riferisce alla schedatura dell'incisione originale e delle sue numerose copie.

Per risalire alle origini di questo bulino del Raimondi che ebbe tanta fortuna, a giudicare almeno dalle molte copie che ne furono eseguite anche solo nel XVI secolo, bisogna rifarsi a quella riscoperta del mondo scultoreo ellenistico-romano che ebbe così grande importanza, sotto i più vari aspetti, nella cultura del Cinquecento e dalla quale l'arte rinascimentale trasse parte della sua sensibilità plastica, acquisita attraverso una profonda e molteplice conoscenza dei modelli di arte antica.
Già nell'inventario fiorentino del 1584 della collezione di antichità del Cardinal Della Valle, è menzionata, un po' vagamente, una statua che sembra essere la *Ninfa seduta*, ora agli Uffizi (inv. 190)[1]: un marmo pentelico di arte ellenistica, molto restaurato con poco rispetto per l'esemplare antico. A.F. Gori[2] nel 1740 e G. Bianchi[3] nel 1759 lo interpretarono come una Venere, in particolare come la *Venus Spinaria*, cioè «in atteggiamento di cavarsi la spina dal piede con la mano destra». Esistono copie di questa statua a Bruxelles e a Ginevra, a Roma nei Magazzini Vaticani[4] e una molto bella a Vicenza, nel Museo Civico[5]: la copia fiorentina era stata acquistata in Roma dal Cardinale Ferdinando de' Medici nel 1584. Purtroppo ci è qui possibile pubblicare solo la fotografia di questo esemplare riprodotto di facciata (fig. 1), non dal lato sinistro come è stato poi ripreso nel bulino del Raimondi; è tuttavia possibile però rilevare l'uguaglianza della posa, le principali differenze nella posizione del braccio sinistro e della mano destra e i numerosi restauri[6].
La scultura degli Uffizi è probabilmente quella citata dal Vasari[7]; faceva parte delle numerose statue (*le anticaglie*) che, dal 1560 al 1586, i Medici avevano fatto trasportare da Roma a Firenze per abbellire Pitti, la nuova reggia.
La notizia riguardante questa statua è indicata su un disegno di scuola raffaellesca (Holkham Manuscript Library, inv. MS 701 fol. 34) che sembra derivato, appunto, dalla scultura; segno evidente che Raffaello e la sua cerchia erano a conoscenza di questa statua, allora in Roma. Il Passavant[8] riporta per intero la scritta che è sul foglio, sotto il disegno e la notizia di un *fac-simile* di W. Roscoe, che noi rendiamo pubblico, forse per la prima volta (fig. 2).
Questa statua, conosciuta dunque a Roma nel Cinquecento e copiata da diversi punti di vista, è certamente connessa all'affresco di Raffaello eseguito per la stufetta, o bagno, del Cardinal Bibbiena, in Vaticano: è questa un'opera che testimonia l'appassionata cultura archeologica del Sanzio, da lui trasmessa agli allievi che l'aiutarono nella deliziosa impresa di decorare con grottesche gli ambienti della stufetta, inserendovi le «storiette mitologiche». Il Cardinal Bibbiena stesso fu l'ideatore e il consigliere della «scrittura delle historie» ispirate ad opere di Ovidio[9]. La *Venere che si toglie la spina da un piede* (che il Raimondi mutò in *Venere che si asciuga il piede*) era probabilmente il settimo riquadro, staccato e poi perso, del quale, almeno fino al 1889, esisteva una copia alla Palatina (Pitti)[10].
Il Passavant ci informa che un quadro ad olio con questo soggetto, con le figure grandi al vero, attribuito come «copia da Raffaello», si trovava nella Galleria dell'Aja[11] (inv. 249; nel catalogo era registrato al n. 255, sempre come copia)[12]. Lo studioso notifica anche un altro dipinto «in tela, del quale si conosce un intaglio (mm. 91×51) nella *Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la galerie de S.E. le conte A. Strogonoff* (Pietroburgo 1807)»; aggiunge anche che ad Haarlem, nella raccolta Teyler, «si vede uno schizzo a matita rossa di un amore, ma molto rifatto», cioè assai ritoccato[13].
Del dipinto originale di Raffaello esistono quindi almeno tre copie di una certa importanza, delle quali non abbiamo più traccia.
Circa la derivazione della stampa del Raimondi, le ipotesi possono essere due: o essa deriva da una copia in disegno della statua, copia di Raffaello stesso, oggi perduta, o fatta eseguire da un allievo, per passarla poi al Raimondi onde ricavarne l'incisione[14]; oppure questa stampa deriva direttamente dal dipinto di Raffaello, ora perso, a sua volta ispirato alla statua antica. Escluderemmo invece la derivazione diretta dalla statua per via della posizione differente del braccio sinistro e di altri particolari.
Della scultura però la bella figura della Dea seduta, intenta ad asciugarsi il piede sinistro, conserva ancora le forme piene e venuste e la varietà di movimenti di ogni membro, come se si potesse ammirarla da parecchi punti di vista (in contrapposto ad Amore, che è solo frontale). In essa ben si palesa la tridimensionalità della composizione, che favorisce il gioco delle luci e delle ombre, mettendo in evidenza il ritmo delle forme: la Dea, assorta in un suo quieto, intimo mondo, pare non accorgersi di Amore, che se ne va sdegnato: in essa non è più la *voluptas* e, forse, non v'è ancora la *virtus*, ma da lei traspare una dolce, domestica serenità, priva di turbamenti.

Probabilmente ispirata a questa incisione è un'altra stampa del Raimondi: *L'uomo che si guarda la ferita al piede* (B.346); ne fanno prova, oltre che la posizione, la stessa curva della schiena e specialmente la gamba sinistra



FIG. 1 - *Ninfa seduta*, Uffizi (inv. 190).

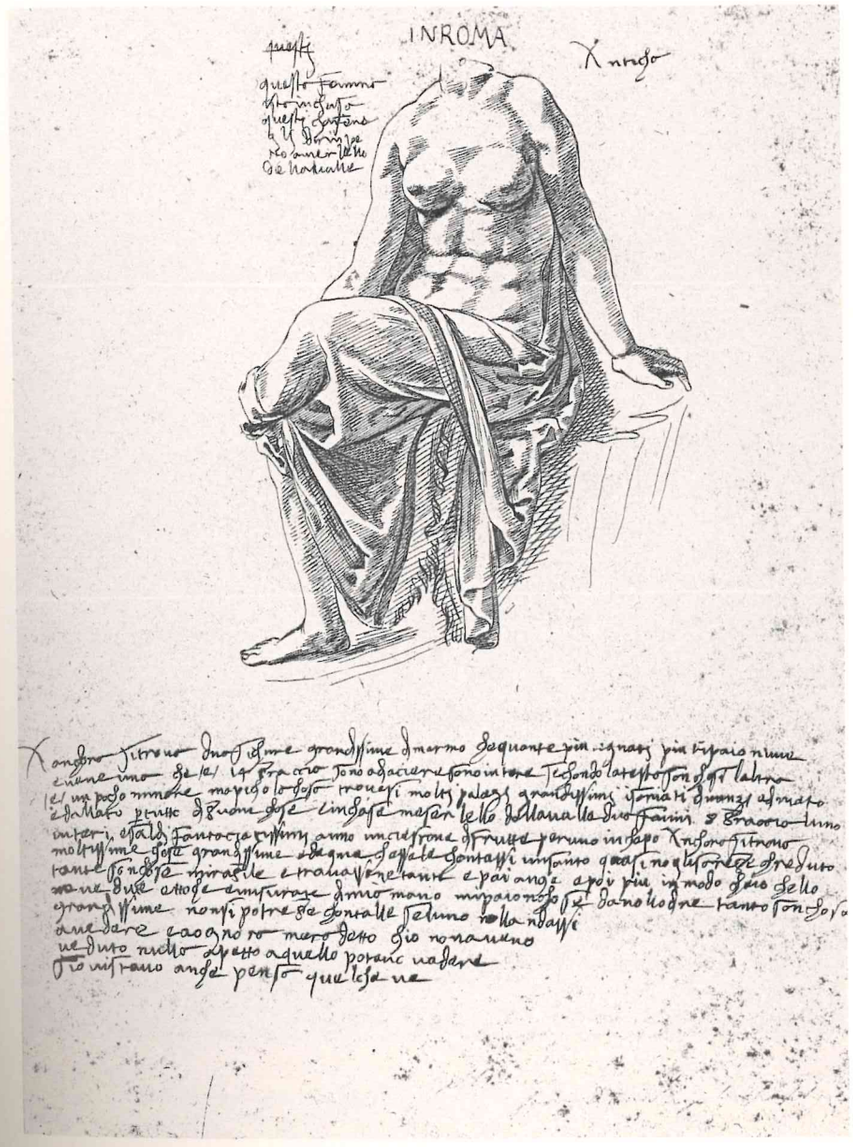


FIG. 2 - W. ROSCOE, Disegno della statua *Ninfa seduta*.



FIG. 3 - MARCANTONIO RAIMONDI, *Venere che si asciuga il piede*, bulino.



FIG. 4 - *Venere che si asciuga il piede* (copia F).

appoggiata a terra, che non ha nulla di maschile, ma sembra la gamba della Venere descritta in questo studio.
Più tardi Luca Cambiaso (1527-1585), nel dipinto *Venere e Amore sul mare* (Roma, Galleria Borghese, inv. 123) tratterà il medesimo soggetto con un impianto pure scultoreo, ma con un punto di vista spostato un po' verso la sinistra di Venere; il che fa pensare che derivi da una statua, probabilmente non da quella fiorentina della quale si è detto sopra, ma da un gruppo di *Venere e Amore* di cui una copia era a Roma[15]: al qual gruppo si ispirò forse il Maestro del Dado nel 1532 per la sua *Venere Spinaria* (B.XV, n. 16).
Anche Sebastiano del Piombo, per la figura di Venere del dipinto intitolato *La morte di Adone*[16] (Firenze, Uffizi, inv. F 200 INF N. 22°) sembra aver meditato la *Venere che si asciuga il piede* del Raimondi, nonostante lo scambio del braccio che appoggia sul piede.
La posa della *Venere che si asciuga il piede*, evidentemente derivata da schizzi diretti dalla statua, perché è ritratta di facciata, si ritrova anche nell'ultima figura a destra dell'incisione di Agostino Veneziano intitolata: *Psiche servita al bagno dalle ninfe*[17]. Nell'incisione di J. Mignon intitolata *Molte donne al bagno* (B.XVI, p. 415, n. 99 anon.), su disegno di Luca Penni, la posa della Venere raimondiana è ripetuta nella prima figura a sinistra e, in parte, anche in quella che le è davanti[18].
Segnaliamo inoltre un foglio conservato alla Biblioteca Reale di Torino (cat. n. 14, 15820) sul quale, fra altri schizzi, sono raffigurate due nudi femminili che sembrano ritratti dal vero, sempre nella medesima posa[19].

NOTE

1 G. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi*, Roma 1958, I, p. 80, scheda 52, ill. 52.

2 A.F. GORI, *Museum Florentinum*, Firenze 1740, III, p. XI, tav. XXXIII.

3 G. BIANCHI, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Medicea Imperiale di Firenze*, Firenze 1759, p. 78.

4 KASCHNITZ, *Magazzini Vaticani*, n. 180, tav. XXXVII cit. in: G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi* cit., p. 81.

5 Cfr. H. DUTSHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Leipzig 1878, III, p. 93, che rimanda a: A. CONZE, *Archaelogische Zeitung*, Berlin 1868, XXV, p. 101.

6 La figura della statua è stata incisa anche dal Frezza e riprodotta in: A.F. Gori, *Museum Florentinum* cit., III, tav. XXXIII.

7 G. VASARI, *Le Vite*, Firenze 1568, III, secondo ed ultimo volume della terza parte. Nelle pagine non numerate, sotto: *Anticaglie che sono nella sala del Palazzo di Pitti*, la statua è così descritta: «una femminetta a sedere, vestita dal mezzo in giù, in atto di rimettersi una scarpa».

8 J.D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Firenze 1891, III, p. 221, kk.

9 Cfr. la lettera del Bembo al Cardinal Bibbiena del 19 aprile 1516, in: J.D. Passavant, *Raffaello...* cit., I, p. 182 e II, p. 262.

10 *Ivi*, II, p. 265, n. 210.

11 *Ivi*, III, p. 282, n. 43, nota 1.

12 Questo dipinto era già elencato, ma solo con il titolo *Venus*, fra le copie, in: W. BURGER, *Musées de la Hollande, Amsterdam et La Haye*, Paris 1858, p. 310 (Il testo è dunque precedente a quello del Passavant). Nonostante le nostre ricerche presso il Mauritshuis dell'Aja non è stato possibile reperire ulteriori notizie su questo dipinto.

13 J.D. Passavant, *Raffaello...* cit., III, p. 156, n. 304 e p. 282, n. 44.

14 Per notizie sull'iniziativa commerciale che legò Raffaello e il Raimondi, cfr. E. BOREA, *Stampa figurativa e pubblico*, in: *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1979, II, pp. 353 e seg.

15 Cfr. S. REINACH, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, Paris 1898-1906, I, p. 323, n. 6.

16 Cfr. R. Pallucchini, *Sebastiano del Piombo*, Milano 1944, p. 177, tav. 90[b].

17 È la settima tavola della serie del Maestro del Dado intitolata: *La Favola di Psiche* (B.39-70). Di questa serie tre tavole, le nn. 4, 7, 12 sono state incise da Agostino Veneziano.

18 Il disegno preparatorio di Luca Penni, in controparte (mm. 247 × 403) è conservato a Bayonne, Musée Bonnat (inv. 128), forse di provenienza vasariana. È citato da L. RAGGHIANTI COLOBI, *Il libro dei disegni del Vasari*, Firenze 1974, p. 113.

19 *Il foglio era attribuito a Timoteo Della Vite, ma una nota a matita firmata «A.C.P.» (Popham) dice: «Vincenzo di S. Gimíniano», cioè V. Tamagni (1492-1530);* è illustrato in A. BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958, tav. 417 v.

Venere che si asciuga il piede (fig. 3)

Bulino, mm. 173 × 136.
B. XVI, 297.

La stampa originale di Marcantonio Raimondi non è siglata ed è uno stato unico, a meno di ritenere valido l'esemplare in *fac-simile* pubblicato da H. Delaborde (*Marc'Antoine Raimondi*, Paris 1888, p. 39), che reca a sinistra, in basso, il numero «517»; più probabilmente però il numero indica l'appartenenza ad una collezione e può essere anche scritto a penna. La stampa originale non è datata, ma considerando la data «1519» apposta alla copia di H. Beham, che si giovò della figura di Venere per farne una Didone, e considerando che l'affresco di Raffaello per il Cardinal Bibbiena fu terminato dopo il giugno del 1516, siamo indotti ad arguire che il bulino di Marcantonio sia da porsi fra queste due date: fu compiuto durante il suo soggiorno romano, seguito al viaggio a Firenze del 1510; forse dopo qualche puntata più al Nord, della quale resta un ricordo nel tipo di montagna dietro la finestra.
Un esemplare è conservato a Bologna (Gabinetto delle Stampe, inv. R 215); uno è conservato a Firenze (Uffizi, inv. 426 St. Sc.) e un altro è conservato a Londra (British Museum, inv. 1973 U. 15).
Di questo bulino sono accertate nove copie.

Copia A

Corrisponde alla copia a) del Bartsch; mm. 166 × 121; di anonimo, nello stesso senso dell'originale. Mancano gli incastri sul sedile, è ombreggiato lo sguancio della finestra ed è un po' diversa l'ombra di Amore sul pavimento; l'arco di Amore non è intero. Bella copia, nella quale le ombreggiature sono ammorbidite da punteggiature. Forse di Marco Dente. Su un esemplare conservato al British, a sinistra fuori dalla lastra è stampato «UNDESCRIBED BY OTTLEY».
Di questa incisione esiste una copia, con le stesse misure e nello stesso senso: la riteniamo tale perché non riproduce gli incastri; malsicuri i contorni del dorso e del braccio destro di Venere (Cfr. H. Delaborde, *Marc'Antoine Raimondi* cit., p. 162, n. 2).

Copia B

Corrisponde alla copia c) del Bartsch; mm. 156 × 130 (impronta del rame mm. 164 × 133); nello stesso senso, con incastri, incisa da Jérôme Wierix a 14 anni. In basso a sinistra è datata «1563», in alto a destra, sul muro, reca inciso: «AE.14» (Aetatis 14).
In questa copia il drappo di sfondo è molto marcato, il cielo e lo sguancio della finestra sono tutti rigati; differenze lievi nelle nuvole e nelle montagne; il muro di sfondo della stanza è fittamente punteggiato sulla rigatura orizzontale (Cfr. TAURISCUS EUBOEUS, *Catalogue des estampes gravées d'après Raffaello*, Frankfurt 1819; p. 231, n. 12d). Un esemplare di questa copia è conservato a Vienna (Albertina).

Copia C

Copia citata dal Bartsch (XV, 291, n. 19); mm. 165 × 113; incisa da Enea Vico, nello stesso senso. Amore a destra ha dei pannolini sulla spalla, ai piedi di Venere ci sono un vaso e una scodella, il fondo rappresenta una stanza con una finestra a sinistra e, sotto, un tavolo; in basso a sinistra è scritto: «AE.NE.VICUS.P. IN M.D.XLVI.1546». (Cfr. anche J.P. Passavant, *Raffaello*... cit., III, p. 282, n. 44 e Tauriscus Euboeus, *Catalogue*... cit., p. 321, n. 12c).
Di questa incisione esiste una copia, in controparte, incisa da un anonimo di poco merito, senza monogrammi.

Copia D

Copia citata dal Passavant (*Raffaello*... cit., II, p. 265, n. 210), di anonimo. Misure sconosciute, nello stesso senso dell'originale. Nella descrizione il Passavant ha confuso il piede sinistro con il destro, per cui questa stampa potrebbe essere in controparte. Il Passavant segnala questa copia così: «Di questa storia abbiamo una imitazione in un antico incisore italiano, con Venere seduta in una stanza e piegata a manca, che si asciuga il piede sinistro; appresso ha un vaso pieno d'acqua e dietro un letto di cui Amore alza le cortine»; a sinistra «s'apre una finestra a vetri tondi. È in 8.». L'affresco di Raffaello dal quale deriva questa stampa, sempre secondo il Passavant, era quello in Vaticano, già citato, nella stufetta (o bagno) del Cardinal Bibbiena.
Non è stato trovato alcun esemplare di questa incisione.

Copia E

Corrisponde alla copia b) del Bartsch; mm. 171 × 136; di anonimo, in controparte, senza scritte, con gli incastri nel sedile; copia molto bella, che è stata creduta incisa da Marco Dente. Un esemplare è conservato a Pavia (Raccolta Malaspina, inv. 1750) e uno a Parigi, pubblicato erroneamente dalla Pittaluga (*Incisione Italiana del '500*, Milano 1928, p. 149) come l'originale, nonostante sia in controparte; su questo esemplare si legge a sinistra in basso il numero «519»: non avendo visto questo foglio non possiamo dire se esso sia un secondo stato; probabilmente questa numerazione, forse scritta a penna, significa l'appartenenza ad una collezione (vedi quanto detto per la stampa originale di Marcantonio riprodotta dal Delaborde).

Copia F (fig. 4)

Corrisponde alla copia d) del Bartsch; mm. 197×162, di anonimo, in controparte. In questa copia il sedile è senza incastri, le figure e il drappo sono come nell'originale, ma è mutato lo sfondo, ispirato al Dürer; ora è un paesaggio che si snoda fin sul davanti della scena: sull'acqua è una roccia con castello, un gran ponte di pietra e il greto che giunge fino al piano davanti con sassi e ciuffi d'erba; in basso a destra si vede un abusivo monogramma del Dürer. Il bulino è di taglio sicuro nei contorni, ma un po' inesperto nelle ombreggiature e nella plastica dei nudi. Un bellissimo esemplare è conservato all'Ambrosiana (inv. 21772): un vecchio foglio ivi aggiunto propone come autore D. Campagnola o Giov. Antonio da Brescia (forse per il fatto che sul retro della lastra è incisa una *Vergine che adora il Bambino*, dove, a sinistra, in un cartellino, si legge: «IOAN.BX.»). Altri esemplari sono conservati a Londra, British Museum; a Vienna, Albertina; a Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (inv. F.C. 5211; Scat. 7); a Bologna, Gabinetto delle Stampe (inv. R.216).
Secondo il Delaborde (p. 162, n. 5), il rame di questa copia si trovava nel 1824 a Milano, nella Raccolta Malaspina (L. MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano 1824, IV, p. 339). Notoriamente la Collezione è ora a Pavia, ma l'editore del Catalogo avverte che il marchese Malaspina «benché abbia stabile domicilio in Pavia, trovandosi da anni residente in Milano ove trasportolla [la collezione] presso di sé» ivi ne pubblicò il catalogo. Erroneamente il Passavant (*Raffaello*... cit., III, p. 282) dice che «il rame inciso da Marcantonio si trova anch'oggi a Pavia»; l'autore confonde il rame della stampa originale con quello di questa copia che è, oltre tutto, in controparte. Questo rame non è stato rintracciato nella Raccolta di Pavia.

Copia G

Corrisponde alla copia e) del Bartsch; mm. 113 × 87, di anonimo, in controparte, senza incastri nel sedile, di poco merito. Un esemplare è a Vienna, Albertina.

Copia H

Copia citata dal Bartsch, VIII, p. 53, n. 34; mm. 59 × 39, molto piccola; in controparte: il monogramma di A. Altdorfer è in alto, al centro.

Copia I

Copia citata dal Bartsch, VIII, p. 148, n. 80; mm. 115 × 88, incisa da Hans Sebald Beham, in controparte. La Venere, con un pugnale nella mano destra, è tramutata in Didone: Beham le ha posto una corona in capo, ha cambiato il braccio destro e il drappo, la gamba destra passa sotto il ginocchio sinistro e poggia su di una pietra quadrata. La figura è seduta a destra su una pietra cubica sulla quale, in un cartiglio, è scritto: «Reginae Didonis imago.improbe.amor.quid non mortalia pectora cogis.Virg.in quarto.Aeneidos.1519.»: sotto, a sinistra, è il monogramma di Beham, HSP intrecciato; sullo sfondo si vedono le fiamme del rogo. Esiste un II stato, nel quale la data è «1520» e, nella scritta, si nota una punteggiatura diversa. Un esemplare di questo stato è conservato a Milano, Biblioteca Ambrosiana (inv. 16691).

Copia L

Copia citata da Robert-Dumesnil (*Le Peintre Graveur français*, Paris 1835-1871, IX, p. 91, n. 297), che la attribuisce a E. Delaune (1519-1595), incisore della Scuola di Fontainebleau, noto per le sue copie, anche in formati piccolissimi.
Questa copia è stata classificata dal Bartsch come copia b), ma lo studioso viennese non l'ha attribuita a Delaune.

PAOLO BELLINI

Francesco Giovane: catalogo descrittivo

Alla stesura del presente articolo ha in parte collaborato Maria Elena Boscarelli, che qui intendo ringraziare per il paziente lavoro di interpretazione e di trascrizione di parte delle mie schede e appunti. [pb]

Il caso di Francesco Giovane, un artista attivo a Roma nella prima metà del Seicento, è per molti versi interessante e degno di qualche attenzione da un punto di vista storico-artistico, anche se va subito precisato che poco, apparentemente, è rimasto della sua opera pittorica e che a ben poca cosa, tutto sommato, si riduce la sua produzione acquafortistica, sia come numero di opere, sia come entità di tirature. Il lato curioso tuttavia è che questo artista, a lungo dimenticato, al punto che diverse sue opere oggi appaiono assai difficilmente ritrovabili, è maggiormente conosciuto per la sua opera di incisore, che non per quella di pittore, che costituiva con ogni probabilità la sua occupazione di maggior peso.
Due fattori, come meglio avremo modo di chiarire più avanti, hanno influito negativamente sulla fortuna critica di questo artista: il primo di essi è stato, per così dire, una troppo grande applicazione nel seguire l'arte del suo maestro Pier Francesco Mola, con il risultato di giungere ad imitarlo assai bene, troppo bene, se poi ne è conseguito che molte sue opere sono state scambiate per lungo tempo con quelle del Mola e a quest'ultimo attribuite. Il secondo elemento negativo è stato, come si vedrà più oltre, una parziale omonimia con un artista francese ed anche questa confusione non ha giovato a far luce sulla vicenda artistica di Francesco Giovane.
In questa sede ci si propone di stilare un elenco descrittivo, ma tuttavia organico, delle sue acqueforti, premettendo qualche indispensabile notizia biografica e un elenco delle sue pitture, per le quali ancora si attende uno studio approfondito e sistematico.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

Copia I

Copia citata dal Bartsch, VIII, p. 148, n. 80; mm. 115 × 88, incisa da Hans Sebald Beham, in controparte. La Venere, con un pugnale nella mano destra, è tramutata in Didone: Beham le ha posto una corona in capo, ha cambiato il braccio destro e il drappo, la gamba destra passa sotto il ginocchio sinistro e poggia su di una pietra quadrata. La figura è seduta a destra su una pietra cubica sulla quale, in un cartiglio, è scritto: «Reginae Didonis imago.improbe.amor.quid non mortalia pectora cogis.Virg.in quarto.Aeneidos.1519.»: sotto, a sinistra, è il monogramma di Beham, HSP intrecciato; sullo sfondo si vedono le fiamme del rogo. Esiste un II stato, nel quale la data è «1520» e, nella scritta, si nota una punteggiatura diversa. Un esemplare di questo stato è conservato a Milano, Biblioteca Ambrosiana (inv. 16691).

Copia L

Copia citata da Robert-Dumesnil (*Le Peintre Graveur français*, Paris 1835-1871, IX, p. 91, n. 297), che la attribuisce a E. Delaune (1519-1595), incisore della Scuola di Fontainebleau, noto per le sue copie, anche in formati piccolissimi.
Questa copia è stata classificata dal Bartsch come copia b), ma lo studioso viennese non l'ha attribuita a Delaune.

PAOLO BELLINI

Francesco Giovane: catalogo descrittivo

Alla stesura del presente articolo ha in parte collaborato Maria Elena Boscarelli, che qui intendo ringraziare per il paziente lavoro di interpretazione e di trascrizione di parte delle mie schede e appunti. [pb]

Il caso di Francesco Giovane, un artista attivo a Roma nella prima metà del Seicento, è per molti versi interessante e degno di qualche attenzione da un punto di vista storico-artistico, anche se va subito precisato che poco, apparentemente, è rimasto della sua opera pittorica e che a ben poca cosa, tutto sommato, si riduce la sua produzione acquafortistica, sia come numero di opere, sia come entità di tirature. Il lato curioso tuttavia è che questo artista, a lungo dimenticato, al punto che diverse sue opere oggi appaiono assai difficilmente ritrovabili, è maggiormente conosciuto per la sua opera di incisore, che non per quella di pittore, che costituiva con ogni probabilità la sua occupazione di maggior peso.
Due fattori, come meglio avremo modo di chiarire più avanti, hanno influito negativamente sulla fortuna critica di questo artista: il primo di essi è stato, per così dire, una troppo grande applicazione nel seguire l'arte del suo maestro Pier Francesco Mola, con il risultato di giungere ad imitarlo assai bene, troppo bene, se poi ne è conseguito che molte sue opere sono state scambiate per lungo tempo con quelle del Mola e a quest'ultimo attribuite. Il secondo elemento negativo è stato, come si vedrà più oltre, una parziale omonimia con un artista francese ed anche questa confusione non ha giovato a far luce sulla vicenda artistica di Francesco Giovane.
In questa sede ci si propone di stilare un elenco descrittivo, ma tuttavia organico, delle sue acqueforti, premettendo qualche indispensabile notizia biografica e un elenco delle sue pitture, per le quali ancora si attende uno studio approfondito e sistematico.

La nascita di Francesco Giovane avvenne, probabilmente a Roma, nel 1611: lo si ricava da una delle fonti più antiche che parli di questo artista e cioè dalle *Vite*, manoscritte da Nicola Pio intorno al 1724[1].
Ma tale notizia dovette probabilmente rimanere sconosciuta ai più, dal momento che tutte le altre fonti antiche, copiandosi l'una con l'altra, affermano che la data di nascita è da collocare nel 1635[2], ma non portano alcuna prova atta ad avallare un simile convincimento.
Di fatto le *Vite* di N. Pio sono fino ad oggi la fonte organica più vicina all'artista e in qualche modo anche la più ricca di notizie. Da esse, ad esempio, apprendiamo che F. Giovane ebbe inizialmente come maestro Andrea Sacchi e che poi passò sotto la direzione di Pier Francesco Mola, del quale imparò ad imitare in modo straordinario lo stile e la maniera, tanto che, come più sopra si diceva, molte sue opere vennero in seguito ritenute del Mola.
Per quanto poco o nulla si sappia di altro su questo alunnato[3], è da credere tuttavia che l'attività principale di Francesco Giovane sia stata la pittura e che le opere sue di cui oggi si ha notizia siano in realtà solo una piccola parte di quanto egli effettivamente produsse. E ciò va detto non solo in riferimento alla già menzionata confusione con le opere del Mola[4], ma anche supponendo che la mancanza di letteratura artistica a suo riguardo abbia finito per relegare nel vasto regno dell'anonimato diverse sue pitture, anche se in tempi recenti si è cominciato ad intervenire su questo particolare aspetto, recuperando diversi dipinti tradizionalmente assegnati a P. Francesco Mola per restituirli a F. Giovane. Tale tentativo è stato soprattutto compiuto da R. Cocke nella sua pregevole monografia sul Mola[5].
Soprattutto grazie a questi studi e ad alcuni altri apporti, è possibile oggi stilare un primo elenco, anche se parziale ed incompleto, dei suoi dipinti. Esso inizia con un'opera che è probabilmente da collocare agli inizi, dal momento che mostra sia influssi dal Mola, che da A. Sacchi: si tratta di un *Battesimo di Cristo*, eseguito per la chiesa di S. Maria del Carmine ad Ascoli Piceno[6]. Altri dipinti assegnabili al Giovane sono: un *Guerriero a mezzo busto con barba* (Roma, Galleria Pallavicini), assegnato all'artista dall'antico *Inventario* manoscritto della Galleria Pallavicini di Roma, ove il dipinto è conservato[7]; una *Visione di S. Bruno* (Northumberland, Alnwich Castle); un *S. Gerolamo* (Budapest, Coll. priv.)[8]; un *Omero che detta* (Chicago, Art Institut)[9]; ed una *Presentazione al Tempio*, eseguita per la chiesa di S. Maria in Trivio a Roma, ed oggi ivi conservata: quest'ultimo dipinto aveva avuto nel 1686 da parte di F. Titi, la curiosa attribuzione

a G. Francesco Grimaldi, ma dal Cocke è stato recentemente restituito al Giovane[10].
A Roma si trovano altri tre dipinti assegnabili con certezza all'artista: si tratta di due *Teste di vecchio* (Roma, Accademia di S. Luca)[11] e di un *S. Giovanni Battista* (Roma, Galleria Pallavicini), quest'ultimo molto vicino stilisticamente alla *Presentazione al Tempio* di S. Maria in Trivio[12].
Infine, secondo R. Cocke, altri dipinti potrebbero essere assegnati, sia pure con qualche perplessità a F. Giovane: sarebbero un *S. Gerolamo* (Praga, Narodni Gallery), una *S. Famiglia* (Roma, Galleria Pallavicini), una *Testa di Poeta* (Roma, Galleria Barberini), un *Narciso* e un *Erminia fra i pastori*, oggi perduta[13].
Ma, come già si è avuto modo di dire, è da ritenere che l'opera pittorica di Francesco Giovane sia stata assai più vasta ed articolata di quanto possa apparire dallo scarno elenco che più sopra abbiamo riportato.
D'altronde il parziale silenzio sulla sua opera pittorica da parte delle fonti è ulteriormente aggravato anche da taluni errori relativi alla sua formazione artistica in questo campo. Ad esempio non pochi autori di Dizionari o Repertori del XIX secolo hanno affermato senza valide ragioni che F. Giovane è stato alunno di Carlo Maratti[14], ma oggettivamente l'unico indizio, se tale può chiamarsi, a favore di questa ipotesi sarebbe costituito da un'acquaforte del Giovane (una *Natività*), tratta da un dipinto del Maratti (fig. 1): si tratta di una prova insufficiente per sostenere addirittura un alunnato, tanto più che nelle altre sue acqueforti F. Giovane mostra un tipo di segno e uno stile poco assimilabile a quello marattiano. Inoltre va aggiunto che, se si accetta il 1611 quale data di nascita del Giovane, egli sarebbe stato di quattordici anni più vecchio del suo ipotetico maestro: uno scarto cronologico a sfavore, tale da escludere qualsiasi forma di alunnato. Infine, al riguardo, si può anche osservare che negli elenchi di discepoli del Maratti che talvolta vengono riportati dalle fonti antiche, mai viene citato il nome di Francesco Giovane[15].

Per quanto concerne la sua produzione incisoria, di lui si conoscono oggi nove acqueforti. Al riguardo è interessante notare la storia del ritrovamento di queste opere, poiché spesso artisti ritenuti pressoché anonimi riservano ad una indagine appena più attenta un numero di opere non rilevante, ma certamente assai superiore di quanto si sospettava inizialmente.
La prima citazione di un'acquaforte di Francesco Giovane risale all'*Indice*

della Stamperia De Rossi del 1677, una sorta di catalogo di vendita, nel quale è descritta la *Natività* tratta dal Maratti, più sopra menzionata[16]. Questa citazione viene poi ripetuta anche nelle edizioni del 1705 e del 1735 dell'*Indice*[17].

Verso la fine del XVIII secolo, Fr. Basan comincia involontariamente a creare difficoltà alla ricostruzione del *corpus* incisorio dell'artista[18]: egli infatti assegna erroneamente al Maratti l'acquaforte *Giuseppe incontra i suoi fratelli*, il cui soggetto proviene da un dipinto del Mola. Tale errore verrà ripetuto più tardi sia dal De Angelis, che da Bartsch, Nagler e Le Blanc.

Nessun apporto nuovo intanto viene dato dal repertorio del Gori Gandellini del 1771, che si limita a citare l'opera già descritta nell'*Indice* dei De Rossi, mentre invece M. Huber nel 1803 arricchisce, sia pure in modo confuso, l'elenco delle opere dell'artista, citando un'incisione raffigurante *Saturno* (fig. 4), ma insieme pone le fondamenta per un altro errore di attribuzione, che durerà a lungo: assegna infatti a C. Maratti l'acquaforte *Cristo e la Samaritana* (fig. 9)[19]. Questo errore sarà ripetuto da Zani, Bartsch, Nagler e Le Blanc e verrà corretto solo da J. Kuhnmünch, nel 1976.

Poco più tardi Fr. Brulliot assegna al Giovane il *Martirio di S. Andrea* (fig. 10)[20], un'opera che in seguito erroneamente verrà assegnata a P.F. Mola sia dal Bartsch che dal Le Blanc, ma che Nagler e Andresen restituiranno al Giovane. Una nuova aggiunta sarà apportata anche dallo Zani nel 1820[21], il quale per primo include fra le opere dell'artista una *Natività* incisa su lastra ovale.

Scarso risulta essere invece il contributo apportato da A. Bartsch nel suo *Le Peintre-Graveur*[22], giacché egli descrive solo tre opere: le prime due già preventivamente conosciute (la *Natività* del Maratti e il *Saturno*), mentre nuova risulta essere la terza, un *Bambino Gesù* inedito, di cui ancor oggi si conosce un solo esemplare. Ma contemporaneamente lo studioso austriaco avalla errori di precedenti repertori, assegnando tre altre acqueforti del Giovane a P.F. Mola.

Nessuna sostanziale novità viene apportata dalle catalogazioni del Nagler[23] (salvo la restituzione al Giovane del *Martirio di S. Andrea*, come si è detto), del Le Blanc e di A. Andresen[24].

Devono passare parecchi anni prima che si risvegli l'interesse su questo dimenticato artista e si faccia ulteriore luce sulla sua opera incisa. Il merito spetta a Jacques Kuhnmünch[25] che restituisce definitivamente al Giovane le acquaforti *Giuseppe incontra i suoi fratelli* e *Cristo e la Samaritana*, in precedenza ritenute del Mola, ed in più aggiunge convincentemente al *corpus* dell'artista anche un *Sogno di S. Giuseppe* fino a quel punto inedito. Si giungeva così a costituire un insieme di otto acqueforti; con questo articolo si vuole aggiungere ad esso un nono foglio, raffigurante l'*Aurora*, del quale più diffusamente parleremo oltre.

Come si è accennato all'inizio, un presunto e parziale caso di omonimia ha dato origine in passato a qualche incertezza e confusione sulla figura del Giovane. Per spiegare come si sia giunti a ciò, va premesso che il cognome di questo artista, sempre preceduto dal nome completo «Franciscus» o dalla sua iniziale, si presenta in diverse varianti: *Juuants*, *Juuanis*, *Juueni*, *Giouani* e *Giovanni*[26]. Si preferisce qui la forma Giovane poiché in tal modo egli viene nominato nel già ricordato e coevo *Indice* della Stamperia di G. Giacomo De Rossi[27].

Questa mutevolezza nel cognome ha fatto sì che qualche studioso abbia scambiato Francesco Giovane con Gabriel Giovane (o Le Jeune), il cui nome compare in talune acqueforti, databili intorno al 1609, unito a quello di Pierre Fatoure[28]. Non è possibile sapere con certezza se Pierre Fatoure e Gabriel Giovane siano due persone diverse, come parrebbe probabile, o una sola[29], né è questa la sede per chiarire una simile questione. Ciò che invece si può sostenere senza alcun dubbio è che Gabriel Giovane (o Le Jeune) è un'altra persona rispetto a Francesco Giovane, che è stato autore di acqueforti eseguite in uno stile del tutto diverso e infine che è vissuto in un'epoca antecedente. Nulla poi si è in grado di dire sull'ipotesi, avanzata da Andresen, secondo cui Gabriel Giovane potrebbe essere il padre di Francesco[30].

Da queste e altre osservazioni emerge un dato sconfortante, e cioè che poco o nulla si conosce sulla vita di Francesco Giovane. Nicola Pio, oltre alla data di nascita e al suo discepolato presso P.F. Mola, poco altro aggiunge, se non che eseguì diverse opere per nobili romani e che la sua morte ebbe luogo nel 1669[31]. Come già si è detto nessuna aggiunta sostanziale è stata apportata dagli studi seguenti, nei quali invece si può cogliere una traccia di commento critico. Zani ad esempio formula sul modo di incidere di Francesco Giovane un giudizio positivo, mentre A. Barstch afferma che le sue incisioni «sont toutes exécutées d'une pointe facile et legère qui laisse à peine douter, qu'elles ne soient l'ouvrage d'un peintre»[32].

Come sopra si è detto, con questo articolo si vuole proporre una catalogazione descrittiva dell'opera incisa di F. Giovane, intesa a portare un iniziale contributo per una più sistematica e dettagliata opera di catalogazione delle sue opere. Nove sono le acqueforti oggi ascrivibili a questo artista e qui brevemente le elenchiamo, ponendo dapprima quelle catalogate dal Bartsch e quindi facendo seguire le altre in ordine iconografico.

1. La Natività[33]. È questa l'opera più nota e più conosciuta del Giovane ed è anche quella che, derivando il suo soggetto dal Maratti[34], ha finito per far credere a molti studiosi che il Giovane sia stato allievo del Maratti. Intorno a questa acquaforte esiste una problematica non ancora del tutto chiarita: l'opera (fig. 2) che si trova in diverse collezioni e che quindi ha avuto una discreta tiratura non è quella che il Bartsch descrive come incisa dal Giovane, ma una sua replica nello stesso verso, che il Bartsch chiama «copia» e ritiene opera di un incisore anonimo.
Dell'originale (fig. 1) invece sono noti al momento due soli esemplari (all'Albertina di Vienna e a Copenhagen). Osservando questi due esemplari e confrontandoli con la «copia» (fig. 2) si nota che essi mostrano un segno assai più fine e una ricercatezza incomparabilmente più sottile e aggraziata della cosiddetta «copia», ma nello stesso momento si ha anche modo di osservare che la lastra su cui l'opera è stata incisa mostra rigature, graffi e segni vari di danno.
Inizialmente viene da chiedersi per quale ragione sia stato stampato un maggior numero di «copie» anziché di originali, e ci si stupisce nell'osservare che sulla cosiddetta copia compaia il nome di Francesco Giovane come incisore. L'ipotesi che a me pare più probabile è che l'artista abbia inciso dapprima l'opera dal Bartsch ritenuta come originale, stampandola in pochi esemplari di prova e che in seguito si sia accordato con G. Giacomo De Rossi per una tiratura regolare, ma, constatando (lui stesso o il De Rossi) le pessime condizioni in cui si trovava la lastra, abbia deciso a reincidere una seconda volta lo stesso soggetto. In base a questa ipotesi, anche la cosiddetta copia (fig. 2) andrebbe dunque ascritta alla mano di Francesco Giovane[35].
Di questa acquaforte del Giovane è stato tratto, presumibilmente nei primi decenni del XVIII secolo un disegno (fig. 3), nello stesso verso dell'incisione che, per gentile concessione del suo proprietario, ho la possibilità di illustrare in queste pagine[36].



FIG. 1 - F. GIOVANE, *Natività*, acquaforte, Bartsch 1 (Wien, Albertina).



FIG. 2 - F. GIOVANE, *Natività*, acquaforte (Milano, Bertarelli).



FIG. 3 - ANONIMO, *Natività*, disegno (Milano, Coll. privata).

2. Saturno[37] (fig. 4). Dalla scritta che compare nel II stato di questa acquaforte, risulta che il suo soggetto è di invenzione dello stesso Giovane. Esso mostra i riferimenti simbolici tradizionalmente assegnati a questa divinità, dai Latini identificata con il dio greco Crono e per questo collegata con il Tempo, sebbene Saturno sia in primo luogo dio dell'agricoltura (per questa ragione porta la falce): si tratta dunque di un soggetto abbastanza tradizionale, ma trattato qui dal Giovane con una certa sapienza, attraverso la ricerca di un punto di osservazione collocato dal basso in alto e la ricerca di una molteplicità di piani, che peraltro risulta parzialmente bloccata dalla grande lastra marmorea alle spalle delle figure.

3. Il Bambino Gesù con quattro Angeli[38]. È questa la terza ed ultima opera descritta nel catalogo del Bartsch. Si tratta di un'acquaforte rarissima, conosciuta al momento in un solo esemplare (fig. 5); il suo soggetto è di invenzione dello stesso Giovane.

4. Giuseppe incontra i suoi fratelli[39] (fig. 6). Il soggetto di questa acquaforte è tratto, in controparte, da un affresco eseguito da Pier Francesco Mola nel Palazzo del Quirinale[40], e allo stesso Mola l'acquaforte è stata erroneamente attribuita da Mariette, Bartsch, Le Blanc e Zani, il quale la dice bellissima e rara, mentre Basan, Joubert e Nagler l'assegnano al Maratti. La paternità di F. Giovane, che sembra piuttosto attendibile, è stata per la prima volta proposta da Jacques Kuhnmünch; egli ha inoltre ravvisato il prototipo dell'incisione in un disegno del Mola, con ogni probabilità preparatorio per l'affresco, conservato ad Holkham Hall[41]. Kuhnmünch fa anche alcuni confronti stilistici con altre due opere del Giovane, osservando come la fisionomia dell'uomo al centro con il braccio sinistro teso ricordi il soldato che nel *Martirio di S. Andrea* (vedi n. 8) leva gli abiti al Santo, mentre lo sfondo di paesaggio e la piramide avvicinano la composizione a quella presente in *Cristo e la Samaritana* (vedi n. 7).

5. Natività (fig. 7), ovale[42]. Anche di quest'opera F. Giovane risulta l'inventore del soggetto. Zani, che per primo ne ha segnalato l'esistenza, l'ha definita rara, ma il ritrovamento di un certo numero di esemplari esclude tale eventualità.

6. Il sogno di S. Giuseppe[43]. Si tratta di una rara acquaforte, nota oggi



FIG. 4 - F. GIOVANE, *Saturno,* acquaforte, Bartsch 3
(Hamburg - Kunsthalle)



FIG. 5 - F. GIOVANE, *Gesù con quattro Angeli*, acquaforte
(Wien, Albertina).



FIG. 6 - F. GIOVANE, *Giuseppe incontra i suoi fratelli,* acquaforte
(Pavia - Musei Civici)

in un solo esemplare (fig. 8), convincentemente assegnata a F. Giovane da J. Kuhnmünch, il quale adduce al riguardo motivazioni di ordine stilistico.

7. Cristo e la Samaritana[44]. Questa acquaforte (fig. 9), ha avuto in precedenza attribuzioni a P.F. Mola, a C. Maratti e perfino al fiammingo Josse De Pape[45]; di essa si conoscono ben sette diversi stati, a testimonianza di continui interventi sulla lastra, con aggiunte e soppressioni di nomi: fra questi, quello del Giovane, che appariva negli esemplari del II stato, venne ben presto abraso, fraudolentemente sostituito nel 1740 da quello di C. Maratti dallo stampatore J. Frey, che del Maratti era stato discepolo.

8. Il Martirio di S. Andrea[46] (fig. 10). L'idea del soggetto di questa acquaforte deriva in controparte da un affresco eseguito dal Domenichino a Roma, in S. Andrea della Valle. In effetti fra l'acquaforte e l'affresco, nonostante alcuni similitudini di fondo, sussistono diverse varianti. Anche questa incisione, che è nota in tre differenti stati, ha avuto una discreta tiratura. In passato essa è stata variamente attribuita al Mola o al Maratti, fino a che G.K. Nagler l'ha restituita al Giovane, il cui nome, come incisore ed inventore, compare nel I stato dell'incisione.

9. L'Aurora[47]. Si tratta di un'acquaforte semicircolare (fig. 11), al momento nota in un unico esemplare, recante nell'inciso le iniziali dell'artista. Il soggetto raffigura la nascita di un nuovo giorno con il carro del Sole e diversi putti nel cielo. L'inconsueta forma dell'opera, una sorta di decorazione semicircolare, potrebbe far pensare che il suo soggetto derivi dalla decorazione di un arco, o da qualcosa di simile, sebbene dall'iscrizione si ricavi che l'inventore di questo soggetto dovrebbe essere lo stesso Giovane.

Oltre alle opere fin qui descritte per nessun altra è stata al momento proposta l'assegnazione a Francesco Giovane, ad eccezione di un *Saturno* da parte dello schedario del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, ma tale attribuzione risulta stilisticamente improponibile ed è da rigettare[48]. Nondimeno va tenuto presente che, tutto considerato, gli studi su Francesco Giovane possono dirsi praticamente appena cominciati e pertanto non creerebbe meraviglia il rinvenimento in futuro di altre sue acqueforti, stampate magari a titolo di prova in un ridotto numero di esemplari.



FIG. 7 - F. GIOVANE, *Natività*, esemplare riprodotto tipograficamente (Milano, Bertarelli).

FIG. 8 - F. GIOVANE, *Sogno di Giuseppe*, acquaforte (Roma, Gabinetto Naz. delle Stampe).
Foto non pervenuta



FIG. 9 - F. GIOVANE, *Cristo e la Samaritana*, acquaforte e puntasecca
(Roma, Gabinetto Naz. delle Stampe).



FIG. 10 - F. GIOVANE, *Martirio di S. Andrea*, acquaforte
(Milano, Bertarelli).

FIG. 11 - F. GIOVANE, *L'Aurora*, acquaforte
(Roma, Gabinetto Naz. delle Stampe).
Foto non pervenuta

NOTE

1 N. PIO, *Le vite di pittori scultori et architetti*, manoscritto (c. 1724), Biblioteca Vaticana, Cod. Capponi 257; pubblicato a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 37. La data 1611 è confermata anche da P.J. Mariette nel suo *Abecedario* (si veda al riguardo: *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* [...] *annoté par M.M. Ph. De Chennevières et A. De Montaiglon*, in «Archives de l'Art Français», Paris 1851-1860, vol. II (1853-1854), p. 309. Confermano inoltre questa datazione anche studi successivi, quali: la voce *Giovane Francesco*, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1950, vol. XIV (1921), p. 100; F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, p. 143; R. COCKE, *P.F. Mola*, Oxford 1972, p. 64, R 1; J. KUHNMÜNCH, *Carlo Maratta graveur. Essai de catalogue critique*, in «Revue de l'art», 1976, 31, p. 72, nota 44.

2 Ad esempio: M. BRYAN, *A biographical and critical Dictionary*, London 1816 (ed. cons. London 1903-1904, vol. II, p. 248); P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1817-1824, parte I, vol. XI (1822), pp. 114-115; S. TICOZZI, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori...*, Milano 1830-1833, vol. II (1831), p. 287; F. DE BONI, *Biografia degli artisti...*, Venezia 1840 (ediz. cons. Venezia 1852, vol. II, p. 505); CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890, vol. II (1856), p. 300; A. ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichssammler...*, Leipzig 1870-1873, vol. I (1870), p. 726; A. SEUBERT, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Stuttgart 1878-1879, vol. II, p. 74.

3 Secondo N. Pio (*Vite...* cit., p. 37), l'alunnato presso P.F. Mola sarebbe continuato fino alla morte del maestro, avvenuta nel 1666. Ciò comunque non pare plausibile, poiché in questa data il Giovane aveva 55 anni, un'età per la quale è difficile ipotizzare un alunnato. L'opinione di N. Pio è seguita anche da F. Zeri (*La Galleria...* cit., p. 143) e da R. Cocke (*P.F. Mola* cit., p. 64, R.1).

4 Oltre alla già citata testimonianza di N. Pio, a proposito della straordinaria capacità di F. Giovane nell'imitare lo stile del Mola, va ricordato che due sue acqueforti derivano da soggetti del Mola. Si tratta di *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* e *Gesù e la Samaritana*.

5 Si veda R. COCKE, *P.F. Mola* cit., pp. 64-65, 68, 70-71, 75.

6 Su questo dipinto si vedano: *Giovane Francesco*, in Thieme-Becker, vol. XIV (1921), p. 100; F. ZERI, *La Galleria...* cit., p. 143, n. 241; ANONIMO, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino 1972-1976, vol. VI (1974), p. 14.

7 Cfr. al riguardo: F. ZERI, *La Galleria...* cit., p. 143, n. 241.

8 Cfr. R. COCKE, *P.F. Mola* cit., p. 64, R.1; p. 71, R.51.

9 Cfr. R. COCKE, *P.F. Mola* cit., p. 65, R.11. Anche un'altra versione di questo dipinto, conservata a Mosca, Rumentzoff Gallery, è attribuita dal Cocke a F. Giovane.

10 F. TITI, *Ammaestramento* [...] *di Pittura, Scoltura et Architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1686, p. 321; R. COCKE, *P.F. Mola* cit., p. 64, R.1.

11 R. COCKE, *P.F. Mola* cit., p. 68, R.35 e R.36. Quest'ultima opera potrebbe forse essere la stessa di cui parla il già citato *Inventario* della Galleria Pallavicini, della quale però non si è trovata traccia (cfr. F. ZERI, *La Galleria...* cit., p. 143).

12 R. COCKE, *P.F. Mola* cit., p. 71, R.50; F. ZERI, *La Galleria...* cit., p. 182, n. 312.

13 Per queste opere si veda: R. COCKE, *P.F. Mola*, cit., p. 64, R.7; p. 68, R.37; p. 70, R.48; p. 75, L.56 e L.57.

14 L'alunnato di Francesco Giovane presso il Maratti viene affermato, sia pure con qualche perplessità da M. BRYAN, *A biographical...* cit., vol. II, p. 248; A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821, vol. XXI (1821), p. 97; A. ANDRESEN, *Handbuch...* cit., vol. I, p. 726. Altri autori al contrario ritengono tale alunnato un fatto certo; si veda ad esempio: F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, 1767, vol. I, p. 250; S. TICOZZI, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 287; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, vol. VII, p. 362; F. DE BONI, *Biografia...* cit., vol. II, p. 505; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., vol. II, p. 300; A. SEUBERT, *Allgemeines...* cit., vol. II, p. 74; ANONIMO, in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon...* cit., vol. XIV, p. 100. Mariette invece afferma che il Giovane ebbe come condiscepolo C. Maratti, quando entrambi erano scolari di A. Sacchi (*Abecedario...* cit., II, p. 309).

15 Come, ad esempio, G.P. BELLORI, *Vita di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, manoscritto (c. 1695), conservato nella Biblioteca di Rouen, trascritto da N. Piacentini ed edito a Roma nel 1942, p. 82. Si veda anche J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1762, vol. I, *ad vocem*.

16 *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino, & all'acqua forte esistenti nella stamperia di Gio. Giacomo De Rossi*, Roma 1677, p. 25.

17 *Indice delle stampe* [...] *esistenti nella Stamperia di Domenico De' Rossi*, Roma 1705, p. 36; *Indice delle stampe* [...] *esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo De' Rossi*, Roma 1735, p. 41.

18 F. BASAN, *Dictionnaire...* cit., ed. 1767, vol. I, p. 298.

19 M. HUBER, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de Feu Monsieur Winckler*, Leipzig 1801-1810, École italienne (1803), nn. 2261, 2245.

20 F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurés, lettres initiales, noms abrégé, etc.*, München 1832-1834, vol. III (1834), 357.

21 P. ZANI, *Enciclopedia...*, cit., parte II, vol. V, p. 39.

22 A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., vol. XXI, pp. 97-100.

23 G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., vol. VII, p. 362.

24 CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., vol. II, p. 300; A. ANDRESSEN, *Handbuch...* cit., vol. I, pp. 477 e 726.

25 J. KUNMÜNCH, *Carlo Maratta graveur. Essai de catalogue critique*, in «Revue de l'art», 31, 1976, pp. 69-72.

26 In alcune fonti si trovano altre dizioni di questo nome, come *Juuani* o *Giovine*. La prima è riportata da F. Brulliot (*Dictionnaire...* cit., vol. III, p. 57, n. 387), A. Bartsch (*Le Peintre-Graveur* cit., vol. XXI, p. 97) e A. Seubert (*Allgemeines...* cit.,vol. II, p. 74). La seconda dizione è riportata d Zani (*Enciclopedia...* cit., parte I, vol. XI, p. 114).

27 Vedi nota 16. Tale dizione è riportata anche da G. Gori Gandellini (*Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena 1771, vol. II, pp. 86-87), da P. Zani (*Enciclopedia...* cit., parte I, vol. XI, pp. 114-115) e da G.K. Nagler (*Neues allgemeines...* cit., vol. VII, p. 362).

28 La dizione esatta è: «P. Fatoure G. giouane» e si trova sulle seguenti acqueforti: *Lo Spirito Santo e gli Angeli*; la *Crocefissione; Noli me tangere* e la *Cena di Emmaus*. Nella Bibliothèque Nationale di Parigi si trovano alcuni esemplari di queste opere. P. Fatoure eseguì inoltre, in collaborazione con Pierre Vallet, altre due acqueforti raffiguranti *Il Fuoco* e *La Terra*. Per ulteriori notizie su P. Fatoure si vedano: G. GORI GANDELLINI, *Notizie...* cit., vol. II, p. 11; G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, vol. IX (1811), p. 291; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., vol. IV, pp. 466-467; A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le Peintre-Graveur Français*, Paris 1835-1871, vol. VI (1842), pp. 143-147; CH. LE BLANC, *Manuel...* cit., vol. II, p. 219; A. ANDRESEN, *Handbuch...* cit., vol. I, p. 477; P. KRISTELLER, in Thieme-Becker, vol. XI (1915), p. 290.

29 Ch. Le Blanc (*Manuel...* cit., vol. II, p. 219) ritiene che siano una sola persona, mentre Robert-Dumesnil (*Le Peintre...* cit., vol. VI, pp. 143-147) propende nettamente per due artisti diversi,

ipotizzando che Pierre Fatoure fossse il disegnatore e G. Giovane l'incisore. Al riguardo si veda anche G.K. Nagler (*Neues allgemeines*... cit., vol. IV, pp. 466-467).

30 A. ANDRESEN, *Handbuch*... cit., vol. I, p. 726.

31 N. PIO, *Vite*... cit., p. 37. Il manoscritto di N. Pio informa anche che un ritratto di Fr. Giovane è stato dipinto da Agostino Masucci, un artista della cerchia del Maratti, noto soprattutto per avere eseguito soggetti storici.

32 Cfr. P. ZANI, *Enciclopedia*... cit., parte I, vol. XI, p. 114; A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* cit., vol. XXI, p. 98.

33 Acquaforte, mm. 367x357, citata da: Indice De Rossi 1677, p. 25; Indice De Rossi 1705, p. 36; Indice De Rossi 1735, p. 41; Basan 1767, I, p. 250; Huber, *Catalogue* [...] *Winckler*, 2471; Bénard, *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Paris 1810, n. 759; Zani parte II, vol. V, p. 52; Bartsch XXI, 1; Nagler, *Neues*... VII, p. 362, 2; Andresen I, p. 726, 1. Di questa acquaforte è noto un unico stato, recante in basso le scritte: «Carolus Marattus Inuen.» e «Franciscus Juuents Scul.». Esemplari di quest'opera sono conservati a Copenhagen e Vienna (Albertina). Di quest'opera esiste una replica (definita «copia» del Bartsch), della quale si conoscono tre stati: il I reca i nomi di C. Maratti e di F. Giovane e più sotto l'indirizzo di G. Giacomo De Rossi; esemplari di questo stato si trovano a: Vienna (Albertina), Milano (Bertarelli), Hamburg (Kunsthalle), New York (Metropolitan Museum); Siena (Bibl. degli Intronati), Torino (Bibl. Naz.) e Bassano (Museo). Di questo stato, che è quello che ha avuto la tiratura più cospicua, non è infrequente trovare esemplari con il marginino inferiore tagliato; così ad esempio avviene nei fogli di questa acquaforte conservati a Firenze (Marucelliana) e a Cambridge (Fitzwilliam Museum). Il II stato si riconosce dal precedente perché sulla lastra sono intervenuti dei danni; in particolare si nota un tratto verticale, leggermente obliquo, sull'aureola della Vergine, sul suo collo e sulle gambe del Bambino; esemplari di questo II stato sono conservati a Brescia (Museo Tosio Martinengo), Londra (British Museum) e a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Il III stato infine mostra ulteriori danni alla lastra, che nella stampa si notano sulla spalla sinistra del pastore in primo piano, ove compaiono due tratti diagonali paralleli lunghi circa mm. 20; un altro tratto diagonale, molto visibile, «taglia» il volto dell'angioletto in primo piano, vicino al Bambino. Esemplari del III stato sono conservati a Brescia (Museo Tosio Martinengo) e alla Calcografia Nazionale di Roma, ove si conserva anche la lastra di questa acquaforte (inv. 534).

34 Il dipinto da cui è tratta l'acquaforte fu eseguito da C. Maratti per il palazzo del Quirinale a Roma. Si veda al riguardo: A. MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», Roma 1955, p. 343, n. 145.

35 Anche P. Zani e A. Andresen avevano mostrato dubbi e perplessità nel ritenere che quest'acquaforte dovesse essere considerata una copia.

36 Disegno, mm. 430x310, Milano, Coll. privata. Nel disegno manca la parte destra dell'incisione, comprendente la figura di Giuseppe e di alcuni pastori. L'anonimo artista che ha eseguito questo disegno ha ripreso l'acquaforte considerata dal Bartsch una copia (fig. 2) e non quella da lui ritenuta un originale: lo si arguisce osservando diverse ombreggiature a tratti paralleli nel disegno, simili appunto alla «copia», ma differenti dall'originale che nei medesimi punti (ad esempio il pastore in piedi a sinistra) mostrano un'ombreggiatura a tratti incrociati.

37 Acquaforte, mm. 264x202, ricordata da Huber, *Catalogue* [...] *Winckler*, 2261; Bartsch XXI, 2; Nagler, *Neues*... VII, p. 362, 3; Le Blanc III, p. 300, 3; Andresen I, p. 726, 3. Questa incisione, come le due altre citate dal Bartsch (vedi note nn. 33 e 38), sono illustrate in P. BELLINI, *Italian Masters of the Seventeenth Century*, in *The Illustrated Bartsch*, vol. 47, New York 1983, pp. 29-31. Dell'acquaforte *Saturno* si conoscono tre stati. Il I stato è senza alcuna scritta e di esso si conserva un esemplare a Londra (British Museum). Nel II stato compare invece il nome del Giovane; se ne conservano esemplari a Vienna (Albertina); Hamburg (Kunsthalle), e a Roma (Gabinetto Naz. Delle Stampe). Il III stato è infine contrassegnato dalla presenza dell'indirizzo di Antonio Serin; un esemplare sta a Bremen (Kunsthalle).

38 Acquaforte, mm. 121x144, citata da Nagler, *Neues*... VII, p. 362, 4 e da Le Blanc II, p. 300, 2. L'unico esemplare noto di questa incisione si trova a Vienna (Albertina) e reca la scritta: «F. Giouani / inu.».

39 Acquaforte, mm. 361x448 (con un margine inferiore di mm. 23). Quest'opera è citata in diversi repertori con varie attribuzioni: Mariette, *Abecedario* II, p. 203 (come Maratti); Basan 1797, I, p. 330 (come Mola); Huber, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich 1797-1804, IV, pp. 42 e 47 (come Maratti o Mola); Gori Gandellini - De Angelis, *Notizie*... XII, p. 148 (come Maratti); Zani, *Enciclopedia*... parte II, vol. III, pp. 118-119 (come Mola); Bartsch XIX, p. 203, 1 (come Mola); Nagler, *Neues*... X, p. 426 (come Mola); Le Blanc III, p. 35, 1 (come Mola); Kuhnmünch, *Carlo Maratta*..., p. 69, R.1 (come Giovane); Bellini, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Milano 1978, pp. 87-88, n. 23 (come Giovane).
Di questa acquaforte sono noti tre stati: il I è anteriore ad ogni scritta; se ne conservano esemplari a Bremen (Kunsthalle), Parma (Bibl. Palatina), Torino (Bibl. Naz.) e Vienna (Albertina). Il II stato porta un'iscrizione con il nome del Mola come inventore; se ne conservano esemplari a Pavia (Museo, Raccolta Marozzi) e a Vienna (Albertina). Il III stato infine si riconosce per l'aggiunta dell'indirizzo di Panerazio Capello: esemplari di questo stato sono a Bremen (Kunsthalle) e Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Diverse collezioni (ad esempio la Raccolta Bertarelli di Milano, Bassano del Grappa, Bologna, l'Ashmolean Museum di Oxford, la Biblioteca Naz. di Torino) posseggono esemplari di questa acquaforte in cui il margine inferiore è stato tagliato.

40 Sull'argomento si veda R. COCKE, *P.F. Mola* cit., p. 58, n. 49 e figg. 60-72, ove sono illustrati anche diversi disegni preparatori.

41 Cfr. J. KUHNMÜNCH, *Carlo Maratta*... cit., p. 72, nota 40, ove viene indicata un'anche un'ampia bibliografia su questo affresco del Mola.

42 Acquaforte, mm. 235x198 (inciso ovale); l'opera è ricordata da Zani, parte II, V, p. 39 ed è nota in un unico stato nel quale, su un traverso della greppia, si legge scritto a rovescio «F.co Giovani I». Per questa ragione Zani pensa che possa trattarsi di una controprova. Esemplari si trovano a: Frankfurt (Städel Institut); Hamburg (Kunsthalle); Milano (Racc. Bertarelli); Parma (Bibl. Palatina);Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe); Siena (Bibl. degli Intronati); Vienna (Albertina).
Nella raccolta Bertarelli di Milano si conserva una riproduzione tipografica di questa incisione (mm. 205x170), eseguita molto accuratamente.
A proposito di questa *Natività*, lo Zani accenna alla possibilità che l'esemplare da lui visto possa essere una controprova, ma non è chiaro se con questo termine egli intenda una copia in controparte oppure un esemplare ottenuto per contatto (e dunque con l'immagine rovescia) da un esemplare appena stampato e con l'inchiostro non ancora essiccato. Il ritrovamento di numerosi esemplari dell'opera esclude comunque questa ipotesi.

43 Acquaforte, mm. 165x216, nota in un unico esemplare, conservato a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Nessuna scritta compare nell'incisione.

44 Acquaforte con aggiunte alla puntasecca, mm. 200x264 (con un margine inferiore di mm. 3), citata da vari repertori con diverse attribuzioni: Huber, *Catalogue* [...] *Winckler*, 2445 (come Maratti); Zani, *Enciclopedia*..., parte II, VI, p. 374 (dubitativamente come Maratti); Bartsch XIX, n. 203, 2 (come Mola); Nagler, *Neues*..., X, p. 426, 2 (come Mola); Le Blanc III, p. 35, 4 (come Mola); Kuhnmünch, *Carlo Maratta*... cit., pp. 69-70, R 3 (come Giovane); Bellini, *L'opera incisa di Carlo Maratti* cit., p. 88, n. 24 (come Giovane). Dell'opera sono noti sette stati: il I stato è senza scritte, con il margine inferiore bianco; esemplari a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe); Vienna (Albertina). Nel II stato nell'inciso si legge «P. Mola F.» e «Francesco

Giouani Sculp.»; un esemplare è a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Nel III stato le scritte precedenti risultano abrase e in basso a sinistra su una pietra si legge ora «C. Maratta I. fecit» e a destra «Romae apud I. Frey 1740»; esemplari di questo stato si trovano a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe); Coburg (Veste Coburg); Vienna (Albertina). Nel IV stato è abraso il nome di Frey; esemplari sono a Bassano (Museo Civico); Milano (Bibl. Ambrosiana); München (Staatliche Graphische Sammlung); Paris (Bibl. Nationale); Parma (Bibl. Palatina); Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Nel V stato è abraso anche il nome del Maratti; un esemplare di questo stato si trova a Bremen (Kunsthalle). Il VI stato è citato da Zani che lo definisce molto bello, nel margine in basso a sinistra vi sono le lettere «D.D.A.G. 1794» e a destra «C.N.». Nel VII stato, della precedente scritta in basso a sinistra restano solo le lettere «D» e «G» e la data, l'altra scritta è invece identica; un esemplare è conservato a Parma (Bibl. Palatina). Esemplari di quest'opera con il margine tagliato si trovano a Bologna (Pin. Nazionale) e Paris (Bibl. Nationale).

45 Cfr. il catalogo di vendita *Art in Seventeenth Century. Italy*, P. & D. Colnaghi, London 13th April - 13th May 1972, n. 48 e plate XVIII.

46 Acquaforte con aggiunte a bulino, mm. 363x290 (con un margine in basso di mm. 25), variamente attribuita a diversi autori da numerosi repertori. In particolare: Bartsch XIX, p. 206 (dubitativamente come Mola); Brulliot, *Dictionnaire...*, III, 357 (come Giovane); Nagler, *Neues...*, VII, p. 362, 1 (come Giovane); Le Blanc III, p. 35, n. 5 (come Mola); Andresen I, p. 726, 2 (come Giovane); Kuhnmünch, *Carlo Maratta...*, p. 72, nota 45 (come Giovane). Di quest'opera si conoscono quattro stati: il I è antecedente ad ogni scritta e l'unico esemplare noto si trova a Londra (British Museum). Il II stato reca il nome del Giovane come incisore e una dedica in basso nel margine al canonico P. Gambardella; esemplari di questo stato si conservano a: Milano (Bertarelli); Londra (British Museum); Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Il III stato porta l'aggiunta della parola «Romae» nella scritta relativa al permesso di stampa e mostra alcune aggiunte a bulino; l'esistenza di questo stato è segnalata dal catalogo di A. Andresen, ma di esso non è stato possibile rintracciare alcun esemplare. Analogamente del IV stato, che porta l'aggiunta dell'indirizzo di V. Billy, non si è rintracciato alcun esemplare: esso viene citato dai cataloghi di Brulliot e Andresen.

47 Acquaforte, mm. 227x448, non citata da alcun precedente repertorio. L'unico esemplare noto è conservato a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). La lastra da cui esso proviene mostra di essere molto rovinata.

48 Acquaforte, mm. 213x145. L'unico esemplare a noi noto di questa stampa sta a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe).

CHIARA BUSS

Un prezioso tessuto settecentesco di fattura lionese

La collezione di tessuti conservata presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata comprende cinque frammenti (figg. 1-5) di un tessuto particolarmente prezioso sia per tecnica d'esecuzione che per materiali impiegati e che, allo stato attuale della ricerca, si rivela essere anche piuttosto raro.
I frammenti provengono dalla collezione di Roberto Regazzoni. Questi, di origine comasca, allievo della Scuola del Setificio di Como, e poi direttore di un cotonificio nella provincia di Varese[1], nel corso di molti anni aveva raccolto circa 1200 reperti tessili, per lo più di origine italiana e medio-orientale, databili tra il XIV ed il XVIII secolo, oltre ad alcuni esemplari altomedievali e ad un nucleo di tovaglie perugine[2]. La collezione, messa in vendita dagli eredi Regazzoni nel 1954[3], fu parzialmente acquistata dalla Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde[4], dietro richiesta dell'allora direttore dei Musei del Castello, prof. Costantino Baroni, e del sindaco di Milano, ing. Ferrari[5]. In seguito ad una delibera del giugno 1955[6], la collezione fu donata ai Musei del Castello[7], in occasione della riapertura al pubblico, pochi mesi più tardi. Un "Elenco dei tessuti", citato quale allegato alla lettera del 6 Settembre 1955[8], non è attualmente reperibile negli archivi delle Civiche Raccolte; fosse questo stato redatto dal Regazzoni, potrebbe rivelare qualche notizia a proposito della provenienza dei cinque frammenti presi in esame.
Questi, come la maggior parte dei pezzi della collezione Regazzoni, indicano chiaramente un interesse di carattere tecnico storico, da parte del collezionista, che prevale su ogni altra considerazione nella scelta degli esemplari. Gran parte degli esemplari infatti, proprio come i cinque frammenti in oggetto, sono troppo piccoli per permettere una lettura completa del disegno, e sono spesso in cattivo stato di conservazione, due caratteristiche che ne escludono un eventuale valore estetico o simbolico di status sociale del collezionista; inoltre, troviamo spesso piccoli frammenti eseguiti con la stessa tecnica, lo stesso disegno, lo stesso colore, come nel caso dei velluti *a inferriata* del XV e XVI secolo che si contano

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

Giouani Sculp.»; un esemplare è a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Nel III stato le scritte precedenti risultano abrase e in basso a sinistra su una pietra si legge ora «C. Maratta I. fecit» e a destra «Romae apud I. Frey 1740»; esemplari di questo stato si trovano a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe); Coburg (Veste Coburg); Vienna (Albertina). Nel IV stato è abraso il nome di Frey; esemplari sono a Bassano (Museo Civico); Milano (Bibl. Ambrosiana); München (Staatliche Graphische Sammlung); Paris (Bibl. Nationale); Parma (Bibl. Palatina); Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Nel V stato è abraso anche il nome del Maratti; un esemplare di questo stato si trova a Bremen (Kunsthalle). Il VI stato è citato da Zani che lo definisce molto bello, nel margine in basso a sinistra vi sono le lettere «D.D.A.G. 1794» e a destra «C.N.». Nel VII stato, della precedente scritta in basso a sinistra restano solo le lettere «D» e «G» e la data, l'altra scritta è invece identica; un esemplare è conservato a Parma (Bibl. Palatina). Esemplari di quest'opera con il margine tagliato si trovano a Bologna (Pin. Nazionale) e Paris (Bibl. Nationale).

45 Cfr. il catalogo di vendita *Art in Seventeenth Century. Italy*, P. & D. Colnaghi, London 13th April - 13th May 1972, n. 48 e plate XVIII.

46 Acquaforte con aggiunte a bulino, mm. 363x290 (con un margine in basso di mm. 25), variamente attribuita a diversi autori da numerosi repertori. In particolare: Bartsch XIX, p. 206 (dubitativamente come Mola); Brulliot, *Dictionnaire...*, III, 357 (come Giovane); Nagler, *Neues...*, VII, p. 362, 1 (come Giovane); Le Blanc III, p. 35, n. 5 (come Mola); Andresen I, p. 726, 2 (come Giovane); Kuhnmünch, *Carlo Maratta...*, p. 72, nota 45 (come Giovane). Di quest'opera si conoscono quattro stati: il I è antecedente ad ogni scritta e l'unico esemplare noto si trova a Londra (British Museum). Il II stato reca il nome del Giovane come incisore e una dedica in basso nel margine al canonico P. Gambardella; esemplari di questo stato si conservano a: Milano (Bertarelli); Londra (British Museum); Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). Il III stato porta l'aggiunta della parola «Romae» nella scritta relativa al permesso di stampa e mostra alcune aggiunte a bulino; l'esistenza di questo stato è segnalata dal catalogo di A. Andresen, ma di esso non è stato possibile rintracciare alcun esemplare. Analogamente del IV stato, che porta l'aggiunta dell'indirizzo di V. Billy, non si è rintracciato alcun esemplare: esso viene citato dai cataloghi di Brulliot e Andresen.

47 Acquaforte, mm. 227x448, non citata da alcun precedente repertorio. L'unico esemplare noto è conservato a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe). La lastra da cui esso proviene mostra di essere molto rovinata.

48 Acquaforte, mm. 213x145. L'unico esemplare a noi noto di questa stampa sta a Roma (Gabinetto Naz. delle Stampe).

CHIARA BUSS

Un prezioso tessuto settecentesco di fattura lionese

La collezione di tessuti conservata presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata comprende cinque frammenti (figg. 1-5) di un tessuto particolarmente prezioso sia per tecnica d'esecuzione che per materiali impiegati e che, allo stato attuale della ricerca, si rivela essere anche piuttosto raro.
I frammenti provengono dalla collezione di Roberto Regazzoni. Questi, di origine comasca, allievo della Scuola del Setificio di Como, e poi direttore di un cotonificio nella provincia di Varese[1], nel corso di molti anni aveva raccolto circa 1200 reperti tessili, per lo più di origine italiana e medio-orientale, databili tra il XIV ed il XVIII secolo, oltre ad alcuni esemplari altomedievali e ad un nucleo di tovaglie perugine[2]. La collezione, messa in vendita dagli eredi Regazzoni nel 1954[3], fu parzialmente acquistata dalla Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde[4], dietro richiesta dell'allora direttore dei Musei del Castello, prof. Costantino Baroni, e del sindaco di Milano, ing. Ferrari[5]. In seguito ad una delibera del giugno 1955[6], la collezione fu donata ai Musei del Castello[7], in occasione della riapertura al pubblico, pochi mesi più tardi. Un "Elenco dei tessuti", citato quale allegato alla lettera del 6 Settembre 1955[8], non è attualmente reperibile negli archivi delle Civiche Raccolte; fosse questo stato redatto dal Regazzoni, potrebbe rivelare qualche notizia a proposito della provenienza dei cinque frammenti presi in esame.
Questi, come la maggior parte dei pezzi della collezione Regazzoni, indicano chiaramente un interesse di carattere tecnico storico, da parte del collezionista, che prevale su ogni altra considerazione nella scelta degli esemplari. Gran parte degli esemplari infatti, proprio come i cinque frammenti in oggetto, sono troppo piccoli per permettere una lettura completa del disegno, e sono spesso in cattivo stato di conservazione, due caratteristiche che ne escludono un eventuale valore estetico o simbolico di status sociale del collezionista; inoltre, troviamo spesso piccoli frammenti eseguiti con la stessa tecnica, lo stesso disegno, lo stesso colore, come nel caso dei velluti *a inferriata* del XV e XVI secolo che si contano

a decine e che ovviamente non hanno un valore antiquariale ma sono segni del vivo interesse e profonda conoscenza del collezionista che aveva pazientemente messo insieme una raccolta *di studio*, una sorta di *campionario* delle varie tipologie tessili antiche che la sua esperienza culturale e di lavoro gli permetteva di riconoscere. Questa ipotesi è avallata dai cinque frammenti sopra citati, molto piccoli ed in pessimo stato di conservazione[9], eppure testimonianza di una tecnica esecutiva raffinata ed altamente specializzata.

Un'analisi storico-tecnica dei reperti sarebbe risultata inconcludente, o comunque incompleta, se da un confronto con il tessuto di un paramento liturgico[10] conservato nel Museo della Basilica di Gandino (Bergamo), non risultasse evidente che i tessuti conservati in entrambi i musei provengono dalla stessa manifattura. Se a livello puramente visuale appare chiaro che si tratta di disegno e materiali identici (figg. 5 e 6), un'analisi tecnica dei reperti milanesi e di quelli di Gandino (pp. 108 e 109) dimostra che anche la costruzione interna del tessuto è uguale[11].

Il paramento di Gandino ci permette, come primo passo, una lettura completa del modulo di disegno: questo si articola in un trionfo di rose, spighe di grano e fiorellini pentalobati, legati da fronde con piccoli melagrani, racchiuso entro incorniciatura romboidale formata da fascie *a pizzo* e rami con piccoli fiori e melagrani, in una composizione a scacchiera che prevede l'accostamento di diversi teli per una lettura globale dell'impianto compositivo. Il fondo del disegno è un lamé[12] d'argento filato[13], legato in diagonale (fig. 8); rose, spighe e melograni sono resi con oro[14] filato broccato su imbottitura di cascame di seta (fig. 9) legata da un ordito supplementare, mentre tutti gli altri effetti di disegno e di contro-fondo sono ottenuti per mezzo di trame pure broccate d'oro o d'argento filati, ricci[15], lamellari[16] (figg. 10 e 11), legati con armature diverse, tutte derivate dal taffetas, e giustapposti a creare effetti particolari quali il *clinquant*[17] (fig. 12) e il *glacé*[18] (fig. 13).

Partendo dal confronto tra il disegno e le analisi tecniche dei frammenti conservati al castello e del tessuto del paramento gandinese, che dimostra al di là di ogni dubbio la comune provenienza, potremmo avvalerci dei due verbali conservati nell'archivio parrocchiale, e trascritti in nota[19], per attribuire a manifattura lionese del 1769 sia il paramento che i frammenti, senza la necessità di ulteriori commenti. Esperienze analoghe relative all'interpretazione di documenti, indicano però quanto sia facile interpretare in modo errato o parziale le notizie fornite dal manoscritto antico,



FIG. 1 - Frammento (cm. 20x17).
Taffetas operato con effetto di disegno per trame broccate d'oro e d'argento filato, riccio e lamellare. Fondo argento, disegno in oro e argento. Storicamente denominato *brocard*.
Manifatture di Lione, 1770.
C.R.A.A., n. 2569T.



FIG. 2 - Frammento (cm. 31,5x14,5).
Tessuto identico a quello della fig. 1.
Manifatture di Lione, 1770.
C.R.A.A., n. 2574T.

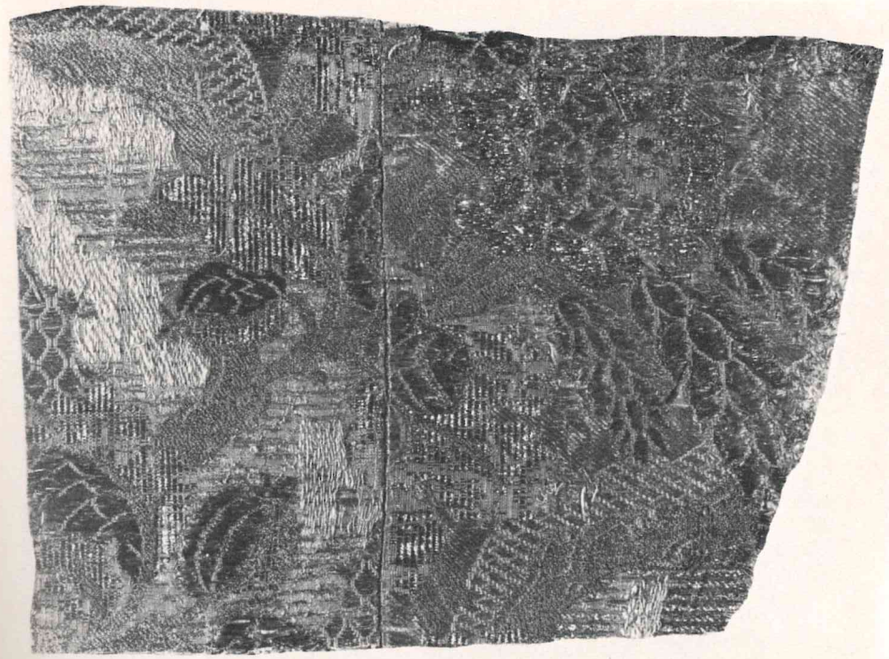


FIG. 3 - Due frammenti cuciti insieme (cm. 17x10+17x13).
Tessuto identico a quello della fig. 1.
Manifatture di Lione, 1770.
C.R.A.A., n. 2570T.

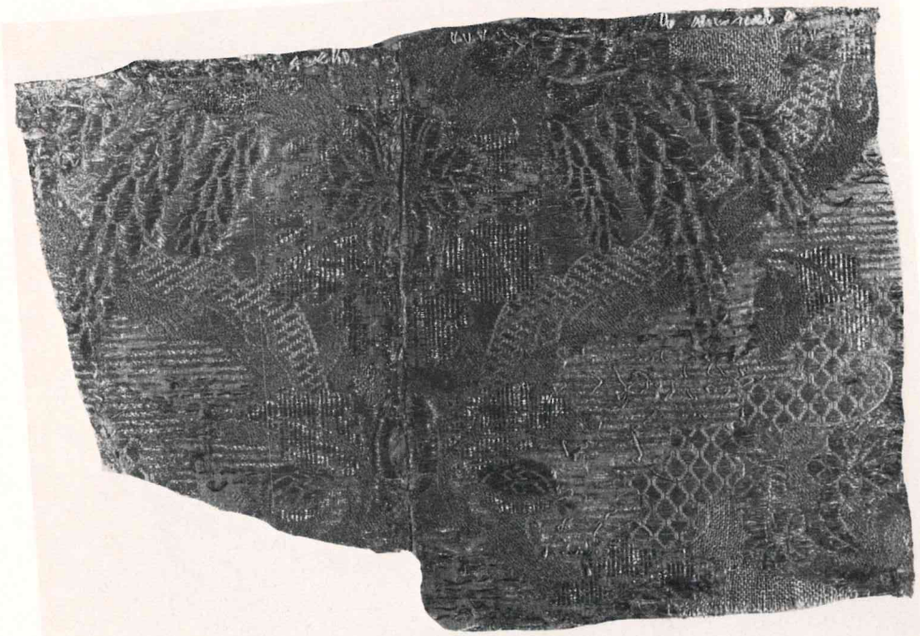


FIG. 4 - Due frammenti cuciti insieme (cm. 18x14,5 + 19,5x22).
Tessuto identico a quello della fig. 1.
Manifatture di Lione, 1770.
C.R.A.A., n. 2568T.

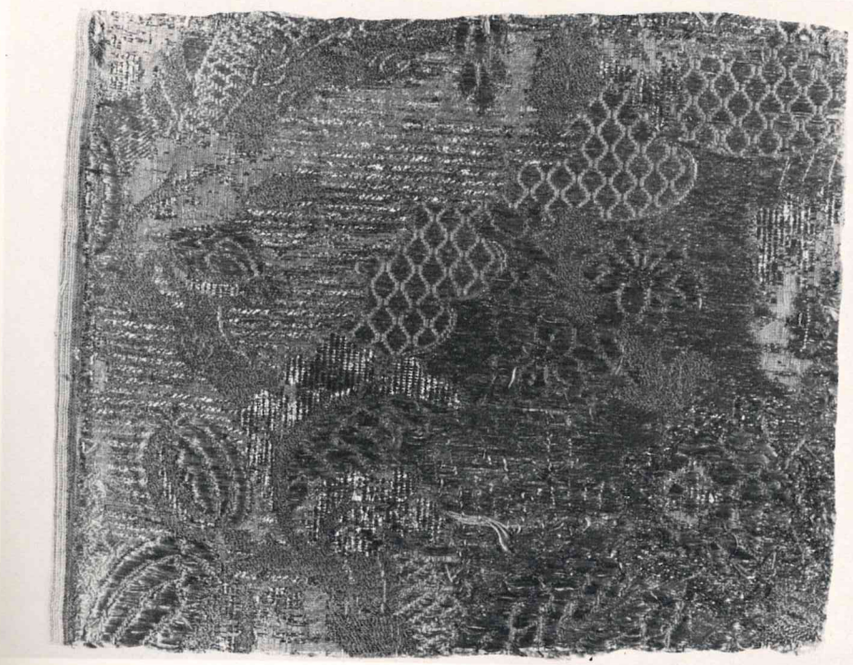


FIG. 5 - Frammento (cm. 19x23).
Tessuto identico a quello della fig. 1.
Manifatture di Lione, 1770.
C.R.A.A., n. 2571T.



FIG. 6 - Part. del velo omerale alla fig. 7.



FIG. 7 - Part. di velo omerale.
Tessuto uguale a quello della fig. 1.
Manifatture di Lione, 1770.
Gandino (Bergamo), Museo della Basilica.

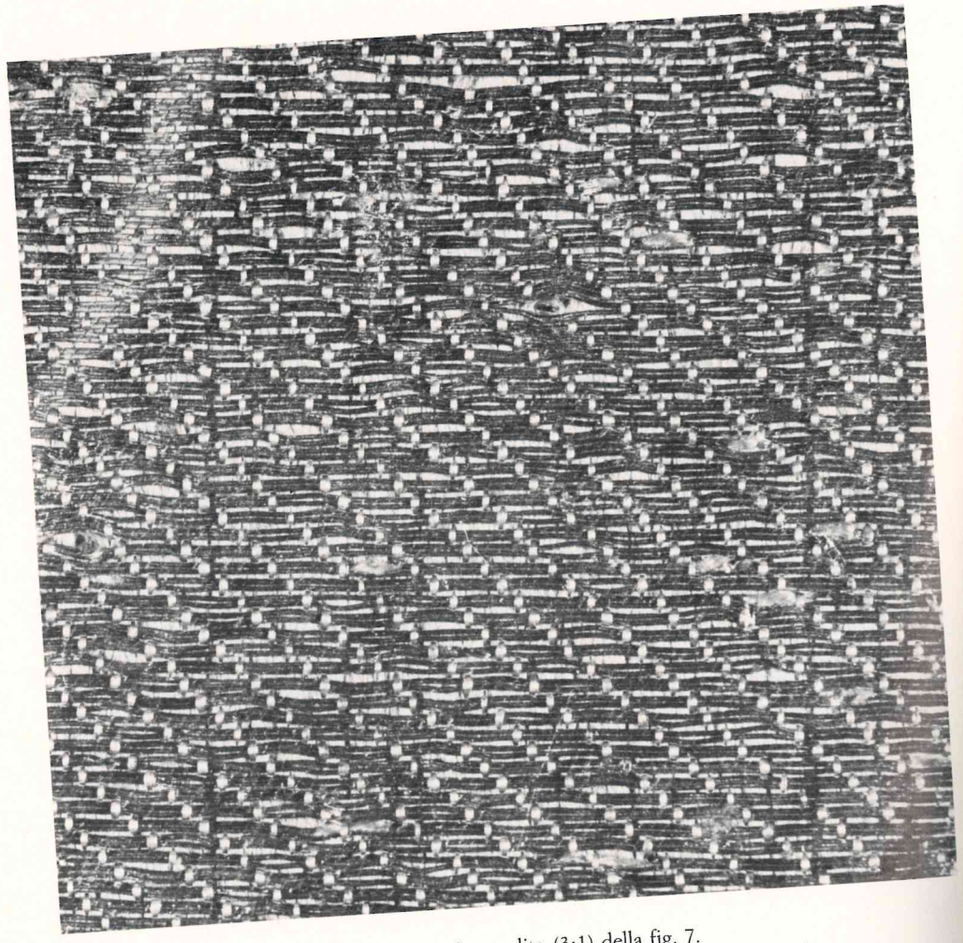


FIG. 8 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 7.
Lamé in argento filato legato in diagonale dall'ordito di legatura di seta bianca.



FIG. 9 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 4.
Trame broccate d'oro filato coprono l'ordito di legatura di seta bianca che lega trame broccate di imbottitura in cascame di seta (color giallo).

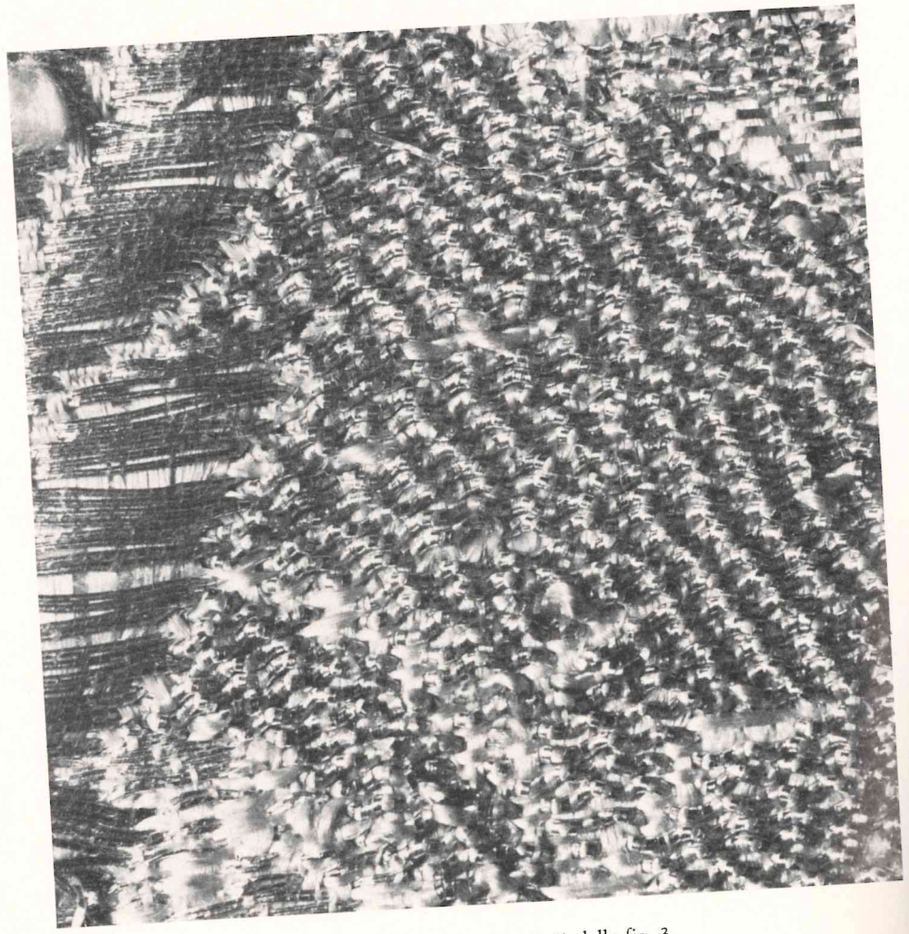


FIG. 10 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 3.
Trame broccate d'oro riccio legate dall'ordito di legatura.

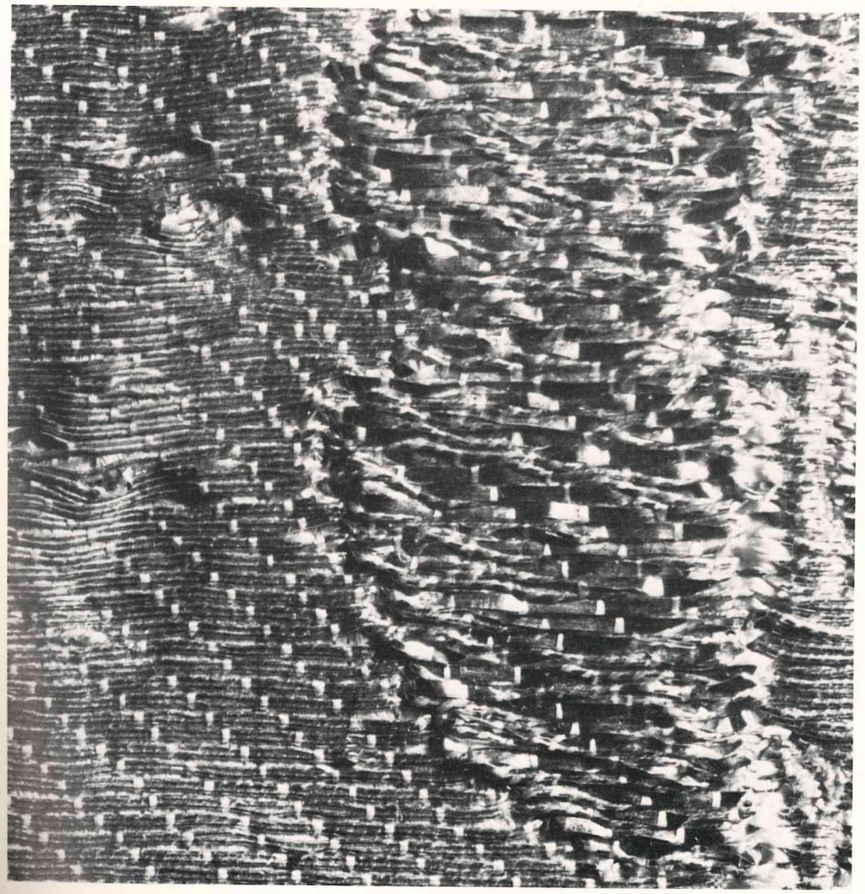


FIG. 11 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 7.
A sinistra: trame broccate d'argento filato; a destra: trame broccate d'oro lamellare e oro filato del tipo storicamente denominato *sorbec*.
Tutte le trame sono legate in diagonale dall'ordito di legatura.

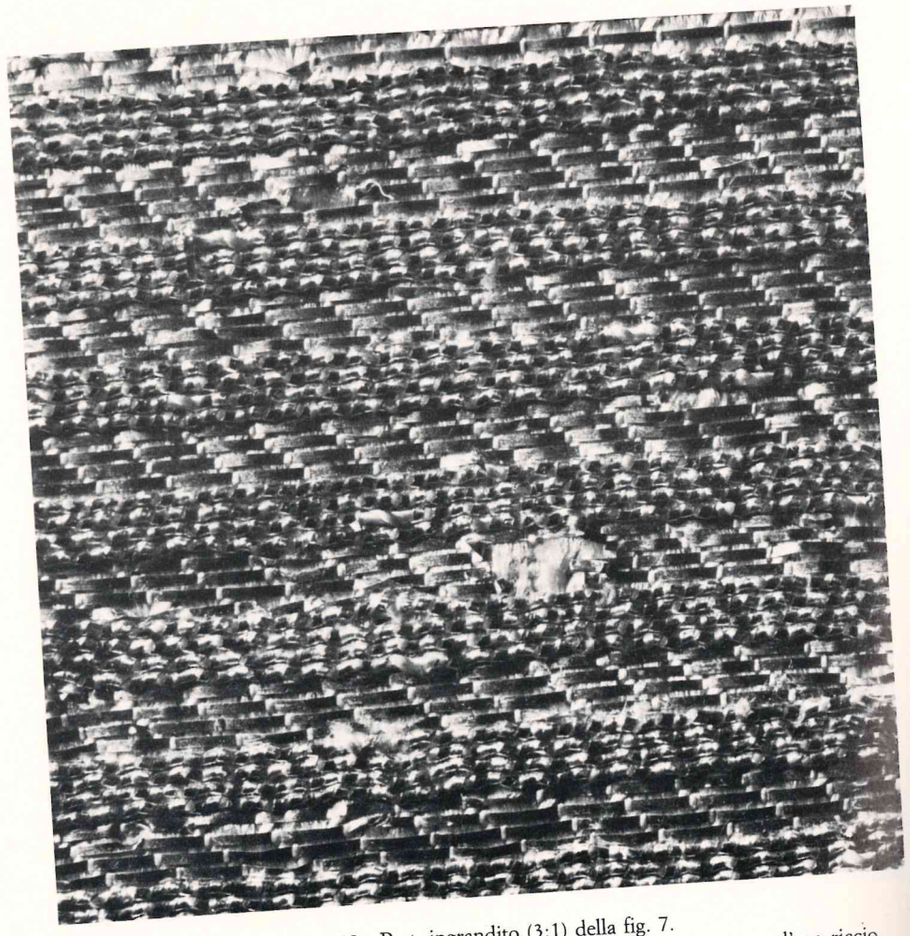


FIG. 12 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 7.
Quattro trame broccate d'oro lamellare si alternano a quattro trame broccate d'oro riccio, tutte legate in diagonale dall'ordito di legatura. L'alternazione crea un effetto denominato *clinquant* nella seconda metà del sec. XVIII.

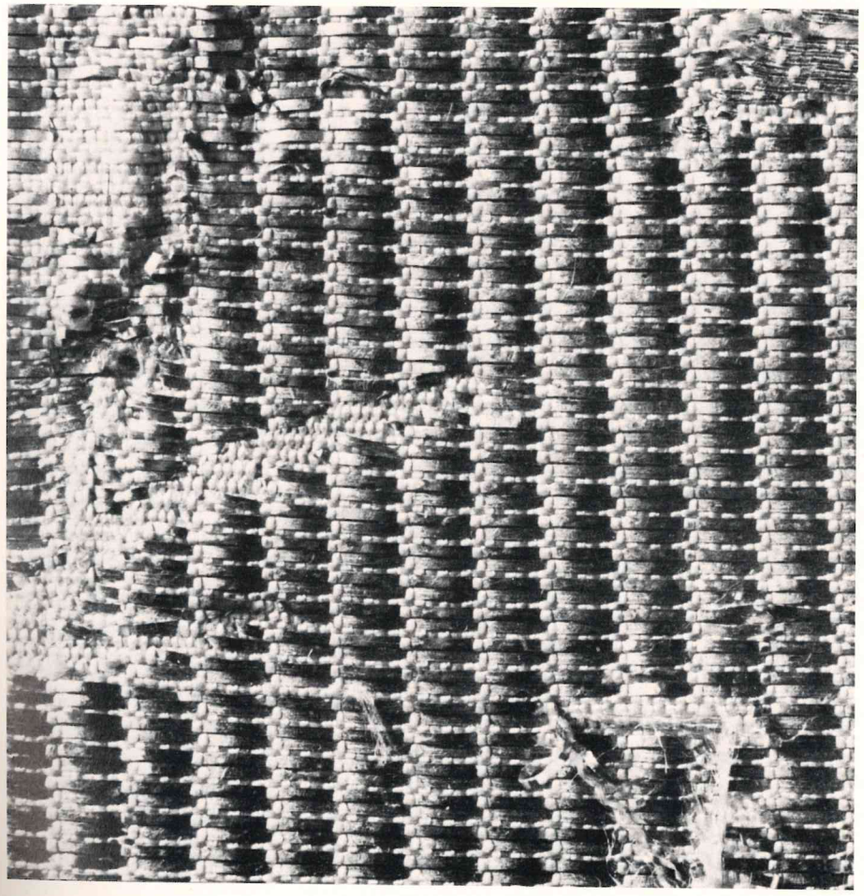


FIG. 13 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 7.
Due trame broccate d'oro lamellare, legate dall'ordito di legatura di seta bianca, si alternano ad una trama broccata di seta gialla che passa sopra l'ordito nel punto in cui questo lega le trame lamellari. Probabilmente era questo l'effetto denominato *glacé*, solo nei tessuti con il ritto coperto quasi esclusivamente da trame metalliche, nella seconda metà del sec. XVIII.

come è accaduto, per esempio, nel caso di un documento che riguarda un altro tessuto conservato nel Museo della Basilica[20].
I due verbali infatti provano soltanto che:
– un tessuto la cui descrizione sommaria lo fa corrispondere al nostro fu ordinato a Lione alla fine del 1768, in base ad un campione di tessuto da quella città inviato in esame[21];
– il tessuto doveva essere usato per confezionare un paramento *in quinto* (il parametro oggi preso in esame è l'unico *in quinto* di tutto il corredo della basilica;
– la fabbricazione del tessuto doveva richiedere circa sei mesi e, secondo i calcoli dei tre *sindici*, sarebbe venuta a costare duemila ducati, somma che essi avrebbero raccolto mettendo insieme gli "effetti liberi" della chiesa ed il ricavato dalla fusione dei metalli preziosi presenti nel paramento da sostituirsi che, secondo la norma, sarebbe stato bruciato[22];
– ordinazione, consegna e pagamento del tessuto, confezione e relativo pagamento del parato furono demandati, nel corso della riunione del 1767, ad Alessio Giovannelli, il quale avrebbe dovuto occuparsene personalmente. Dal verbale del 1768 risulta invece che l'incarico fu trasferito, senza spiegazione alcuna, a suo fratello Bernardino e al loro padre Giovan Antonio.
L'arrivo del tessuto o l'uso del paramento nuovo non è menzionato nel "Libro dei Consigli..." che comprende verbali datati sino al 1808, né i libri spese degli anni 1769-71 segnalano un pagamento tanto cospicuo quanto dovette essere quello di un tessuto così prezioso. Questo silenzio nei libri della Fabbriceria è attribuibile al fatto che i Giovanelli dovevano occuparsi della cosa personalmente. Allo stato attuale delle ricerche presso gli archivi dei vari rami della famiglia Giovanelli, a Venezia e Roma, non sono stati trovati documenti a riprova che in realtà il tessuto fu eseguito a Lione nel 1769, consegnato ai Giovanelli e usato per confezionare il paramento che vediamo oggi. Inoltre, non possiamo ignorare l'asserzione del Pandolfi, secondo cui il parato fu donato dalla famiglia Rudelli[23], anche se nessun documento è citato a riprova della sua affermazione.
È quindi necessario cercare ulteriori indizi che ci aiutino a stabilire datazione e attribuzione, e poiché i verbali indicherebbero un luogo e momento ben precisi, ed il tessuto presenta una tipologia alquanto rara, la ricerca dovrebbe anche porsi come scopo la documentazione della denominazione storica del tessuto.
Partendo quindi dal presupposto che il tessuto fu eseguito a Lione nel

1769, e dalle informazioni fornite dall'analisi tecnica dei campioni che vediamo oggi, passiamo ora a confrontare, quando possibile, ogni dettaglio stilistico e tecnico con i dati bibliografici reperibili dalla seconda metà del Settecento ad oggi. Il primo scoglio è rappresentato dal giudizio degli studiosi moderni[24], in netta contraddizione con il nostro presupposto. La maggior parte di essi è concorde nel considerare il tessuto un *ganzo* veneziano del '700, e definendolo *ganzo* implicitamente ne collocano la fattura tra la fine del '600 ed i primi decenni del '700, facendo quindi discordare datazione oltre che attribuzione. Di fatto il modulo di disegno che occupa tutta l'altezza della pezza, la composizione a incorniciature romboidali che racchiudono trionfi vegetali, e la decorazione *a pizzo* sono tutti elementi tipici della produzione tessile in voga tra il 1690 ed il 1725-30 ca. in ambito sia francese che dell'Italia settentrionale (fig. 14). Ma quei teli presentano una composizione molto serrata e ricca di elementi decorativi diversi fra loro che pochissimo spazio lasciano al fondo, mentre nel nostro tessuto la composizione ha un respiro più ampio, gli elementi decorativi sono relativamente pochi e il dinamismo dell'immagine è reso dalla varietà dei filati e delle legature più che dal disegno. Se è vero che Venezia si distingue in quei decenni per la particolare raffinatezza dei suoi *ganzi*, spesso con disegno *a pizzo*, va però ricordato che quelli hanno quasi sempre disegno e fondo in oro e/o argento, ma con profilature in seta a uno o più colori, mentre l'elemento colore è totalmente assente nel tessuto in esame. D'altro canto, l'impianto compositivo del nostro tessuto non presenta caratteri che indichino chiaramente una fattura databile negli anni 1760-70, periodo in cui la moda per il tessuto d'abbigliamento propone disegni con rapporti più piccoli e ad andamento sinuoso e verticale, i disegni *a meandro* (figg. 15 e 20), mentre per l'arredamento di medio e basso costo, dove sono ancora in uso composizioni arcaicizzanti come questa, si impiegano tessuti decisamente meno costosi quali il damasco, il broccatello o il tessuto stampato[25], per non citare i tessuti d'arredamento destinati agli strati più alti della società, dove imperano le composizioni del lionese Philippe de Lasalle (fig. 16), oppure, in ambito anglo-sassone, le carte da parato o i pannelli dipinti a tinta unita in stile Robert Adam.
Gli unici ambienti in cui vi è ancora richiesta di tessuti eseguiti con estrema ricchezza di materiali e a disegno tradizionale sono quello nobiliare e quello ecclesiastico, per le occasioni più solenni, quando anche il tessuto deve partecipare di quella coreografia carica di simbolismo atta a ribadire la stabilità nel tempo di tradizioni e poteri radicati nel passato.



FIG. 14 - Telo.
Lampasso fondo gros con effetti di controfondo e disegno per trame lanciate in oro filato e riccio, legate in diagonale. Fondo marrone, disegno in oro.
Manifattura francese, 1690-1725.
Parigi, Musée des Arts Décoratifs.



FIG. 15 - Telo.
Fondo gros marezzato. Disegno per effetti di slegatura delle trame a due colori.
Fondo verde chiaro cangiante, disegno color avorio e rosa.
Manifattura francese, 1760-70 ca.
Parigi, Musée des Arts Décoratifs.



FIG. 16 - Telo.
Lampasso fondo raso con effetto di disegno per trame broccate di seta e ciniglia a più colori.
Fondo giallo, disegno in policromia.
Philippe de Lasalle, Lione, 1771 ca.
Lione, Musée Historique des Tissus.



FIG. 17 - Pianeta.
Lampasso fondo raso con effetti di disegno per trame broccate in due tipi di filato d'argento.
Fondo rosso violaceo, disegno in argento.
Manifattura inglese (Spitafields ?), 1741-42 ca.
Copenhagen, Castello di Rosenborg, Le Reali Collezioni Danesi.

Un esempio eclatante di questo uso del tessuto, in ambiente laico, è rappresentato dal tessuto ordinato nel 1741-42, probabilmente a Spitafields, per l'abito che la principessa Luisa, figlia di re Giorgio II d'Inghilterra, doveva indossare nel 1743 in occasione del suo matrimonio con Federico V, re di Danimarca[26]. L'impianto compositivo del disegno si rifà nientemeno che alle *gricce* quattrocentesche (fig. 17), mentre in tutte le corti d'Europa impera lo *stile Jean Rével*[27] (fig. 18). Esattamente per gli stessi motivi la chiesa continua sino alla seconda metà del XIX secolo[28] a commissionare per i paramenti più importanti, come quello di Gandino[29], tessuti che nel disegno si rifanno alle formule del pieno Barocco e nei materiali al passato più remoto, con una spiccata preferenza per le stoffe ricche in oro e argento, atte ad esaltare magnificenza, splendore e solennità[30]. Basta una scorsa degli inventari settecenteschi del Duomo[31] o di San Giorgio al Palazzo[32] in Milano, per confermare questa tendenza già notata dal Thornton e dalla Devoti[33], e più recentemente approfondita dagli studi della Rothstein[34].

Stabilito che si tratta di un *ornement d'église*, gli elementi iconografici quali rose, spighe di grano e melagrane, simboli liturgici per eccellenza, non aiutano a stabilire una datazione. Quanto agli elementi formali, la stilizzazione delle melagrane ci porta verso gli anni Trenta del XVIII secolo, come dimostra un disegno per tessuto (fig. 19) che il Thornton data verso il 1734[35].

Se i singoli elementi decorativi non sono di grande aiuto, ed alcuni, quali il *pizzo*, così come l'impianto compositivo, possono spiegare l'errore di datazione e attribuzione, un confronto con i *ganzi* veneziani ed i tessuti francesi del periodo 1690-1735 ca., rivela differenze nella tecnica di tessitura che balzano all'occhio anche in assenza di un'analisi della costruzione interna del tessuto. Prima fra tutte l'imbottitura, del tutto assente negli esemplari più antichi, che sono quasi sempre lampassi dalla superficie molto uniforme; poi la legatura delle trame broccate, tutte in filati metallici dalle tipologie più varie, e legate con tante varianti dell'armatura taffetas; infine la presenza di effetti decorativi quali il *clinquant* e il *glacé* in metallo, tutti caratteri tipici della tessitura nella seconda metà del Settecento.

Nel momento in cui si colloca la fattura del tessuto nella seconda metà del secolo diviene difficile credere che fu eseguito a Venezia, poiché troppi sono gli accenni al decadimento delle manifatture veneziane in quel periodo. Se ancora nel 1723 le sete veneziane facevano concorrenza a quelle lionesi, come dichiarava il Savary nel suo dizionario[36], già verso

il 1735-40, con l'apparire sul mercato delle stoffe stile Revel, "vennero [a Venezia] da Lione le stoffe a giardino"[37]. Infatti, per esempio nel 1739, in occasione del matrimonio della nobildonna Cornaro Mocenigo, due su tre tessuti importanti acquistati sono francesi[38]. Verso la metà del secolo si producono ancora a Venezia tessuti a fondo oro o argento, ma operati a disegni semplici e minuti[39]. Per le sete operate in policromia, poi, basti citare i numerosi disegni conservati al Musée des Arts Décoratifs di Parigi ed al Victoria and Albert Museum di Londra, datati tra il 1760 ed il 1780, provenienti da Venezia o Vicenza, in cui è spesso segnalato che il disegno è stato copiato da modelli francesi (fig. 20). La vena inventiva si era inaridita a Venezia e ce ne offre una prova il "Conto delle spese fatte per l'allestimento nuziale di S.E. Elisabetta Grimani in occasione del suo sposalizio con Don Cesare Gaetani Principe del Cassero – 1769", trascritto dal Molmenti, in cui notiamo che, al contrario di quanto afferma il Thornton[40], la produzione locale è ancora attiva e varia nelle tipologie più semplici o più tradizionali; quello che manca è proprio l'inventiva di carattere tecnico, infatti gli unici tessuti, su un totale di circa trenta, importati dalla Francia non sono i più preziosi[41], ma un *pékin*[42] e uno *chiné*[43], cioè due stoffe eseguite con tecniche di origine cinese rielaborate a Lione con disegni nuovi.

Ed è proprio questa abilità creativa e la duttilità a livello industriale della Grande Fabrique a dare alla produzione lionese della seconda metà del secolo quel successo, per lo meno fino ai primi anni del regno di Luigi XVI, che neppure una serie di circostanze sfortunate, iniziate verso il 1750, riuscirono a minare. Una grave crisi economica si delinea infatti nel 1750 a seguito della guerra di successione austriaca[44], subito peggiorata dallo scoppio della guerra dei sette anni, iniziata nel 1755, che decurta gravemente le esportazioni alla fiera di Lipsia e blocca completamente quelle per la fiera di Francoforte[45]. Per arginare la crisi, nel 1756 viene fondata la Scuola di Disegno[46], avendo gli imprenditori compreso che bisognava dare impulso a nuove idee con cui mantenere il monopolio dei mercati ancora aperti, e vi sono infatti segni di ripresa negli anni 1763-64[47], ostacolati in parte dal problema della degenerazione dei bachi da seta coltivati in Francia, che era iniziata verso il 1760[48], dai problemi di approvvigionamento della seta greggia dai mercati spagnoli[49], e, più grave ancora, da una serie di lutti che, nel 1765, colpisce le case regnanti europee[50], principali acquirenti delle sete a grande opera e delle novità lionesi, cui si aggiunge nel 1768, la morte della regina di Francia, Maria Leszczynska. Alle vicende politiche si aggiungano i profondi cambiamenti che



FIG. 18 - Telo.
Lampasso fondo raso; disegno di controfondo per effetto di trame di fondo legate in taffetas e disegno per effetto di trame broccate di seta policroma e argente filato e riccio, legate in diagonale dall'ordito di legatura. Fondo e controfondo color avorio, disegno in policromia con accentuati effetti di sfumatura.
Jean Rével, Lione, 1735-40 ca.
Lione, Musée Historique des Tissus.



FIG. 19 - Disegno per tessuto.
Anna Maria Garthwaite, Londra, 1734 ca.
Londra, Victoria and Albert Museum.



FIG. 20 - Disegno per tessuto, con iscrizione:
"Primo marzo 1765. Copiato da un campione di Francia avuto da Gaillard".
Italia, 1765.
Parigi, Musée des Arts Décoratifs.

si attuano nella moda verso la fine degli anni Sessanta, e che si traducono nella richiesta di tessuti leggeri, a piccoli disegni, spesso ricamati[51] piuttosto che *in opera*. Ma Lione era anche un importante centro commerciale, oltre che industriale, e quindi dotato di risorse e di una duttilità a livello organizzativo e operativo che gli permisero di diversificare la produzione in tempi brevi, da una parte dando impulso a quella di tessuti leggeri, a piccolo disegno, già predisposti per il ricamo, sviluppando anche il ricamo su scala industriale e meccanizzandone l'esecuzione[52], e, dall'altra, per continuare ad usufruire dell'altissima specializzazione tecnica raggiunta dai suoi maestri tessitori nella produzione di tessuti a grande opera, dando un impulso particolare alla tessitura di stoffe da arredamento, per cui disegnatori quali Lasalle e Pillement creano composizioni totalmente nuove (fig. 16), e di quelle per uso liturgico[53]. E sono proprio queste due ultime branche della produzione che danno avvio ad un periodo particolarmente fiorente che va dal 1768 al 1770[54].

Stabilito che la situazione storico-economica di Lione nel 1769 la rende il centro tessile più probabile da cui ordinare un tessuto come quello preso in esame, passiamo ad un raffronto fra la tecnica di tessitura riscontrata sugli esemplari esaminai ed i dati forniti dalla bibliografia francese del periodo, per cercare una conferma che ai propositi espressi nei due verbali gandinesi fu in realtà dato seguito.

Iniziamo con i caratteri che riguardano l'armatura del tessuto e la sua denominazione storica. Una descrizione di *brocart* data nel 1690 dal Furetière e riportata più tardi nel suo dizionario dal Gay, così lo identifica: "Originairement... c'est une étoffe tissue toute d'or, tant en chaisne qu'en trame, ou d'argent, ou des deux ensemble. Après on l'a estendue aux étoffes ou il y avoit quelques profilures de soye pour relever et donner l'ombrage aux fleurs d'or dont elles estoient enrichies. Et enfin on a donné ce nom aux étoffes de soye, soit de Satin, soit de gros de Naples ou de Tours, ou de taffetas ouvragées de fleurs et d'arabesque, qui les ont rendues riches et précieuses comme le vrai brocat"[55].

L'ultima frase pare proprio riferirsi ai tessuti con disegno *a pizzo* francesi ed ai *ganzi* veneziani in voga quando l'autore scrive.

Il termine *brocard* è ancora usato in Francia nel 1758, come rivelano i seguenti brani tratti dall'edizione lucchese dell'Encyclopédie di Diderot et D'Alembert, dove alla voce *brocard* leggiamo, tra l'altro:

"...Terme générique sous lequel on comprend toutes les étoffes riches ou fond d'or... Ils ne mettent d'autre difference entre les brocards § les fonds or § argent, qu'en ce que les brocards supposent plus de richesse § que

tout ce que s'en présente à l'endroit est or ou argent, à l'exception de quelques légères découpures; au lieu que dans les fonds or § argent, on y voit des parties exécutées en soie"[56].

E ancora, un po' più avanti:

"Tous les fond d'or ou fond dont la couleur est distinguée, soit cramoisi, soit ponceau, soit ratine, ...Mais il n'en est pas de même des brocards; ils n'ont point de fond, ou s'ils ont quelques légères découpures dans la dorure elles ne paroissent pas. C'est pour cela que les fabriquants... mettent les chaines de la couleur de la dorure pour éviter l'accompagnage... L'armature pour le fond est la même que celle du gros de Tours... ou en taffetas... La dorure des brocards est presque toute liée par les découpures de la corde, afin d'imiter la broderie"[57].

Il nostro tessuto è quindi un *brocard* e non un *fond or* (fig. 21), come spesso oggi vengono chiamati tessuti in cui solo filati metallici appaiono in superficie. Notiamo inoltre che parecchi sono i particolari dell'armatura che corrispondono: sul ritto appaiono solo oro e argento e non sete policrome; le piccole slegature della trama di seta bianca e gialla non appaiono ad occhio nudo se non a distanza molto ravvicinata (fig. 22); i due orditi sono bianchi, colore più vicino a quello dell'argento del lamé che forma il fondo del disegno; il fondo del tessuto è in armatura taffetas (fig. 23); le trame broccate sono legate dagli slegamenti dell'ordito supplementare, ed infine è innegabile l'*effetto ricamo* della superficie, tanto che la Podreider, ed altri dopo di lei, scrivono che "vi si possono vedere ben otto differenti lavorazioni. In oro filato a punto ricamo... a punto riccio... a punto tela"[58], usando il termine *punto* quasi si trattasse di ricamo.

La distinzione tecnica tra *brocard* et *fond or* è ribadita dal Bézon nel suo dizionario dove troviamo, tra l'altro, che alcuni tipi di *brocards* avevano "...un fond lamé reposant sur taffetas; le liage avait lieu au moyen d'une chaîne suppléméntaire..."[59], ed anche questi tre caratteri corrispondono esattamente nel nostro tessuto (fig. 8 e 23).

Sempre nell'edizione lucchese dell'Encyclopédie troviamo un riferimento importante che riguarda l'imbottitura e che data gli inizi del suo impiego alla fine degli anni Cinquanta: "On a imaginé depuis peu la façon de relever la principale dorure en bosse tel que l'or lisse: on passe tout le lacs tiré de la dorure qu'on veut relever, une duite de quinze à vingt brins de soie de la couleur de la dorure,..."[60]. Anche nel nostro tessuto l'imbottitura è impiegata solo negli elementi decorativi principali ed è formata da circa una ventina di fili di seta greggia, o bavella, di un colore molto simile a quello dell'oro soprastante (fig. 7 e 9). È interessante a questo



FIG. 21 - Part. di paramento liturgico.
Lampasso fondo gros; controfondo per effetto di trame broccate d'oro riccio e disegno per effetto di trame broccate d'argento filato e riccio e seta rosso cremisi.
Fondo oro, disegno in argento con profilature in rosso. Storicamente denominato *fond or*.
Manifattura francese (Lione?), 1771.
Arona (Novara), Chiesa Collegiata di S. Maria.



FIG. 22 - Part. ingrandito (3:1) della fig. 5.
Slegature della trama di fondo di seta bianca disegnano il motivo *a pizzo* sul fondo *lamé* d'argento filato.

punto ribadire l'agilità inventiva dei disegnatori e tessitori lionesi: in un momento in cui sono molto di moda i ricami, e particolarmente i ricami su imbottitura, essi inventano un sistema per imitare gli effetti visuali propri del ricamo, imbottitura, *clinquant, glacé,* pur rimanendo entro i confini delle possibilità proprie della tessitura a telaio.
Altre indicazioni basilari alla definizione storica del tessuto, del filati e di alcuni effetti d'armatura ce le offre il disegnatore lionese Joubert de l'Hiberderie nel suo manuale, datato 1765, ad uso dei disegnatori di stoffe d'oro, argento e seta che operavano nella Grande Fabrique. Nella sua poetica e spesso tecnicamente vaga descrizione delle tipologie tessili più importanti prodotte a Lione, nel capitolo dedicato al *Sans nuance* egli descrive con precisione un numero di dettagli che ritroviamo uguali nel nostro tessuto.
"L'étoffe qu'on appelle *Sans-Nuance* dans la Fabrique, peut se regarder comme le centre § l'assemblage de toutes les matières précieuses § de tous les travaux dont l'étoffe est susceptible. D'elle émane tout ce qui est dorure § que l'on marie avec des nuances sur les autres étoffes. Tout ce qui ce fait dans le fond d'or, gros-de-Tours, Satin §c., se trouve dans le Sans-nuance qui se traite de plusieurs façons, en fond taffetas, fond gros-de-Tours, fond canellé, fond liseré, fond lamé, frisé, glacé, fond chemille, fond cordonnet, sur lesquels fonds, le Dessinateur jette des ramages en dorure. Le glacé, le frisé, la lame, le clinquant, le sorbec, la canetille, les paillettes... employés tous ensemble, § formant quelquefois des sujets particuliers, composent ces riche habits de Cour, de Théatre; ces magnifiques tentures qui décorent les Palais des Souverains, parent les Autels, habillent les Ministres du Seigneur, § présentent à l'Univers un spectable de richesse § de goût, lorsque l'artiste, a un génie assez grand, assez élevé, pour donner des effets § du relief à des matières plates § non colorées. ...Il est encore une partie essentielle dans le Sans-nuance, § qui doit être intimement liée avec la belle composition; c'est l'économie des dorures: car souvent une belle étoffe, ou le Dessinateur n'aura pas mis des bornes économiques à son dessein en répandant, la dorure à l'envers de l'étoffe comme à l'endroit, ne pourra pas se vendre. ...qu'il ne se perde que fort peu de dorure à l'envers"[61].
Dalla descrizione possiamo dedurre che il tessuto in esame era chiamato, a Lione nel periodo in cui fu eseguito, *Sans nuance,* presentando esso molte delle particolarità elencate dall'Hiberderie: assenza di trame broccate colorate[62], impiego di filati metallici *riccio, lamellare* e *sorbec*[63], effetti *glacé* e *clinquant,* armatura taffetas, fondo del disegno *lamé,* la

quasi totale assenza dei filati metallici sul rovescio[64] (fig. 23), la citazione, fra le destinazioni d'uso, ai parati d'altare e all'abbigliamento liturgico. Più avanti, quando accenna alla tecnica d'esecuzione delle stoffe più preziose e complesse, lo stesso autore nota come la messa a telaio differisca a seconda dell'armatura e del modulo di disegno: "Cette étoffe se traite de plusieurs façons; la plus ordinaire est le Fond d'or en 400 pour vestes à 4 ou 6 chemins. Le 400 à deux chemins pour robes § le 800 à un chemin, ou pour meubles ou pour robes"[65].

L'ultima categoria corrisponde esattamente a quella del nostro tessuto, secondo il risultato dell'analisi tecnica. Infatti, partendo dai tre dati: fili di fondo al cm., altezza della pezza, disegno a un cammino, possiamo eseguire il calcolo

90 x 53,3 = 4797 fili totali d'ordito nella pezza, arrotondabili a 4800

4800 : 6 = 800 maglie per corpo,

il che significa che per eseguire questo tessuto sono state montate a telaio 800 maglie per corpo, sei volte, il che fa rientrare il tessuto nell'ultima categoria descritta dall'Hiberderie, la "800 maglie a 1 cammino, per mobili o parati".

Anche per l'altezza della pezza troviamo una corrispondenza esatta tra i *fonds or*, i *brocards* di Francia ed il tessuto in esame. Leggiamo infatti nell'edizione di Livorno dell'Encyclopédie che queste sete "...portent en largeur entre les lisières onze-vingtquatrièmes d'aune"[66]. La stessa affermazione, ma specificatamente riferita alla produzione lionese, ritroviamo nell'edizione lucchese della stessa opera: "Cette étoffe à Lyon est toujours onze-vingquatrièmes d'aune"[67], confermata dall'Hiberderie nel 1765, il quale afferma che le sete a *grande opera* hanno "desseins... en 11/24 de large"[68]. Tenendo conto che una aune corrisponde a circa 120 centimetri[69], ne consegue che le pezze di *brocards* e *fonds or* lionesi degli anni 1750-70 erano alte circa 55 centimetri (11/24 x 120 = 55)[70]. Riscontriamo di fatto che il parametro confezionato con una stoffa *fondo oro* conservato nella Collegiata di S. Maria ad Arona (fig. 21), documentato al 1771 ed a fattura francese[71], misura cm. 53,5 nell'altezza della pezza, escluse le cimosse, così come il nostro tessuto, a 53,3 centimetri di opera, più 1,3 centimetri di cimosse, arriva ad una altezza della pezza[72] pari a cm. 54,6, ultimo dato a riprova che il tessuto fin ora esaminato fu sicuramente eseguito a Lione nel 1769.



FIG. 23 - Part. della fig. 5.
Rovescio del tessuto. Fondo in armatura taffetas e cimossa sinistra.

Costruzione interna del tessuto nei reperti delle C.R.A.A.

DENOMINAZIONE TECNICA: taffetas (*) operato con ordito supplementare - broccato.

ALTEZZA: non rilevabile.

RAPPORTO DI DISEGNO: non rilevabile.

ORDITO: *fondo*: organzino di seta tinto in bianco; *legatura*: organzino di seta tinto in bianco; *fili al cm*: 68 di fondo / 22 di legatura; *alternazione*: 3 fili fondo / 1 filo legatura.

TESSIMENTO: *fondo*: trama seta tinta in bianco, binata a più capi; *trame broccate*: a) argento filato (accia di seta tinta in bianco) - b) argento lamellare - c) argento riccio (lamella su accia di seta ondata tinta in bianco) - d) trama seta tinta in giallo, binata a più capi - e) oro lamellare - f) oro riccio (lamella su accia di seta ondata tinta in giallo) - g) oro filato (accia di seta tinta in giallo completamente coperta) - g1) oro filato (accia di seta tinta in giallo parzialmente coperta) - h) trama di imbottitura in cascame di seta.

CIMOSSE: *sinistra*: cm. 0,8 - composta da 10 fili a 12 capi di organzino di seta tinto in bianco, nero, rosso, blu e giallo, e da 6 cordelline finali di legatura di seta tinta in bianco, il tutto legato con armature derivate dal taffetas.

ARMATURE: ordito e trama di fondo sono legati in taffetas e formano il supporto, non visibile al ritto, su cui posano tutte le trame broccate deputate alla definizione del disegno e legate dall'ordito di legatura. La trama di fondo in alcuni punti sottolinea il disegno con piccole slegature. Esecuzione con ritto sopra, su telaio al tiro.

(*) Il fondo del disegno è costituito dalla superficie delle trame broccate in argento filato: esse sono legate a due a due nello stesso passo dall'ordito di legatura in diagonale leggera (3 leva 1) e si posano sul taffetas.
Il disegno è definito via via dai vari effetti o armature di tutte le trame broccate legate sempre dall'ordito di legatura con armature in accordo col taffetas di fondo, su cui via via si posano, coprendolo completamente.

analisi tecnica a cura di
Angelo Albonico e *Marina Molinelli*

Costruzione interna del tessuto nei reperti del Museo della Basilica, Gandino

DENOMINAZIONE TECNICA: taffetas (*) operato con ordito supplementare - broccato.

ALTEZZA: cm. 53,3 (cimosse escluse).

RAPPORTO DI DISEGNO: cm. 67x53,3 - campo a punta.

ORDITO: *fondo*: organzino di seta tinto in bianco; *legatura*: organzino di seta tinto in bianco; *fili al cm*: 68 di fondo / 22 di legatura; *alternazione*: 3 fili fondo / 1 filo legatura.

TESSIMENTO: *fondo*: trama seta tinta in bianco, binata a più capi; *trame broccate*: a) argento filato (accia di seta tinta in bianco) - b) argento lamellare - c) argento riccio (lamella su accia di seta ondata tinta in bianco) - d) trama seta tinta in giallo, binata a più capi - e) oro lamellare - f) oro riccio (lamella su accia di seta ondata tinta in giallo) - g) oro filato (accia di seta tinta in giallo completamente coperta) - g1) oro filato (accia di seta tinta in giallo parzialmente coperta) - h) trama di imbottitura in cascame di seta.

CIMOSSE: *sinistra*: cm. 0,5 - composta da otto cordelline di legatura in seta bianca, di cui cinque esterne sottili e tre interne grosse; *destra*: idem (**).

ARMATURE: ordito e trama di fondo sono legati in taffetas e formano il supporto, non visibile al ritto, su cui posano tutte le trame broccate deputate alla definizione del disegno e legate dall'ordito di legatura. La trama di fondo in alcuni punti sottolinea il disegno con piccole slegature. Esecuzione con ritto sopra, su telaio al tiro.

(*) Il fondo del disegno è costituito dalla superficie delle trame broccate in argento filato: esse sono legate a due a due nello stesso passo dall'ordito di legatura in diagonale leggera (3 leva 1) e si posano sul taffetas.
Il disegno è definito via via dai vari effetti o armature di tutte le trame broccate legate sempre dall'ordito di legatura con armature in accordo col taffetas di fondo, su cui via via si posano, coprendolo completamente.

(**) Le cimosse sono state controllate solo in una delle molte pezze che compongono il paramento *in quinto* non essendo stato possibile disfare più di un parato per esaminarle.

analisi tecnica a cura di
Angelo Albonico e *Marina Molinelli*

NOTE

[1] Testimonianza orale del Sig. Gianni Lambrugo, di Como, che conosceva personalmente il Regazzoni.

[2] Archivio delle C.R.A.A. del Castello Sforzesco, Milano, Prot. 1954, n. 590, lettera del 9 novembre 1954.

[3] Ivi, idem.

[4] Ivi, lettera del 28 gennaio 1955.

[5] Ivi, Prot. 1954 e 1955/6, n. 590, lettere del 2 gennaio, 16 marzo e 7 maggio 1955.

[6] Ivi, Prot. 1954, n. 590, lettera del 13 giugno 1955.

[7] Ivi, Prot. 1955/6, n. 306, lettera del 1° luglio 1955.

[8] Ivi, Prot. 1954, 2° allegato al n. 590.

[9] Molte delle trame broccate sono spezzate, mancanti o slegate per consunzione dell'ordito di legatura.

[10] Il paramento *in quinto* comprende 5 piviali, 4 tonacelle e 2 pianete con relativi attributi (stole, manipoli, capini), e inoltre 1 velo omerale, 1 velo da calice, 1 borsa e 3 cuscini.

[11] Le parziali differenze riscontrate nelle cimosse (cfr. analisi tecniche alle pagg. 108 e 109) possono essere attribuite al fatto che le pezze di tessuti di questo tipo misuravano pochi metri di lunghezza, come tutte le pezze con opera in rilievo e ricche in trame metalliche; questa tipologia infatti impedisce di arrotolare sul subbio agevolmente e senza danno molti metri di tessuto finito. Non era inconsueto che lo stesso tessuto, se commissionato con tempi di consegna brevi, fosse eseguito in laboratori diversi della Grande Fabrique lionese, ognuno dei quali *marcava* il prodotto con una variante nelle cimosse (E. LEROUDIER, *Les Cahiers d'Etienne Benoit. Livre de Raison d'un Dessinateur de la Fabrique Lyonnaise, 1761-1771,* Lione, 1930).

[12] Si dice *lamé* un tessuto in cui trame metalliche broccate coprono la superficie del tessuto di fondo (CIETA, *Vocabulaire Technique des tissus*, Lione, 1959, p. 16).

[13] *Argento filato* (e *oro filato*) è un filo composto da una lamella di metallo avvolta ad *S* o a *Z* attorno ad un'anima composta da uno o più fili di seta, lino o cotone (CIETA, *op. cit.*, p. 13). *Lamella* è un nastrino di metallo sottile e stretto ottenuto laminando un filo metallico a sezione circolare o tagliando un foglio. La lamella può essere utilizzata così com'è o dopo essere stata avvolta attorno ad un'anima. (CIETA, *op. cit.*, p. 16).
Nel XVIII secolo l'anima era solitamente di seta e solamente l'oro e l'argento filati falsi avevano anima di canapa o di lino (F. GRISELINI, *Dizionario delle Arti e de' Mestieri*, Venezia, 1771-76, t. XVII, 1770, p. 87).

[14] Per convenzione si indicano con il termine *oro* i filati metallici gialli e con in termine *argento* quelli bianchi, anche se, saltuariamente già dal medioevo (L. BRENNI, *L'arte del battiloro ed i filati d'oro e d'argento*, Milano, 1930, pp. 14 e 45-66) e quasi sempre nel XVIII secolo, sia in Italia che in Francia, per ottenere l'effetto *oro* si usavano lamelle d'argento coperte da un sottile strato d'oro (E. PARISET, *Les Tireurs d'or et d'argent à Lyon - XVIII et XIX siècles*, Lione, 1903, p.·14; F. GRISELINI, *op. cit.*, t. X, 1771, p. 301). Nell'Ottocento la lamella d'argento, o spesso di rame, veniva dorata con il metodo della galvanoplastica e generalmente avvolta su filo di cotone tinto in giallo (H. ALGOUD, *Grammaire des Arts de la Soie*, Parigi, 1912, p. 124).

[15] *Oro riccio* (e *argento riccio*) è un filato in cui la lamella metallica è avvolta intorno ad un filo di *seta ondata*, cioè un filato composto da un grosso filo arrotolato ad ellisse attorno ad un'anima costituita da un altro filo (CIETA, *op. cit.*, p. 22). Nel XVIII secolo tutti i filati che costituivano un filo di *seta ondata* erano serici.

[16] *Filato lamellare* dicesi di lamella metallica usata da sola.

[17] *Clinquant* è un effetto decorativo ottenuto per trame broccate d'oro o argento in cui uno o più passaggi di lamella si alternano, o si mescolano nello stesso passo, ad uno o più passaggi di filato *riccio* (J. DE L'HIBERDERIE, *Le Dessinateur pour les Fabriques d'Etoffes d'Or, d'Argent et de Soie*, Parigi, 1765, p. 51).

[18] In un tessuto di sola seta, il termine *glacé* indica un'armatura in cui i fili d'ordito e quelli di trama hanno colori o toni di colore differenti, col risultato di dare al tessuto un effetto cangiante (CIETA, *op. cit.*, p. 14). Nel nostro caso, in cui la superficie presenta solo filati metallici l'effetto *glacé*, o ghiacciato, è probabilmente quello dato da serie di trame d'oro lamellare legate molto spesso dall'ordito di seta bianca che ne interrompe gli effetti cromatici e di luminosità (fig. 13). La vaga descrizione di *glacé* data dall'Hiberderie non aiuta a identificare questo effetto: "Le glacé, dont le nom vous indique si bien la supériorité sur les autres matières, § par sa richesse § par son éclat, doit étinceler partout" (*Op. cit.*, p. 51).

[19] "Adi 21 sett.e 1767
Uniti in Cons.o li Sri Prŏ Gelmi, Alessio, e Bernardino Giovanelli sindi^ci Nel qual Consig.o riflessa la necessità di fare un paramen^to intiero majestoso e solennis^mo di cinque Piviali, 4 tonicelle, e una pianeta co' suoi attinenti puso [per uso] di q.^ta chiesa da servir nelle solennità Principali, attesoché quelli che esistono sono quasi del tutto logori, e non uniformi in ogni pezzo, hanno perciò mandata parte di fare il param^to su^to [suddetto] che sia di fondo d'argento ed a fiorami d'oro di bella vista e di bona durata e majestoso cogli ornamenti pure d'oro di bon gusto con valersi prima per la spesa di quello si ricaverà dai paramenti vecchi da abbruciarsi per esser logori, e non più atti et per di più degli effetti liberi della Chiesa calcolando possa susistere la spesa in Duti [ducati] due mille inc.^a e ciò sempre che venghi la presente parte, se sarà presa, decretata dall'Ecc.ma Rapp.za [rappresentanza] di Bergamo; e ballottata avuto a favore 3 C [voti] – onde fu presa...
omissis
Essendo passata la sud.^ta parte hanno deputato il Sr. Alessio Giovanelli a procurarne la sua deput.^ne [deputazione] indi a dar esecuzione alla medesima con far tutte le occorrenti provviste".
"28 Xmẽ 1768
Uniti in Cons.o li SSri d^r Giovanni Bossio Alessio e Bernardino Giovanelli sindici nel qual consiglio espose il sud^to Sr Alessio Giovanelli in ordine alla sua deputaz.^ne 21 sett.e 1767 per la provista di un novo solennissimo param.to px questa chiesa statta gia quella parte decretata dall'Ecc.ma Rapp.za di Bergamo di aver già commesso a Leon di Francia un drappo sontuoso fondo d'argento e fiorami d'oro di buonis^mo gusto a tenor del campione statto qui trasmesso ed accettato dalla reggenza stessa con approvazione avuta delli Sig. Parochi et de molti Signori di paese, qual drappo sarà da qui a sei mesi incerca allestito e trasmesso, per il pagam.to del quale hanno li sud.ti SSi. reggenti pr [per] essa destinati tutti gli effetti che si trovano in mano del Sud.to Sr. Bernardino Giovanelli come pure quelli app̃.o [appresso] il N. Sr. Gio. Antonio Giovanelli, ordinando a me cancelliere di rilassar ordine ad essi loro di far passar in mano di detto Sr. Giovanelli deput.o li effetti stessi ad ogni sua richiesta e per il di più che occorerà al saldo di d.to drappo e parimenti restano pure destinati tutti gli altri effetti liberi di questa chiesa di qualsivoglia natura fino alla cong...rente quantità".
I due manoscritti sono redatti su fogli conseguenti, non numerati, riuniti, probabilmente verso la fine del XIX secolo, nel volume titolato *De Consigli della Chiesa di S. Maria di Gandino. 1733-1808.* (Gandino, Archivio Parrocchiale, fondo *Parte Antica*, faldone *Fabbriceria. C. Parrochiale. Fabbrica. Registri Contabili*).
I *sindici* riuniti in consiglio nel settembre 1767 sono i fratelli Alessio (n. 1739) e Bernardino (n. 1746) Giovanelli, membri di una delle più importanti famiglie gandinesi. Mercanti e produttori del pregiato panno di lana di Gandino, già nel XV secolo hanno succursali in quasi tutte le città del Veneto, oltre che in Provenza e nei Paesi Bassi; nel 1570 un ramo della famiglia ancora residente a Gandino ha già ricevuto il titolo baroniale, ed un altro ramo è citato

nel 1650 con il titolo comitale (C. RUDELLI, *Dell'antica manifattura della lana in Gandino*, Roma/Biella, 1941, pp. 13-14). Nel corso del XVII e XVIII secolo i diversi rami della famiglia annoverano tra i loro membri i papi Innocenzo XI e Clemente XI, nonché un vescovo a Trento ed un Patriarca a Venezia (F. Ghilardi, articoli del "numero speciale" del periodico "La Val Gandino", anno LXX, n. 8, agosto 1983). Riporto questi dati riguardanti la famiglia Giovannelli per sottolineare i legami di varia natura che sussistono, tenaci nel tempo e particolarmente vivi nel '700, con Venezia e con l'area veneziana e la mancanza invece di riferimenti ad interessi nella città di Lione. Soprattutto gli interessi commerciali in campo tessile farebbero supporre che se a Venezia nel 1769-70 si fossero prodotti tessuti dalle qualità tecniche e innovative riscontrabili nei reperti esaminati, l'ordinazione sarebbe probabilmente stata fatta in quella città.

[20] Un documento conservao nell'Archivio della Scola di Santacroce del Carmine, a Gandino, riferito al manto per la statua della Madonna del Carmine, citato per la prima volta dal Pinetti (A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte. Provincia di Bergamo*, Roma, 1931, p. 271), attesta che il tessuto fu comprato a Milano nel 1766. Sia il Pinetti che tutti gli studiosi che dopo di lui si occuparono del tessuto affermano che la stoffa è *documentata* opera di fattura milanese (L. PANDOLFI, *La Basilica di S. Maria Assunta a Gandino e il suo Museo*, Gandino, 1936, p. 34; L. SERRA, *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale,* Roma, 1937, p. 44; A.M. AGUZZI, *Appunti per una storia del tessuto in Lombardia*, in "Arte Lombarda", VII, 2, 1962, p. 128; C. BUSS, in *Artigianato lombardo,* n. 3, "L'opera tessile", Milano, 1979, p. 42). Questo potrebbe anche corrispondere a verità, ma il documento citato prova solamente la data approssimativa di fattura e che l'acquisto avvenne a Milano. È risaputo che questa città era un importante centro commerciale in quell'epoca e, per quanto riguarda i tessuti di seta, basti citare il Molmenti per trovare quanto spesso sete francesi venivano acquistate a Milano (P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1912, vol. III, pp. 287, 495-97). Solo una ricerca sulle tecniche di tessitura impiegate in quel periodo a Milano, in altri centri di produzione italiani e francesi, usata poi come termine di confronto con l'analisi del tessuto in oggetto, potrebbe portare all'identificazione della provenienza. Allo stato attuale delle ricerche, un dato relativo all'altezza della pezza, che misura cm. 52 (cimosse escluse), farebbe semmai propendere per una attribuzione a manifatture francesi (cfr. nota n. 70).

[21] La Grande Fabrique di Lione inviava campioni della propria produzione in misura limitata dal regolamento redatto tra il 1765 ed il 1766 (non più di cm. 120 ca. di lunghezza per le sete operate e di cm. 360 ca. per le sete unite) onde evitare che la concorrenza straniera, avesse abbastanza elementi per copiare le novità lionesi prima che queste raggiungessero i mercati (*Mémoire sur l'Envoi des échantillons de la Fabrique de Lyon,* scritto nel 1761 da un anonimo maître-fabriquant e riportato da E. LEROUDIER, *La décadence de la Fabrique Lyonnaise à la fin du XVIII siècle,* Lione, 1911, pp. 10-11).

[22] Era norma comune, quando un paramento liturgico era tanto logoro da non potersi più *accomodare* né riciclare in ambito ecclesiale, bruciarlo (cfr. Archivio Capitolare del Duomo di Milano, inventari del XVIII secolo, in C. BUSS, *Paramenti e tessuti*, in "Il Duomo di Milano, Museo d'Arte Sacra", Milano, 1981, pp. 68-108) per ragioni che erano ad un tempo simboliche (un oggetto che era stato investito della sacralità legata alla celebrazione liturgica non poteva passare ad altri usi) ed economiche. Il chiaro accenno nel verbale gandinese al recupero del metallo prezioso, è da annoverarsi tra le non numerose prove della consuetudine di sfilare o bruciare tessuti ricchi in filato prezioso per ricavarne il metallo. Ricavo che non è da sottovalutare: basti ricordare l'episodio riferito a papa Paolo III che nel 1544 non esitò a far fondere le vesti mortuarie di Maria, moglie dell'imperatore Onorio, vecchie di circa un millennio, da cui furono ricavate 40 libbre d'oro destinate alla costruzione di S. Pietro (M. BRAUN-RONSDORF, *Les tissus d'or et d'argent du moyen âge à l'époque moderne*, in "Cahiers CIBA", n. 3, 1961, pp. 8-10).

[23] L. PANDOLFI, *La Basilica di S. Maria Assunta a Gandino e il suo Museo*, Gandino, 1936, p. 34.

[24] 1929 F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo, fig. 308: "ganzo d'oro e d'argento"; p. 274/6: "Venezia, sec. XVIII".
1931 A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte. Provincia di Bergamo*, Roma, p. 287-8, n. 11: "tessuto a fondo laminato d'argento, broccato ad ornati d'oro. Sec. XVII".
1937 L. SERRA, *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale*, Roma, fig. 137- 138: "Venezia, sec. XVIII"; cat. n. 220: "ganzo veneziano".
1955-65 G. ROSA, schedario della collezione tessile delle C.R.A.A., s.d.: "Broccato laminato d'oro su fondo argento... Italia, sec. XVII".
1969 A. GIULIANI, *Gandino, Museo della Basilica*, Gandino, pp. 27 e 32: "ganzo del sec. XVIII".
1974 D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa dal XII al XX secolo*, Milano, fig. 169 e 169A: "Storicamente detto *ganzo*, Venezia, sec. XVIII".
s.d. A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Venezia: "ganzo... Venezia... sec. XVIII".

[25] Per uno studio esauriente sui nuovi sistemi di stampa su tessuto con blocchi di legno ricoperti di rame, tecnica sviluppatasi proprio negli anni 1760-1770, si rimanda agli articoli di Peter Floud e Barbara Morris, in "Antiques", marzo 1957-aprile 1958, e "Connoisseur", ottobre 1957-febbraio 1959, ed alla bibliografia del saggio di S.D. CHAPMAN, *The Last of the Old London Textile Printers*, in "Textile History, vol. 14, n. 1, 1983.

[26] P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, Londra, 1965, p. 181 e fig. 83A.

[27] Jean Rével, disegnatore di tessuti per la Grande Fabrique di Lione (attivo 1725 ca.-1751) inventò una nuova tipologia compositiva e decorativa legata ad una novità tecnica, il *point rentré,* che permetteva di ottenere nel disegno sfumature di colore in spazi molto ravvicinati. Rimandiamo al saggio di P. THORNTON, *Jean Révél dessinateur de la Grande Fabrique*, in "Gazette des Beaux Arts", anno 102, 1960, pp. 71-86.

[28] Una delle ultime importanti serie di paramenti in *oro* (il tessuto è un taffetas con trame lanciate d'oro lamellare, ricamato con filati d'oro, in modo che il colore della seta di fondo traspare appena) fu ordinata per la Sagrestia Capitolare del Duomo di Milano dal cardinale Carlo Gaetano Gaisruck tra il 1838 ed il 1845, nei colori bianco, rosso, verde e viola (C. BUSS, *op. cit.,* 1981, p. 79 e tav. 81).

[29] Paramenti *in quinto* sono piuttosto rari in quanto usabili solo in chiese con almeno il titolo di "basilica" dove, in occasione delle ricorrenze più importanti, le celebrazioni sono condotte, dai tre ufficianti di norma affiancati da un diacono ed un suddiacono, il che richiede un paramento con cinque piviali e quattro tonacelle. A Gandino il paramento *in quinto* qui esaminato, l'unico nel corredo della Basilica, viene usato ancor oggi, così come lo fu nel passato, secondo la testimonianza orale di Don Francesco Ghilardi, solo per la celebrazione del "Corpus Domini".

[30] Ricordiamo che nel *Liber Pontificalis*, inventario dei parametri della Basilica di S. Pietro a Roma, datato 1295, un tessuto su quattro è descritto come ornato di metallo prezioso. Nel contemporaneo inventario della Cattedrale di S. Paolo a Londra, se ne trova uno su cinque, mentre dall'inventario di paramenti liturgici più antico fin ora conosciuto, quello della Cattedrale di Bamberg, datato 1127, risulta che 15 casule su 40 sono tessute con filati d'oro (M. BRAUN-RONSDORF, *op. cit.,* p. 10).
A questo proposito va anche ricoedato che un paramento in oro e/o argento, dal XVI secolo in poi, oltre ai menzionati valori simbolici, offriva anche il modo di ammortizzarne il costo altissimo in quanto, secondo i dettami espressi nel corso del Concilio di Trento per regolare l'uso dei cinque colori liturgici, oro e argento potevano sostituire i colori bianco, rosso e verde (M. RIGHETTI, *Storia liturgica,* Ancona/Milano, 1950, pp. 514-517), così conferendo al paramento una duttilità d'impiego molto apprezzabile.

[31] Cfr. Archivio Capitolare del Duomo di Milano, cartelle CL e CLI, inventari del 1707, 1775, 1784, 1785, 1796, 1798 e, per la documentazione bibliografica, A. NAVA, *Distinto Ragguaglio dell'Ottava Maraviglia del Mondo*, Milano, 1723, pp. 36-52, 77-109, 116-117; S. LATTUADA, *Descrizione di Milano*, Milano, 1737, vol. I, pp. 71-106, 117:119; P.A. FRIGERIO, *Distinto ragguaglio dell'ottava maraviglia del mondo, o sia della Gran Metropolitana volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano, 1739, pp. 24-31, 55-85, 85-96.

[32] M.L. GATT PERER (a cura di), *Il Cardinale Giuseppe Pozzobonelli e gli Atti della Visita Pastorale nella Collegiata di San Giorgio al Palazzo in Milano - 1779*, Milano, 1970, pp. 78-83.

[33] P. THORNTON, 1965, *op. cit.*, p. 43; D. DEVOTI, *op. cit.*, p. 27.

[34] N. ROTHSTEIN, *The Elegant Art of Woven Silk*, in "An Elegant Art. Fashion and Fantasy in the Eighteenth Century", Los Angeles/New York, 1983, pp. 74-75.

[35] P. THORNTON, 1965, *op. cit.*, p. 174 e tav. 66A.

[36] SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire de Commerce*, 1723, in P. THORNTON, 1965, *op. cit.*, p. 50.

[37] V. MALAMANI, *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, s.d., p. 533.

[38] P. MOLMENTI, *op. cit.*, p. 287.

[39] G. MORAZZONI, *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, Milano, 1931, p. 52. Riportamo a questo proposito i dati forniti dal Lamberti nel suo *Memoriale degli ultimi cinquantanni della Repubblica*, ove risulta che se verso la metà del '700 erano operanti a Venezia 800 telai da seta che producevano 40.000 drappi d'oro all'anno, nel 1792 il numero dei telai era sceso a 60 (in P. MOLMENTI, *op. cit.*, p. 124-5).

[40] P. THORNTON, 1965, *op. cit.*, p. 49 e tav. 96B.

[41] Nella lunga lista delle spese fatte per materiali tessili notiamo due gruppi ben distinti: uno di cui non si cita la provenienza ed un secondo in cui il luogo d'origine è dichiarato. Con le dovute cautele ed eccezioni, questa differenziazione ci fa supporre che il primo gruppo comprenda tessili di fattura locale, fra cui spiccano manufatti preziosi, quali:

"Raso a fiamma per abito, b.za 28 a L. 10.10	L. 294
Per una bauta di merlo, galaniera e cascate	L. 187
Tabarri di raso color di rosa, fodrato di pelle, con la fattura'	L. 172.5
Stoffa di seta detta casseton in opera b.za n. 30 a L. 23	L. 690
Peruvienne verdelina per abito b.za n. 30 a L. 15 e cendà color di latte b.za 22 a L. 10	L. 463.15
Due para di cascate, uno di merlo, un altro detto antolas, con mantiglia celeste accordati	L. 200
Camelotto bianco per andrienne b.za 26 a L. 7.5	L. 188
Drappo blò celeste lavorato con argento e fiori naturali b.za 26 a L. 38 accordato	L. 997
Una guarnizione di bionda con agremani e fornimento simile	L. 184
Manto a fiamma per veste da camera b.za n. 23 a L. 7.10	L. 180
Camelotto di seta pe abito di viaggio b.za n. 20 a L. 7.15	L. 155
Droghetto b.za n. 15 a L. 11	L. 167.5
Abito di raso	L. 502".

Il gruppo dei materiali tessili importati comprende:

"Tela di Costanza... fatta venire da Verona	L. 726.8
Cordella d'Olanda per la biancheria b.za 250	L. 260
Tela d'Olanda, detta renso, per camicie b.za 245 a L. 6.15 e tela di Costanza b.za 111 a L. 4	L. 2293.15
Brazza n. 28 di stoffa di Francia detta chinée a L. 9 il b.zo fatta venir da Milano	L. 252

Tela di Costanza per lenzuoli di viaggio n. 23 a L. 310	L. 80
Stoffa di seta detta pechin, venuta da Milano, accordata zecchini n. 14	L. 308
Cordella di seta di Francia e di Padova... b.za 85	L. 39.18
Merlo di Fiandra, detto mignonetto, per scuffie	L. 42
Manichetti di merlo di Fiandra, para due	L. 88".

(P. MOLMENTI, *op. cit.*, pp. 495-7).

[42] Il *pékin* è un tessuto in cui striscie parallele all'ordito sono tessute con armature diverse fra loro (CIETA, *op. cit.*, p. 23).

[43] Lo *chiné* è un tessuto eseguito con fili *chiné* utilizzati in ordito o in trama. È detto *chiné* un filo a più colori, ottenuto a mezzo di tintura parziale o a stampa (CIETA, *op. cit.*, p. 6).

[44] J. GODART, *L'ouvrier en soie. Monographie du tisseur lyonnais*, Lione, 1899, parte I, pp. 211-212.

[45] Ivi, p. 213.

[46] Tutti gli autori che trattano la produzione serica lionese nel XVIII secolo citano la fondazione della "Libre Ecole pour dessinateurs d'étoffes d'or, d'argent et de soie". Fra questi contributi, il più interessante è quello dell'Algound, il quale include nel suo testo una lunga lista di nomi dei disegnatori per tessuti più noti formatisi o attivi in quella scuola (H. ALGOUD, *Le décor des soieries françaises de l'origin,e à 1815,* Parigi, 1931, p. 20).

[47] P. THORNTON, 1965, *op. cit.*, p. 65.

[48] E. PARISET, *Histoire de la Fabrique Lyonnaise*, Lione, 1901, pp. 210-211.

[49] Ivi, nota n. 3.

[50] In quell'anno morirono l'imperatore d'Austria, il duca di Cumberland, il re di Danimarca, la regina di Spagna e la delfina di Francia (J.C. DUTILLEU, *Le livre de Raison,* a cura di F. Breghot Du Lut, Lione, 1886, p. 38).

[51] La moda del ricamo si diffuse enormemente in Francia dopo il 1761 (J.GUEDE, *La produzione dei tessuti a Lione*, in "Storia dell'artigianato europeo", Milano, 1983, p. 156).
Per i mutamenti nel campo della moda cfr. R. LEVI PISETZKY, *Storia del Costume in Italia*, Milano, 1964-69, vol. IV, 1967, pp. 27-30 e 288-292; F. BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Parigi, 1965, cap. X.

[52] H. ALGOUD, 1931, *op. cit.*, p. 31.

[53] Ivi, p. 29; P. THORNTON, 1965, *op. cit.*, p. 43.

[54] J. GODART, *op. cit.*, p. 238; E. LEROUDIER, 1911, *op. cit.*, p. 1; E. PARISET, 1901, *op. cit.*, p. 215: "...en 1769 sur 11.000 métieres il y en a 5.500 qui s'occupent du tissage des riches tissues".

[55] V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Age et Renaissance*, Parigi, 1929, vol. I, p. 222.

[56] *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par M. Diderot et M. D'Alembert*, Lucca, 1750-1771, vol. II, 1758, p. 360.

[57] Ivi, p. 362.

[58] F. PODREIDER, *op. cit.*, p. 275-6; L. SERRA, *op. cit.*, n. 220 di catalogo.

[59] M. BÉZON, *Dictionnaire Général des Tissus Anciens et Modernes*, Parigi, 1859-1863, t. IV, p. 149.

[60] *Encyclopédie,* ed. Lucca, op. cit., vol. II, p. 363.

[61] J. DE L'HIBERDERIE, *op. cit.*, pp. 48-50.

[62] La trama di seta bianca di fondo che slega in alcuni punti e quella broccata di seta gialla vanno

considerate *d'accompagnamento* ai filati d'argento e d'oro, e non elemento di colore, tanto più che la maggior parte di esse non è facilmente visibile ad occhio nudo.

63 Il *sorbec* è un filato in cui la lamella metallica si attorciglia attorno all'anima di seta con una torsione lenta, non coprendola completamente; il risultato è un filato a segmenti di diversa luminosità (quando l'anima di seta è bianca o gialla) o diverso colore (quando l'anima è di colore contrastante con il metallo: rosso, verde, blu, marrone).
La descrizione di *sorbec* data dall'Hiberderie è molto vaga: "Le sorbec, ce mélange des deux matières, l'or § la soie, si heureusement inventé, abonde en proprietés; il donne dans les fleurs, dans les feuilles § dans les tiges, ce velouté de la Nature; il forme ces belles oppositions dans les dorures § des démi-teintes aux dorures employées sans mélanges" (HIBERDERIE, *op. cit.*, p. 52). La sola corrispondenza riscontrabile con gli esemplari qui presi in esame sta nel fatto che il *sorbec* è usato solo negli steli e in alcune foglie al fine di conferire appunto quei "mezzi toni alle dorature senza mischiarle" alla seta colorata (fig. 6 e 11).

64 La ragione per cui è meglio che le trame metalliche rimangano il più possibile in superficie non è solo quella di evitare uno spreco di materiale prezioso, ma è soprattutto una ragione tecnica, come spiega l'Algoud, poiché essendo i filati metallici relativamente rigidi, sono anche ppiuttosto fragili, e così come non possono essere usati in ordito perché il passaggio fra i denti del pettine li spezzerebbe, anche il passaggio dal ritto al rovescio e viceversa ne causerebbe la rottura o comunque danno (H. ALGOUD, 1912, *op. cit.*, p. 124).

65 J. DE L'HIBERDERIE, *op. cit.*, p. 53.

66 *Encyclopédie, Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts Liberaux, et les Arts Méchaniques, avec leur explication*, 3ª ed., Livorno, vol. XI, 1778, p. 24.

67 *Encyclopédie,* ed. Lucca, *op. cit.*, vol. VII, 1760, p. 46.

68 J. DE L'HIBERDERIE, *op. cit.*, p. 72.

69 J. GUEDE, *op. cit.*, p. 251.

70 A Venezia l'altezza della pezza nei tessuti di seta operata misurava circa cm. 63,9 (*Tavole di ragguaglio tra le nuove e le antiche misure del Regno d'Italia*, Milano, 1809, p. 77), mentre a Milano l'altezza era di circa cm. 60 (E. VERGA, *Il comune di Milano e l'arte della seta dal sec. XV al aec. XVIII*, Milano, 1915, p. XX).

71 M. CUOGHI COSTANTINI, scheda n. 22 del cat. a cura di D. DEVOTI e G. ROMANO, *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, Torino, 1981.
Le caratteristiche più salienti di questo tessuto, dalla decorazione a motivi propri della liturgia cristiana, allo schema compositivo alquanto arcainizzante, all'abbondanza di filato metallico, inducono a far rientrare questo tessuto nella tipologia degli "ornaments d'église", di quelle stoffe cioè prodotte esclusivamente per uso liturgico, spesso solo su commissione, e di cui Lione proprio in questi anni tiene il monopolio (cfr. p. 101 di questo volume).

72 Va ricordato che l'altezza della pezza nei tessuti antichi, rilevata oggi, può oscillare sino ad un centimetro in due punti diversi dello stesso reperto; le variazioni sono dovute per lo più alle reazioni di tutte le materie impiegate nel tessuto (seta, metalli, sostanze tintorie, fissanti e di finissaggio) ai mutamenti di clima, temperatura, umidità e uso nel corso del tempo.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Don Francesco Ghilardi, Vicario della Basilica di S. Maria Assunta, e il dott. Pietro Gelmi, archivista dell'Archivio Parrocchiale di Gandino, per l'aiuto offerto nella consultazione del materiale documentario conservato in quell'archivio.
Vivi ringraziamenti anche al Sig. Gianni Lamburgo per avermi permesso di consultare la sua biblioteca privata dove sono raccolti alcuni dei testi più importanti citati nelle note.
Ringrazio infine il dott. Azzimonti della CIBA GEIGY Italiana, per avermi procurato alcuni numeri della pubblicazione *Les Cahiers CIBA*, introvabili nelle biblioteche pubbliche.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

GRAZIETTA BUTAZZI - FRANCESCO PERTEGATO

Un paio di pianelle cinquecentesche delle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano

I due articoli rappresentano il testo delle relazioni tenute da G. Butazzi e F. Pertegato al Convegno Internazionale di Studi "Il Costume nell'età del Rinascimento", svoltosi a Firenze dall'8 all'11 ottobre 1983.

GRAZIETTA BUTAZZI

Tipologie delle calzature rinascimentali

Il lavoro di restauro condotto recentemente su un complesso di frammenti di calzature, esistenti fuori inventario nella collezione di costumi delle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano, ha permesso l'assemblaggio di un interessante paio di pianelle cinquecentesche, probabilmente femminili. Ne è seguita la possibilità di una lettura completa delle calzature, e di una serie di considerazioni sulle tipologie e i materiali in uso tra il XV e il XVI secolo, oltre a quella di determinarne la tecnica costruttiva. Essendo questa fase emersa nel corso del lavoro di restauro, sarà illustrata dalla relazione Pertegato, nel quadro di un gruppo di calzature che abbiamo avuto modo di esaminare, eseguite nello stesso scorcio di tempo e con tecniche analoghe; io mi limiterò a delinearne invece gli elementi formali e di costume. Vorrei intanto considerare lo svolgimento decorativo (fig. 1) dell'esemplare, impostato su fasce orizzontali, con piccoli motivi geometrizzanti impressi a fuoco con fustella, tra cui emerge una larga fascia con intagli a giorno in senso verticale. Rilevante la prominente rotondità della punta, che dà alla tomaia un andamento falcato, il raffinato particolare della zeppa ricoperta di pelle, e la presenza di uno strato di velluto inserito tra le fodera e la tomaia.

È interessante recuperare un insieme di elementi tipici di questa calzatura nel ritratto (fig. 2) di Pace Rivola Spini del Moroni alla Carrara di Bergamo, dove si ritrova, oltre agli elementi già indicati, lo svolgimento a bande orizzontali della decorazione a fustella. Il catalogo dell'ultima esposizione moroniana conferma per i ritratti della coppia Spini la datazione tra il 1570 e il '75, sulla base dell'età dei personaggi indicata nei dipinti[1]. Nell'accostarsi a questa datazione per il nostro esemplare,



FIG. 1 - Parte anteriore della pianella. Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata.

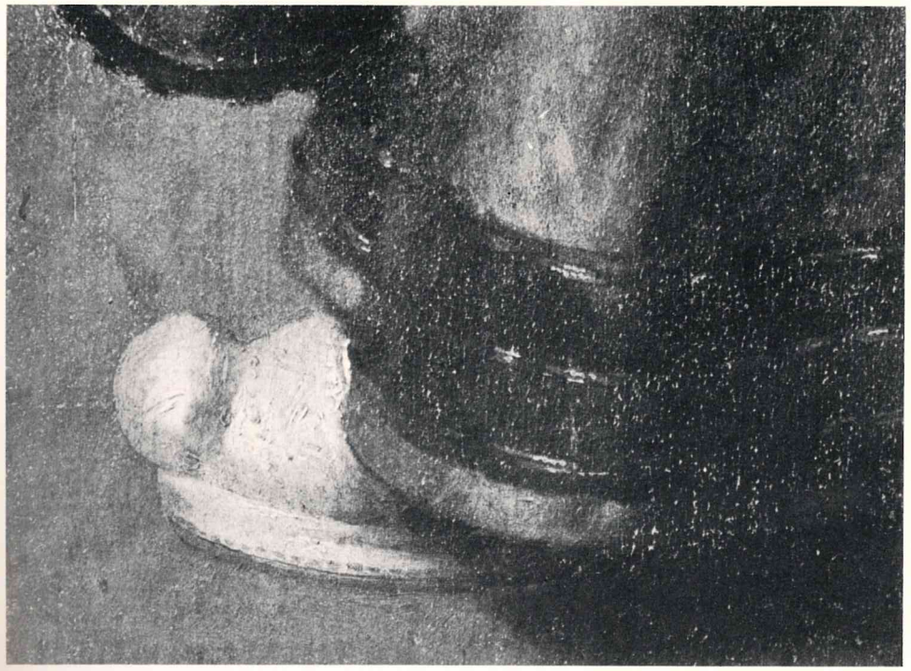


FIG. 2 - G.B. Moroni, Ritratto di Pace Rivola Spini (part.). 1570-75.
Bergamo, Accademia Carrara.

occorre considerare comunque la lunga permanenza di tipologie simili, nel corso del secolo, che cercherò di illustrare attraverso la documentazione iconografica, per cui un arco di tempo più ampio, al III quarto, mi sembra più appropriato. Anche se devo ammettere che, a parte questa fortunata identificazione del modello nel ritratto, non sono stata in grado di rintracciare altre raffigurazioni della stessa tipologia, né descrizioni da documenti in cui riconoscerla. Cito due esemplari appartenenti al Museo Bally, di cui il primo (fig. 3) descritto con punta a corno, presenta qualche rassomiglianza con il nostro modello, mentre il secondo (fig. 4), a punta più allargata, ne condivide in parte l'impianto decorativo[2].
Come forma di calzature, va da sé che si tratta di pianelle, con tomaia priva di quartieri, una delle tipologie più ricche di sviluppo e di citazioni tra la seconda metà del secolo XV e il secolo seguente.
La pianella, come calzatura funzionale, essenzialmente atta a difendere le calze solate dallo sporco del terreno, si affianca già nella moda trecentesca al patito o patino, che assolve la stessa funzione, ma più spesso nei confronti della calzatura[3]. La forma primitiva è essenziale, con la "guigia" o "ghigia"[4], una striscia di cuoio fermata ai due lati del legno o del sughero della suola.
Infatti, se lo statuto quattrocentesco milanese dei calzolai stabiliva di non vendere "zibre con lignaccio vecchio"[5], quasi due secoli prima un atto veneziano del 1277 ricordava già "zogulis de suro et ligno"[6]. A giudicare anche dagli esemplari rimasti, il sughero per la sua leggerezza si rese evidentemente preferibile per una calzatura sempre più ricca ed elaborata. Un documento siciliano del 1513 indica "planelli de suvaro"[7] mentre nelle tariffe della Gabella grossa di Bologna per il 1580 ricorre spesso la citazione di "sovero" o "scorza di sovero da pianelle"[8].
Alla diffusione del modello e del materiale giovò indubbiamente la copiosa produzione di pianelle in Spagna, favorita dall'abbondanza di sughero raccolto nella penisola iberica[9].
Non è del tutto chiara la differenza tra zoccoli e pianelle perché in alcuni casi le due denominazioni si confondono. Come a Venezia, dove nel capitolare dei calzolai le pianelle non sono mai ricordate; qui, evidentemente, esse si identificavano con gli zoccoli, come bene spiega un documento del 1459 dove si parla di "zocholi alti molto zoé pianele molto alte"[10], e ancora nelle prammatiche suntuarie del 1512, del 1522 e poi del 1641 e del 1644, dove permangono le proscrizioni contro il lusso degli zoccoli[11].
Tra gli statuti trecenteschi delle corporazioni artigiane fiorentine, invece, troviamo distinti pianellari e zoccolari, pur nell'ambito dell'arte dei Galigari[12]; eguale distinzione abbiamo a Milano nello Statuto dei Calegari, Cibrari e Zoccolari della città, confermato da Francesco Sforza il 20 novembre 1461[13].
Che in ambito lombardo, infatti, l'equivalente lessicale di pianelle sia *zibre* è provato da una serie di documenti già pubblicati, in cui sono ricordati anche gli *zibroni*, per uomo e per donna, ripetutamente citati dalle ordinazioni di Galeazzo Maria Sforza e presenti, assieme alle pianelle, nel corredo di Elisabetta Sforza di Monferrato[14]. Una forma più pesante e accollata, con suola bassa, che ritengo possa identificarsi in una calzatura del tipo di quella riportata alla fig. 5. È ipotizzabile che a questa tipologia ci si riferisse anche con il nome di "pantofola", quando, ad esempio, il Diario Ferrarese ci indica, nel 1495, "certa fogia de pianele, chiamate pantofole, coperte in fino al collo del piede et aperte niente altro denanzi"[15] o quando nelle leggi veneziane del 1522 si proibiscono soluzioni di lusso per "zoccocoli over pantofole"[16].
Un altro modo di definire le pianelle va ricordato, per la Lombardia, con "solee", secondo la voce "solee seu cipre" nella lista di corredo di Bianca Maria Sforza[17], e presente negli Statuti Piacentini commentati dal Pancotti, e da lui tradotta appunto con pianelle[18].
Ancora una varietà lessicale troviamo nella lista di corredo di Lucrezia Borgia con "tapine" di raso e velluto, a parte "27 paia di curame dorato e pintato venute da Valentia"[19]. Chiaramente uno spagnolismo, perché le "chapines" erano dette "tapins" in valenciano, e "tappini da donna" sono citati anche dal Monticolo a Palermo[20].
Le pianelle valenciane, a differenza di quelle in uso in Italia, non presentavano la tomaia di tessuto prezioso, ma sfoggiavano foderature di pelle argentata e dorata[21].
Già nella seconda metà del secolo XV, si deve essere creata una differenziazione tra le pianelle, probabilmente per gli esiti più sontuosi rispetto alla forma essenziale già ricordata e mai completamente esaurita. Il citato paratico milanese del 1461 permetteva infatti l'impiego di materiali vecchi solo per le "zibre picole da calcagno"; dopo pochi anni, nel 1464, una provisione suntuaria fiorentina interdiva l'uso di pianelle con calze solate consentendo solo zoccoli con ghigia nera[22]. Si trattava evidentemente di forme semplici e funzionali, per donna (fig. 6) e per uomo (fig. 7), come le due riproduzioni della seconda metà del sec. XV.
Il Garzoni ci dà l'indicazione di pianelle e mule[23], una voce legata alla tradizione della moda veneziana settecentesca, e che ritroviamo sia in francese che in inglese. È possibile che denominazioni diverse distingues-



FIG. 3 - Scarpa con punta rialzata "a corno". Inghilterra, 1510-1520 c.
Schönenward, Bally-Schuhmuseum.



FIG. 4 - Pianella con suola di sughero. Germania, XVI sec.
Schönenward, Bally-Schuhmuseum.

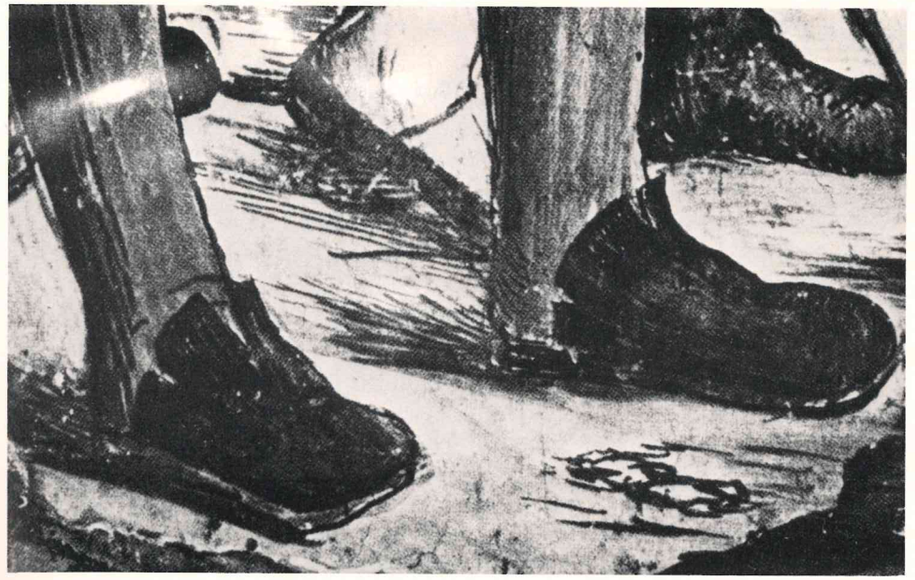


FIG. 5 - G. Romanino, Ecce Homo (part.). 1519-20.
Cremona, Cattedrale.



FIG. 6 - Incisione fiorentina, 1460 c.
da: A. Hind, *Early Italian Engraving,* vol. II, pt. I, A II 5, New York/Londra, 1938.

sero la particolare evoluzione della pianella veneziana (fig. 8) con l'alta suola cilindrica, incavata al centro e centinata nella base, diversa dal modello (fig. 9) con la suola a tronco e pianta ovoidale, più direttamente di influenza spagnola. Un documento nell'archivio di Stato milanese, riguardante la somma dovuta da un Pietro di Caze da Novara, per un cassone di scarpe, datato 1461, elenca "zibre a la viniziana", indicando quindi già una tipologia particolare, distinta dalla moda lombarda[24].
Nell'evoluzione delle pianelle, gli elementi di maggior rilievo riguardano l'altezza della suola e la ricchezza decorativa della tomaia. Con riferimento alla prima, i documenti già pubblicati indicano, ormai è noto, le manifestazioni più anomale a Venezia, segnalate fino da quel provvedimento del Maggior Consiglio del 2 marzo 1430, in cui si trattava di una "inhonesta consuetudo" introdotta nella città, dopo una provisione fiorentina, quindi, del 1377 che disciplinava l'altezza delle pianelle, riconducendola a 1/6 di braccio[25].
Riguardo alla ricchezza decorativa, un'analisi delle provvisioni suntuarie che ho potuto rintracciare, ha mostrato, tra il 1512 e il 1595, almeno 11 deliberazioni nell'Italia centro-settentrionale, che ripetono in varia misura le proibizioni di impiegare oro, argento, ricami o decorazioni a intaglio su pianelle e scarpe[26].
Un tale sfoggio, testimoniato dalle disposizioni suntuarie come particolarmente avvincente nelle calzature femminili, rispondeva anche a un nuovo impatto erotico legato alla donna, che diveniva oggetto d'indagine quanto più l'abbigliamento tendeva a celarne e costringerne il corpo. Il piede e la gamba – emblematico particolare per un tutto che si nascondeva sempre più – diventano elemento di seduzione, e quindi il richiamo erotico si accentra sulle scarpe e le calze.
Perfino il Castiglione, aveva, tra i primi, inneggiato a "un poco di gambetta" messa in mostra inavvertitamente e alla "grandissima gratia" che ne derivava[27]. Il piede e la sua venustà hanno un ruolo non secondario nei trattati sulla bellezza femminile che si intensificano nel corso del secolo XVI. Ma chi più ci rivela il carattere morboso ormai assunto da questa seduzione delle estremità è Michelangelo Biondo, autore nel 1546 del trattato "Angoscia Doglia e Pena"[28] di misogina passionalità, in cui si scaglia anche contro il "pompeggiare dei piedi": "perciocché quelli piedi et attillati gambucce vi disponeno l'alma alla venenosa lascivia, vi menano alla povertà, vi guidano nel morbo incurabile".
Non a caso il Negri, nel suo trattato di danza, si sofferma a lungo sul modo in cui la dama deve tornare a sedersi dopo il ballo, senza sollevare

la veste per non mostrare nemmeno le pianelle[29].
Singolare anche il mutato atteggiamento dei trattati morali verso l'eccessiva altezza delle calzature, tanto vituperata dalla predicazione religiosa quattrocentesca. Cito da un trattato pubblicato a Venezia nel 1610 "che per essere zocholi e le pianelle tanto sconciamente alti, e di sì grande impaccio, sono cagione a dimolte della lor quiete e della lor fermezza perché si potessero semplicemente camminare non sarebbono bastanti la ragione e persuasione per fermarle e farle stare in casa"[30].

Dal Diario Ferrarese già ricordato recuperiamo la descrizione di un nuovo tipo di pianelle, nel 1495; la prima citazione del modello a punta quadrata in Italia corrispondente a un altro esemplare della collezione milanese (fig. 10). Il documento ci informa che si trattava di una tipologia diffusa, a quella data, particolarmente a Corte "large denanzi in la punta del pede che li intraréve uno pede de bove", e la definisce alla francese[31], un'influenza che è sempre stata considerata determinante dagli storici della moda per questa soluzione di forma. Vale forse la pena di considerare, almeno nei confronti della sua vasta diffusione, che fino dai primi anni del secolo XVI, la calzatura a punta quadrata, non più come pianella ma come scarpa con suola di cuoio, viene utilizzata dalla fanteria svizzera. Nel 1506, secondo la cronaca del Burcardo, papa Giulio II fonda la guardia svizzera che il 22 gennaio fa il suo solenne ingresso in Roma, vestita "usque ad calceos" a spese del Pontefice[32]; l'iconografia relativa alla guardia pontificia mostra questo modello di scarpa a larga punta, evidentemente comoda e adatta per camminare, spesso fermata da un passante sull'alto del piede, come questi due esempi di calzature civili dei due primi decenni del secolo XVI (figg. 11, 12). La tipologia, con varianti nell'allacciatura, è documentata frequentemente, anche con decorazione a intaglio, fino alla seconda metà del secolo.
Il Merkel aveva per primo intuito il peso, sulla moda del primo '500, dei chiassosi abbigliamenti militari, e ricordava infatti come, soprattutto per calze e calzature, le leggi suntuarie esentavano spesso i militari dalle proibizioni di nuove fogge[33].
Per la moda delle calze solate, del resto, non si può non menzionare la provisione pisana del 1386 che le vietava alle donne definendole "more militari", o le parole di S. Bernardino contro le donne "che porteranno calze solate come i soldati"[34].



FIG. 7 - "Merchadante", dai cosiddetti Tarocchi del Mantegna.
da: A. Hind, *Early Italian Engraving*, vol. IV, pt. I, pl. 323, New York/Londra, 1938.

FIG. 8 - Pianella con tacco di legno vuoto. Pelle di capretto bianco.
Venezia (?) II quarto del sec. XVI. Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata.

FIG. 9 - Pianella. Venezia (?), II metà del sec. XVI. Romans (Drôme),
Musée de la Chaussure et d'Ethnographie.





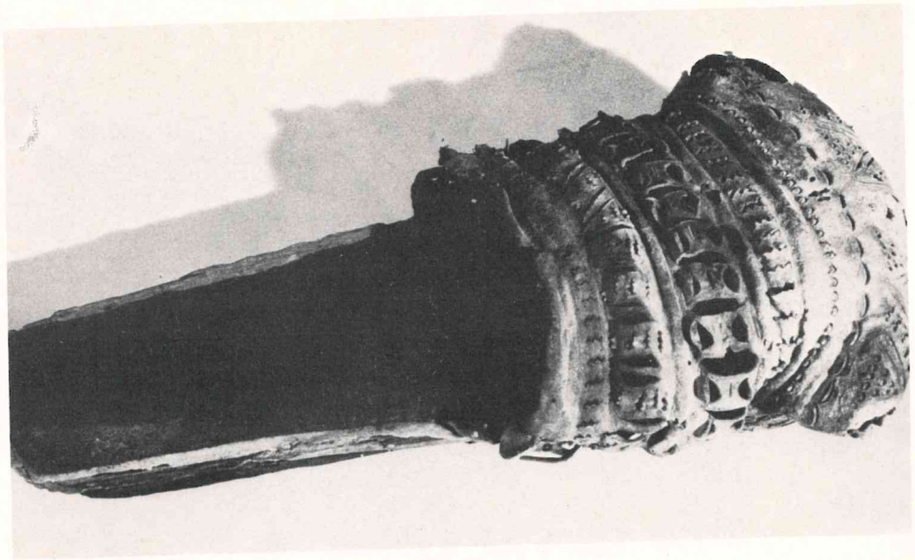


FIG. 10 - Pianella, probabilmente maschile. Pelle di capra (o capretto) bianca. Tacco di legno. II quarto del sec. XVI. Milano, Civiche raccolte di Arte Applicata.



FIG. 11 - Scuola Lombardo-Veneta. Partita di caccia (part.). Roma, coll. privata. da: F. Cappi Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento.* Roma, 1961.



FIG. 12 - G. Romanino, Cristo davanti a Caifa (part.). 1519-20. Cremona, Cattedrale.

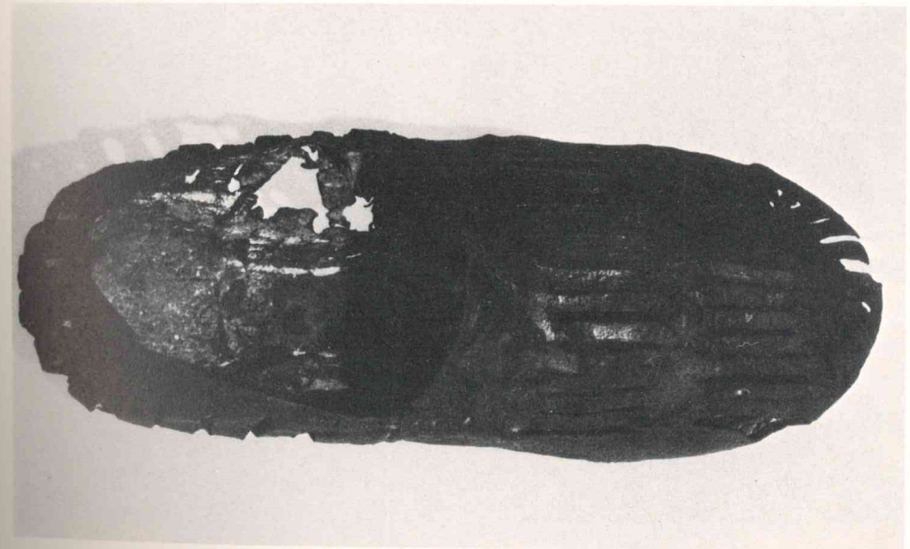


FIG. 13 - Scarpa maschile di pelle di vitello marrone. II quarto del sec. XVI. Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata.

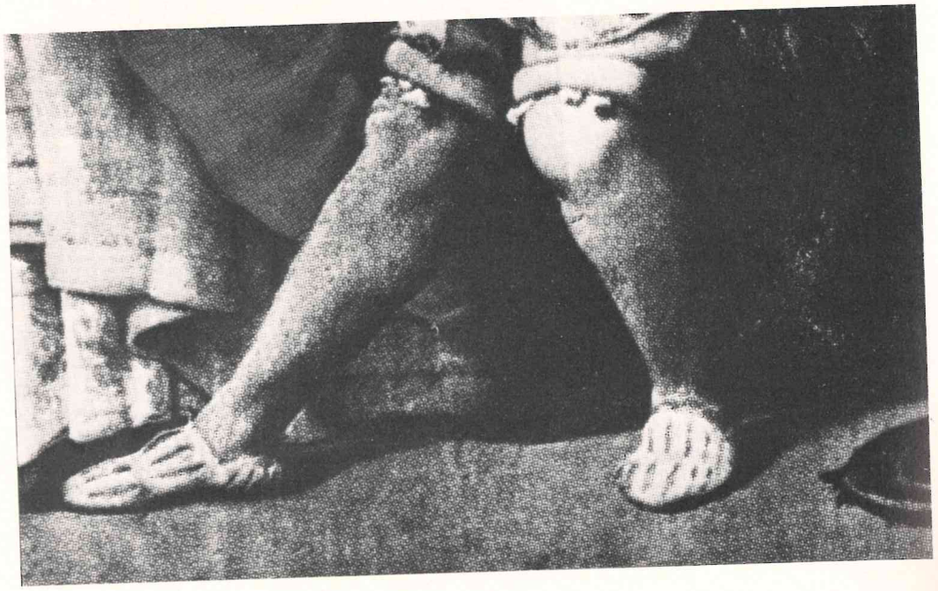


FIG. 14 - L. Lotto, Pala di S. Lucia, 1532.
Jesi, Pinacoteca Civica.

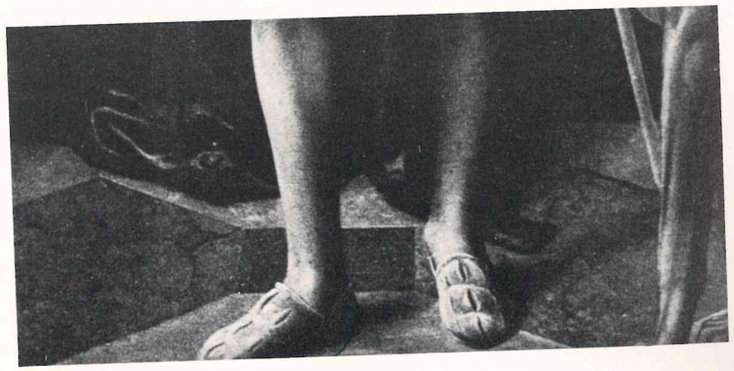


FIG. 15 - Tiziano, Ritratto di Carlo V. 1532-1533. Madrid, Prado.
Nei decenni di massima diffusione del modello, tra cui si devono considerare il IV e V decennio del secolo XVI, esso viene indossato in classi sociali diverse.
La differenza è infatti costituita dai materiali in cui viene eseguito.



FIG. 16 - A. Moro, Ritratto di Massimiliano II (part.). 1550 c.
Madrid, Museo del Prado.



FIG. 17 - G.B. Moroni, Ritratto di G. Grumelli (part.). 1560.
Bergamo, coll. Conti Moroni.



FIG. 18 - A. Mantegna, Camera degli sposi (part.).
Mantova, Palazzo Ducale.

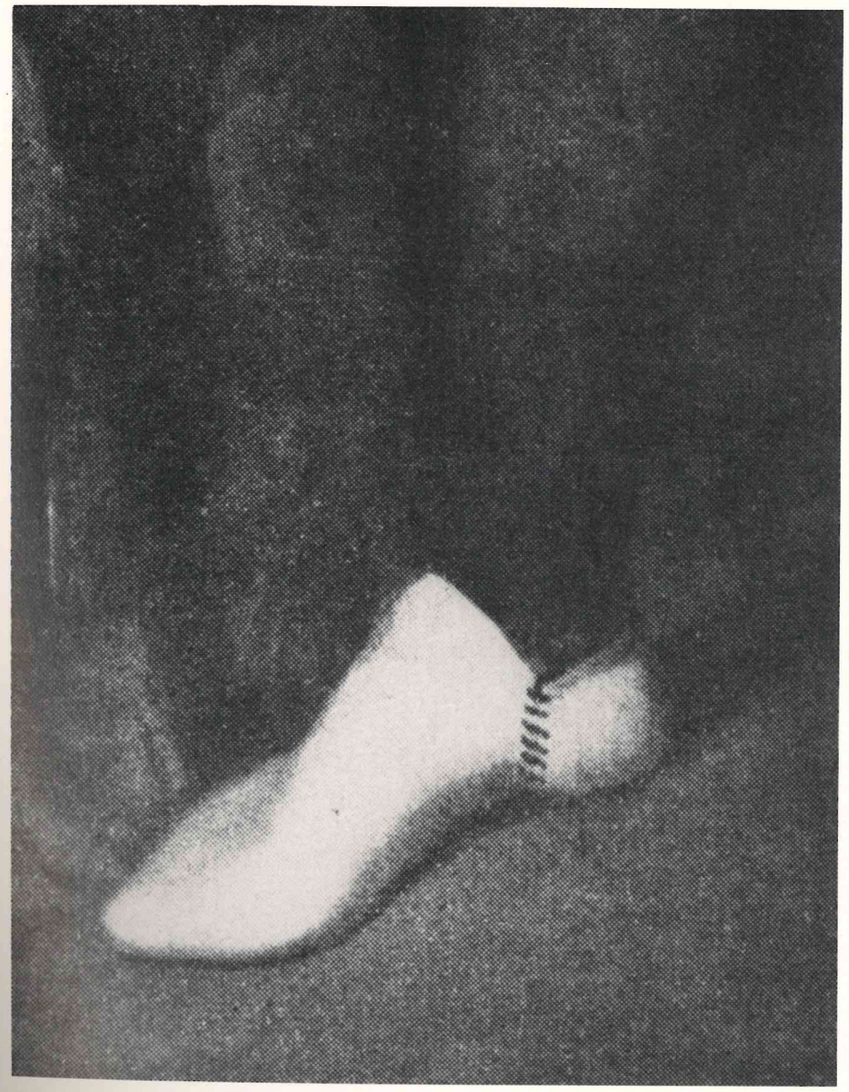


FIG. 19 - B. Passarotti, Ritratto di gentiluomo (part.). 1550-1560. Coll. privata.
da: F. Carpi Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento.*
Roma, 1961.



FIG. 20 - Giorgione, La prova del fuoco di Mosè. Firenze, Uffizi.

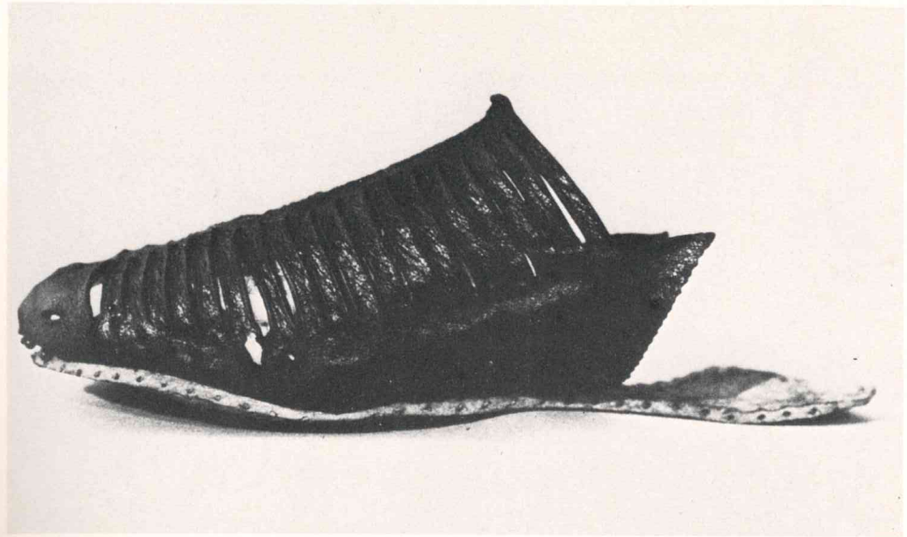


FIG. 21 - Parte di tomaia di scarpa maschile di pelle di vitello.
II-III quarto del sec. XVI. Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata.



FIG. 22 - B. Boccaccino, Incontro di S. Anna e Gioacchino (part.). 1514.
Cremona, Cattedrale.

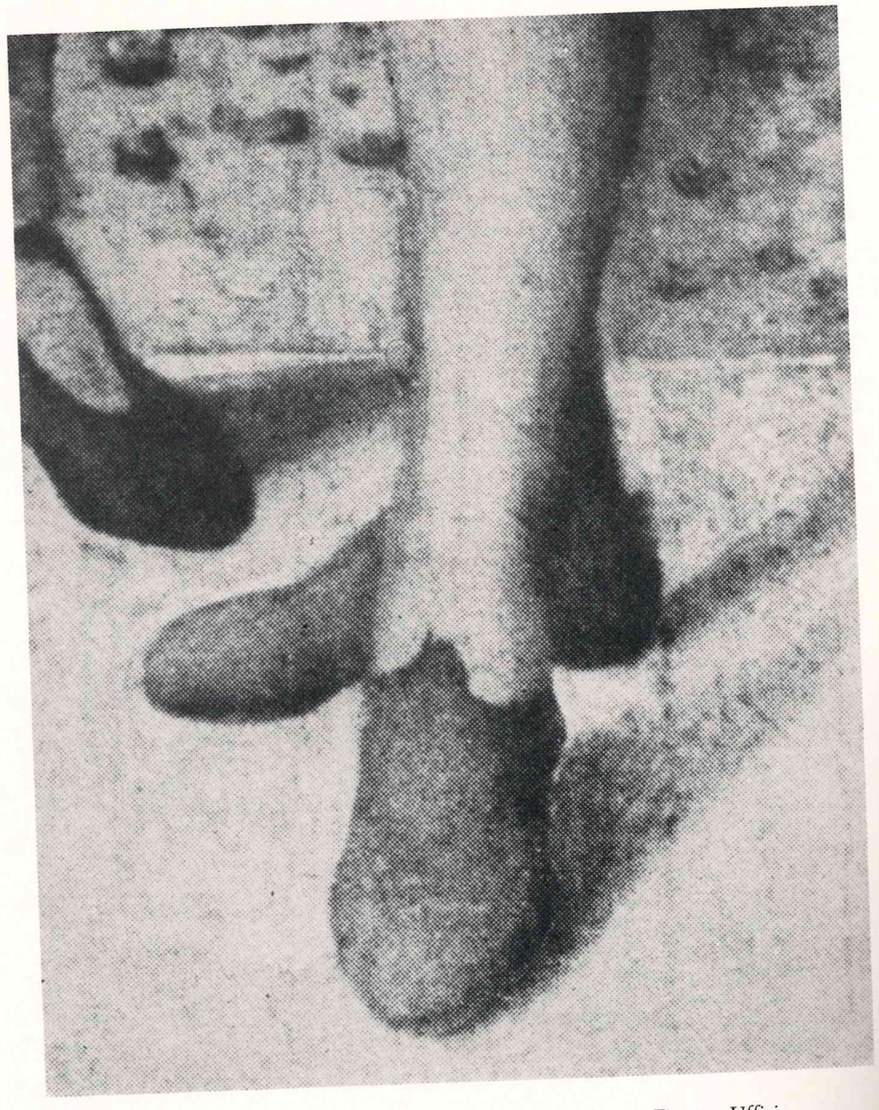


FIG. 23 - Giorgione, La prova del fuoco di Mosè (part.). Firenze, Uffizi.

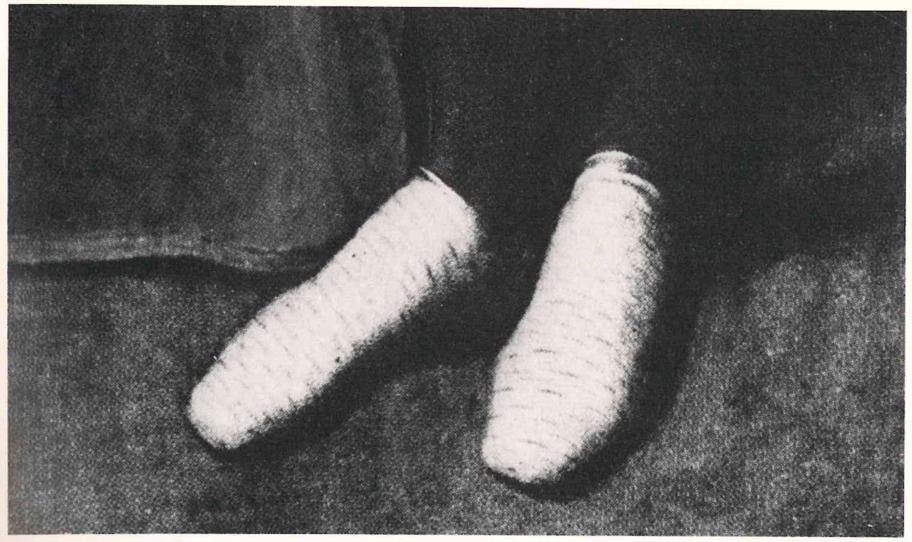


FIG. 24 - G.A. Figino, Ritratto di Lucio Foppa maestro di campo (part.).
Milano, Pinacoteca di Brera.



FIG. 25 - Pourbus, Eleonora Gonzaga con i figli (part.).
I decennio sec. XVII. Mantova, Palazzo Ducale.

Per un più raro impiego delle pianelle nell'abbigliamento maschile, sostituite da scarpe intere (mentre nella moda femminile le citazioni si fanno sempre più frequenti durante il XVI secolo), non va dimenticata l'affermazione del Varchi che nel 1529 considera tramontato l'impiego maschile di "scarpette goffamente fatte con calcagnini di dietro"[35].
Accanto alla tipologia a punta quadra, dopo il primo quarto del secolo XVI troviamo un'altra forma, anch'essa rintracciabile nell'abbigliamento militare (fig. 13) di scarpa comoda e leggera, decorata da fasce di tagli sulla mascherina e, in senso perpendicolare a questi, sui quartieri; evidentemente una soluzione, oltre che decorativa, per rendere la pelle più morbida e flessibile. L'esemplare, del Museo del Castello Sforzesco, trova un *pendent* di identica fattura (fig. 14) nella pala di S. Lucia del Lotto, datata 1532.
La fortuna di questo modello è dimostrata da alcuni ritratti databili (figg. 15, 16, 17) intorno ed oltre la metà del secolo, nei quali il modello compare anche indosso a personaggi non italiani e probabilmente eseguito in tessuto – raso o velluto – invece che pelle. Per il particolare appartenente al ritratto di G. Giacomo Grumelli del Moroni, datato 1560, vorrei citare l'esattezza di due riferimenti: un editto suntuario del 1560 riguardante i tagli e le profilature di seta sulle scarpe, e una lista di guardaroba del luglio 1564 dai registri di Casa d'Este con "un paio di scarpe di veluto taiate alla spagnola e il passamano alli tagli"[36].
Maggior fortuna, rispetto alla tipologia scollata sul piede, ebbe la forma con la tomaia alta verso il collo del piede, come dimostra questo modello (fig. 18), largamente rappresentato nella Camera degli Sposi del Mantegna e presente in un ritratto (fig. 19) del Passarotti, databile per l'abbigliamento tra il 1550 e il 1560, quindi circa di un secolo posteriore. Tra le tipologie accollate, vorrei mostrare una soluzione (fig. 20) degli inizi del secolo XVI che ritengo di poter identificare nella descrizione di "scarpe a tromba" indicata in un documento dell'Archivio di Stato di Milano del 1474[37] e un altro esemplare del Museo milanese (fig. 21), databile al II-III quarto del secolo.
Altre soluzioni, ampiamente documentate dall'iconografia cinquecentesca, presentano tomaia chiusa da nastri e cordelle (fig. 22), oppure (fig. 23) con una lunga punta verso il collo del piede, con un piccolo taglio al centro, ambedue del primo decennio del sec. XVI. Un modello analogo – che non mi è stato consentito di fotografare – è conservato al Palazzo Ducale di Mantova. Nella stessa sede, si trovano due paia di scarpe simili a quelle della foto (fig. 24), di pelle di capretto bianca, con fitta e minuta

decorazione a fustella, che anche in questo caso aveva evidentemente lo scopo di migliorare le prestazioni della pelle. Tale forma, così alta sul collo del piede e minuta decorazione a giorno, è, come nel ritratto del maestro d'arme Foppa del Figino, tipica degli ultimi decenni del secolo, e rappresenta uno degli ultimi momenti in cui le calzature si realizzano con la lavorazione a fondo chiuso, con la tomaia cucita alla suola dall'interno e la suola assolutamente piatta, senza tacco: lavorazione che, come verrà puntualizzato dalla relazione Pertegato, non aveva conosciuto sviluppi notevoli almeno dagli esemplari quattrocenteschi noti.
Dagli ultimi anni del sec. XVI, la tecnica si evolve e troviamo i primi esempi di lavorazione a fondo aperto, con la suola in vista (fig. 25), cucita alla tomaia dall'esterno, nei quali compare anche il tacco sotto il calcagno.

Vorrei concludere con alcuni cenni sui materiali. Le pelli più largamente usate, come del resto confermano gli esemplari rimasti, erano oltre al manzo e al vitello, la capra e il capretto (spesso ricordate come pelle di becco), il montone o montanina (nel corredo di Caterina Pico, 1474, sono elencate 12 paia di scarpe di montanina)[38]. Le pelli più vili erano bufalo e vacca, mentre il cavallino e il cordovano erano le più care e pregiate.
Il cordovano, morbida pelle conciata a Cordova, doveva prestarsi alle più frequenti sofisticazioni per il ripetersi dei divieti nei paratici artigiani di contraffarla con pelle di montone o di unirla ad altre qualità di pelle nelle stesse scarpe.
Il cordovano trovava il suo impiego più prestigioso quando tinto in rosso, ma il citato trattato del Biondo ricorda anche pianelle di cordovano bianco e turchino[39], e otto paia di scarpe di cordovano bruno sono elencate nella lista di guardaroba di don Alfonso d'Este il 2 settembre 1545[40].
Lo stesso Biondo cita cordovani turcheschi, e non mi sembra inutile menzionare il canto dei mercanti di cordovano pubblicato tra i Trionfi carnascialeschi raccolti dal Lasca: *mercanti noi siam tutt'italiani / gran tempo in Pera stati / e di là qua portati / n'abbian molti perfetti cordovani*[41].
Per le concie vegetali, sono ricordati dai documenti l'erba guada o scotano, delle Anacordiacee, usata per le pelli di pecora; il sommacco, sempre un'Anacordiacea, per le pelli più fini perché particolarmente ricca di tannini[42], e la vallonea o valonia, delle Fagacee, ghianda di cerro allora importata dall'arcipelago greco ed utilizzata per le pelli tinte in nero. Numerosi poi i riferimenti all'allume di rocca, impiegato soprattutto per le pelli bianche.

NOTE

[1] *Giovan Battista Moroni* (cat.), a cura di Mina Gregori. Bergamo, Azienda Autonoma Turismo, 1979, tav. 223, schede pp. 220 e 222.

[2] P. WEBER, *Schuhe; drei Jahrtausende in Bildern*. Aara Stuttgart, 1980, p. 50.

[3] A proposito del "patito" o "patino" e della sua funzione per molti versi simile a quella della pianella, allo stato attuale delle ricerche sembra tuttora fondamentale la documentazione raccolta da G. MONTICOLO, *I capitolari delle Arti Veneziane sottoposte alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, vol. II. Roma, 1896-1914. Dalla fine del XV secolo, la minore diffusione delle calze solate porta evidentemente, nella moda femminile, all'impiego di pianelle, oltre che più ricche, con la tomaia chiusa nella parte anteriore e non più a forma di striscia.

[4] Si indica qui la forma lessicale ripetutamente documentata nelle fonti toscane (E. POLIDORI-CALAMANDREI, *Le vesti delle donne fiorentine nel '400*, Firenze, 1924, p. 96 e p. 130), ricordando la forma "centa" menzionata dal Monticolo, *op. cit.*, p. 613 e "corolla" citata negli Statuti piacentini (*Statuta et Decreta Antiquae Civitatis Placentiae*, Piacenza (1560), p. 82).

[5] *Questa è la confirmatione delli Statuti ed Ordinationi delli Calegari, Cibrari et Zoccolari della città... di Milano... concessa per l'Ill.mo et Ecc.mo Principe Francesco Sforza... adì 20 novembre dell'anno 1461*, Codice Trivulziano 1264.

[6] C. MERKEL, *Come vestivano gli uomini del Decamerone*, Roma, 1898, p. 34.

[7] G. MONTICOLO, *op. cit.*, p. 612.

[8] *Tariffa della Gabella Grossa di Bologna*, 1580.

[9] R.M. ANDERSON, *Hispanic Costume 1480-1530*, New York, 1979, pp. 229-235.

[10] B. CECCHETTI, *La vita dei Veneziani nel 1300. Le vesti*, Venezia, 1886, p. 64, n. 10; citato anche da G. MONTICOLO, *op. cit.*, p. 611.

[11] G. BISTORT, *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia*, Venezia, 1912, p. 171.

[12] A. DOREN, *Le arti fiorentine*, Firenze, 1940, 2 v., p. 140 e p. 157.

[13] Codice Trivulziano 1264. Vd. n. 5.

[14] Vd. A. PINETTI, *La limitazione del lusso e dei consumi nelle leggi suntuarie bergamasche, sec. XIV-XVI*, Bergamo, 1912, p. 66 e p. 86; A. GIULINI, *Drusiana Sforza moglie di Jacopo Piccinino* in "Miscellanea di Studi Storici in onore di A. Manno", Torino, 1912, vol. II, p. 201 (nel documento milanese a p. 213 indicate come "pianelle"); P. CASOLA, *Viaggio a Gerusalemme...*, Milano, 1855, p. 141: "le loro donne... non userebbono le zibre aliter pianelle tanto alte quanto fanno"; G. PORRO LAMBERTENGHI, *Lettere di G.M. Sforza*, in A.S.L. 1878-1879, p. 638; E. VERGA, *Le leggi suntuarie milanesi. Gli Statuti del 1396 e del 1498*, A.S.L., pp. 5, 55, 72. Per gli zibroni: PORRO LAMBERTENGHI, *op. cit.*, p. 273, p. 656; *Corredo di nozze di Elisabetta Sforza marchesa di Monferrato 1469*, Milano, 1897. Cfr. anche le provisioni suntuarie bresciane (1503) "A niuno maschio vel femina licito sia portar scarpe... ne subroni nisi de curame over di panno li quali non excedano il valore di marchetti 3 il paro" in A. CASSA, *Funerali Pompe e Conviti, escursione nel vecchio Archivio Municipale*, Brescia, 1887, p. 94.

[15] *Diario ferrarese dall'anno 1409 al 1502 di autori incerti*, a cura di Giuseppe Pardi, in *RR.II.SS*, t. XXIV, pt. VII, Bologna, Zanichelli, p. 144.

[16] BISTORT, *op. cit.*, p. 171. Eguale assimilazione viene fatta dalla legge bresciana del 1503 citata alla n. 14 "ne le pianele... vel pantofole... nisi de curame over di panno".

[17] A. CERUTI, *Il corredo nuziale di Bianca Maria Sforza Visconti sposa dell'imperatore Massimiliano I*, A.S.L. 1875, a. II, p. 64.

[18] V. PANCOTTI, *I paratici piacentini e i loro statuti*, Piacenza, 1925-1930, vol. II, p. 423.

[19] POLIFILO, *La guardaroba di Lucrezia Borgia*, Milano, 1903, pp. 84-85.

[20] R.M. ANDERSON, *op. cit.*, p. 234; MONTICOLO, *op. cit.*, p. 617.

[21] R.M. ANDERSON, *op. cit.*, p. 234.

[22] C. MAZZI, *Due provvisioni suntuarie fiorentine, 29 novembre 1464-29 febbraio 1471 (1472)*. Firenze, 19 maggio 1918. Per nozze Olshki-Finzi: "et non possino portare calze solate né pianelle di alcuna ragione, ma possino portare zoccholi con ghuige nere...".

[23] T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo... con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni...* Venezia, 1589, p. 839: "tutta quest'arte poi consiste massimamente in scarpe, in pianelle, in mule, in zoccoli...".

[24] A.S.M., Archivio Ducale Sforzesco. Atti e scritture camerali, 1461, c. 1602. Sono molto grata a Margherita Rosina Bellezza che mi ha segnalato questo documento.

[25] BISTORT, *op. cit.*, p. 170; MONTICOLO, *op. cit.*, p. 613; E. POLIDORI CALAMANDREI, *op. cit.*, p. 96.

[26] Venezia, 1512, BISTORT, *op. cit.*, p. 171; Brescia, 1515, A. CASSA, *op. cit.*, p. 114; Venezia, 1522, BISTORT, *op. cit.*, p. 171; Bergamo, 1540, PINETTI, *op. cit.*, p. 66; Macerata, 1547, F. RAFFAELLI, *Gli statuti suntuari dal secolo XV al secolo XVIII per la città di Macerata*, Fano, 1879, pp. 27-28; Ascoli, 1553, C. MARIOTTI, *Leggi e disposizioni suntuarie ascolane dal XIV al XVIII secolo*, Ascoli, 1900, p. 21; Pistoia, 1558, ZANELLI, *Di alcune leggi suntuarie pistoiesi dal XIV al XVI secolo*, A.S.I., s. V vol. 16°, Firenze, 1895; Firenze, 1562, C. CARNESECCHI, *Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562*, Firenze, 1902, p. 43; Faenza, 1574, G. GHINASSI, *Considerazioni sopra tre statuti suntuari inediti del secolo XVI per la città di Faenza*, Atti e Memorie della R. Deputazione per la Provincia di Romagna, a. II, Bologna, 1866, p. 174; Perugia, 1582, *Nova Provisione et Riforma sopra le Pompe et Superfluità così di vestiti e abiti de gl'huomini e delle Donne di Perugia e suo Contado...* vii di Dicembre MDLXXXII; Perugia, 1595, *Nuova Pragmatica del vestire, et habiti de gli huomini et donne della Città di Perugia et suo contado*, Perugia, 1595, par. 4.

[27] *Il libro del Cortegiano del Conte Baldasar Castiglione*, in Firenze, ottobre 1528. Libro I, p. fiii-fiiii.

[28] M. BIONDO, *Angoscia doglia e pena... le tre furie del mondo*, in G. ZONTA, *Trattati del 500 sulla donna*, Bari, 1913, pp. 104-105.

[29] C. NEGRI, *Le gratie d'amore di C. de Negri*, Milano, P. Pontio e G.B. Piccaglia, 1602, p. 45.

[30] *Delle Pompe overo degli abusi del vestire, discorsi varii raccolti dalle Sacre Scritture e da diversi autori...* In Venezia, 1610, pp. 100-101.

[31] *Diario ferrarese..., op. cit.*, p. 144.

[32] RR.II.SS. ed. Fiorini, 1913, *Johannis Burckhardt Liber Notarum*, p. 503.

[33] C. MERKEL, *op. cit.*, p. 33.

[34] *Ordinamenti suntuari pisani per gli anni 1350, 1386* pubblicati per cura di Luigi Simoneschi, Pisa, 1889, p. 42.

[35] B. VARCHI, *Storia fiorentina*, Firenze, 1838-41, vol. II, libro IX, p. 166.

[36] *Vestium et calligarum moderatione et prohibitione*, pragm. II, 28 sept. 1560, in *Pragmaticae edicta regiaeq. ordinationes neapolitan. regni tam veteres quam recentes...* Neapoli, MDLXX, p. 401: "e che le scarpe tanto de coiro quanto de velluti si possano tagliare e profilare di seta"; A.S. Modena, Spenderia per guardaroba, c. 1100, luglio 1564: "1 paio di scarpe di veluto beretino taiate alla spagnola e il passamano alli tagli".

37 A.S.M., Archivio Ducale Sforzesco, Atti e scritture camerali, 4 gennaio 1474, c. 1602, vd. n. 24.

38 A. MORSELLI, *Il corredo nuziale di Caterina Pico, 1474,* Modena, 1956, p. 40.

39 M. BIONDO, *op. cit.*, p. 168.

40 A.S. Modena, Fondo Camera Ducale, c. 559, Lista di le intrade e la guardaroba dello ill.mo don Alfonso Estense, 2 settembre 1545.

41 *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi... fino all'anno 1559*, II ed. Cosmopoli, pt. I, p. 105.

42 Probabilmente, dalla concia si ricava il nome di pelli fini così trattate (vd. C. D'ARCO, *Notizie d'Isabella estense moglie a Francesco Gonzaga...* estr. dall'Appendice dell'Archivio di Stato Italiano n. 11, s.i.d., p. 102, doc. LXIX 2 feb. 1502).

FRANCESCO PERTEGATO

Tecniche di lavorazione nelle calzature rinascimentali

AVVERTENZA

La nomenclatura qui utilizzata è tratta in massima parte dal *Vocabulaire technique de l'industrie de la chaussure* (Paris, 1969), un'opera in quattro lingue in cui compaiono, talvolta, termini italiani diversi da quelli del lessico corrente e che non possono, d'altra parte, neppure essere stati ricavati per traduzione dei corrispondenti stranieri (es. *gambetto* per *quartiere*). In casi simili si è preferito far ricorso al glossario, assai meno ricco, posto in appendice a Borroni G.: *L'arte del calzolaio e la calzoleria meccanica* (Milano, 1923). Ogni caso di differenza significativa tra le due fonti o di vocabolo desunto da fonti ulteriori verrà segnalato in nota; tra parentesi saranno invece riportati i termini derivati dal solo lessico corrente.

L'intervento di restauro che ha consentito di ricostruire da 23 frammenti di materiali diversi provenienti da non documentati scavi nell'area del Castello Sforzesco[1], un paio di pianelle del XVI secolo (fig. 1) è stato l'occasione per individuare, anche nei dettagli, il procedimento di lavorazione seguito più di quattro secoli fa.

Si tratta di calzature a *fondo chiuso*, con una spessa *intersuola* in sughero (fig. 2). Il fondo è composto di: *suola*, in cuoio di vacca (*fiore* a contatto del terreno); *intersuola* (zeppa) in sughero, bordata in pelle di capretto nera (due strati di sughero, fermati da spinotti di canna); *sottopiede* (o soletta) in cuoio di vitello (*lato carne* a contatto col piede). Tra la punta e il calcagno la calzatura presenta una differenza di spessore pari a 2 cm circa; il rialzamento del tallone contribuiva a migliorarne l'*appiombo*. La *tomaia* consta di: *mascherina*[2], in pelle di capretto nera (*fiore* all'interno); *fodera*, in cuoio di capra (*fiore* a contatto del piede); uno strato di velluto interposto del quale non sono rimasti che due modesti frammenti. La *mascherina* è decorata da intagli a giorno e motivi a *fustella*, completati da piccoli bolli impressi a caldo che conservano deboli tracce di colorazione biancastra e da linee che delimitano le fascie a *fustella*, ottenute anch'esse per *impressione a caldo*. Tutti i motivi decorativi risultano ottenuti per mezzo di un solo *punzone*, a forma di unghia zigrinata.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

37 A.S.M., Archivio Ducale Sforzesco, Atti e scritture camerali, 4 gennaio 1474, c. 1602, vd. n. 24.

38 A. MORSELLI, *Il corredo nuziale di Caterina Pico, 1474,* Modena, 1956, p. 40.

39 M. BIONDO, *op. cit.*, p. 168.

40 A.S. Modena, Fondo Camera Ducale, c. 559, Lista di le intrade e la guardaroba dello ill.mo don Alfonso Estense, 2 settembre 1545.

41 *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi... fino all'anno 1559*, II ed. Cosmopoli, pt. I, p. 105.

42 Probabilmente, dalla concia si ricava il nome di pelli fini così trattate (vd. C. D'ARCO, *Notizie d'Isabella estense moglie a Francesco Gonzaga...* estr. dall'Appendice dell'Archivio di Stato Italiano n. 11, s.i.d., p. 102, doc. LXIX 2 feb. 1502).

FRANCESCO PERTEGATO

Tecniche di lavorazione nelle calzature rinascimentali

AVVERTENZA

La nomenclatura qui utilizzata è tratta in massima parte dal *Vocabulaire technique de l'industrie de la chaussure* (Paris, 1969), un'opera in quattro lingue in cui compaiono, talvolta, termini italiani diversi da quelli del lessico corrente e che non possono, d'altra parte, neppure essere stati ricavati per traduzione dei corrispondenti stranieri (es. *gambetto* per *quartiere*). In casi simili si è preferito far ricorso al glossario, assai meno ricco, posto in appendice a Borroni G.: *L'arte del calzolaio e la calzoleria meccanica* (Milano, 1923). Ogni caso di differenza significativa tra le due fonti o di vocabolo desunto da fonti ulteriori verrà segnalato in nota; tra parentesi saranno invece riportati i termini derivati dal solo lessico corrente.

L'intervento di restauro che ha consentito di ricostruire da 23 frammenti di materiali diversi provenienti da non documentati scavi nell'area del Castello Sforzesco[1], un paio di pianelle del XVI secolo (fig. 1) è stato l'occasione per individuare, anche nei dettagli, il procedimento di lavorazione seguito più di quattro secoli fa.

Si tratta di calzature a *fondo chiuso*, con una spessa *intersuola* in sughero (fig. 2). Il fondo è composto di: *suola*, in cuoio di vacca (*fiore* a contatto del terreno); *intersuola* (zeppa) in sughero, bordata in pelle di capretto nera (due strati di sughero, fermati da spinotti di canna); *sottopiede* (o soletta) in cuoio di vitello (*lato carne* a contatto col piede). Tra la punta e il calcagno la calzatura presenta una differenza di spessore pari a 2 cm circa; il rialzamento del tallone contribuiva a migliorarne l'*appiombo*. La *tomaia* consta di: *mascherina*[2], in pelle di capretto nera (*fiore* all'interno); *fodera*, in cuoio di capra (*fiore* a contatto del piede); uno strato di velluto interposto del quale non sono rimasti che due modesti frammenti. La *mascherina* è decorata da intagli a giorno e motivi a *fustella*, completati da piccoli bolli impressi a caldo che conservano deboli tracce di colorazione biancastra e da linee che delimitano le fascie a *fustella*, ottenute anch'esse per *impressione a caldo*. Tutti i motivi decorativi risultano ottenuti per mezzo di un solo *punzone*, a forma di unghia zigrinata.

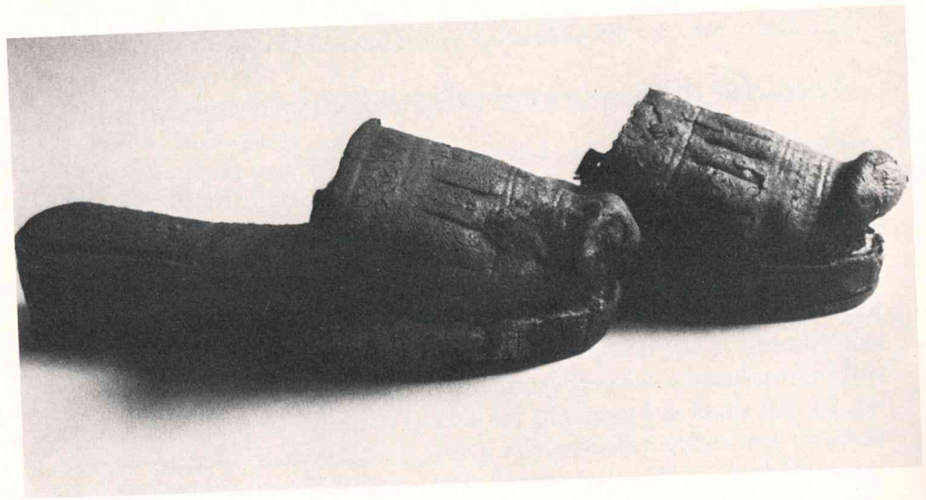


FIG. 1 - Le due pianelle cinquecentesche a restauro ultimato.

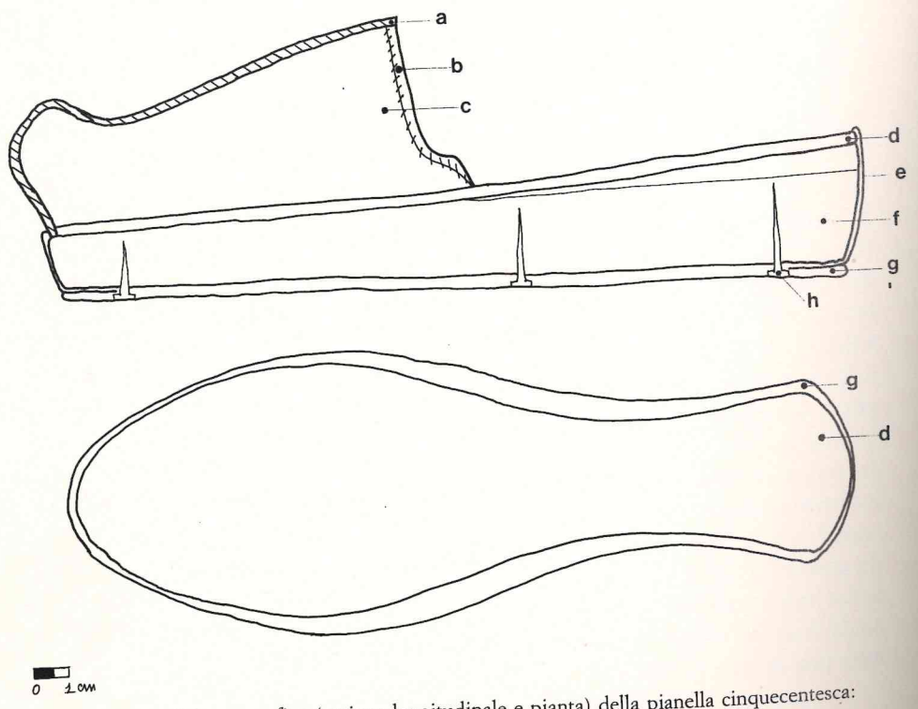


FIG. 2 - Schema grafico (sezione longitudinale e pianta) della pianella cinquecentesca:
a) strato di velluto; b) tomaia; c) fodera della tomaia; d) sottopiede;
e) bordo della zeppa; f) zeppa; g) suola; h) chiodi di legno.

TECNICA DI LAVORAZIONE

Per ragioni di chiarezza espositiva si può articolarne la descrizione in cinque fasi distinte: 1. assemblaggio della *tomaia*; 2. *montatura* della *tomaia*; 3. cucitura del *sottopiede*; 4. inserimento dell'*intersuola*; 5. cucitura della *suola*.

1. **Assemblaggio della tomaia** - *Mascherina* e *fodera* vengono unite lungo la scollatura della pianella (fig. 3a) eseguendo una cucitura a sopragitto[3] di cui rimangono tracce di filato sulla *mascherina*, nonché la caratteristica deformazione degli orli sia nella *mascherina* che nella *fodera*. La *mascherina viene quindi ripiegata (fig. 3b) al di sopra della fodera in modo che la cucitura rimanga all'interno; entrambe sono poi sottoposte, insieme, alle operazioni di fustella*: i motivi decorativi, infatti, combaciano perfettamente. Sollevata la *mascherina*, la faccia interna della *fodera* viene spalmata di colla (i residui si sono gonfiati nel corso del trattamento) alla quale viene fatto aderire lo strato di velluto; poi la *mascherina* viene riabbassata nella posizione precedente.

2. **Montatura della tomaia** - La seconda fase è rappresentata dalla *montatura*[4] *di mascherina* e *fodera*, con interposto strato di velluto, sulla *forma* di legno, al fine di far assumere alla *tomaia* le dimensioni e la conformazione volute.

3. **Cucitura del sottopiede** - Si procede successivamente alla esecuzione della cucitura, a *punto annodato*[5] che unisce *tomaia, sottopiede* e bordo dell'*intersuola* (figg. 3c, 3d, 4) e, nella parte posteriore della pianella, semplicemente *sottopiede* e bordo. La differenza di dimensioni tra *suola* e *sottopiede* è giustificata dallo spazio necessario a contenere, al livello della cucitura, i tre strati della *tomaia*, il *sottopiede* e il bordo. Molto probabilmente quest'ultimo era tagliato in un pezzo unico in modo da presentare una sola giuntura e questa doveva essere, per risultare meno evidente in una calzatura così raffinata, lungo il fianco interno; ciò sembra confermato dalla scoperta che i lembi di sutura sono collocati, nelle due pianelle, in posizioni speculari. Se l'ipotesi è corretta ci troviamo di fronte all'unico elemento dal quale si possa dedurre, pur senza certezza, quale sia la pianella indossata sul piede destro e quale sul piede sinistro. La forma della *suola*, infatti, è perfettamente simmetrica rispetto all'asse longitudinale e non è, pertanto, di nessuna utilità a questo proposito; altrettanto può dirsi delle troppo scarse tracce di usura.

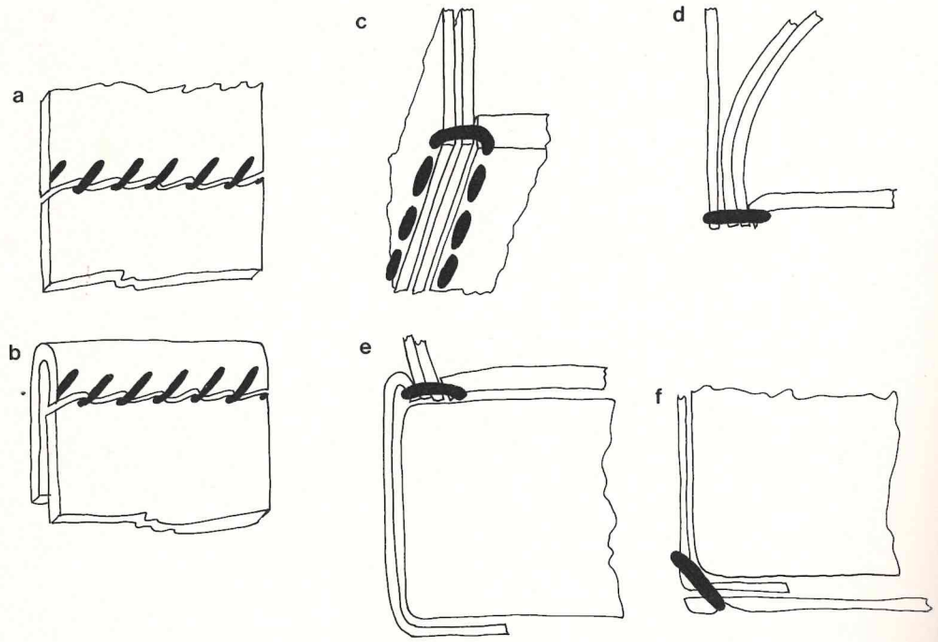


FIG. 3 - Schema grafico di lavorazione, relativo alle due pianelle:
cucitura della mascherina alla fodera (a, b); cucitura, a punto annodato (c) del sottopiede alla tomaia e al bordo dell'intersuola (d); inserimento dell'intersuola e montatura del bordo (e); cucitura della suola (f).

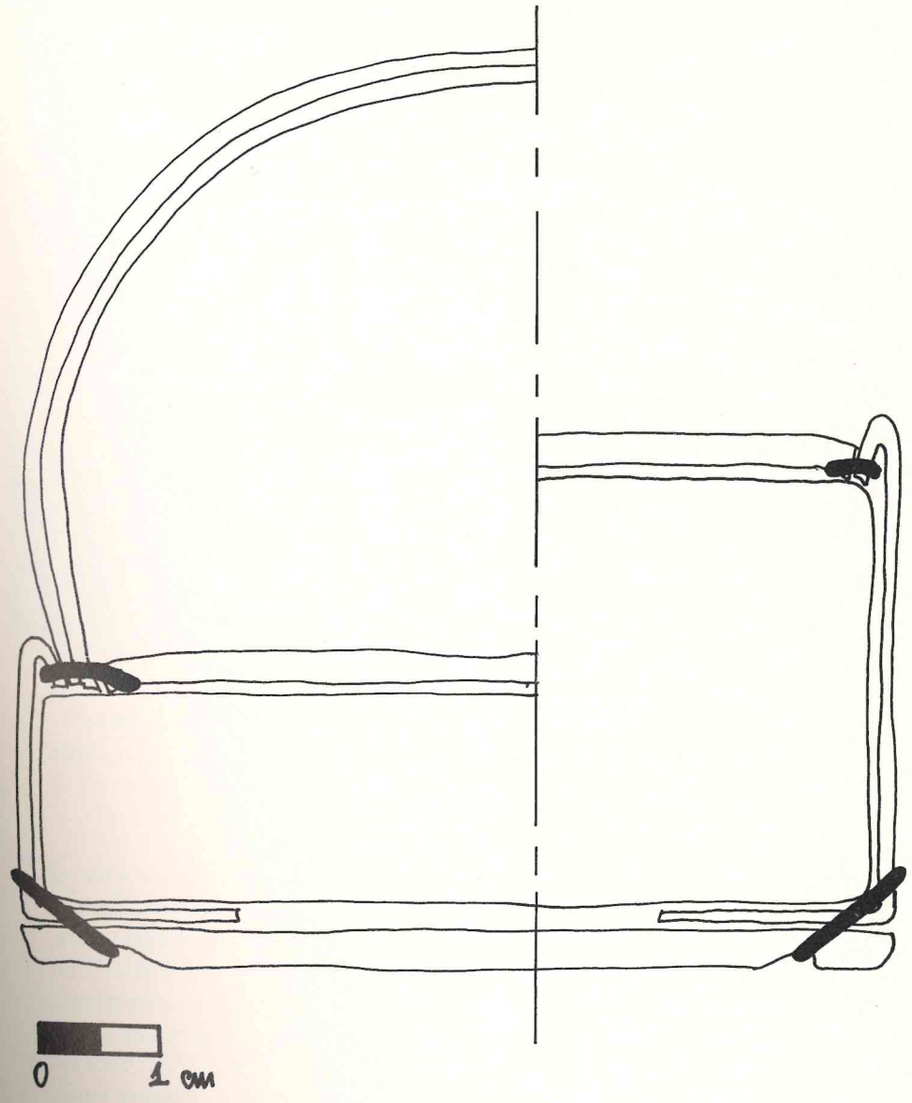


FIG. 4 - Sezione trasversale della pianella:
a sinistra all'altezza della mascherina; a destra del calcagno.

4. **Inserimento dell'intersuola** - Dopo aver spianato la cucitura si pone l'*intersuola* al di sotto del *sottopiede*, si ripiega il bordo tutt'attorno e lo si monta all'*intersuola* (fig. 3e), prima fissandolo provvisoriamente con chiodi (di cui rimangono sulla pelle del bordo i fori deformati dalla tensione), poi fermandolo con un'*imbastitura* (tuttora parzialmente *in situ*).

5. **Cucitura della suola** - La *suola* viene innanzitutto fissata all'*intersuola* e mantenuta in posizione da tre chiodi di legno[6], posti rispettivamente al centro della *punta*, al centro del *calcagno* e in corrispondenza del *fiosso*; tali chiodi rimangono nella calzatura come comprovano sia le deformazioni della *suola*, sia alcuni frammenti ancora in posizione. A questo punto si incide la *suola* per produrre l'*increna*[7], *una fessura che ha il compito di alloggiare lo spago* e serve a proteggerlo dall'abrasione (fig. 3f). Bordo e *suola vengono infine cuciti insieme, utilizzando una cucitura a punto annodato* che forma, lungo il margine inferiore del bordo, una sorta di decorazione ad impuntura (fig. 5), perfettamente riconoscibile, insieme agli altri elementi del procedimento di produzione, nelle calzature indossate da Pace Rivola Spini, nel ritratto del Moroni segnalato da Butazzi[8]. La pianella è così ultimata; per poterla calzare non rimangono che le operazioni di *finitura*[9].
Concia - Il colore marrone del cuoio della *suola*, del *sottopiede* e della *fodera* della *mascherina* suggerisce un trattamento di concia vegetale, al tannino. La pelle di capretto, con *lato carne* in vista, è tinta di nero[10].
Spago - Il filato utilizzato per le cuciture è a più capi, ritorti a Z. Si tratta quasi certamente di canapa e i resti mostrano tracce del trattamento di *impeciatura*[11].

Con la stessa tecnica sono state realizzate: una pianella appartenente al Museo della Scarpa di Vigevano (Inv. n. 42), esposta alla mostra "Tessuti Serici Italiani. 1450-1530"[12]; le pianelle prese a modello per quelle indossate da Beatrice d'Este nella lastra tombale ora alla Certosa di Pavia[13]; un paio di pianelle alte a suola ovale, delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano (n. 1665C/1908A)[14]; le due paia di pianelle a suola ovale, molto alte (rispettivamente 50 e 41 cm) del Museo Correr[15] di Venezia (Cl XXIV n. 115 e Cl XXIV n. 116); una pianella bianca, a punta squadrata, anch'essa delle Civiche Raccolte milanesi (n. 1666C/1909A), e presentata alla mostra citata[16]; due pianelle, di forma simile alla precedente, facenti parte del nucleo di calzature rinvenute qualche anno fa a Mantova, in Palazzo Ducale (una delle due ha perduto per intero l'*intersuola*,



FIG. 5 - Dettaglio della parte anteriore di una delle due pianelle.
È visibile la linea di punti che aveva, in origine, l'aspetto di una impuntura.

in legno, e mostra, scoperta e intatta, la cucitura di attacco della *tomaia* al *sottopiede*); la *fodera* di *mascherina*, decorata ad intagli, sempre da Mantova, riconoscibile dalla collocazione dei fori di cucitura e dalla deformazione prodotta dal sopragitto lungo la scollatura; quest'ultimo esemplare ha una punta molto sollevata anche se di foggia non inconsueta, quanto quella delle due pianelle sottoposte a restauro.

Altri sistemi di lavorazione delle calzature rinascimentali

Il confronto tipologico proposto da Butazzi può essere corredato dall'esame delle tecniche di produzione.

Sistema rovesciato - La prima è definita *sistema rovesciato*[17] perché la calzatura viene realizzata unendo direttamente la *tomaia* alla *suola*, per mezzo di una cucitura a *punto annodato*, operando da rovescio e poi rovesciandola come un guanto (figg. 6a-6c); in questo modo la cucitura resta all'interno.

È sicuramente la lavorazione seguita della realizzazione della scarpa decorata ad intagli, incompleta (fig. 7), appartenente alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano. È a fondo chiuso; non rimangono che la *suola* e la *mascherina* ma si può risalire con una attendibilità alla calzatura completa: *mascherina* e *quartieri*[18] erano fissati da una cucitura leggermente obliqua, come risulta dalla conformazione delle *ali* della *mascherina*; sono evidenti, inoltre, tracce di una cucitura (forse a sopragitto) che con ogni probabilità serviva a fissare la fodera dei *quartieri* ai *quartieri* stessi. La consunzione della *suola* nella posizione dell'alluce, così come della *tomaia* lungo il margine sinistro, indicano che si tratta di una scarpa sinistra.
Un sistema del tutto simile è quello riconoscibile in due scarpe tra quelle conservate in Palazzo Ducale a Mantova: la prima ha *fondo* in cuoio leggero e *tomaia* in pelle morbidissima, bianca, decorata a *fustella*, in due parti: *mascherina* cucita ai *quartieri*, dall'interno, lungo una linea obliqua, e *quartieri* foderati; l'altra è anch'essa bianca, del tutto simile alla precedente, diversa solo per la foggia della *suola*, più anatomica[19].

Sistema rovesciato modificato - Una lavorazione che può ritenersi variante o modifica di quella appena vista è stata utilizzata per un'altra calzatura delle Civiche Raccolte milanesi[20], sempre a *fondo chiuso* (n.

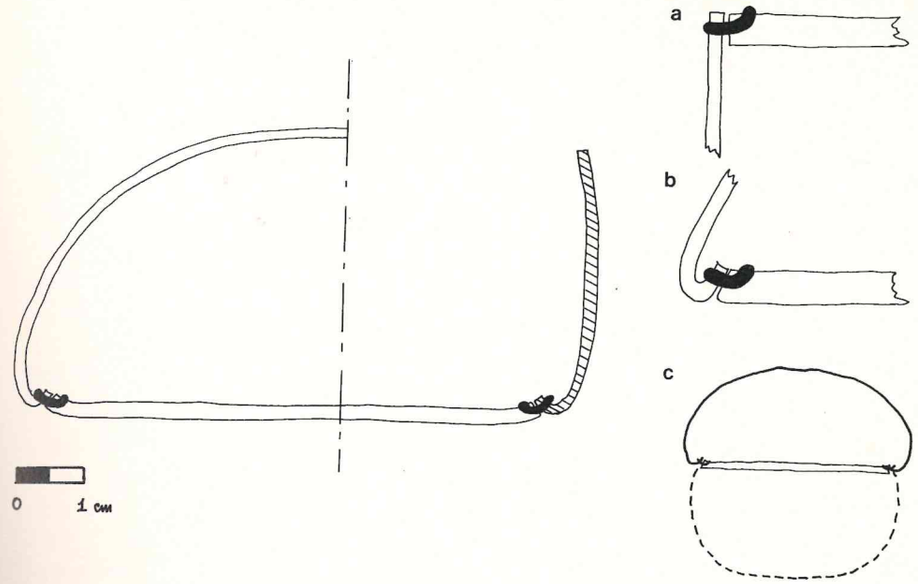


FIG. 6 - Schema grafico della lavorazione detta "sistema rovesciato" (a, b, c) e sezione trasversale della calzatura illustrata in fig. 7: a sinistra la parte davanti; a destra all'altezza del calcagno.

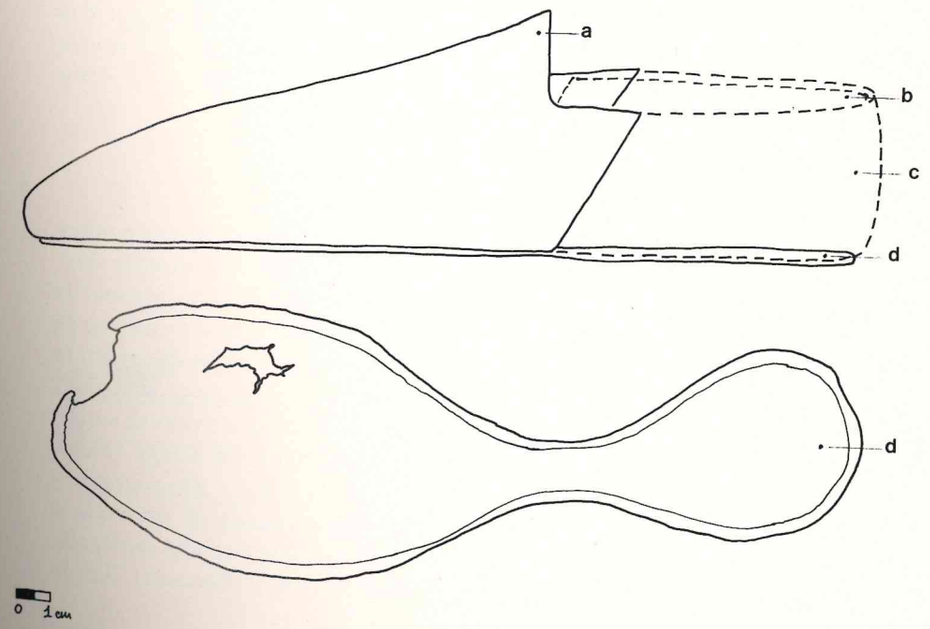


FIG. 7 - Ricostruzione grafica di una scarpa incompleta, del XVI secolo, conservata presso le Civiche Raccolte:
a) mascherina; b) fodera posteriore; c) quartiere; d) suola.

1667C/1910A), con *tomaia* decorata ad intagli, in due parti: *mascherina* e *quartieri* (foderati), uniti da una cucitura da rovescio rinforzata da un triangolino di pelle posto all'interno e cucito a sopragitto; anche la *fodera* risulta fissata con un sopragitto i cui punti sono parzialmente visibili dall'esterno. L'innovazione viene introdotta nella cucitura della *tomaia* alla *suola* (fig. 8): tra i due strati si inserisce un bordo[21] che ha lo scopo di riempire lo spazio compreso tra *tomaia* e *suola* nelle immediate adiacenze della cucitura, e di proteggere la sezione di *tomaia* più vicina alla cucitura e più facilmente soggetta ad usura per sfregamento sul terreno.
Ottenute con un procedimento di lavorazione molto vicino a quest'ultimo sono: una scarpa nera a punta molto allungata, dal nucleo mantovano, nella quale una delle due cuciture di attacco della *mascherina* ai *quartieri* è stata sostituita da una allacciatura a stringa di cui restano 4 *occhielli* per parte; due scarpe più grossolane, sempre conservate a Mantova, caratterizzate da un taglio profondo lungo l'asse longitudinale della *mascherina*, per facilitare il passaggio del piede; probabilmente le scarpe utilizzate come modello per quelle indossate da Ludovico il Moro nel rilievo funebre di Pavia.
Da questa innovazione nascerà la scarpa a *fondo aperto*, con *guardolo*: una *tramezza* di rinforzo posta tra *suola* e *tomaia*. Il processo di trasformazione (fig. 9), piuttosto lungo, ha la sua fase finale (fig. 9d) nella quale la *tramezza* si sposta all'esterno; la tecnica di lavorazione non è più quella rovesciata e una seconda *suola*, più consistente, è collocata al di sotto della prima e fissata da un'ulteriore cucitura[22].

Riparazioni e manutenzione

Certamente, come mostrano i pochi esemplari di cui disponiamo e come conferma il Garzoni[23], frequente doveva essere il ricorso al ciabattino per riparazioni. Tra i problemi più spesso affrontati bisogna considerare: la perdita di tenuta della cucitura della *suola* alla *tomaia*, per abrasione; la consunzione della *suola* in corrispondenza della punta e del calcagno; la perdita di tenuta della cucitura di attacco della *mascherina* al *quartiere*. Diversi sono, a quest'ultimo proposito, i tipi di rinforzo introdotti; vanno dall'applicazione di un triangolino cucito all'interno della scarpa (esemplare delle Civiche Raccolte di Milano - n. 1667c/1910A), alla sovrapposizione della fodera alla cucitura (fig. 7), all'inserimento di un'*orlatura* lungo il margine superiore dei *quartieri* che poi scende fino alla *suola*, alla quale è fissata (scarpa nera a punta molto allungata di Mantova). Tra le

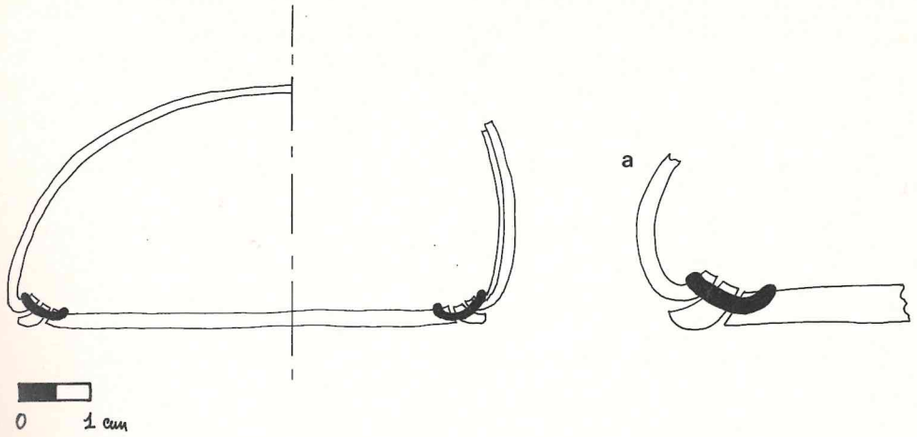
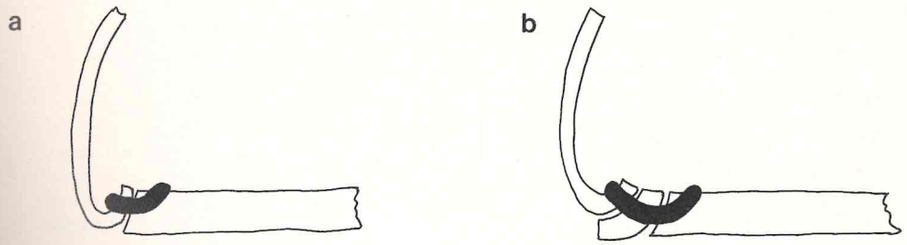


FIG. 8 - Schema grafico del "sistema rovesciato modificato" (a, dettaglio della cucitura).



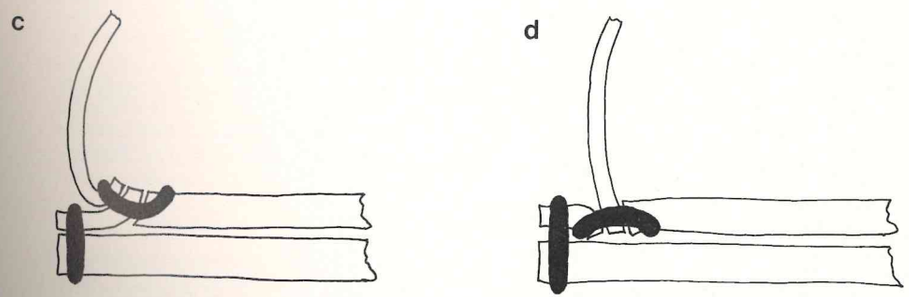


FIG. 9 - Schema grafico delle probabili fasi di passaggio, nell'evoluzione dalla scarpa a fondo chiuso (a) a quella a fondo aperto con guardolo (d).

riparazioni vanno segnalate le toppe introdotte a sanare soprattutto cuciture saltate o abrase (le scarpe con tomaia parzialmente tagliata, di Mantova) e gli innesti di cuoio nelle sezioni più rapidamente consunte della *suola* (la pianella a punta squadrata delle Civiche Raccolte milanesi).

NOTE

[1] Per informazioni sull'intervento di restauro si veda in appendice la relativa scheda tecnica.

[2] Il termine compare sul *Vocabulaire...*; Borroni, invece, usa il termine *tomaia* anche per definire la sola "parte davanti".

[3] È il termine italiano d'uso corrente in sartoria; traduce il termine inglese *overstitched seam*, cfr. J. THORNTON, *The examination of early shoes to 1600*, in P.S. Doughty (editor), "Museum Assistants' Group. Transactions 12", Belfast, 1975.

[4] La fase viene descritta da T. Garzoni in: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1588, con le parole: "*S'adoprano ancora certe bolette per accomodare i lauori sopra le forme...*" (pag. 838; *De' Calzolari, o caligari et ciauattini*).

[5] La denominazione è desunta dal *Vocabulaire...*; la si è preferita a quella utilizzata da Borroni (*punto marcato* o *punto inglese*) e che compare anche in DIDEROT e D'ALEMBERT, *Enciclopedie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, vol. XII, 1777, come *point à l'angloise*, perché si riferisce alla scarpa a fondo aperto ed è, pertanto, d'uso più recente. Lo stesso punto viene definito *closed seam* da J. THORNTON, *A glossary of shoe terms*, in P.S. Doughty, *op. cit.*; quando però, come nel caso della cucitura che interessa qui tomaia e sottopiede, lo spago non attraversa l'intero strato di cuoio del sottopiede ma fuoriesce in corrispondenza del taglio, Thornton usa il vocabolo *edge/flesh seam*. A proposito, poi, del modo di eseguire detta cucitura, Borroni raccomanda di predisporre sul sottopiede i buchi con la lesina, per ottenere una maggior precisione; si parte con lo spago diviso a metà e "*...la lesina dovrà subito essere seguita dalla setola di sinistra, quindi da quella di destra; poi si tirerà lo spago contemporaneamente con le due braccia... Affinché la cucitura della soletta sia resistente è necessario che i fili passino in essa sempre nello stesso ordine, cioè prima il sinistro e poi il destro...*" (pp. 268-269). L'operazione è illustrata chiaramente nel dipinto "il calzolaio" di David Teniers, riprodotto in J. SWANN, *Shoes*, London, 1982 (pag. 10).

[6] Cfr. BORRONI, "*... per non che la suola abbia a spostarsi in seguito*" (pag. 272).

[7] Mentre il *Vocabulaire...* preferisce questo termine, Borroni lo cita ma usa fondamentalmente *solco* o *fesso*, e descrive l'operazione: "*Il taglio deve essere fatto un po' obliquo, di profondità uguale ai due terzi dello spessore della suola, non di più, per non indebolirla. È sufficiente che i punti vi restino ben nascosti e non si vedano affatto quando chiuderemo il solco. Con l'utensile che chiameremo apri-fesso si aprirà il taglio ora eseguito e... lo si renderà tutto uguale in profondità e pronto a ricevere la cucitura*" (pag. 274).

[8] Vedi BUTAZZI, fig. 2.

[9] Cfr. BORRONI, "*Eseguita la cucitura, si introduca nel fesso la stecca d'osso e la vi si faccia scorrere premendo con forza onde spianare bene i punti; poscia vi si metta dentro della buona colla – ma poca – e si proceda alla chiusura del fesso*" (pag. 276). Seguono, descritte con estrema precisione, le operazioni di finitura che richiedono utensili quali: *raspe*, vetro o carta vetrata, *liscie, ferri per la rifinitura, brunitoi, bussetti, turabuchi* ecc. (vedi pp. 278-290). Analogamente il Garzoni precisa: "*...e cucite che son le scarpe, è mestieri d'hauer certe sgurbie, e scarpelli da frapparle con galantaria...*" (pag. 838).

[10] Nel Garzoni si dà notizia di un trattamento di tintura delle pelli: "*...in color di Rubbia n'interuiene tartaro di vin bianco, sal commune, scorze di gambari e altre fantasie; in color verde n'interuèngono grani di spin ceruino, allume di rocca, cenere di sterco di pecora, cò alcune altre particolarità; in color rosso n'interuiene il uerzino, la galla, et la lessia dolce; in colore azurro n'interuiene la scorza dell'uva negra, la poluere d'indico, e alcune altre circostanze.*" (pag. 829; *Dè pellicciai et cuoiai*).

[11] È significativo che sia sulla preparazione dello spago, che sul suo modo d'impiego, le indicazioni fornite da Garzoni e da Borroni siano pressoché identiche. Scrive Garzoni: "*...lo spago, il quale è filato di canepa, e incerato con una certa mistura fatta di pegola, cera e ragia di pino, e poi certe setole di porco cinghiaro, le quali si mettono in capo di quel spago per poter meglio cusire.*" (pag. 839). E Borroni riferisce che lo spago, di canapa o lino, viene *impeciato*, cioè trattato con *pece* e *cera vergine* (probabilmente al fine di mantenere compatto il filato e facilitarne lo scorrimento nel corso della cucitura; ma anche per garantirne una migliore conservazione nel tempo) ai capi del quale vengono applicate le setole.

[12] Si veda AA.VV., *Tessuti serici italiani. 1450-1530*, Milano, 1983, pag. 151 (scheda di G. Butazzi).

[13] Il monumento è opera di Cristoforo Solari, che vi attese tra il 1497 e il 1499 (Cfr.: AA.VV., *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978).

[14] AA.VV., *Tessuti...*, pag. 151 (scheda di G. Butazzi).

[15] Il paio contraddistinto dalla sigla Cl XXIV n. 115 è pubblicato in F. BONDI, G. MARIACHER, *La calzatura della Riviera del Brenta*, Venezia, 1979, pag. 202.

[16] AA.VV., *Tessuti...*, pag. 152 (scheda di G. Butazzi).

[17] La definizione è ripresa da Borroni che usa anche *calzatura rivoltata, a scarpino,* vocabolo, quest'ultimo, sicuramente in relazione col francese *escarpin retourné (vedi Enciclopedie...*, voce *Cordonnier*). Thornton usa, invece, *turnshoe construction*, intendendo per *construction* il procedimento usato per unire la *tomaia* alla *suola*.

[18] È termine d'uso corrente, riportato da Borroni. *Il Vocabulaire...* dà, invece, *gambetto*.

[19] Come si può ricavare dall'osservazione delle calzature realizzate con questo sistema conservate a Mantova e, ancor più, quelle indossate da Ludovico il Moro nel monumento funebre della Certosa di Pavia che aderiscono al piede come un guanto (ma il modello potrebbero essere state un paio di calzature in tessuto), non solo la pelle della tomaia ma anche il cuoio della suola dovevano essere estremamente morbidi. Precisa Borroni, *"Le suola... devono essere di cuoio e concia dolce..."* (pag. 300).

[20] Figurava tra quelle esposte alla mostra *Tessuti serici italiani. 1450-1530*, Milano, 1983; cfr. catalogo, cit. pag. 152 (scheda di G. Butazzi).

[21] Nella scarpa a fondo aperto si chiamerà *tramezza* (Borroni); in inglese *welt* (Thornton) e *welted construction* la lavorazione relativa.

[22] Cfr. J. THORNTON, *The examination...*; vedi anche J.V. WATERER, *Cuoio* in C. Singer, E.J. Holmyard, A. Rupert Hall, T.I. Williams (a cura di) "Storia della tecnologia", Torino, 1962, vol. II.

[23] Garzoni ci informa che calzolai e ciabattini erano due figure professionali distinte ("*...i ciauattini... non s'impacciano in lauori nuoui, ma in cose vecchie e fruste, ...*") e lamenta che "*...nel cusire anco tengono i punti larghi a posta perché tanto maggior guadagno ne riesce alla bottega, quanto più uolte per lauori nuoui si ritorna a quella*" (pag. 839).

Appendice
Scheda tecnica di restauro

Descrizione dei frammenti

Un primo esame dei frammenti consentiva di riconoscere con una certa immediatezza, nei 23 frammenti (fig. 10) di pelle, cuoio, sughero e tessuto, le parti componenti di due pianelle femminili, a fondo chiuso.

a) *Due suole, in cuoio di vacca.* La prima (framm. n. 1), di dimensioni pari a cm 23,7x8,3 – spessore 2,5 mm circa – di colore marrone medio più scuro dalla parte del calcagno, riporta una scalfittura (increna) continua lungo il margine esterno, interessata da fori dovuti ad una cucitura di cui rimangono anche tracce di filato. Presenta tre fori di forma quadrangolare di 0,25 cm di lato, situati rispettivamente al centro della punta, al centro del fiesso e al centro del calcagno, in corrispondenza dei quali la suola mostra un leggero avvallamento; uno dei fori conserva tracce di un chiodo di legno. La superficie esposta al terreno, pressoché del tutto priva di tracce di sfregamento, è interessata da una serie di minuscole cavità, probabilmente prodotte dall'azione di insetti; sono visibili, inoltre, altri tre piccoli fori circolari. Il filato di cucitura è probabilmente canapa, a più capi, filati a S e successivamente ritorti a Z. L'altra suola (framm. n. 2) ha dimensioni leggermente inferiori (cm 23,1x8,1) ed è di colore più scuro; nel foro centrale rimane un'abbondante porzione del chiodo di legno (fig. 11).

b) *Un sottopiede in cuoio di vitello.* Il frammento n. 3 ha colore marrone bruno; sul lato fiore che è interno alla scarpa sono ancora in posizione abbondanti residui di una cucitura, realizzata con lo stesso filato già individuato nelle suole. Sulla faccia opposta – lato carne – si notano tracce lasciate dal piede sudato, più accentuate vicino alla punta ma non sufficienti a stabilire se si tratta del sottopiede destro o di quello sinistro. Ci sono 7 fori distribuiti tra la punta, il fiesso e il calcagno e un frammento di chiodo metallico, arrugginito, sporgente dal calcagno; parte dello stesso chiodo (la posizione è corrispondente) si trova nel frammento 7.

c) *Sei frammenti di sughero.* Parzialmente bordati di pelle di capretto, nera, lato carne in vista, i frammenti nn. 4, 5, 6, 7, 8, 9 sono ricomponibili

in due zeppe (intersuole) di dimensioni leggermente diverse ma provenienti sicuramente da due calzature dello stesso paio, anche se la forma, simmetrica lungo l'asse longitudinale, non consente di distinguere la destra dalla sinistra (com'era già successo per le suole). Più precisamente i frammenti 6 e 7 costituiscono una delle due zeppe, con scarsi residui del bordo lungo il fianco sinistro, che conserva una modesta porzione dello strato di sughero che rialzava il calcagno, un tempo mantenuto in posizione da spinotti di canna, uno dei quali sporge ancora (Fig. 12). La posizione dei fori dei chiodi di legno e le dimensioni comprovano che si tratta dell'intersuola relativa alla suola n. 3. I pezzi nn. 8, 9, invece, costituiscono l'altra zeppa, con più ampie sezioni del bordo esterno (completo dell'orlo superiore in cui sono visibili i fori della cucitura di attacco alla tomaia) sul fianco destro e tutt'intorno al calcagno. I frammenti 4 e 5, infine, uniti lungo un margine che non lascia dubbi, costituiscono lo spessore del calcagno di questa seconda zeppa, com'è comprovato dalla corrispondenza tra i rispettivi fori dei chiodi di legno.

d) *Otto frammenti in pelle di capretto nera.* I frammenti 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20 provengono dai bordi delle zeppe. Infatti riportano: o tracce della cucitura alla suola, o tracce dell'orlo ripiegato con i fori di cucitura al sottopiede, o entrambi. I frammenti 10, 12 e 13 presentano, inoltre, lungo il margine che veniva ripiegato al di sotto della zeppa, i caratteristici segni di tensione prodotti sia dai chiodi coi quali il bordo veniva mantenuto teso attorno alla zeppa prima della cucitura della suola, sia i punti della imbastitura (visibili nei framm. 6, 8, 9) che manteneva in posizione il bordo mentre si procedeva a cucire la suola. L'esame dei margini ha condotto a raggruppare i frammenti nel modo che segue (Fig. 13): i nn. 10 e 13 costituiscono il bordo laterale destro della pianella che chiameremo B; i nn. 11, 12, 14, 19 e 20 provengono, invece, dal bordo laterale destro della pianella A; non è stato possibile trovare una collocazione certa per il framm. 16.

e) Un ulteriore gruppo di *tre frammenti in pelle di capretto nera.* I frammenti nn. 15, 17, 18 sono riconoscibili per gli elementi decorativi (Fig. 14) a fustella e ad impressione a caldo, identici a quelli leggibili nel frammento 21, e sono dello stesso materiale dei residui che aderiscono al n. 22. Il n. 15 (Fig. 15) conserva un bordo ripiegato, con tracce di filati e fori deformati prodotti dalla cucitura a sopragitto che univa la tomaia alla



FIG. 10 - Frammenti di due pianelle cinquecentesche, provenienti da scavi nell'area del Castello Sforzesco.

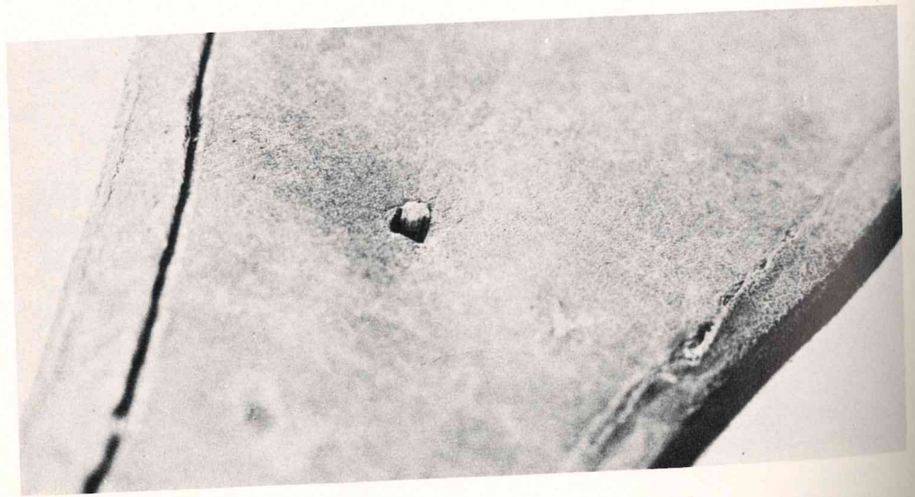


FIG. 11 - Dettaglio di suola con resti di un chiodo di legno.



FIG. 12 - Dettaglio di zeppa con uno spinotto di canna sporgente.

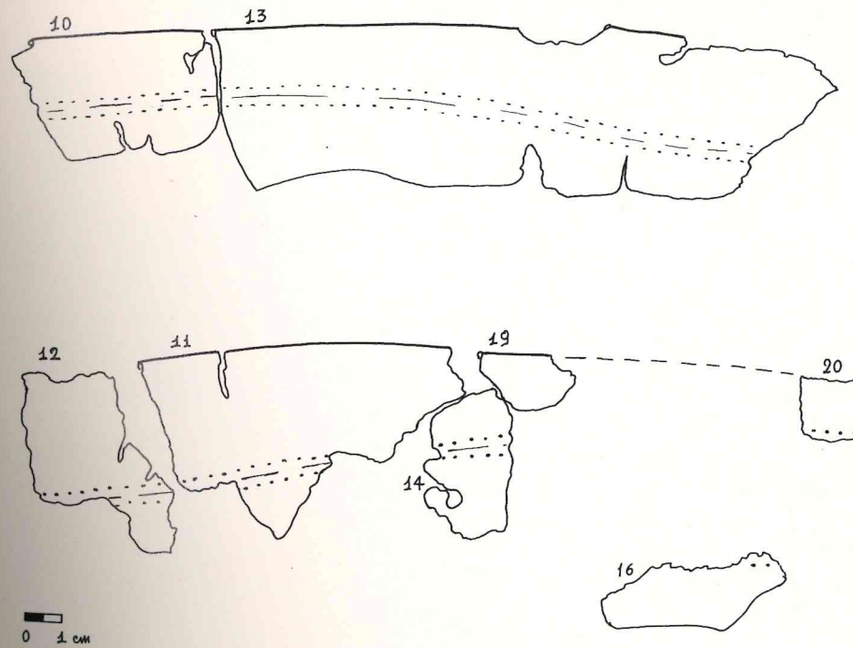


FIG. 13 - Schema grafico di ricollocazione dei frammenti costituenti i bordi delle zeppe.

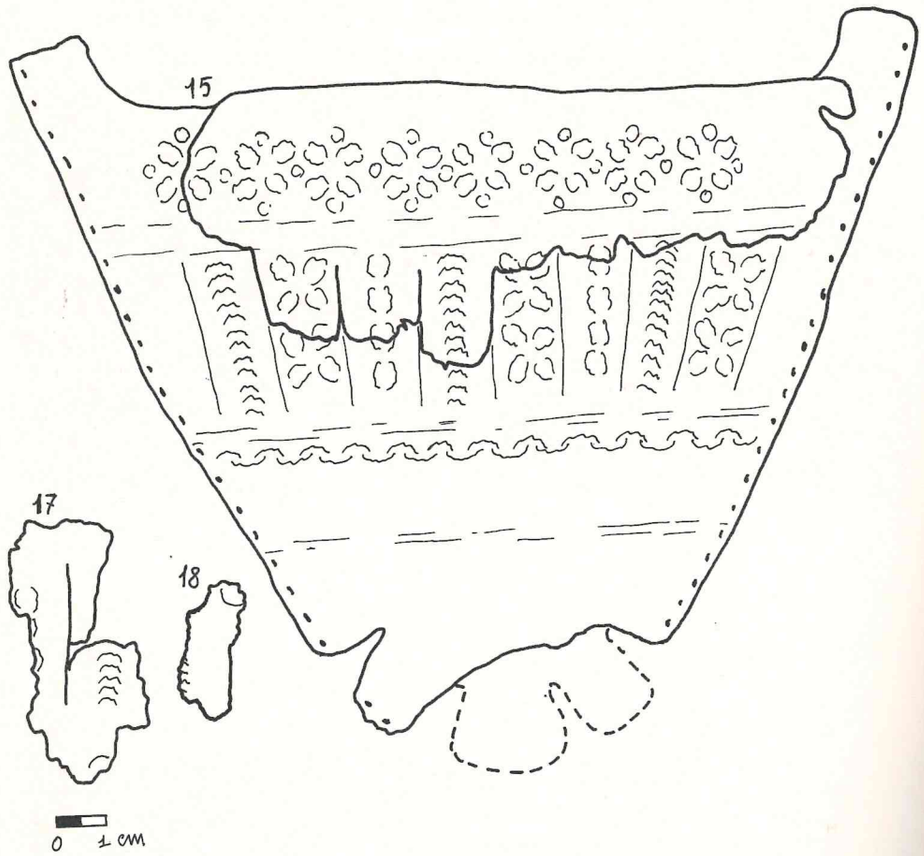


FIG. 14 - Schema grafico di ricollocazione dei frammenti di tomaia.

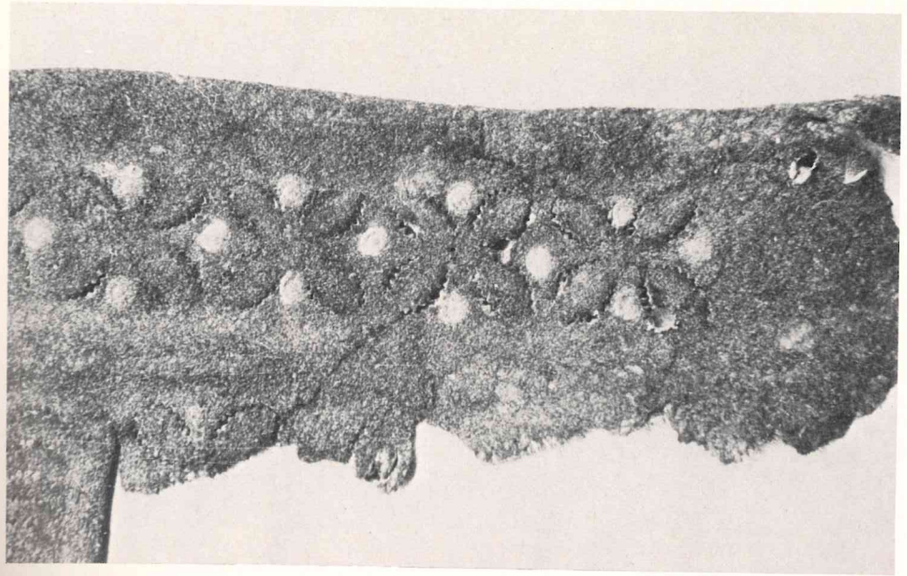


FIG. 15 - Frammento di tomaia della pianella A.

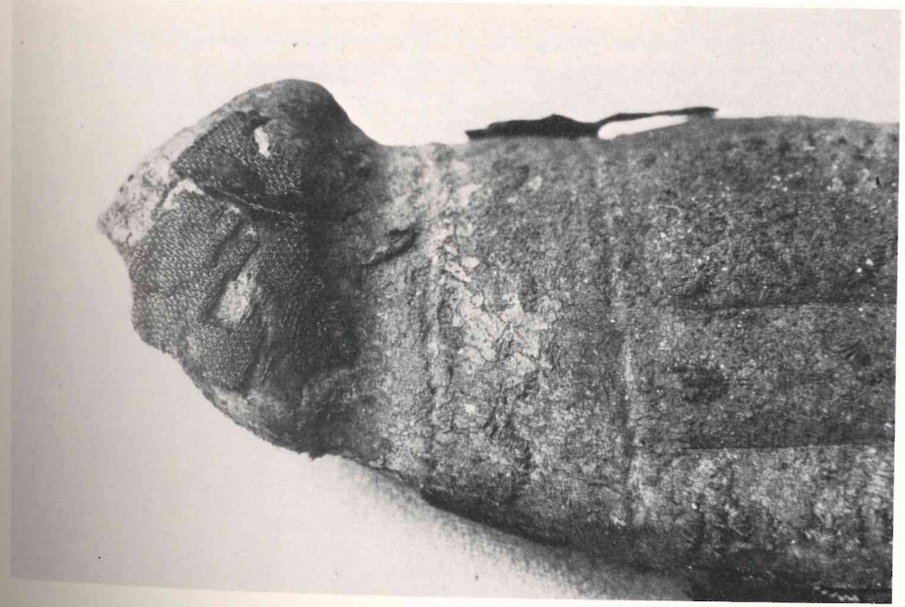


FIG. 16 - Dettaglio di fodera di tomaia, appartenente alla pianella B.

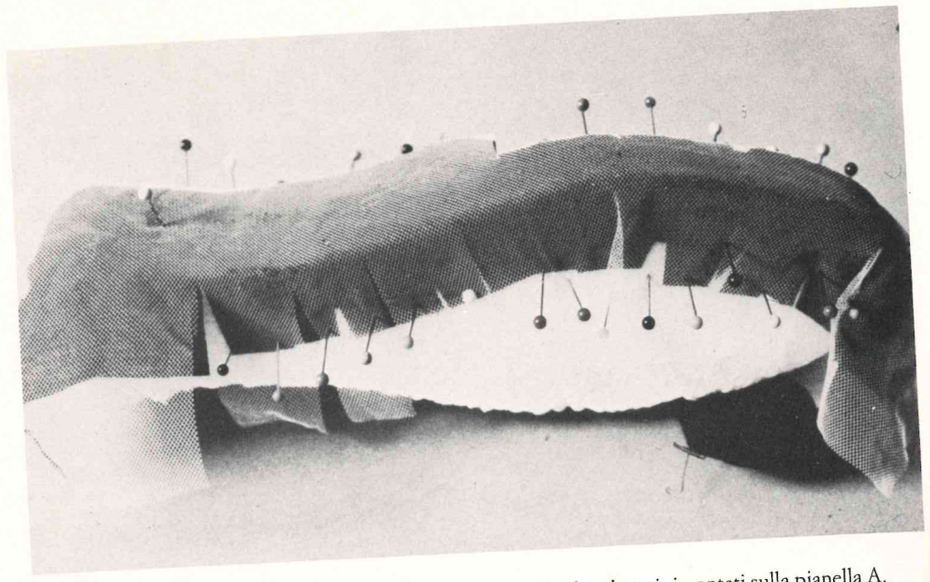


FIG. 17 - L'operazione di riassemblaggio dei frammenti di bordo poi rimontati sulla pianella A.



FIG. 18 - La pianella A a restauro ultimato.

fodera; si adatta perfettamente al framm. 21. I pezzi 17 e 18 provengono con sicurezza dal 22.

f) *Due fodere di tomaia in cuoio di capra* (fiore a contatto del piede). I frammenti 21 e 22 costituiscono le due fodere delle tomaie[1]. Presentano entrambe: lungo la scollatura i segni lasciati dalla cucitura a sopragitto; una decorazione a 9 tagli nel senso longitudinale e tracce delle scalfitture prodotte dalla fustella sulla tomaia. Le punte sono rialzate nella caratteristica foggia a «muso di cane» che ha consentito di avvicinare queste pianelle a quelle indossate da Pace Rivola Spini in un celebre ritratto del Morone[2]. La fodera 22 conserva, ancora *in situ* un frammento di velluto e depositi biancastri (Fig. 16) che si riveleranno essere residui della colla usata, probabilmente, per fissare il velluto.

g) *Un frammento di velluto, fondo raso, di colore marrone-nero.* I segni lasciati dalla pressione esercitata dalla tomaia conducono a collocarlo verso la punta della fodera 21; il velluto ha una riduzione d'ordito pari a 56 (2 + 1 pelo).

h) Una serie di frammenti polverulenti; tra questi sono da segnalare due spinotti di canna, più lunghi e sottili di quello appartenente al framm. 7.

Ricomposizione delle calzature

L'analisi fin qui condotta ha fornito indicazioni sufficienti a riassemblare le due pianelle. I frammenti sono stati ricollocati nel modo che segue. Per la pianella A i nn. 15 (tomaia); 21 (fodera della tomaia); 23 (velluto); 3 (soletta); 11, 12, 14, 19 e 20 (bordo della zeppa); 6 e 7 (zeppa); 2 (suola). Per la pianella B i nn. 17, 18 e frammenti *in situ* (tomaia); 22 (fodera della tomaia); 10 e 13 (bordo della zeppa); 4, 5, 8 e 9 (zeppa); 1 (suola); la pianella B, come si nota, manca della soletta. I bordi delle due zeppe, inoltre, mostrano il punto di sutura dei margini in posizioni speculari e, più precisamente, lungo il fianco interno della calzatura, verso la punta; è questo l'unico elemento dal quale si può dedurre – pur senza certezza – che la calzatura A veniva indossata dal piede sinistro e la B dal piede destro.

Stato di conservazione – Le parti in cuoio presentavano chiari segni della perdita del contenuto di umidità e dell'avanzata ossidazione degli emollienti naturali: erano irrigidite e deformate; in particolare le due fodere di tomaia risultavano accartocciate e schiarite ad un colore grigio chiaro. I frammenti in pelle di capretto, meno resistenti, tendevano a polverizzarsi lungo i margini[3], per il semplice effetto della manipolazione; in condizioni analoghe si trovavano i resti di velluto. Le zeppe in sughero portavano tracce consistenti di bozzoli di insetti; il materiale conserva una discreta elasticità residua.

Pulitura – Tutti i frammenti sono stati, innanzitutto, spolverati per mezzo di un pennello a setola morbidissima. Successivamente, effettuati gli opportuni saggi di prova, sono stati immersi (ad eccezione delle zeppe di sughero e dei residui di velluto) in acetone, per 8 ore, al fine di solubilizzare i prodotti di ossidazione delle sostanze grasse originarie. Le due fodere di tomaia, le suole e il sottopiede sono state poi trattate con una emulsione contenente grassi animali e glicerina in acqua distillata, per tamponamento (questo ha fatto rinvenire la colla sulle fodere di tomaia). Grazie a questa operazione i frammenti interessati hanno recuperato la forma corretta; l'asciugatura è avvenuta naturalmente, dopo aver montato le singole parti su forme di polistirolo, imprigionate da uno strato di tulle di nylon fissato con spilli e introdotte in un sacchetto di politene per evitare che una evaporazione troppo rapida provocasse un restringimento e un irrigidimento del cuoio. Dopo la pulitura il pH dei frammenti in cuoio e in pelle aveva raggiunto un valore compreso tra il 5 e il 6. Le zeppe di sughero sono state trattate con un disinfestante (B-Chloronaphthalene)[4], per immersione.

Ammorbidimento – Per ripristinare il corretto contenuto di umidità e di sostanze grasse emollienti, i frammenti in cuoio e pelle sono stati sottoposti a ripetuti trattamenti con una emulsione contenente lanolina, oli vegetali e cera d'api[5] in acqua distillata, fino a quando il materiale non ha raggiunto un apprezzabile grado di morbidezza.

Rimontaggio delle calzature – I frammenti di tomaia sono stati applicati in posizione e fissati alle rispettive fodere per mezzo di una soluzione al 3% in acqua di carbossimetilcellulosa di sodio[6]. Analogamente si è proceduto per i residui di velluto. La tomaia della pianella A è stata unita al relativo sottopiede (è stata riscontrata la perfetta corrispondenza tra i fori

di cucitura), a cucito, utilizzando, dove necessario, i fori originali, per mezzo di un filato di poliestere (3/100), di colore adeguato. I frammenti di zeppa sono stati ricomposti usando come collante una emulsione di acetato di polivinile[7]; per assicurare una migliore tenuta nel tempo si sono introdotti, perpendicolarmente alla superficie di frattura, due spinotti di legno per zeppa. Per consentire, poi, al sottopiede della pianella A di poggiare per intero sulla zeppa, lo strato di sughero di rialzamento del calcagno, quasi del tutto perduto, è stato integrato con sughero, utilizzando come referente per le dimensioni e la forma, il corrispondente quasi intatto della pianella B; il tono di colore voluto, onde evitare una eccessiva intrusione del materiale nuovo, è stato ottenuto per velature successive ad acquerello.
I frammenti di bordo delle zeppe, una volta individuate le rispettive posizioni, sono stati prima di tutto applicati su tela di cotone, tinta, per mezzo di una emulsione di acetato di polivinile[8]; e per far assumere ai due strati la posizione corretta in funzione della curvatura della zeppa, l'operazione è stata realizzata montandoli entrambi su una forma di polistirolo e mantenendoli in posizione, nel corso dell'asciugatura del collante, con tulle di nylon fissato da spilli (fig. 17). Le sezioni di bordo così ricostruite sono state quindi ricollocate sulle zeppe, per adesione, a mezzo di carbossimetilcellulosa di sodio[9].
Poiché i tre gruppi così ottenuti (suola, zeppa, tomaia) presentano, proprio sulle superfici di contatto tra di loro, i residui e le tracce che hanno consentito di individuare la struttura della calzatura e le fasi del processo di lavorazione, si è preferito, sentito il parere del curatore della collezione, di non procedere ulteriormente nell'assemblaggio definitivo, né con metodi fisici, né con procedimenti implicanti l'uso di prodotti chimici. I componenti vengono tenuti in posizione (fig. 18) da due sottili striscie di Melinex[10], fissate ad anello, una in corrispondenza della tomaia, l'altra del calcagno. In tal modo le pianelle possono essere facilmente esposte e altrettanto facilmente smontate, se e quando fosse necessario sottoporle ad ulteriori indagini e verifiche da parte degli studiosi, rimuovendo i fermagli provvisori *(F.P.)*.

NOTE

[1] La n. 21, erroneamente ritenuta unico resto di una calzatura, era stata precedentemente presentata alla mostra "Tessuti Serici Italiani: 1450-1530", montata su una suola di legno di foggia semplificata e figura nel catalogo (AA.VV., Milano, 1983) a pag. 152 (scheda di G. Butazzi).

2 Cfr. G. BUTAZZI, F. PERTEGATO, *Un paio di pianelle cinquecentesche delle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano. Tipologie delle calzature rinascimentali. Tecniche di lavorazione.* Relazione presentata al convegno «Il costume nell'età del Rinascimento» (Firenze, 1983), atti in corso di pubblicazione.

3 Il fenomeno è attribuibile in larga misura al biossido di zolfo presente nell'atmosfera inquinata che favorisce l'idrolisi acida delle proteine conciate.

4 Xylamon, produzione Bayer.

5 Invasol S, produzione Ciba Geigy.

6 Fornitura: Frank W. Joel.

7 È stata utilizzata una miscela contenente, in proporzioni 1:1, Vinavil BN40 e Vinavil COP 52 AB, di produzione Montedison.

8 Idem.

9 Vedi nota 6.

10 Produzione: Imperial Chemical Industry.

LUISA CONSONNI

Gerolamo Muziano e i suoi incisori

Nell'ambito dell'opera di Gerolamo Muziano, grande importanza ebbero le incisioni *d'après*, cioè quelle incisioni che altri artisti trassero dai suoi dipinti e disegni. Esse infatti testimoniano, con la loro diffusione, come l'arte muzianesca fosse conosciuta ed apprezzata e, d'altra parte, permettono di conoscere opere dell'artista delle quali non si hanno più tracce. Il presente articolo presenta un elenco ragionato di queste incisioni.

Gerolamo Muziano nacque probabilmente ad Acquafredda, in provincia di Brescia, nel 1532[1]. Poco dopo la sua nascita, si trasferì, con la famiglia, a Brescia e qui rimase fino ai dodici anni[2], quando, avendo già dato i primi segni della sua passione per l'arte [3], fu mandato dai genitori a Padova presso il pittore Francesco Picchena[4]. In seguito, si recò a Venezia, dove rimase quattro anni[5], studiando soprattutto le opere di Tiziano[6]. Durante il periodo bresciano, Gerolamo scoprì il suo interesse per la pittura, il suo «natural instinto» verso di essa e cominciò a disegnare tutto ciò che lo colpiva[7]. Data la sua giovane età, pare troppo azzardato ipotizzare un'influenza da parte di uno o dell'altro artista sulla sua arte, semmai si può parlare di clima culturale in cui visse, che lasciò traccia nella sua formazione in seguito. Il soggiorno padovano, invece, grazie all'incontro con il pittore fiammingo Lamberto Sustris e con Domenico Campagnola[8], precisò quella che diventerà una delle costanti dell'opera dell'artista: l'amore per il paesaggio. Negli anni passati a Venezia, il pittore fu affascinato da Tiziano, da cui apprese «quella forte e vaga maniera di colorire»[9] e attinse nuova forza alla sua passione per il paesaggio.

Una testimonianza di queste prime tappe della formazione artistica di Muziano si può trovare nella *Madonna di Belluno*, così chiamata perché era stata eseguita per la chiesa di S. Maria di Belluno[10] e che, dopo alterne vicende, si trova ora conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. In essa si nota un «verticalismo» nelle posizioni dei personaggi e una «rigidezza plastica propria ai quadri del Moroni»[11], elementi tutti che denotano una influenza bresciana e un accenno di ricerca paesistica

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

2 Cfr. G. BUTAZZI, F. PERTEGATO, *Un paio di pianelle cinquecentesche delle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano. Tipologie delle calzature rinascimentali. Tecniche di lavorazione.* Relazione presentata al convegno «Il costume nell'età del Rinascimento» (Firenze, 1983), atti in corso di pubblicazione.

3 Il fenomeno è attribuibile in larga misura al biossido di zolfo presente nell'atmosfera inquinata che favorisce l'idrolisi acida delle proteine conciate.

4 Xylamon, produzione Bayer.

5 Invasol S, produzione Ciba Geigy.

6 Fornitura: Frank W. Joel.

7 È stata utilizzata una miscela contenente, in proporzioni 1:1, Vinavil BN40 e Vinavil COP 52 AB, di produzione Montedison.

8 Idem.

9 Vedi nota 6.

10 Produzione: Imperial Chemical Industry.

LUISA CONSONNI

Gerolamo Muziano e i suoi incisori

Nell'ambito dell'opera di Gerolamo Muziano, grande importanza ebbero le incisioni *d'après*, cioè quelle incisioni che altri artisti trassero dai suoi dipinti e disegni. Esse infatti testimoniano, con la loro diffusione, come l'arte muzianesca fosse conosciuta ed apprezzata e, d'altra parte, permettono di conoscere opere dell'artista delle quali non si hanno più tracce. Il presente articolo presenta un elenco ragionato di queste incisioni.

Gerolamo Muziano nacque probabilmente ad Acquafredda, in provincia di Brescia, nel 1532[1]. Poco dopo la sua nascita, si trasferì, con la famiglia, a Brescia e qui rimase fino ai dodici anni[2], quando, avendo già dato i primi segni della sua passione per l'arte [3], fu mandato dai genitori a Padova presso il pittore Francesco Picchena[4]. In seguito, si recò a Venezia, dove rimase quattro anni[5], studiando soprattutto le opere di Tiziano[6].

Durante il periodo bresciano, Gerolamo scoprì il suo interesse per la pittura, il suo «natural instinto» verso di essa e cominciò a disegnare tutto ciò che lo colpiva[7]. Data la sua giovane età, pare troppo azzardato ipotizzare un'influenza da parte di uno o dell'altro artista sulla sua arte, semmai si può parlare di clima culturale in cui visse, che lasciò traccia nella sua formazione in seguito. Il soggiorno padovano, invece, grazie all'incontro con il pittore fiammingo Lamberto Sustris e con Domenico Campagnola[8], precisò quella che diventerà una delle costanti dell'opera dell'artista: l'amore per il paesaggio. Negli anni passati a Venezia, il pittore fu affascinato da Tiziano, da cui apprese «quella forte e vaga maniera di colorire»[9] e attinse nuova forza alla sua passione per il paesaggio.

Una testimonianza di queste prime tappe della formazione artistica di Muziano si può trovare nella *Madonna di Belluno*, così chiamata perché era stata eseguita per la chiesa di S. Maria di Belluno[10] e che, dopo alterne vicende, si trova ora conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. In essa si nota un «verticalismo» nelle posizioni dei personaggi e una «rigidezza plastica propria ai quadri del Moroni»[11], elementi tutti che denotano una influenza bresciana e un accenno di ricerca paesistica

sul fondo del dipinto, anticipazione di quella che sarà una delle caratteristiche più salienti dell'opera dell'artista e che «è come una nuova e purificata edizione del paesaggio giorgionesco, corretto e riveduto, con il sussidio di insegnamenti fiamminghi»[12].

Spinto dal desiderio di apprendere e deciso a «non ritornare a casa se non homo di qualche valore»[13], andò a Roma e qui giunse nel 1549[14]. Fino al 1555 si dedicò completamente e con volontà ferrea allo studio, deciso «a non mandare in pubblico cosa alcuna insino a tanto che non li potesse essere un vivo testimonio dell'acquistata virtù»[15]. Nonostante questo esilio volontario, Muziano si fece conoscere subito nell'ambiente artistico romano, soprattutto per i suoi paesaggi, tanto da essere soprannominato «il giovane de' paesi»[16].

Tale soprannome, identifica una delle costanti della pittura muzianesca: il paesaggio in cui i vari episodi sono ambientati. Come si è già detto, l'interesse per il paesaggio prende corpo a Venezia, ma è a Roma che esso si rivela come una delle componenti essenziali della sua arte e, dapprima, come la più apprezzata. In questo campo, infatti, egli riuscì a «far risalire l'arte del paesaggio, come elemento decorativo, ad una importanza che crebbe nel secolo e dopo»[17]. Egli, interpretando «con una grandiosità che non si scosta dal vero le sue foreste dai grandi alberi, le montagne frastagliate e le rupi scoscese»[18], mostra un «forte sentimento della natura» che «solleva le sue visioni di paesaggio molto al di sopra dello schematismo abituale in Roma». Quello che «appare di nuovo nelle visioni del Muziano sulla natura [...] è il grave ammassamento verticale della sua tecnica, la composizione con forti contrasti e forti misure»[19], l'artista dunque «ci offre esempi di paesaggi impressionistici mirabili per finezza, con una atmosfera che fa pensare ad un olandese del '600»[20].

Ma, nonostante tutto, l'esempio di Michelangelo fu più forte ed allora ecco che l'artista abbandonò lo studio del paesaggio per quello della figura[21], tentando un'impossibile conciliazione fra «gl'ideali dei michelangiolisti (indiscussi a Roma nel suo tempo e quasi sacri) con la sensatezza vivace, propria dei veneti, e con i loro stessi magisteri di tecnica»[22].

Il pittore si trovò così in una posizione analoga a quella di Sebastiano del Piombo, «ma eran più pure le fonti a cui Sebastiano ricorse e la sua fusione riuscì più equilibrata e più netta.

Il Muziano andò verso forme statuarie; ne trasse il filo a piombo per le sue, abituate alle curve romaninesche, disegnandole, da allora, impalate. Quell'ossessione del verticalismo gl'impedì di scorciare le figure, di muoverle liberamente, d'aggrupparle con facilità [...]. Il mondo romano

aggrandì così la concezione compositiva del Muziano; lo condusse alla teatralità»[23] e il pittore «perdette la primitiva spontaneità [...], rinnovò il suo stile abbandonandosi sovente a quel sentimentalismo religioso che doveva in seguito essere sempre più apprezzato»[24].

Strinse poi amicizia con Taddeo e Federico Zuccari[25] e cominciò a circondarsi di scolari, fra cui Giovanni Paolo della Torre e Cesare Nebbia[26].

Fra le prime opere romane di tale periodo si trovano l'affresco rappresentante il *Riposo durante la fuga in Egitto*, conservato nella chiesa di S. Caterina della Ruota[27] e, per l'arcivescovo Colonna, la sua tela più famosa: la *Resurrezione di Lazzaro*[28], che gli ottenne unanimi consensi, fra cui anche le lodi di Michelangelo[29].

Nell'opera, eseguita nel 1555, Muziano trasfuse tutto ciò che aveva appreso durante i primi anni del soggiorno romano, riuscendo nello sforzo di fondere «la libera arte del Veneto con la regolata forma romana»[30]. In essa si nota come l'artista si fosse avvicinato all'arte e allo spirito di Sebastiano del Piombo. Da quest'ultimo, infatti, sono ricavate le figure degli astanti, agitate e sorprese dal miracolo compiuto sotto i loro occhi. Ciò che colpisce nella composizione, è la forma statuaria dei personaggi, il loro raggrupparsi in volumi massicci e «la grandezza romana della composizione trova risonanza nello scenario solenne, profondo»[31]. Reminescenze di pittura veneta si possono trovare nella «testa lontanamente giorgionesca di Cristo» e nella «figura morbida di Marta avvolta in un gorgo di stoffe»[32].

Questo suo primo tentativo riuscito, però, non portò, in generale, ad altri: l'opera «non fu più sorpassata»[33], come se l'ingegno dell'artista si fosse tutto esaurito in essa.

Grazie a questo successo, Muziano si fece conoscere anche fuori Roma, tanto da essere chiamato ad Orvieto per dipingere alcune opere nel Duomo[34].

Nel 1558 lasciò la città e si diresse di nuovo verso Roma, fermandosi per qualche tempo a Foligno, dove dipinse ad affresco una *S. Elisabetta che riceve gli ammalati*[35], opera andata perduta, ma che è conosciuta attraverso una incisione del Beatricetto.

Dal 1560 al 1566 stette al servizio del cardinale Ippolito d'Este[36], per il quale eseguì numerose opere per il palazzo di Monte Cavallo[37] e per la villa di Tivoli[38].

Lasciato questo impiego e tornato a Roma, Muziano si sposò[39] ed iniziò una attività intensissima: le chiese romane, infatti, si riempirono di sue opere e si intensificarono le commissioni per i privati[40].

Durante il pontificato di Gregorio XIII[41], il pittore lavorò senza interruzione al servizio del Papa[42], il quale lo teneva in grande considerazione e lo nominò sovrintendente dei lavori in Vaticano[43]. Le opere più importanti di questo periodo sono quelle che egli eseguì per la Cappella Gregoriana in S. Pietro dei cui mosaici disegnò i cartoni e sorvegliò l'esecuzione[44], un dipinto rappresentante la *Pentecoste*, ora conservato nella sala del Concistoro[45] e, insieme ad aiuti, la decorazione della Galleria delle Carte Geografiche nel Palazzo Vaticano[46].
L'artista morì a Roma il 27 aprile 1592[47] e venne sepolto in S. Maria Maggiore.

NOTE

1 La maggior parte delle fonti antiche è concorde nell'indicare Acquafredda come patria del pittore (vedi O. ROSSI, *Elogi historici di bresciani illustri*, Brescia 1620, pp. 505-506), ma nel paese non esistono documenti che provino tale affermazione. L'anno di nascita, invece, è certo, perché riportato in un *Breve compendio della vita di messer Girolamo Mutiano...* scritta dal suo frate confessore quando l'artista era ancora in vita. Tale biografia fu pubblicata da U. Procacci nella rivista «Arte Veneta» (vedi U. PROCACCI, *Una «vita» inedita del Muziano*, in «Arte Veneta», 1954, pp. 249-252).

2 Riguardo a questo soggiorno bresciano, la *Vita* informa che fu «nutrito et allevato in Brescia in sino nella etade di dodici anni» (cfr. *Ivi*, p. 249).

3 «Sentendosi stimolato da natural instinto alla pittura, et forse da Dio chiamato a questa vaga dilettevole et honorata impresa, per trarre a devotione con le devote et belle opere sue gli animi de i fedeli, quanto più era da ciò deviato con altre professioni, tanto via più si sentiva infiammare allo amore di quella. Onde la più parte del tempo si stava segretamente nascosto in uno stanzino, che da se stesso in cima della casa s'aveva fatto, disegnando et ritraendo hor questa hor l'altra cosa, che più gli andava a gusto, e massime da un libretto di disegni in presto da un amico procacciato» (*Ivi*).

4 Presso questo artista, di cui non rimane notizia, il giovane Muziano soggiornò dal 1544 al 1546 (*Ivi*, pp. 249, 253, nota 6).

5 Dal 1546 al 1549 (*Ivi*, p. 254, nota 10).

6 Tale informazione è riportata, fra l'altro, da R. Borghini (*Il riposo*, Firenze 1584, p. 574) e da C. Ridolfi (*Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648, parte I, p. 265).

7 Vedi nota 3.

8 Vedi U. PROCACCI, *Una «vita»*... cit., p. 249.

9 Cfr. P. MADINI, *Ricerche biografiche su Gerolamo Muziano detto il Brescianino*, in «Archivio storico per la città e i comuni del circondario e della diocesi di Lodi», 1929, I semestre, p. 12.

10 Vedi G. FIOCCO, *Ugo da Como: Girolamo Muziano*, in «Rivista d'arte», 1931, p. 438.

11 Vedi A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940, vol. IX, parte VII, p. 430.

12 Vedi G. NICODEMI, in «Emporium», 1930, p. 126.

13 Cfr. U. PROCACCI, *Una «vita»*... cit., p. 250.

14 La *Vita* afferma che arrivò nella città «sotto gli ultimi giorni dell'immortal memoria di Paolo terzo» (cfr. *Ivi*).

15 *Ivi*.

16 Vedi G. BAGLIONE, *Le vite dei pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. Infino à tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, p. 49.

17 Cfr. U. DA COMO, *Girolamo Muziano*, Bergamo 1930, p. 122.

18 Cfr. M. PEROTTI, *Federico Zuccari*, in «L'Arte», 1911, pp. 434-435.

19 Cfr. H. VOSS, *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, vol. II, p. 559.

20 Cfr. U. DA COMO, *Girolamo Muziano* cit., p. 10.

21 Vedi L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, ed. cons. Bassano 1795-1796, vol. I, p. 450.

22 Cfr. G. CANTALAMESSA, *Un quadro di Girolamo Muziano*, in «Bollettino d'arte», fasc. VI, giugno 1910, p. 206.

23 Cfr. A. VENTURI, *Storia*... cit., vol. IX, parte VII, pp. 456-457.

24 Cfr. L. MOSCONE, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1975, vol. VIII, p. 70.

25 Vedi C. RIDOLFI, *Le maraviglie*... cit., p. 265.

26 Vedi G. BAGLIONE, *Le vite*... cit., p. 52.

27 La *Vita* cita quest'opera – visibile ancora oggi – erroneamente come una pala d'altare (vedi U. PROCACCI, *Una «vita»* ... cit., p. 250).

28 *Ivi*. La tela è oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana (sala XI, inv. 368) ed è databile fra la primavera e l'estate del 1555 (*Ivi*, p. 255, nota 21).

29 *Ivi*, p. 250.

30 Cfr. A. VENTURI, *Storia*... cit., vol. IX, parte VII, p. 436.

31 *Ivi*, pp. 432-433.

32 *Ivi*.

33 Cfr. A. VENTURI, *Storia*... cit., vol. IX, parte VII, p. 436.

34 Muziano giunse nella città nel 1555 (vedi U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923, p. 202). Per il Duomo avrebbe dovuto eseguire le decorazioni delle dieci cappelle (vedi U. PROCACCI, *Una «vita»* ... cit., p. 250), ma, dopo aver decorato la prima, «vedendo che andava con poca sollecitudine il negozio [...] si risolse partire et tornare a Roma» (*Ivi*).

35 Vedi R. BORGHINI, *Il riposo* cit., pp. 574-575.

36 Vedi U. PROCACCI, *Una «vita»*... cit., p. 250.

37 Vedi V. PACIFICI, *Ippolito II d'Este cardinale di Ferrara*, Tivoli 1920, p. 266.

38 *Ivi*, pp. 181-182.

39 Muziano sposò Ortensia Orsi (vedi U. DA COMO, *Girolamo Muziano* cit., p. 89).

40 Vedi R. BORGHINI, *Il riposo*... cit., p. 577.

41 A partire, cioè dal 1572 (vedi U. PROCACCI, *Una «vita»*... cit., p. 262, nota 63).

42 Vedi G. BAGLIONE, *Le vite*... cit., p. 51.

43 *Ivi*.

44 Vedi U. PROCACCI, *Una «vita»* ... cit., p. 252.

45 Vedi R. BORGHINI, *Il riposo* cit., p. 576.

46 *Ivi*.

47 Questa data è confermata dall'epitaffio posto sulla tomba dell'artista e pubblicata da: A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano 1881, vol. III, p. 298 e U. DA COMO, *Girolamo Muziano* cit., p. 191.

I D'APRÈS MUZIANO

La maggior parte dei *d'après* Muziano venne eseguita nel XVI secolo, quando ancora era vivente il pittore, e fu opera dell'incisore fiammingo Cornelio Cort. I rapporti fra i due artisti pare fossero molto stretti, tanto da far dire a U. da Como che «di Gerolamo Muziano egli [Cort] fu presto amico», infatti «fino dal 1566 ne riproduse i quadri» (cfr. U. DA COMO, *Girolamo Muziano* cit., p. 105). Inoltre si sa che il pittore bresciano possedeva sei tavole di rame intagliate dall'incisore fiammingo, rappresentanti Santi eremiti (il documento relativo è pubblicato da U. DA COMO, *Ivi*, pp. 183-184). Da questi elementi si può dedurre come Muziano si preoccupasse sollecitamente della diffusione delle sue opere per mezzo delle riproduzioni incise, curando personalmente che la sua fama venisse aumentata attraverso il loro diffondersi. Preoccupazione giustificata la sua, perché, grazie ad esse, sono giunti fino a noi quei paesaggi a matita o a penna che certo egli ritraeva dal vero, destinati ad avere influenza nel suo tempo e quelle sue opere andate perdute, come la S. Elisabetta dipinta per il duomo di Foligno e conosciuta solo attraverso l'incisione fattane dal Beatricetto.

AVVERTENZE

Nel presente catalogo le incisioni sono rappruppate in ordine di soggetto. Dapprima vengono presentati quelli relativi al Nuovo Testamento, poi quelli di Santi e, infine, i soggetti diversi. In ciascun gruppo ogni opera è presentata secondo un ordine cronologico, relativo alle vicende o ai personaggi descritti.
Le misure sono date in millimetri e sempre l'altezza precede la base. Quando non sono riportate specifiche indicazioni in contrario, le dimensioni si riferiscono all'inciso.

Nel corso del testo si è, inoltre, fatto uso di abbreviazioni che vengono riportate qui di seguito, in ordine alfabetico.

Bartsch	=	A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821.
Bellini	=	P. BELLINI, *Incisori italiani del Cinquecento dalla Raccolta di Stampe della Biblioteca Civica di Monza*, Monza dicembre 1980-gennaio 1981.
Bénard	=	M. BÉNARD, *Cabinet de M. Paignon Dijouval*, Paris 1810.
Bertarelli	=	Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.
Bianchi	=	S. BIANCHI, *Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet*, in «Rassegna di studi e notizie», Milano 1981.
Blanch	=	C. BLANCH, *Histoire del peintres de toutes les écoles*, Paris 1861-76.
Bruillot	=	F. BRUILLOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc.*, Münich 1832.
Da Como	=	U. DA COMO, *Girolamo Muziano*, Bergamo 1930.
De Campos	=	D. REDIG DE CAMPOS, *Un ritratto ideale di Gregorio XII attribuito a Girolamo Muziano, nuovamente collocato nella Pinacoteca Vaticana*, in «Rivista d'Arte», 1939.
Robert-Dusmenil	=	A.P.F. ROBERT-DUSMENIL, *Le Peintre-Graveur français*, Paris 1865.
Roma, G.d.S.	=	Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
GG.	=	G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli'intagliatori*, Siena 1771.
GGDA.	=	G. GORI GANDELLINI, L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816.
Heinecken	=	C.H. HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig 1778-1790.
Hollstein	=	F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Amsterdam 1949-1983.
Huber *Manuel*	=	M. HUBER, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich 1797-1804.
Huber *Brandes*	=	H. HUBER, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu monsieur Brandes...*, Leipzig 1793.
Huber *Winckler*	=	M. HUBER, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu monsieur Winckler...*, Leipzig 1803.
Le Blanc	=	M. CH. LE BLANCH, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890.
Lieure	=	J. LIEURE, *Jacques Callot*, Paris 1924-1929.
Mancini	=	G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubbl. Roma 1956.
Marucelliana	=	Firenze, Biblioteca Marucelliana.
Nagler *K-L*	=	G.K. NAGLER, *Neues allgemenies Künstler Lexicon...*, Leipzig 1835-1852.
Nagler *Mon.*	=	G.K. NAGLER, *Die monogrammisten*, München 1858-1879.
Procacci	=	U. PROCACCI, *Una «vita» inedita del Muziano*, in «Arte Veneta», 1954.
Strutt	=	J. STRUTT, *A biographical Dictionary...*, London 1785.
Ticozzi	=	S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori...*, Milano 1830-1833.
Vasari	=	G. VASARI, *Le vie de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze 1550 (ed. cons. Milanesi, 1878-1881).
Voss	=	H. VOSS, *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920.

1. **Annunciazione**

Huber *Winckler* II, p. 652, 2932.

L'incisione venne eseguita da Giacomo Caraglio. Huber ne fornisce una descrizione precisando che in essa si può notare la Vergine, inginocchiata sul suo inginocchiatoio, che riceve l'annuncio dell'Angelo.

2. **La Visitazione**

Acquatinta, mm. 260 × 170 (inc.); mm. 328 × 205 (las.).

L'incisione fu eseguita da Francesco Molinari. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (XCVIII, n. 120).
L'episodio della visita di Maria ad Elisabetta è ricordato nel vengelo di Luca (vedi Lc. 1, 39-56).

3. **La Sacra Famiglia si riposa durante la fuga in Egitto**

Huber *Winckler* II, p. 652, 2933; Bénard p. 43; Nagler *K-L* XI, p. 183; Le Blanc II, p. 124, n. 18; Da Como p. 213.

Bulino, mm. 188 × 150.

L'incisione venne eseguita da Francesco Villamena. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (LXX, n. 11). Le dimensioni citate nella presente scheda sono state tratte da Da Como.
L'episodio della fuga in Egitto si trova nel vangelo di Matteo (vedi Mt. 1, 13-15).

4. **Sacra Famiglia**

Bartsch XVII, p. 60, n. 29; Nagler *K-L*, p. 183; Le Blanc I, p. 8; Da Como p. 212.

L'incisione venne eseguita da Cherubino Alberti.



Scheda 2



Scheda 3



Scheda 5

5. **Sacra Famiglia con S. Giovannino**

Heinecken II, p. 273; Huber *Manuel* III, p. 123; Bartsch XV, p. 251, n. 24; Le Blanc I, p. 217; Robert-Dusmenil IX, p. 146; Da Como p. 212.

Bulino, mm. 404 × 285.

L'incisione fu eseguita da Nicola Beatricetto. Un esemplare si conserva a Roma, G.d.S. (vol. 44. H. 22, n. 69817; fondo Corsini).
Di essa Robert-Dusmenil individua due stati: I) in basso a destra si legge: «Nicolaus Beatricius Lotharingus incidit et formis suis exc.»; II) in basso al centro è riportato l'indirizzo di Antonio Lafrery.

6. **Cristo risuscita la figlia di Giairo**

Vasari VI, p. 508; GG. I, p. 79; Heinecken II, p. 274; Bartsch XV, p. 246, n. 15; Huber *Winckler* II, p. 652, 2939; Le Blanc I, p. 217; Nagler *Mon.* IV, p. 731, 2322; Robert-Dusmenil IX, pp. 140-141; Da Como pp. 140,212; Bellini p. 40.

Bulino, mm. 518 × 480.

L'incisione venne eseguita da Nicola Beatricetto. Fu tratta – nello stesso verso – dal dipinto omonimo del Muziano conservato all'Escorial, nei pressi di Madrid. Un esemplare si trova a Roma G.d.S. (vol. 44. H. 22, n. 69810; fondo Corsini). L'episodio raffigurato è ricordato nei Vangeli (vedi Mt. 9, 23-26; Mr. 5, 37; 40-41; Lc. 8, 51; 54).
G.K. Nagler cita di essa due stati: I) con il nome di Beatricetto; II) con l'indirizzo di Giovanni Orlandi. Pure Robert-Dusmenil ne individua due: I) in basso, al centro, si legge: «ARCHISV-NAGOGI FILIAM IAM MORTVAM / IESVS CHRISTVS A MORTVIS. SVSCITAT / MARCVS CAP. V»; a sinistra invece: «HIERONVMO / MUCIANO / BRIXIANO / INVENT» e, a destra: «NICOLAVS BEATRICIVS / LOTARINGVS. INCIDIT / ET. FORMIS EXC / SVIS»; II) in basso a sinistra è riportato l'indirizzo di Antonio Lafréry.
Sempre secondo Robert-Dusmenil, di quest'opera esisterebbe una copia in controparte, eseguita da Philippe Thomassin (mm. 510 × 365).



Scheda 6

7. **S. Pietro cammina sulle acque**

Heinecken IV, p. 346; Huber *Manuel* V, p. 125; Huber *Winckler* II, p. 652, 2934; GGDA. VIII, p. 277; Ticozzi p. 366; Le Blanc II, p. 53; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 46.

Bulino, mm. 170 × 290.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1568. Un esemplare era conservato a Monza presso la Raccolta di Stampe della Biblioteca Civica, ma da lì venne sottratto nel dicembre 1981.
F. Hollstein, oltre a fornire le dimensioni citate in questa scheda, indica tre stati: I) con la data 1568; II) sopra la data è aggiunto il nome di Cort; III) con la scritta: «Nicolo van aelst formis».

8. **S. Pietro cammina sulle acque**

Le Blanc II, p. 262; Hollstein VII, p. 51.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Galle.

9. **La resurrezione di Lazzaro**

Huber *Winckler* II, p. 655, 2953; Le Blanc II, p. 90; GGDA. XV, p. 19; Nagler *K-L* XI, p. 183; Voss II, pp. 559-560; Da Como pp. 41, 212; Procacci p. 255, nota 21.

Acquaforte, mm. 447 × 334.

L'incisione fu eseguita da Simon Vallée e venne tratta dal dipinto omonimo appartenuto al duca d'Orleans. Un esemplare è conservato a Roma G.d.S. (vol. 26. M. 19, n. 04712; fondo Corsini).
L'episodio raffigurato è ricordato nel vangelo di Giovanni (vedi Gv. 11, 1-46).



Scheda 9

10. **L'ultima Cena**

Hollstein V, p. 47.

Bulino, mm. 292 × 202.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1568.
Di essa F. Hollstein individua le dimensioni, citate in questa scheda, e quattro stati: I) con la data 1568; II) con l'indirizzo di Antonio Lafréry; III) con la scritta: «Petri de Nobilibus Formis»; IV) con l'iscrizione: «Jaspar Albertus successor Palumbi».

11. **La lavanda dei piedi**

Huber *Brandes* I, p. 112; Huber *Winckler* II, p. 655, 2954; GGDA. IX, p. 137; Bénard p. 43; Nagler *K-L* XI, p. 183; Le Blanc II, n. 10; Blanch VII, p. 4; Da Como pp. 155, 212.

Acquaforte, mm. 484 × 650.

L'opera fu eseguita da Louis Desplaces e fu tratta dal dipinto conservato nella cattedrale di Reims. L'episodio rappresentato è ricordato nel vangelo di Giovanni (vedi Gv. 13, 1-20).

12. **Cattura di Cristo**

Hollstein V, p. 48.

Bulino, mm. 315 × 212.

L'incisione venne eseguita nel 1568 da Cornelio Cort.
F. Hollstein, di essa cita le dimensioni – che sono state riportate in questa scheda – e cinque stati: I) con la data 1568; II) con l'indirizzo di Antonio Lafréry; III) con la scritta: «Pauli Gratiani formis Romae 1568»; IV) con l'iscrizione: «Petri de Nobilibus formis»; V) l'indirizzo precedente è cancellato; al suo posto si trova quello di Giovanni Orlandi e «160...».



Scheda 11

13. **Cristo coronato di spine**

Heinecken IV, p. 346; Huber *Brandes* I, p. 113; Huber *Manuel* V, p. 125; Huber *Winckler* II, p. 652, 2936; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 48.

Bulino, mm. 297 × 201.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort. Di essa F. Hollstein cita le dimensioni – riportate in questa scheda – e tre stati: I) senza alcuna scritta; II) con la scritta: «C. Cort f. Ant. Lafrery»; III) con l'indirizzo di Giovanni Orlandi e la data 1602.
M. Vaes, pubblicando gli appunti del pittore fiammingo Karel Van Mander, che aveva soggiornato a Roma quando nella città era in attività il Muziano, dice che il primo aveva conosciuto le opere dell'artista bresciano, eseguite per il duomo di Orvieto, attraverso le «stampe di C. Cort» (cfr. M. VAES, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*, in «Roma», 1931, p. 342). Grazie a tale notizia, si può supporre che l'incisione sia stata tratta dal dipinto omonimo orvietano, ora conservato nel Museo dell'Opera del Duomo, anche se la critica contemporanea tende a ritenere la tela opera di Cesare Nebbia (vedi R,E, MACK, *Girolamo Muziano and Cesare Nebbia at Orvieto*, in «The Art Bulletin», 1974, pp. 410-413). Purtroppo non è stato possibile verificare tale ipotesi, in quanto non si è potuto reperire l'incisione.

14. **Cristo porta la croce**

Heinecken IV, p. 346; Huber *Brandes* I, p. 113; Huber *Manuel* V, p. 125; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 48.

Bulino, mm. 290 × 208.

L'incisione fu eseguita da Cornelio Cort nel 1567.
F. Hollstein cita di essa le dimensioni – riportate in questa scheda – e cinque stati: I) con la data 1567; II) con l'indirizzo di Antonio Lafréry; III) con la scritta: «C. Cort f.»; IV) con l'indirizzo di Giovanni Orlandi e la data 1602; V) alla scritta precedente è stato aggiunto: «Titiano Inv.».
Basandosi su quanto riportato da M. Vaes (vedi scheda precedente), questa incisione potrebbe essere stata tratta dal dipinto intitolato *Salita al Calvario*, ora conservato nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto. Anche per essa, però, non è stato possibile verificare l'ipotesi, in quanto non si è potuto rintracciare la stampa.

15. **Crocefissione**

Heinecken II, p. 274; Huber *Manuel* III, p. 123; Bartsch XV, p. 249, n. 20; Le Blanc I, p. 217; Robert-Dusmenil IX, p. 143; Da Como p. 212.

Bulino, mm. 494 × 360.

L'incisione venne eseguita da Nicola Beatricetto. Un esemplare è custodito a Roma G.d.S. (vol. 44. H. 22, n. 69812; fondo Corsini).
Dell'opera Robert-Dusmenil individua due stati: I) in basso a sinistra si legge: «HIERONVMO MVCIANO / BRIXIANO INVENT» e a destra: «NICOLAVS BEATRICIVS / LOTARINGVS. INCIDIT / ET. FORMIS. SVIS. EXC»; II) con l'indirizzo di Antonio Lafréry.
L'episodio della crocefissione è riportato dai Vangeli (vedi Mt. 27, 33-56; Mr. 15, 23-33;Lc. 23, 33-49; Gv. 19, 18-30).

16. **Deposizione dalla croce**

Heinecken IV, p. 347; Huber *Manuel* V, p. 125; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212.

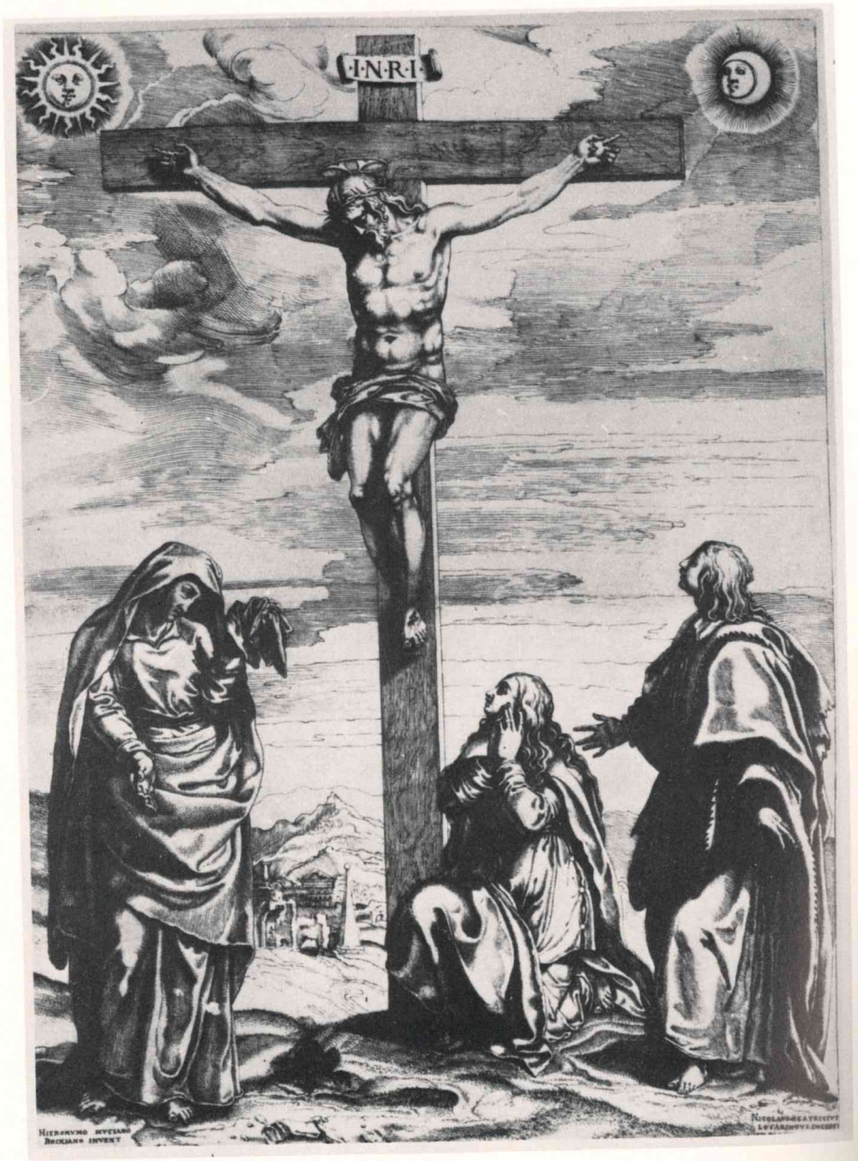
L'incisione fu eseguita da Cornelio Cort. Di essa C.H. Heinecken, cita la data: 1566 e fornisce una descrizione dicendo che essa rappresenta una deposizione in cui si vedono due scale, appoggiate alla croce e Nicodemo che tiene in mano un paio di tenaglie.

17. **Deposizione dalla croce**

Heinecken IV, p. 347; Huber *Manuel* V, p. 125; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 48.

Bulino, mm. 305 × 215.

L'incisione fu eseguita da Cornelio Cort nel 1568. F. Hollstein di essa cita le dimensioni, che sono state riportate nella presente scheda e tre stati: I) con la data 1568; II) con l'indirizzo di Antonio Lafréry; III) alla scritta precedente è stato aggiunto: «Petri de Nobilibus formis».



Scheda 15



Scheda 18

18. **Il lamento**

Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 310 × 218 (fol.); mm. 286 × 211 (inc.).

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1576. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (XVI, n. 16).
F. Hollstein ne cita due stati: I) con il nome di Cort e la data 1576; II) la data e il nome di Cort sono cancellati e sostituiti dalla scritta: «Romae apud Carolum Losi 1773».

19. **Apparizione di Cristo**

Heinecken IV, p. 347; Huber *Manuel* V, p. 125; Huber *Winckler* II, p. 652, 2938; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort. Secondo C.H. Heinecken essa rappresenterebbe Gesù Cristo che appare alle tre Marie, alla Madre e a S. Giovanni.

20. **S. Pietro scelto come capo della chiesa**

Hollstein V, p. 46.

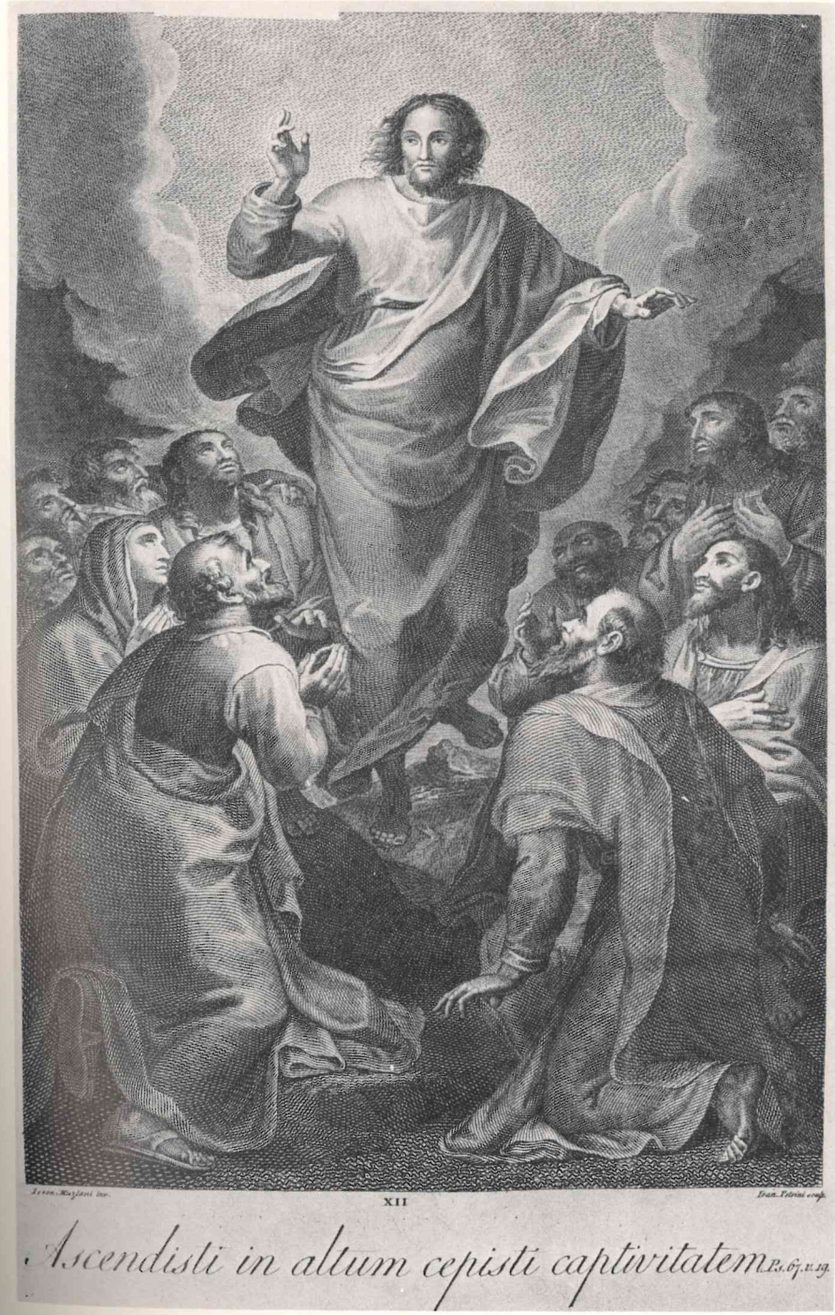
Bulino, mm. 289 × 209.

L'incisione fu eseguita da Cornelio Cort nel 1567. Di essa F. Hollstein, oltre alle dimensioni citate nella presente scheda, indica tre stati: I) con la data 1567; II) con il nome di Cort e l'indirizzo di Antonio Lafréry; III) alla scritta precedente è stato aggiunto l'indirizzo di Giovanni Orlandi e la data 1602.

21. **Ascensione**

Acquaforte, mm. 378 × 235.

L'incisione fu eseguita da Giovanni Petrini; un esemplare è custodito a Roma, G.d.S. (vol. 35. H. 3, n. 36753; fondo Corsini).
È tratta e nello stesso verso, dal dipinto conservato nella chiesa di S. Maria in Vallicella a Roma (terza cappella a sinistra). L'episodio raffigurato è ricordato nel vangelo di Marco (vedi Mr. 16, 19), di Luca (vedi Lc. 24, 50-53) e negli Atti degli Apostoli (vedi *Atti* 1, 9-10).



Scheda 21

22. **La discesa dello Spirito Santo**

Da Como p. 116.

Acquatinta, mm. 293 × 470 (inc.); mm. 377 × 508 (las.).

L'incisione venne eseguita da Francesco Molinari Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (XLIV, n. 87).
È stata tratta e nello stesso verso del dipinto omonimo conservato nella sala del Concistoro in Vaticano. L'episodio della discesa dello Spirito Santo è riportato negli Atti degli Apostoli (vedi *Atti* 2, 1-13).

23. **S. Giovanni nel deserto**

Huber *Winckler* II, p. 654, 2944.

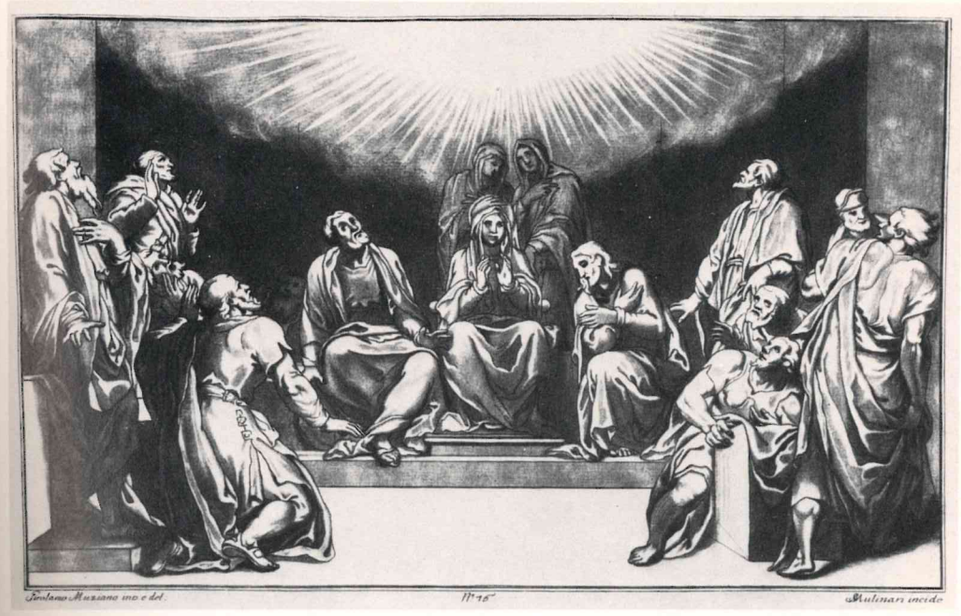
L'incisione fu eseguita da Giacomo Franco. M. Huber ne fornisce una descrizione precisando che S. Giovanni è situato in ginocchio, ai piedi di un albero; in basso si trova un agnello coricato.

24. **S. Giovanni Battista**

GG. I, p. 320; Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, p. 125; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 414 × 380.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (XVI, n. 35).
Secondo alcuni scrittori l'opera farebbe parte della serie di paesaggi con eremiti, eseguiti da Cort fra il 1573 e il 1575 (vedi Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; GGDA. VIII, pp. 277-278; Bénard, p. 43; Hollstein V, p. 52) e che egli trasse da alcuni disegni del Muziano (vedi M. VAES, *Appunti...* cit., pp. 341-342; F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Firenze 1686, p. V).



Scheda 22



Scheda 24

25. **S. Giovanni Battista**

Da Como p. 104.

Bulino, mm. 264 × 187.

L'incisione venne eseguita da Johannes Sadeler. Un esemplare è conservato a Roma, G.d.S. (vol. 36. H. 4, n. 40175; fondo Corsini).
L'opera è una copia in controparte del *S. Giovanni Battista* di Cort illustrato nella scheda precedente.
F. Hollstein, parlando delle incisioni *d'après* Muziano eseguite da J. Sadeler, ne cita quattro, copie da Cort, senza però specificarne il soggetto (vedi Hollstein XXI, p. 190).

26. **S. Maria Maddalena**

GG. I, p. 320; Heinecken IV, p. 350; Strutt, I, p. 220; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; Huber *Winckler* II, p. 654, 2945; GGDA. VIII, pp. 277-278; Bénard p. 43; Le Blanc II, p. 53; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 502 × 357.

L'opera fu eseguita da Cornelio Cort. Un esemplare è conservato a Monza, presso la Biblioteca Civica (C. 462) e un altro alla Marucelliana (XVI, n. 36).
L'incisione è datata 1573. Secondo alcuni scrittori anch'essa farebbe parte della serie di paesaggi con eremiti (vedi scheda 24).

27. **S. Maria Maddalena**

Bulino, mm. 205 × 163.

L'incisione venne eseguita da Johannes Sadeler. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (CII, n. 11).
U. Da Como pubblica le riproduzioni di due incisioni rappresentanti la Maddalena eseguite da Sadeler (vedi Da Como, pp. 105, 106) e le dice appartenenti alla Raccolta Dubini di Milano.
Nella prima la Santa è inginocchiata in basso a destra e ha nella mano sinistra un libro, nella destra un crocefisso. È immersa in un paesaggio roccioso, ma molto rigoglioso; in basso a destra si legge: «Sadler excudit».
Nella seconda la Maddalena è inginocchiata con le mani giunte, rivolta verso sinistra e guarda un angelo che è posto nel cielo, in alto a destra e che le porge una corona d'alloro. Ai piedi della Santa si trovano un libro e un vasetto di profumi. È immersa in un paesaggio, in lontananza del quale si notano alcune costruzioni. In basso a sinistra si legge: «I Sadler excud», in basso, fuori dal margine dell'inciso: «QVIA QVI PASSVS EST IN CARNE, DESIIT A PECCATIS. I Peter 181».



Scheda 25



Scheda 26



Scheda 27



Scheda 28

28. **La visione di S. Eustachio**

GG. I, p. 320; Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; Huber *Winckler* II, p. 654, 2947; GGDA. VIII, pp. 277-278; Bénard p. 43; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 102; Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 513 × 390.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1573. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (XVI, n. 34).
Il Santo era un generale di Traiano che si convertì al cristianesimo, grazie alla visione che ebbe e che è illustrata in questa opera. L'episodio relativo alla vita di S. Eustachio (l'apparizione del cervo con il crocefisso fra le corna) si trova anche nella biografia di S. Uberto (vedi F. NEGRI ARNOLDI, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1967, vol. V, p. 299). Per questa ragione, probabilmente, alcuni scrittori l'hanno ritenuto appartenente rispettivamente alla vita del primo o del secondo. Ciò spiegherebbe il fatto dei titoli diversi sotto i quali la stampa si trova. Considerano l'incisione rappresentante S. Eustachio: GG. I, p. 320; Hollstein, V, p. 52 e rappresentante invece S. Uberto: Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; Huber *Winckler*; GGDA. VIII, pp. 277-278; Bénard p. 43; Le Blanc II, p. 52.
Secondo alcuni autori essa farebbe parte della serie di paesaggi con eremiti eseguita da Cort fra il 1573 e il 1575 (vedi GG. I, p. 320; Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; Bénard p. 43).

29. **S. Antonio Abate**

Da Como p. 107.

L'incisione venne eseguita da Johannes Sadeler. Quest'opera è illustrata nel volume di U. Da Como, che la dice appartenente alla Raccolta Dubini di Milano.
Osservando alcuni attributi iconografici del Santo (l'aspetto di vegliardo dalla lunga barba, che veste un saio monastico e porta un bastone da eremita con l'impugnatura a forma della lettera greca *tau*) si è arrivato a dire che dovrebbe trattarsi di S. Antonio Abate.

30. **La Messa di S. Basilio**

Lieure, parte II, I, p. 16, n. 44; Mancini II, p. 90, nota 753.

L'incisione fu eseguita da Jacques Callot. Essa è tratta, nello stesso verso, dal dipinto conservato nella Cappella Gregoriana in S. Pietro a Roma.
J. Lieure afferma che essa farebbe parte della serie: *Les tableaux de Rome* e ne individua due stati: I) senza alcuna scritta; II) fuori dal perimetro dell'inciso, in basso a sinistra, si legge: «12» e, al centro, «I. Callot fecit».
L'episodio illustrato ricorda l'occasione in cui il Santo celebrò una S. Messa alla presenza dell'imperatore Valente.



Scheda 29



Scheda 30



Scheda 31

31. **S. Gerolamo**

Bartsch XV, p. 246, n. 32; Bruillot II, p. 279, 2097; Le Blanc I, p. 218; Nagler *Mon.* IV, p. 739, 2345; Da Como p. 212.

Bulino, mm. 324 × 444.

L'incisione fu eseguita da Nicola Beatricetto. Un esemplare si trova a Roma, G.d.S. (vol. 44. H. 22, n. 69818; fondo Corsini).
La figura del S. Gerolamo è molto simile, e nello stesso verso, del quadro con identico soggetto, custodito nell'Accademia Carrara di Bergamo (sala XXII).
L'episodio descritto si riferisce al periodo che il Santo trascorse nel deserto di Siria, in penitenza e in preghiera.

32. **S. Gerolamo nel deserto**

Huber *Winckler* II, p. 654, 2946; Bénard p. 43; Hollstein V, p. 53.

Bulino, mm. 504 × 375.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1573. Un esemplare è conservato a Roma, G.d.S. (vol. 58. N. 26, n. 12281; fondo Corsini).
È tratta – in controparte – dal *S. Gerolamo* di Muziano, conservato nella Pinacoteca di Bologna (sala XXV, inv. 150).
Secondo alcuni autori essa farebbe parte della serie di paesaggi con eremiti, eseguita da Cort (vedi Bénard p. 43; Hollstein V, p. 52).

33. **S. Gerolamo nel deserto**

Huber *Winckler* II, p. 653, 1941.

L'incisione fu eseguita da Michelangelo Marelli. Di essa M. Huber fornisce una descrizione precisando che rappresenta il Santo inginocchiato, in atto meditativo, davanti al crocefisso; ai suoi piedi si nota un leone.



Scheda 32

34. **S. Gerolamo**

Da Como p. 104.

Bulino, mm. 265 × 193.

L'incisione venne eseguita da Johannes Sadeler.
Un esemplare è conservato a Roma, G.d.S. (vol. 36. H. 4, n. 40176; fondo Corsini).
L'opera è una copia in controparte del *S. Gerolamo nel deserto* di Cort (vedi scheda 32).

35. **S. Gerolamo**

Nagler *K-L* XIX, p. 171; De Campos p. 170, nota 3.

L'incisione venne eseguita da Filippo de Soye. G.K. Nagler ne fornisce una descrizione dicendo che essa rappresenta il Santo, in un paesaggio, che prega davanti ad un crocefisso.

36. **S. Gerolamo in meditazione**

Heinecken IV, pp. 349, 350; Huber *Manuel* V, p. 125; GGDA. VIII, p. 277; Le Blanc II, p. 52.

Bulino, mm. 496 × 350.

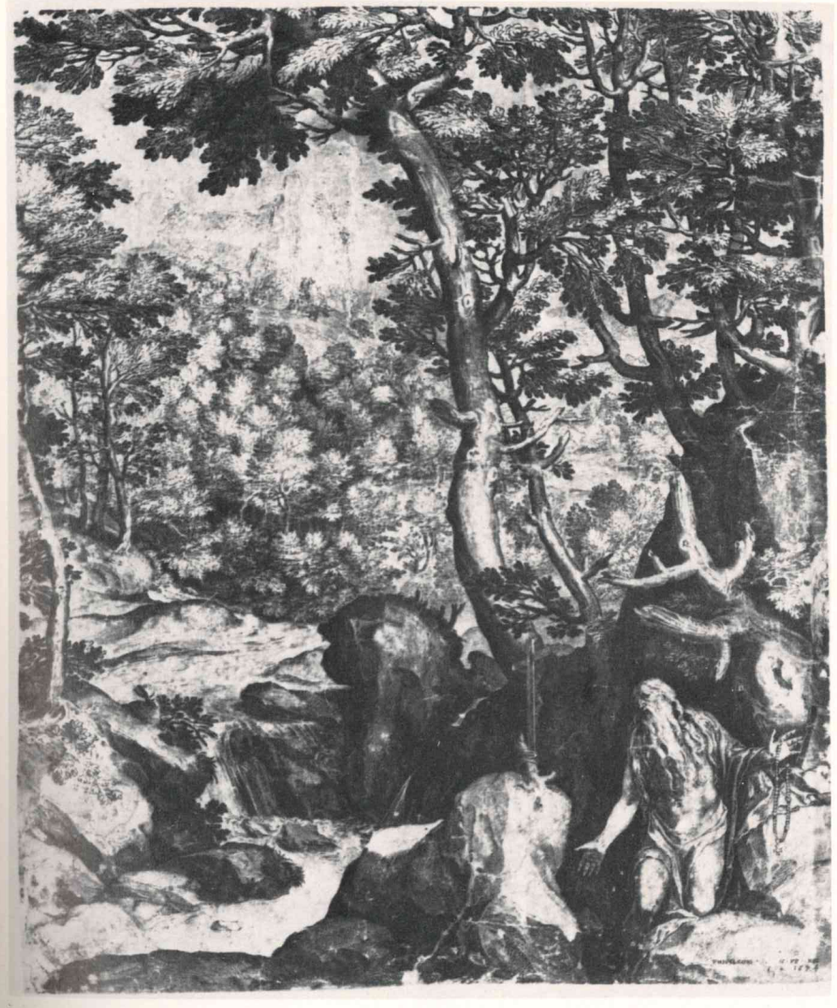
L'incisione è stata eseguita da Cornelio Cort ed è datata 1573.
Un esemplare di essa è custodito a Roma, G.d.S. (vol. 58. N. 26, n. 122811; fondo Corsini).



Scheda 34



Scheda 36



Scheda 37

37. **S. Gerolamo Penitente**

Heinecken IV, pp. 349, 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; GGDA. VIII, pp. 277-278; Bénard p. 43; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 434 × 360.

L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1574. Un esemplare è conservato a Monza, nella Biblioteca Civica (C. 463).
M. Huber (Winckler II, p. 654, 2947) interpreta la figura del santo come quella di S. Onofrio. Altri autori, avanzano l'ipotesi che l'incisione faccia parte della serie di paesaggi con eremiti eseguita dal Cort (vedi Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; GGDA. VIII, pp. 277-278; Bénard p. 43; Hollstein V, p. 52).

38. **S. Gerolamo istruisce i suoi discepoli nel deserto**

Lieure, parte II, I, pp. 15-16, n. 43; Mancini II, p. 90, nota 753.

L'incisione fu eseguita da Jacques Callot e fu tratta – nello stesso verso – dal dipinto *La predica di S. Gerolamo*, conservato nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Roma (navata trasversale, lato destro).
J. Lieure informa che l'opera farebbe parte della serie: *Les tableaux de Rome* e ne individua tre stati: I) senza alcuna scritta; II) in basso, si legge: «I. C. fe»; III) al posto della scritta precedente, si nota il numero «9».



Scheda 38



Scheda 39

39. **S. Francesco riceve le stimmate**

GG. I, p. 320; Heinecken IV, p. 349; Huber *Brandes* I, p. 113; Huber *Winckler* II, p. 655, 2950; Bénard p. 43; Le Blanc II, p. 52; Da Como pp. 212, 213; Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 412 × 536.

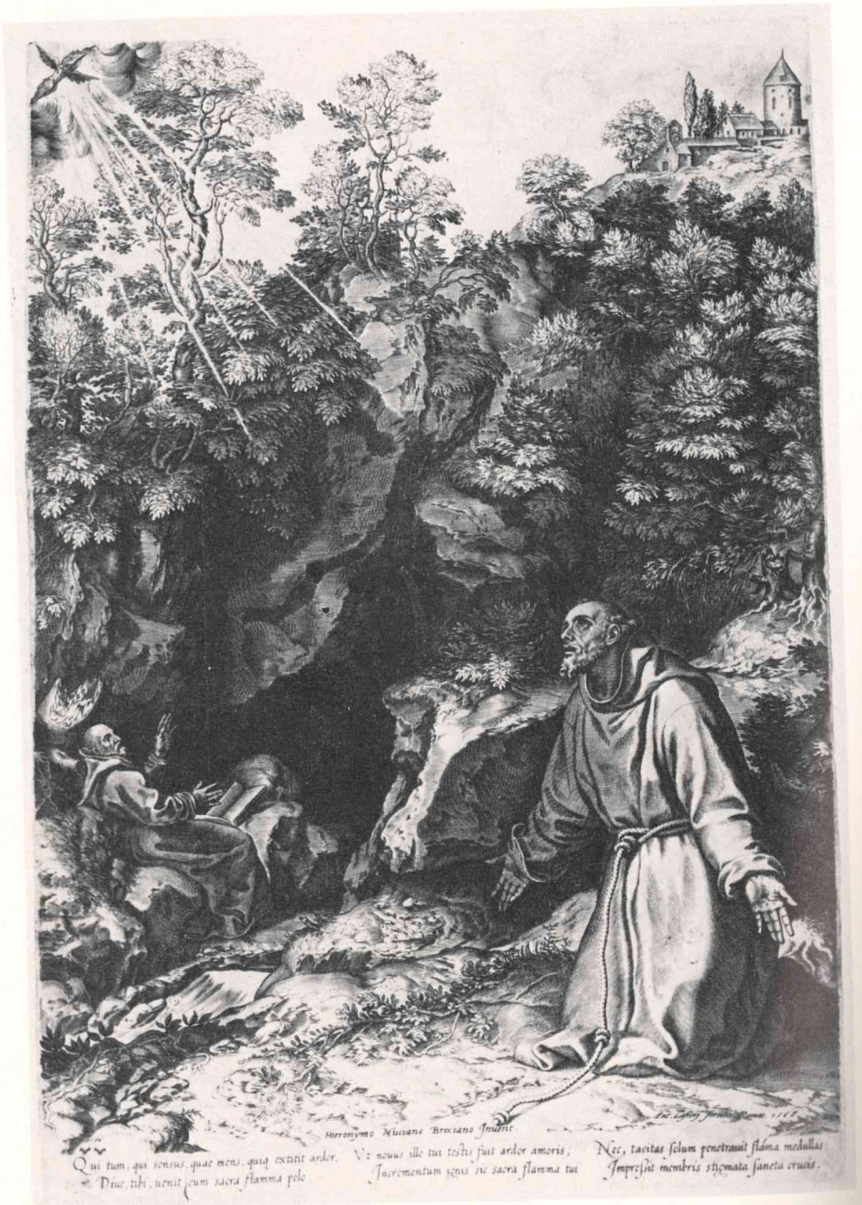
L'incisione venne eseguita da Cornelio Cort nel 1567. Un esemplare è custodito a Roma, G.d.S. (vol. 58. N. 26, n. 122816; fondo Corsini).
F. Hollstein ne cita tre stati: I) in basso a sinistra si legge la data 1567; II) alla data viene aggiunto il nome di Cort; III) con l'indirizzo di Giovanni Orlandi e la data 1602.
M. Huber cita una stampa di identico soggetto, ma in controparte, senza il nome dell'artista e con le lettere «T.D.» (vedi Huber *Winckler* II, p. 655, 2951).
L'incisione ricorda l'episodio in cui S. Francesco ricevette le stimmate, mentre era in contemplazione sul monte della Verna, nel Casentino, nell'estate del 1224. A lui apparve il Crocefisso, sotto forma di un serafino alato, che gli impresse i segni della Passione (vedi L. Di Fonzo, in *Bibliotheca Sanctorum* cit., vol. V, p. 1059). Secondo alcuni autori l'opera farebbe parte della serie di paesaggi con eremiti, eseguita da Cort fra il 1573 e il 1575 (vedi Huber *Manuel* V, pp. 125-126; GGDA. VIII, pp. 277-278).

40. **S. Francesco riceve le stimmate**

Heinecken IV, p. 349; GG. I, p. 320; Huber *Winckler* II, p. 654, 2943; Bruillot I, p. 430, 3262; Da Como p. 212; Hollstein V, p. 52.

Bulino, mm. 411 × 295 (escluso il margine, in basso, con la scritta in latino)

L'opera venne probabilmente eseguita da Cornelio Cort. Un esemplare è conservato presso la Bertarelli (Art. Cart. m. 51-47) e un altro alla Marucelliana (XVI, 38).
L'incisione è stata tratta – nello stesso verso – dal dipinto situato nella chiesa dei Cappuccini a Roma (terza cappella a sinistra).
F. Hollstein cita di essa quattro stati: I) con l'indirizzo di Antonio Lafréry e la data 1568; II) con l'aggiunta in basso a sinistra di due galli che si fronteggiano e la scritta: «Hieronymo Muciano Brixiano Invent.»; III) con la scritta: «Petri de Nobilibus formis»; IV) al posto dell'indirizzo precedente si legge: «Angiola Marchucci formis Romae 1620».
Dal momento che l'opera non riporta il nome dell'autore, F. Bruillot, osservando i due galli che si affrontano, situati in basso a sinistra, afferma: «Nous croyons plutot qu'ils indiquent le nom de Jérome Cock pour le fond duquel Corneille Cort a beaucoup travaillé et au nom duquel les coqs font aussi allusion» (cfr. Bruillot, I, p. 430, 3262).



Scheda 40



Scheda 41

41. **S. Francesco riceve le stimmate**

Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; GGDA. VIII, pp. 277-278; Huber *Winckler* II, p. 654, 2948; Le Blanc II, p. 52; Da Como p. 212.

Bulino, mm.520 × 373.

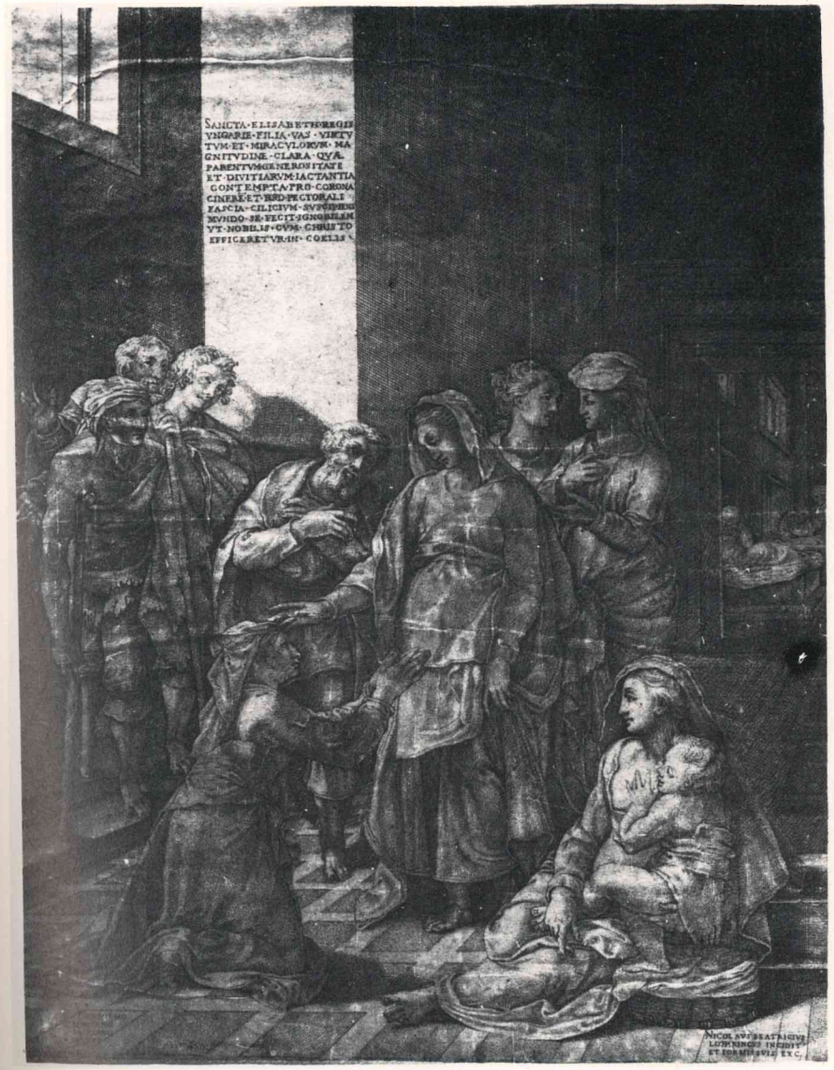
L'incisione fu eseguita da Cornelio Cort nel 1575.
Un esemplare di essa è conservato a Roma, G.d.S. (vol.58. N. 26, n. 122815; fondo Corsini).
Secondo aluni scrittori essa farebbe parte della serie di paesaggi con eremiti eseguiti da Cort fra il 1573 e il 1575 (vedi Heinecken IV, p. 350; Huber *Manuel* V, pp. 125-126; GGDA. VIII, pp. 277-278).

42. **S. Elisabetta d'Ungheria visita gli infermi**

Heinecken II, p. 277; Strutt I, p. 73; Huber *Manuel* III, p. 124; Bartsch XV, p. 246, n. 31; Huber *Winckler* II, p. 653, 2940; GGDA. VI, p. 164; Le Blanc I, p. 218; Robert-Dusmenil IX, pp. 149-150; Da Como p. 212; Bianchi p. 74.

Bulino, mm. 441 × 354.

L'incisione fu eseguita da Nicola Beatricetto.
Un esemplare di essa è conservato alla Bertarelli (Art. Cart. m. 4-9) e un altro a Roma, G.d.S. (vol. 44. H. 22, n. 69821; fondo Corsini).
Di essa S. Bianchi cita sei stati: I) in alto verso sinistra si legge una scritta in latino che inizia con le parole: «SANCTA. ELISABETH REGIS / VNGARIAE...», in basso a sinistra è scritto: «HIERONVMO / MVCIANO / BRIXIANO / INVENT» e a destra «NICOLAVS BEATRICIVS/ LOTHARINGVS INCIDIT/ ET FORMIS SVIS EXC»; II) con l'indirizzo di Antonio Lafréry; III) con l'indirizzo di Graziano; IV) con quello di de Nobilibus; V) i precedenti indirizzi sono stati cancellati; Vi) con l'indirizzo di Carlo Losi e la data 1773.
L'incisione è tratta dall'affresco (citato, fra l'altro, da R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze 1584, pp. 574-575), un tempo situato nel duomo di Foligno e ora andato perduto. L'episodio illustrato si riferisce alla vita di S. Elisabetta d'Ungheria. Quest'ultima, rimasta vedova di Ludovico IV, langravio di Turingia, impiegò la sua dote per far costruire a Marburgo un ospedale in cui raccogliere i malati più poveri, dei quali si occupava personalmente.



Scheda 42



Scheda 43

43. **La Veronica**

Heinecken II, p. 276; Bartsch XV, p. 246; Le Blanc I, p. 218; Robert-Dusmenil IX, p. 151; Da Como p. 212.

Bulino, mm. 356 × 280.

L'incisione fu eseguita da Nicola Beatricetto. Un esemplare è conservato a Roma, G.d.S. (vol. 44. H. 22, n. 69820; fondo Corsini).
Di essa Robert-Dusmenil individua due stati: I) in basso a destra si legge: «Nicolaus beatricius incidit et formis suis exc.»; II) in basso, sotto il piede destro della Veronica è scritto l'indirizzo di Antonio Lafréry.

44. **Ritratto di Gregorio XII**

De Campos pp. 170-171.

Bulino, mm. 243 × 162.

L'incisione fu eseguita da Filippo de Soye. Essa venne tratta, in controparte, dal dipinto conservato nella Pinacoteca Vaticana (sala XV, inv. 1210).
Le dimensioni citate in questa scheda sono tratte da De Campos.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

FABRIZIO FERRANTI

Netsuke

Il kimono 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 funzione di fermaglio, venica 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 accentuata) 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 ssensibilità e del gusto artistico questo oggetto si è via via più raffinato in forme sempre più complesse fino a trasformarsi da semplice fermaglio in vera e propria opera d'arte ed in una delle più note ed affascinanti espressioni dell'arte giapponese.

Alcuni fattori di ordine sociale e politico contribuirono 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. Questa nuova moda diede un grande incremento alla produzione dei netsuke in quanto sia la pipa che l'astuccio e la borsa per il tabacco 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 sempre più grande accrescimento della classe dei commercianti.

I ricchi imprenditori di Yedo e di 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 sultura (Okimono).
Per la fabbricazione dei netsuke si usavano diversi materiali ma soprattutto veniva impiegato il legno in quasi tutti i tipi reperibili in Giappone ed in alcuni d'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 di elefante era usato anche avorio marino, zanne di cinghiale e denti di ippopotamo. Di uso meno comune 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 che permette una loro classificazione in base alla loro forma.
La più antica ed anche la più semplice in quanto assomiglia ad un grosso bottone e 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 differenziano per il fatto che sono vuoti all'interno ed hanno la decorazione traforata.
Unaltra categoria di netsuke, molto simili ai bottoni occidentali, sono i Kagamibuta anch'essi variazione dei manju, 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 gara kake, che appaiono alla fine del secolo XVI° che avevano anche la funzione di portacenere e per questo motivo venivano costruiti quasi esclusivamente in metallo; esistono poi i Sashi

netsuke di forma allungata, gli Hako netsuke a forma di scatoletta simile ai portapillole europei.
La categoria più vasta e che maggiormente ha interessato e interessa tutt'ora i collezionisti di tutto il mondo è però quella dei Katabori netsuke cioè dei netsuke intagliati a tutto tondo.
L'ampia gamma dei soggetti illustrati sui netsuke è una preziosa fonte di informazione sulla cultura e sulla storia del Giappone in quanto comprendono temi religiosi, storici, leggendari e popolari oltre a una vastissima gamma di soggetti ispirati dalla meticolosa osservazione della natura (animali, fiori, piante ecc.).
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 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 dèterminata 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.
Quando il Giappone, nella seconda metà del XIX secolo, aprì i propri porti al commercio con il resto del mondo, dopo più di due secoli di iso-

lamento, i netsuke incontrarono immediatamente il favore dei collezionisti grazie anche alle ridotte dimensioni, alla grande disponibilità ed ai prezzi. Si formarono così verso la fine del secolo XIX collezioni notevoli composte da centinaia a volte migliaia di esemplari e, probabilmente anche la collezione delle Civiche Raccolte si è formata in quel periodo. Non esistono documenti relativi all'arrivo dei netsuke ai Civici Musei ma per analogia con le altre opere facenti parte della collezione giapponese si può presumere che siano stati portati in Italia verso la fine del 1800.
Quella dei netsuke è una piccola collezione, non più di 200 opere in totale, eterogenea e composta di opere di autori e scuole diverse che illustrano tutti i tipi di netsuke con una discreta varietà di soggetti.
Il gruppo omogeneo più numeroso è composto dai netsuke riproducenti in miniatura maschere di teatro. Nel gruppo dei netsuke scolpiti a tutto tondo (Katabori, netsuke), sono compresi i Sui garu hake, i Manju netsuke, gli Hako netsuke, i Ryusa netsuke già citati, i Nara Ninjio raffiguranti personaggi in legno dipinto e i Kiku gata netsuke a forma di crisantemo.
Nella collezione del Castello Sforzesco, anche se piccola, non mancano opere di artisti famosi quasi Masanao di Kyoto (Inv. n. 357, attivo nel XVIII secolo), di Shumin (Inv. n. 346) e di Shugetsu della scuola di Osaka (Inv. n. 365).
Vi sono inoltre opere di Sadanaga (Inv. n. 373), Nobuchika (Inv. n. 360) o dell'abilissimo Masajo (Inv. n. 354) che si ritiene fosse una scultrice. Ciò è indicativo del buon livello della collezione in cui figurano anche opere di autori non meno conosciuti quali Kyokatsu di Yashu e Kobei del XIX secolo e Risui, Sari e Ichitei, tutti attivi nel XVIII secolo.

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, KUMASAKU TOMITA, *Japanese Art & Handicraft,* Sawers-Valansot Publication, London, 1976.

BARBRA TERI OKADA, *Netsuke: The small sculptures of Japan.* The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. XXXVIII, Nr. 2, New York, 1980.

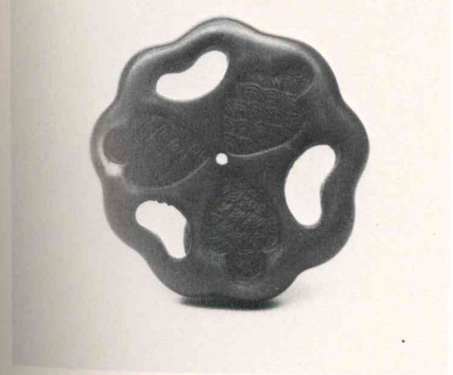
V.F. WEBER, *Ko-Ji Ho-Ten*, Paris, 1923.



Inv. Giappone N. 336
Sec. XVIII°
Manju netsuke rotondo in lacca rossa decorato con paesaggio intagliato.
Mm. 34



Inv. Giappone N. 338
Sec. XIX°
Manju netsuke in lacca rossa decorato con figura di saggio cinese con bambino e paesaggio.
Mm. 44



Inv. Giappone N. 337
Sec. XVIII°
Manju netsuke in avorio a forma di fiore con tre lati traforati.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 339
Sec. XVIII°
Manju netsuke in lacca rossa a forma trilobata decorato con paesaggio intagliato.
Mm. 44



Inv. Giappone N. 340
Sec. XIX°
Netsuke in avorio con dettagli in nero raffigurante un danzatore di Shishimai (danza del leone).
Mm. 39



Inv. Giappone N. 343
Sec. XIX°
Firmato: Kiyokatsu
Netsuke in avorio raffigurante un gruppo di conchiglie.
Mm. 52



Inv. Giappone N. 342
Sec. XVIII°
Shunga netsuke in avorio con colore nero e rosso.
Figura di donna inginocchiata con piccolo cane sulle ginocchia.
Mm. 44



Inv. Giappone N. 344
Sec. XVIII°
Manju netsuke in legno.
Base circolare con due topi dei quali uno per metà infilato sotto una scatola.
Mm. 45



Inv. Giappone N. 345
Sec. XVIII°
Nara ningyo netsuke in corno con tracce di colorazione raffigurante contadino con sacco sulle spalle da cui sporge la testa di un piccolo demone (oni).
Mm. 54



Inv. Giappone N. 347
Sec. XVIII°
Netsuke in legno.
Figura di demone (oni) in veste di monaco buddista (oni no nembutsu).
Mm. 54



Inv. Giappone N. 346
Sec. XVIII°
Firmato: Icitei
Netsuke in legno.
Demone (oni) che nasconde la testa in una scatola nel tentativo di sfuggire al lancio dei fagioli (Setsubun) durante la purificazione della casa (oni yarai) all'inizio dell'anno.
Mm. 24



Inv. Giappone N. 348
Sec. XVIII°
Netsuke in legno.
Figura di Hotei nel sacco (bimbo nel sacco di Hotei) (Hotei dio della felicità e della buona fortuna).
Mm. 39



Inv. Giappone N. 349
Sec. XVIII°
Firmato: Shûmin
Netsuke in legno.
Daruma seduto. (Daruma: apostolo buddista).
Mm. 40



Inv. Giappone N. 351
Sec. XVIII°
Firmato: ...tada
Netsuke in legno raffigurante un rospo, occhi in avorio.
Mm. 35



Inv. Giappone N. 350
Sec. XVIII°
Netsuke in legno.
Tamburo con maschera applicata sul lato verticale.
Mm. 26



Inv. Giappone N. 352
Sec. XVIII°/XIX°
Netsuke in legno.
Figura di Daikoku con balla di riso (Daikoku dio della ricchezza).
Mm. 45



Inv. Giappone N. 353
Sec. XVIII°
Netsuke (votivo?) in gesso raffigurante Daruma.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 355
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un cavallo al pascolo.
Mm. 32



Inv. Giappone N. 354
Sec. XVIII°/XIX°
Firmato: Masajo
Netsuke in legno raffigurante un demone che si nasconde in una scatola per sfuggire al lancio dei fagioli (setsubun) durante la cerimonia della purificazione della casa (oni yarai) all'inizio dell'anno.
Mm. 24



Inv. Giappone N. 356
Sec. XVIII°
Manju netsuke in legno raffigurante un leone cinese (karashishi) acciambellato.
Mm. 34



Inv. Giappone N. 357
Sec. XVIII°
Firmato: Masanao
Netsuke in legno raffigurante un rospo su un tronco d'albero.
Mm. 29



Inv. Giappone N. 359
Sec. XIX°
Netsuke in legno raffigurante un germoglio di bambù con anello in argento.
Mm. 62



Inv. Giappone N. 358
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante Raiden (il demone del tuono) sopra un tamburo.
Mm. 34



Inv. Giappone N. 360
Sec. XIX°
Firmato: Nobuchika
Netsuke in legno raffigurante un uomo nell'atto di sollevare un'enorme zucca.
Mm. 33



Inv. Giappone N. 361
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante Gama Sennin con il rospo a tre zampe. (Gama Sennin: saggio buddista).
Mm. 44



Inv. Giappone N. 363
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante una donna inginocchiata che batte con un mazzuolo per sbiancare un tessuto appoggiato su un ceppo.
Mm. 34



Inv. Giappone N. 362
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un bevitore con il viso affondato in una coppa di saké.
Mm. 27



Inv. Giappone N. 364
Sec. XVIII°/XIX°
Nara Ningyo netsuke in legno dipinto raffigurante un danzatore di Kyogen (danza che si esegue prima di ogni rappresentazione del teatro No).
Mm. 46



Inv. Giappone N. 365
Sec. XVIII°/XIX°
Firmato: Shugetsu
Netsuke in legno raffigurante Fukurokuju (dio della longevità).
Mm. 48



Inv. Giappone N. 367
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante saggio cinese con un ventaglio in mano (forse Fukurokuju).
Mm. 63



Inv. Giappone N. 366
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante Daikoku inginocchiato che tiene fra le gambe la perla preziosa.
Mm. 37



Inv. Giappone N. 368
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante Daikoku inginocchiato che tiene fra le gambe una balla di riso.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 369
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un cucciolo di cane su due sandali di paglia.
Mm. 23



Inv. Giappone N. 371
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante danzatore di Shishimai (la danza del leone) seduto con la maschera sulle spalle.
Mm. 38



Inv. Giappone N. 370
Sec. XVIII°/XIX°
Nara Ningyo netsuke in legno dipinto raffigurante Hanasaka Jijii (Il vecchio che fà rifiorire gli alberi morti).
Mm. 38



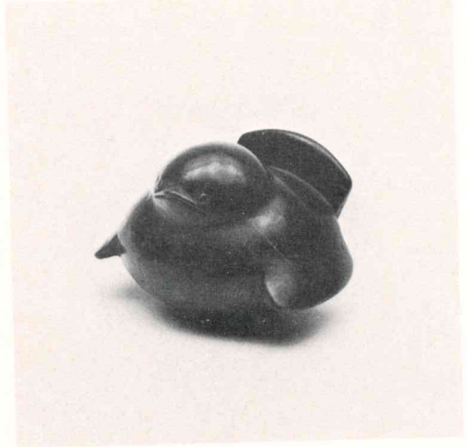
Inv. Giappone N. 372
Sec. XIX°
Firmato: Koichi
Netsuke in legno raffigurante una colomba accovacciata.
Mm. 29



Inv. Giappone N. 373
Sec. XVIII°
Firmato: Sadanaga
Netsuke in legno raffigurante una lumaca su una castagna.
Mm. 27



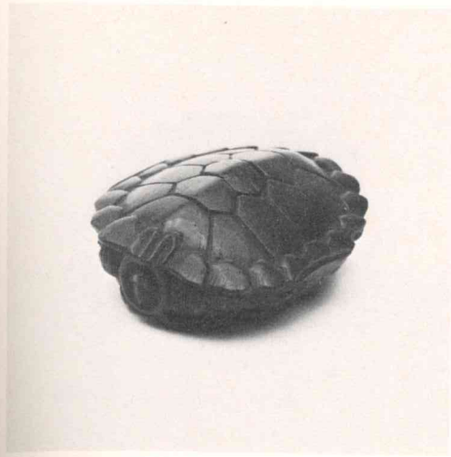
Inv. Giappone N. 375
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un uccello con le piume del dorso stilizzate in disegni geometrici.
Mm. 36



Inv. Giappone N. 374
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un passero stilizzato (Fukura suzumé).
Mm. 25



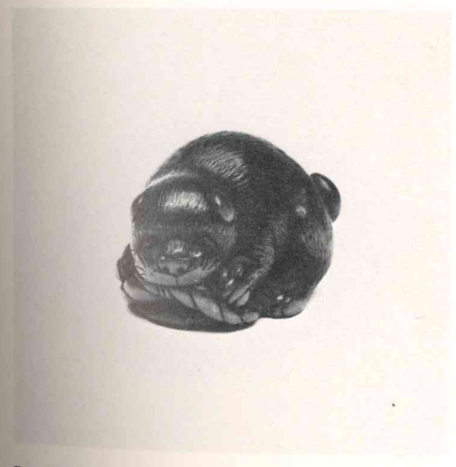
Inv. Giappone N. 376
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante due scimmie che lottano.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 377
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante una tartaruga completamente rientrata nel guscio.
Mm. 40



Inv. Giappone N. 379
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un leone cinese (karashishi).
Mm. 43



Inv. Giappone N. 378
Sec. XIX°
Firmato: Kokei
Netsuke in legno raffigurante un cucciolo di cane che addenta un sandalo di paglia.
Mm. 25



Inv. Giappone N. 380
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un vecchio con bastone ed un bimbo.
Mm. 48



Inv. Giappone N. 381
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un cieco dalla testa enorme, seduto.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 383
Sec. XVIII°/XIX°
Manju netsuke in legno con dorature, raffigurante un crisantemo con foglie ed anello in argento (Kikugata netsuke).
Mm. 36



Inv. Giappone N. 382
Sec. XIX°
Netsuke in legno raffigurante un gruppo di cinque castagne.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 384
Sec. XVIII°
Firmato: Risui
Netsuke in legno raffigurante due piccole rane su una conchiglia di awabi.
Mm. 53



Inv. Giappone N. 385
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante un gruppo di quattro funghi.
Mm. 29



Inv. Giappone N. 388
Sec. XIX°
Ryusa netsuke in avorio formato da circonferenza che comprende un quadrato al centro del quale vi è un fiore di Hanabishi (?) stilizzato.
Mm. 39



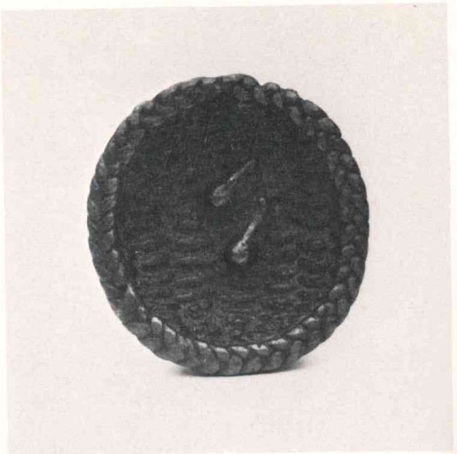
Inv. Giappone N. 386
Sec. XVIII°
Firmato: Sari
Netsuke in legno raffigurante un polipo in un canestro.
Mm. 48



Inv. Giappone N. 454
Sec. XIX°
Netsuke in bronzo raffigurante una lepre che corre.
Mm. 52



Inv. Giappone N. 699
Sec. XIX°
Ryusa netsuke in bronzo in forma cilindrica formato da motivo vegetale.
Mm. 33



Inv. Giappone N. 701
Sec. XVIII°
Sui gara ake netsuke in bronzo raffigurante un canestro di vimini entro cui sono due melanzane.
Mm. 42



Inv. Giappone N. 700
Sec. XVIII°
Ryusa netsuke in metallo con traforo formante un fiore di crisantemo (kikugata netsuke).
Mm. 49



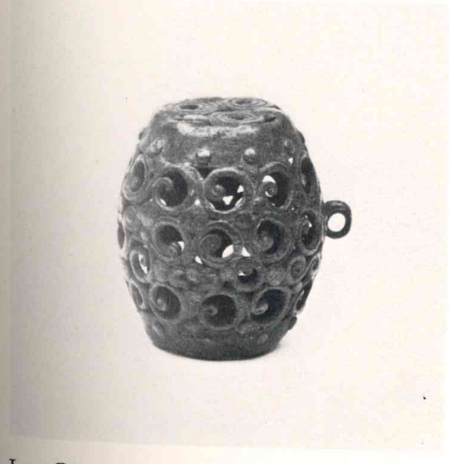
Inv. Giappone N. 702
Sec. XIX°
Ryusa netsuke in rame traforato raffigurante un porta profumi a forma di zucca (nioi bin).
Mm. 38



Inv. Giappone N. 703
Sec. XIX°
Netsuke in rame raffigurante una staffa per cavallo (abumi) decorata con fiori di crisantemo e peonie in leggero rilievo.
Mm. 38



Inv. Giappone N. 705
Sec. XIX°
Netsuke in rame raffigurante un mokugyo (campana buddista).
Mm. 24



Inv. Giappone N. 704
Sec. XIX°
Ryusa netsuke in bronzo traforato raffigurante un tamburo.
Mm. 36



Inv. Giappone N. 708
Sec. XVIII°/XIX°
Ryusa netsuke in bronzo raffigurante una zucca formata da motivo floreale a giorno.
Mm. 58



Inv. Giappone N. 709
Sec. XVIII°/XIX°
Sui gara ake netsuke in ferro decorato con motivo vegetale in agemina d'argento ed oro.
Mm. 45



Inv. Giappone N. 711
Sec. XVIII°/XIX°
Netsuke in ferro e legno raffigurante una pistola.
Mm. 83



Inv. Giappone N. 710
Sec. XVIII°
Netsuke in legno raffigurante una castagna.
Mm. 34



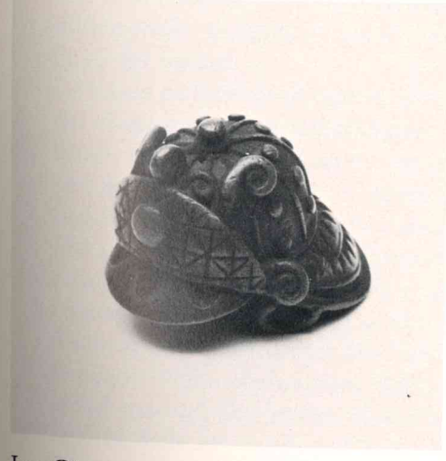
Inv. Giappone N. 712
Sec. XIX°
Hako netsuke in metallo dorato decorato con motivo floreale inciso in forma di contenitore cilindrico con due anelli.
Mm. 57



Inv. Giappone N. 713
Sec. XIX°
Sui gara ake netsuke a forma di ciotola decorato con motivi floreali incisi e tracce di doratura.
Mm. 48



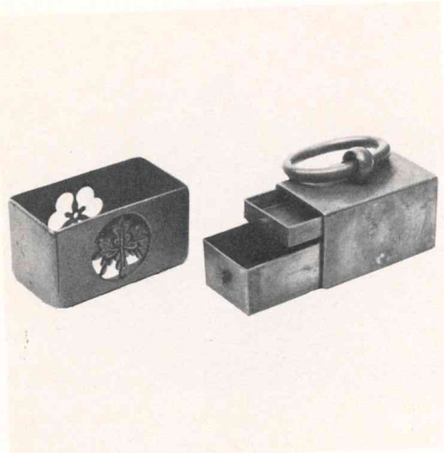
Inv. Giappone N. 715
Sec. XVIII°
Sui gara ake netsuke in bronzo a forma di campana.
Mm. 45



Inv. Giappone N. 714
Sec. XIX°
Sui gara ake netsuke in bronzo a forma di elmo (kabuto).
Mm. 27



Inv. Giappone N. 717
Sec. XVIII°/XIX°
Ryusa netsuke in rame decorato con fiori di crisantemo (kikugata netsuke) a leggero rilievo e rilievo affondato.
Mm. 39



Inv. Giappone N. 718
Sec. XIX°
Hako netsuke in ottone composto da due parti che si incastrano fra loro, in una vi sono due cassettini l'altra invece è decorata con due emblemi (Mon) a traforo.
Mm. 38



Inv. Giappone N. 720
Sec. XIX°
Netsuke in rame raffigurante uno strumento musicale con al centro fiore a rilievo e sul lato sinistro una mosca.
Mm. 29

GIORGIO LISE

La collezione di mortai di bronzo del Castello Sforzesco

Il mortaio di bronzo, come i suoi predecessori di pietra e di legno, rientra nella vasta schiera delle suppellettili, degli oggetti che per essere d'uso quotidiano, fissi o mobili che siano, appartengono all'arredo e alle possibilità di utenza funzionale che li aggrega al divenire umano. In tale senso tali oggetti seguono il gusto dei tempi, sobrio o barocco,lo sviluppo tecnologico della civiltà dell'uomo, e si adeguano ad essa secondo i suoi più immediati bisogni. In essi spesso la funzione è secondaria al valore formale, predominando questo il più delle volte. Accanto agli oggetti di uso cultuale l'impiego del bronzo nella fattura di cose domestiche si diffonde nel secolo XII. Inizialmente furono celebrati i bronzi martellati in forma di bacile, opera degli artigiani della Renania e della Lorena. Al primitivo stadio si aggiunse quello talvolta sofisticato delle finiture mediante l'uso del bulino.

Le forme proprie degli oggetti si susseguirono e quella del mortaio derivò dai citati prototipi primitivi lignei, seguendo gli stilemi coevi, dal verticalismo gotico, alle misurate proporzioni rinascimentali, alla gonfiata pompa barocca, ornata e spesso incongruente nella ricca decorazione freddamente derivata da un classicismo malamente inteso.

Dal secolo XVI la tozza soluzione a fasce viene spesso accentuata dalle scritte anulari che, togliendo i residui di levigatezza riflettente luce sulla patina lucida, conferisce al pezzo un tono più massiccio e forte, talvolta rozzo, specie nell'Europa del Nord. In Italia il Rinascimento apre con il florilegio delle applicazioni dell'arte della fusione cesellata e finita di grandi maestri, che investe la storia dell'arte più che dell'artigianato, inserendosi nelle maggiori, nell'architettura con le mirabili porte di Andrea Pisano, del Ghiberti, con l'opera di Donatello, Verrocchio e cento altri maggiori e minori nella scultura intesa come arte a se stante, arte maggiore, o come produzione minore, ma che minore, di ornamentazione. L'alto tenore di vita e il gusto raffinato nel desiderio dello splendido fecero si che anche la suppellettile domestica ne risentisse, arricchendosi sempre di

COMUNE DI MILANO

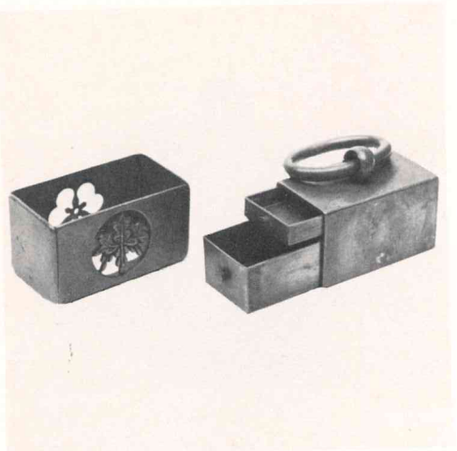
Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983



Inv. Giappone N. 718
Sec. XIX°
Hako netsuke in ottone composto da due parti che si incastrano fra loro, in una vi sono due cassettini l'altra invece è decorata con due emblemi (Mon) a traforo.
Mm. 38



Inv. Giappone N. 720
Sec. XIX°
Netsuke in rame raffigurante uno strumento musicale con al centro fiore a rilievo e sul lato sinistro una mosca.
Mm. 29

GIORGIO LISE

La collezione di mortai di bronzo del Castello Sforzesco

Il mortaio di bronzo, come i suoi predecessori di pietra e di legno, rientra nella vasta schiera delle suppellettili, degli oggetti che per essere d'uso quotidiano, fissi o mobili che siano, appartengono all'arredo e alle possibilità di utenza funzionale che li aggrega al divenire umano. In tale senso tali oggetti seguono il gusto dei tempi, sobrio o barocco,lo sviluppo tecnologico della civiltà dell'uomo, e si adeguano ad essa secondo i suoi più immediati bisogni. In essi spesso la funzione è secondaria al valore formale, predominando questo il più delle volte. Accanto agli oggetti di uso cultuale l'impiego del bronzo nella fattura di cose domestiche si diffonde nel secolo XII. Inizialmente furono celebrati i bronzi martellati in forma di bacile, opera degli artigiani della Renania e della Lorena. Al primitivo stadio si aggiunse quello talvolta sofisticato delle finiture mediante l'uso del bulino.

Le forme proprie degli oggetti si susseguirono e quella del mortaio derivò dai citati prototipi primitivi lignei, seguendo gli stilemi coevi, dal verticalismo gotico, alle misurate proporzioni rinascimentali, alla gonfiata pompa barocca, ornata e spesso incongruente nella ricca decorazione freddamente derivata da un classicismo malamente inteso.

Dal secolo XVI la tozza soluzione a fasce viene spesso accentuata dalle scritte anulari che, togliendo i residui di levigatezza riflettente luce sulla patina lucida, conferisce al pezzo un tono più massiccio e forte, talvolta rozzo, specie nell'Europa del Nord. In Italia il Rinascimento apre con il florilegio delle applicazioni dell'arte della fusione cesellata e finita di grandi maestri, che investe la storia dell'arte più che dell'artigianato, inserendosi nelle maggiori, nell'architettura con le mirabili porte di Andrea Pisano, del Ghiberti, con l'opera di Donatello, Verrocchio e cento altri maggiori e minori nella scultura intesa come arte a se stante, arte maggiore, o come produzione minore, ma che minore, di ornamentazione. L'alto tenore di vita e il gusto raffinato nel desiderio dello splendido fecero si che anche la suppellettile domestica ne risentisse, arricchendosi sempre di

più. Candelieri, torcere, serrature di cassepanche e delle porte, e campanelli da tavola divennero tutti campo di manifestazione della volontà di trasformare la nuda materia in vibranti forme fantastiche. Quando nel Seicento e ancor più nel Settecento si impoverirà le vena poetica della grande tradizione, alla mancanza di idee sopperirà il sovraccarico e fallace gioco dell'illusione di ricchezza formale, spesso sccentuata da dorature a fuoco in luogo della nobile e sobria patina originale.
Il mortaio di bronzo tradizionale è, per quanto sappiamo e per quanto possiamo arguire dagli esemplari datati o documentati, figlio di epoche posteriori al secolo XIII e non anteriori al XII, diffondendosi poi nell'uso corrente e come forma di espressione d'arte soprattutto nei secoli XIV e XV, più ricco nel secolo XVI, statico nel secolo XVII in cui si carica nella forma e nel decoro, più frivolo nel 700 e nell'800, secolo quest'ultimo assai ingannevole, e non si porrà mai a sufficienza l'accento su questo aspetto del problema, perché i fonditori del secolo passato amarono riprendere e ripetere modelli rinascimentali, talvolta firmandoli e datandoli, più spesso senza alcuna indicazione, con le conseguenze che ben si possono arguire.
Dal Duecento al primo Quattrocento, specie in ambiente nordico, le forme si rifanno a quelle sobrie dell'architettura romanica o allo slancio del primo gotico, richiamato da costolature agili verticali, a forma di guglia applicata su vasi piuttosto alti, stilizzati, con una o due prese a manico squadrato, anche questa tipologia tipicamente oltre alpina.
Il Rinascimento porta novità con i motivi d'ispirazione classica, acanti, putti, fogliame e viticci, candelabre e festoni, prese a testa umana e animale, spesso su superfici scampanate, altre volte su forme raccolte a tazza. Compaiono anche i motivi geometrici, le stelle, emblemi, medaglioni con peste di imperatori e imperatrici di Roma, monogrammi di Cristo, questi presenti anche nel Seicento della Controriforma, il tutto in compagnia di firme e di date, e talvolta di motti quali *"TE DEUM LAUDAMUS"* (Figdor, Francia, sec. XV, n. 391), *"HYLF GOT MARIA PROT UNS GIB"* (tedesco, sec. XV), *"AMOR VINCIT OMNIA"* (mortai casalinghi diversi), che in olandese diviene *"LIEFTE VERWIND AL DINCK"*, e poi *"SOLI DEO GLORIA"*, *"IN TE DOMINE SPERAVI"*, *"LAUS DEO SEMPER"*, o invocazioni a santi particolari come *"SANCTA CATHARINA ORA PRO NOBIS"*.
Le prese nel Rinascimento inoltrato sono date da teste di cavalli, cani, uomo o da pomoli. Ai primitivi speroni sporgenti e forati per permettere l'aggancio di anelli, si sostituiscono spesso delfini arcuati verso l'alto a

chiudersi in una ansa. Le scritte sono più frequenti a partire del Cinquecento.
Il Seicento arricchisce le forme con prese ad ansa elaborate in figure simili a polene di vascelli e spesso assai vicine alle analoghe figurazioni dei vasi di maiolica ligure da farmacia. La magniloquente pompa barocca non può fare a meno d'improntare di se anche gli oggetti più eterogenei e d'uso, pur facendolo sovente anche con un certo senso della misura e della dignità. Dell'Ottocento abbiamo fatto un cenno e si deve ai fonditori Daciano Colbachini e figli di Padova se vi fu una produzione molto abbondante di mortai; il più dei quali, speriamo in buona fede, imitanti il passato.
Il gusto per il colore portò all'esigenza della patinatura del bronzo. Si poteva conservarne la colorazione chiara naturale verniciando per protezione il metallo, ma più spesso si ricorreva alla patinatura artificiale con l'aiuto di opportune sostanze chimiche.
Le colorazioni più diffuse sono il nero caldo, diverse gradazioni di bruno, il rosso cupo e vellutato, verdi di gradazioni diverse o anche colori di maggiore fantasia. Talvolta il pezzo veniva dorato a fuoco. In genere ogni fonditore aveva le sue ricette, spesso segrete, ma alla lunga abbastanza simili fra di loro.
La lacca nera fu uno dei capisaldi della patinatura, specie nelle opere del Riccio, caratterizzate dal cupo e profondo lucido delle superfici; olii applicati a caldo e vernici sono le sostanze più comuni.
L'inventario bronzi del Castello Sforzesco comprende, fra gli oggetti di uso quotidiano, ventinove portai compresi fra il sec. XV e il XIX. Alcuni di questi esemplari sono stati più volte pubblicati, altri sono sconosciuti al pubblico e sono nei depositi.
L'argomento non è dei più semplici e la bibliografia della materia è piuttosto limitata, soprattutto per l'obiettiva difficoltà di datazione dei pezzi, spesso limitati nel secolo scorso allorché le richieste dei mortai aumentò, con il moltiplicarsi delle "botteghe" di farmacia, sia per uso pratico che per quello decorativo. Fonderie "specializzate" ripresero allora i vecchi modelli riproducendoli tali e quali mediante calco, o rimodellando i pezzi talvolta, fortunatamente, con l'aggiunta di iscrizioni. Una di queste ditte fu particolarmente attiva, da Daciano Colbachini di Padova, come documentano numerosi esemplari al Museo Storico Nazionale dell'Arte Sanitaria di Roma.

Un discorso sulla datazione e classificazione metodica dei mortai, come

in genere per tutti i bronzi, è perciò sempre problematico e richiede molta prudenza. Non possiamo avere molte garanzie della qualità del metallo, né dal modellato, né dalle iscrizioni. Anche la patina, spesso caratterizzante, può esser ben imitata, oppure manca del tutto o è rovinata.
Gli stessi W. Bode e L. Planiscig, grandi studiosi della materia, non mancarono di segnalare frequenti dubbi, soprattutto in considerazione del ritrovato amore per il Rinascimento che fece fiorire il gusto del "rifare" nel secolo scorso, e all'inizio ancora del 900, con la produzione di mobili alla fiorentina, maioliche istoriate tipo Urbino e Faenza, vetri, tessuti e, naturalmente, bronzetti di decorazione o di uso, statuette, calamai, candelabri, mortai.
Personalmente ho constatato come un mortaio molto bello che avrei giudicato del sec. XVII avesse poi sul verso opposto un'onesta data del 1856 e le segnature del fonditore Cesare Agostini.
Per la datazione, appurata la qualità temporale dell'oggetto si segue necessariamente il criterio del "fossile guida", cioè degli esemplari analoghi con iscrizione e data o, in taluni casi, databili sicuramente perché documentati, in inventari o contratti. Esempi desunti da stampe, disegni, dipinti e affreschi sono altrettanto utili.
Middeldorf (cfr. bibliografia) suggerisce una serie di tipologie di riferimento:
Tipologia arcaica
Tipologia primitiva (due sottogruppi)
Tipologia rinascimentale, inizi
Tipologia rinascimentale
Tipologia rinascimentale classica
Contaminazioni della tipologia rinascimentale
Tarda tipologia rinascimentale
Tipologia barocca
Tipologia neoclassica
Mortai francesi
Naturalmente le suddivisioni che abbiamo elencate si basano sui criteri di raffronto precedenti.

ABBREVIAZIONI

Alberici	=	Clelia Alberici, *I bronzi*, in: *Grandi Collezioni di Arte Decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1976.
Falke	=	O. von Falke, *Bronzemörser* in: *Pantheon*, 1940.
LB	=	Giorgio Lise, Bruno Bearzi, *Antichi mortai da Farmacia*, Milano, 1975.
Metman	=	Metman L., *Musée des Arts Décoratifs, Le bronze*, Parigi, s.a.
Middeldorf	=	U. Middeldorf, *Fifty Mortars 15th-18th centuries*, Firenze, 1981.
Pedrazzini	=	C. Pedrazzini, *La farmacia storica ed artistica*, Milano, 1934.
Planiscig	=	L. Planiscig, *La collezione Castiglioni*, Vienna, 1923.
Pope	=	Pope-Hennessy J., *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, Londra, 1965.

Nota bibliografica:
Per la bibliografia più completa, per quanto scarsa, sull'argomento, si rimanda a quelle compilate da LB e da Middeldorf.



1

Italia Centrale, sec. XV
Altezza cm. 14, diametro cm. 16,5
Inv. Bronzi 46 (Legato Contessa Morando n. 0277)

Mortaio ad orlo espanso, decorato nel manto da otto costolature verticali, con ansa anulare laterale e anello inserito.
Tipologia arcaica.

Esemplari analoghi in: LB. tav. XIV; Middeldorf 4; Coll. Carbonelli, in G. Carbonelli, Farmacie e farmacisti in Italia, Roma, 1912, fig. VI b.



2

Lombardia, sec. XV
Altezza cm. 17, diametro cm. 18,8
Inv. Bronzi 95 (Acquisto vendita Bassini, Vicenza, 1888).

Mortaio ad orlo espanso, piede diritto, con nove costolature a rilievo, a ferro di lancia gigliata sul manto. Ansa laterale a tortiglione con anello in ferro. Sul fronte scudo araldico crociato in rilievo. Il manto presenta una incrinatura, sulla sinistra dello stemma.
Tipologia gotica di influenza francese diffuso anche in Spagna (LB. tav. 10) e in centro Italia (LB. figg. 68, 69).

Esemplari analoghi in: Middeldorf, 10; Planiscig, 98 (con la scritta "Crescimbene da Perugia, 1440"); ibidem 99, più elaborato.



3

Italia, sec. XV
Altezza cm. 12, diametro cm. 13
Inv. Bronzi 104 (Deposito R. Sopr. Arte Med. e Mod. 1927, n. 550)

Mortaio a base leggermente imbutiforme, poco svasato al collare, con tre leggere costolature verticali con nei campi motivi ornamentali apparentemente teste di gorgone. Il fondo è deformato e incrinato.
Tipologia arcaica.



4

Italia Centrale, sec. XV fine o XVI inizi
Altezza cm. 9, diametro cm. 13
Inv. Bronzi 103 (Dep. R. Sopr. Arte Med. e Mod. 1927, n. 550)

Mortaio ad orlo accentuatamente svasato e base a doppia cordonatura. Le due prese laterali sono costituite da teste equine e il manto del vaso è ornato da placchette, quattro rappresentanti cavalli e cavalieri e due solo i cavalli, in rilievo.

Esemplari simili in Planiscig 104 e in Middeldorf 26, ma più semplice. Simili anche in LB. 77 b e 78 a e tav. XX.



5

Italia Settentrionale (Lombardia?), sec. XVI inizi
Altezza cm. 13, diametro cm. 13,5
Inv. Bronzi 99 (Legato Ponti)



Mortaio scampanato in forma di vaso con rilievi di palmette al collare, fregio di figure danzanti nel fregio centrale e altra fascia di palmette sopra l'incavo di separazione dalla base liscia. Nel fregio compare anche uno stemma con leone rampante a sinistra, ornamenti e corona. Caratteristico è il fondo punteggiato della superficie.

Esemplari simili in Pope-Hennessy (Kress Collection) n. 578 con fregio di cani e in Planiscig (Coll. Figdor) 424. Pubblicato in LB. XVII.



6

Italia Centrale, sec. XVI (1507)
Altezza cm. 13,5, diametro cm. 16
Inv. Bronzi 93 (Legato Ponti, postumo)



Mortaio con presa ad ansa e anelli. Nel corpo due stemmi, uno fra le iniziali A ed M, l'altro con al centro una casetta o chiesette e due fiori di giglio. Sul collare la scritta IHS.MARIA.MDVII. Il piede è alto e dritto.

Pubblicato in LB.XXIII.



7

Lombardia, sec. XVI metà
Altezza cm. 15, diametro cm. 17,5
Inv. Bronzi 94 (Raccolta Mora)

Mortaio a collare accentuato con in alto un fregio di foglie e girali, retto da lesene alternate a medaglie. Base alta e liscia.
La tipologia si ispira a forme toscane del secolo XVI in origine con un manico ad ansa (cfr. Planiscig, 100).



8

Italia Centrale, sec. XVI prima metà .
Altezza cm. 10, diametro cm. 11,5
Inv. Bronzi 92 (Dono Luca Beltrami 1900)

Mortaio con fregio a festoncini sotto il collare, retto da 4 lesene a tortiglione nel manto. Manico ad ansa semplice, base alta e liscia.
Tipologia rinascimentale arcaica.

Si fa riferimento anche al precedente Inv. Bronzi 94.



9

Italia, sec. XVI
Altezza cm. 12,5, diametro cm. 18
Inv. Bronzi 41 (Legato contessa Morando 0278)

Mortaio svasato con un manico ad ansa semplice e decorazione di tre medaglioni a testa di gorgone e rosette alternate da fasce verticali floreali. Le rosette compaiono solo nel comparto opposto al manico. Alla base quattro collarini a rilievo. Tipologia rinascimentale antica.

Simili in Middeldorf, 13 e 19.



10

Italia, sec. XVI (1558)
Altezza cm. 10,3, diametro cm. 13,6
Inv. Bronzi 100 (Dep. R. Sopr. Arte Med. e Mod. 1927, n. 550)

Mortaio conico con orlo espanso decorato nel manto da sei costolature a fascia con rilievi a viticci e sull'orlo la scritta + FRATE ANTONIO REGALE ARBANESE DE MELFE 1558.

Pubblicato in LB. fig. 76.



11

Lombardia, sec. XVI inoltrato
Altezza cm. 11, diametro cm. 14
Inv. Bronzi 97 (Acquisto Scuola Vendita Bassini, 1888)



Mortaio svasato e scampanato con base dritta scritta e due manici tronco conici. Fregio decorato da figure di uccelli assai deteriorati e scritta sul bordo superiore "R°.D°. BERTOLAMEO AVREGIO."
La scritta in basso è MARIAE BALABE OPVS".



12

Italia Settentrionale, sec. XVI metà
Altezza cm. 16, diametro cm. 20
Inv. Bronzi 279 (Provenienza ignota)



Mortaio con due anse a mensola, orlo decorato da fregio a foglie e sui due versanti del manto cartelle con una stella a otto punte e con il monogramma N±B costituito dalle due lettere collegate con un trattino sormontato da una croce. Base rilevata e rodanata.

Un esemplare simile a Parigi (cfr. Metman 108).
Pubblicato in Pedrazzini a pag. 161 e 165 e in LB. XX, XXI.



13

Italia Settentrionale, sec. XVI inoltrato
Altezza cm. 9,5, diametro cm. 11
Inv. Bronzi 91 (Raccolta Mora)

Mortaio scampanato con due amse a mensola, fregio a palmette in alto, placchette al centro e in basso non leggibili. Il pestello probabilmente non è originale.
Tipologia lombardo-veneta.

Simile a Parigi (cfr. Metman 108) e in Falke, 13.



14

Lombardia (?), sec. XVI
Altezza cm. 13, diametro cm. 16
Inv. Bronzi 90 (Acquisto Vendita Bassini 1888)

Mortaio scampanato con ampio fregio centrale a tralci di vite, senza manici.

Analogo anche per dimensioni in Middeldorf 27, altri in Pope-Hennessy 579; LB. 64 b; Falke 17 e al Victoria and Albert Museum di Londra.



15

Lombardia, sec. XVI fine o XVII inizi
Altezza cm. 15, diametro cm. 17,5
Inv. Bronzi 89 (Raccolta Mora)

Mortaio scampanato decorato a gigli nel manto e a foglie di acanto nella fascia inferiore sopra la base. Manici pomellati. Risente di influssi francesi.

Pubblicato in Francesco Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, Milano, 1929, vol. I, pag. 219 e 256.



16

Italia Centro Meridionale, sec. XVI
Altezza cm. 9, diametro cm. 13,5
Inv. Bronzi 49 (Legato Contessa Morando 0276)

Piccolo mortaio a collo espanso con prese a testa di cavallo e manto diviso in quattro settori da fregi verticali alternati a placchette (busti) malamente leggibili.

Analogo in Middeldorf, 24 e LB. XX.



17

Italia, sec. XVII (1627)
Altezza cm. 10,8, diametro cm. 15,5
Inv. Bronzi 101 (Dep. R. Spr. Arte Med. e Mod. 1927 n. 550)

Mortaio a collare ampio con iscrizione POMPEO VERGIGLIO + AD· 1627 e fregio vegetale al centro del manto e uno minore alla base.

Bibl. LB., 1975, pag. 59, fig. 74



18

Italia Settentrionale, sec. XVII inizi (1606)
Altezza cm. 10,5, diametro cm. 14,6
Inv. Bronzi 102 (Acquisto R. Sopr. Arte Med. e Mod. 1927)

Mortaio scampanato con prese laterali in foggia di teste animali, apparentemente cavalli. Nella fascia centrale la scritta GERONIMO GRAZIANI 1606 e sotto l'iscrizione placchette rettangolari con decorazioni floreali.

Bibl. LB., 1975, tav. XLII.



19

Lombardia, sec. XVII (1680)
Altezza cm. 29, diametro cm. 34,5
Inv. Bronzi 220 (Acquisto Pegurri 1907)



Mortaio di bronzo a due prese sferiformi. Attorno al bordo fregio a grottesche, sul manto festoni e in basso foglie d'acanto. Da un lato si legge la data 1680, e sulla parte opposta un medaglione contiene chioccia con i pulcini fra le iniziali T e G.

Bibl. C. Alberici, BPM, 1976, p. 30, fig. 23.



20

Lombardia o Venezia, sec. XVII prima metà
Altezza cm. 17,5, diametro cm. 18,5
Inv. Bronzi 96 (Acquisto 1906)

Grande mortaio con stemma visconteo del biscione entro scudo. Vaso scampanato con rilievo orizzontale a fasce, orlo espanso e base modanata.

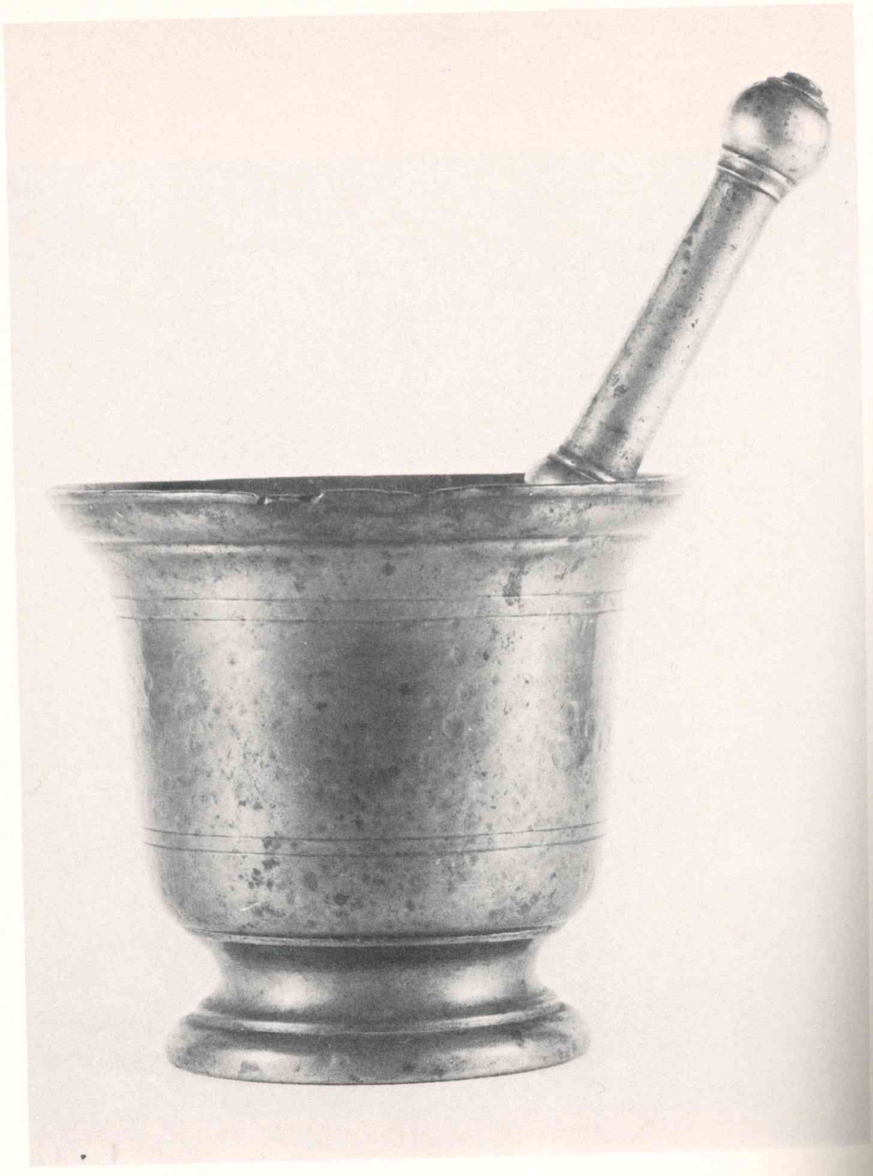
Bibl. Pedrazzini, 1934, pag. 156; LB. 1975, tav. XLV.



21

Italia, sec. XVII
Altezza cm. 13,5, diametro cm. 16
Inv. Bronzi 88 (Legato Ponti)

Mortaio a vaso molto scampanato, con righe orizzontali e rilievi di foglie di salvia ed uccelli contrapposti. In basso la scritta D.I.C.
Tipologia molto imitata nel sec. XIX.



22

Italia Centrale (Toscana?), sec. XIX
Altezza cm. 12, diametro cm. 13
Inv. Bronzi 48 (Legato Contessa Morando 0346)

Mortaio in bronzo ad orlo espanso, con piede tornito a gola e gradino finale. Pestello pertinente. Il modello ricorre in esempi del secolo XVI.

Cfr. LB. 1975, tav. XIX.



23

Italia, sec. XIX
Altezza cm. 8, diametro cm. 10,5
Inv. Bronzi 42 (Legato Contessa Morando 0273)

Piccolo mortaio con due gole esterne e due anse a beccuccio stilizzanti teste equine. Copia da esempi antichi, solitamente diffusi nell'Italia centro-meridionale.

Cfr. Pedrazzini, 1934, pag. 196 (Rossano Calabro) e LB. 1975, tavv. XXXVI e LIX.



24

Italia, sec. XIX
Altezza cm. 8, diametro cm. 11,5
Inv. Bronzi 43 (Legato Contessa Morando 0272)

Piccolo mortaio di bronzo, semplice, con prese in forma di testa equina stilizzata e rigature alla base.



25

Italia Settentrionale, sec. XIX
Altezza cm. 8,5, diametro cm. 12,5
Inv. Bronzi 44 (Legato Contessa Morando 0274)

Piccolo mortaio con prese a testa equina stilizzata e delineature alla base.



26

Francia, sec. XVI metà-fine
Altezza cm. 8, diametro cm. 13
Inv. Bronzi 86 (Acquisto Giuseppe Galli di Milano, 1931)

Piccolo mortaio ad orlo espanso con costolature ad alette frastaglate di cui le due maggiori fanno da ansa, alternate a mascheroni stilizzati.
La tipologia presenta caratteri arcaici di grande forza. Al Musée des Arts Décoratifs di Parigi esempi analoghi fino al secolo XVI inoltrato.

Cfr. Kress, 1965, 586 e LB. 1975, tav. V.



27

Francia, sec. XVI
Altezza cm. 7, diametro cm. 10,5
Inv. Bronzi 45 (Legato Contessa Morando 0275)

Piccolo mortaio ad orlo espanso con sul bordo un giro di perlinature, costole ad aletta nastriforme alternate a ritratti di donne cinque a cinque.

Cfr. Middeldorf, 1981, 48, 49 e Kress, 1965, 586.



28

Francia, sec. XVI
Altezza cm. 3, diametro cm. 5
Inv. Bronzi 98 (Vendita Fuzier 1893)

Miniatura di mortaio, con pestello pertinente, decorato sul manto da quattro costolature verticali a nastro alternate a quattro teste nei campi.
La tipologia è nota anche in Spagna.

Cfr. Middeldorf, 1981, 48, 49, 50; Kress, 1965, 586; Metman, 112; Falke, 1940, 4.



29

Italia Settentrionale o Francia, sec. XVI fine o XVII inizi
Altezza cm. 8, diametro cm. 11,5
Inv. Bronzi 47 (Legato Contessa Morando 0301)

Piccolo mortaio ad orlo espanso, piccola cordonatura alla base e manto decorato da fiori di giglio alternati a quattro busti di donna corona.

Cfr. LB. 1975, tav. XVIII e Middeldorf, 1981, 47.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

DONATA MINONZIO

Alcuni criteri di valutazione delle stampe nell'antichità

Varie e molteplici sono le possibilità di studio offerte dalle incisioni antiche per chi non sia esclusivamente interessato ad una analisi puramente tecnica o ad una ricostruzione del *corpus* incisorio delle singole personalità artistiche. Tutto dipende dall'angolazione che si sceglie per sfruttare quella ricchezza incredibile di dati contenuta in una stampa[1]. Affrontare per esempio l'esame delle diverse tirature di un'incisione, non solo permette di stabilirne con sufficiente sicurezza la datazione, ma può offrire utili indicazioni inerenti anche settori quali il mercato e far luce sui criteri di valutazione e sul gusto degli antichi.

Il problema delle tirature nel mondo antico si configura infatti in modo assai diverso rispetto al nostro tempo. Molto diffuso è il caso di incisioni eseguite nel Cinquecento o nel Seicento che ancora nel secolo successivo venivano stampate, evidentemente per far fronte ad una richiesta di vaste proporzioni da parte di un pubblico interessato al loro acquisto. Un tempo infatti non si sentiva assolutamente la necessità di limitare, o contenere il numero di fogli stampati da una matrice; spesso da una lastra si tirava un numero molto elevato di esemplari ed è facilmente intuibile che non in tutte le prove il risultato artistico si conservasse uniforme. Rimaneggiando, usando materialmente la lastra, questa rischiava di essere danneggiata per cause certamente accidentali: inavvertitamente poteva essere graffiata anche in modo vistoso, poteva addirittura rompersi, specie negli angoli o nei bordi; inoltre era soggetta all'azione dell'umidità con conseguenti fenomeni di ossidazione talvolta anche rilevanti. Questi «incidenti», se di notevole entità, non erano più eliminabili e avevano rilevanti conseguenze nella fase della stampa compromettendo le impressioni successive[2].

In ogni caso, una matrice che venisse stampata a lungo e con intensità era soggetta ad un danneggiamento più lento e graduale e non meno determinante: l'usura. La ripetuta pressione del torchio calcografico altera i solchi incisi, riducendo la loro profondità, addirittura cancellando e annullando quelli più lievi. Le conseguenze nell'immagine stampata sono

facilmente intuibili; i tratti perdono il primitivo carattere nitido, puro, fresco e divengono più grigi, quelli già inizialmente molto sottili e leggeri scompaiono. Vi sono anche esempi ancor più curiosi di lastre che venivano più volte riprese per apportarvi modifiche, correzioni, ritocchi o aggiunte di scritte e indirizzi, e che puntualmente continuavano ad essere stampate: si trattava di un'operazione che nella maggior parte dei casi non era più diretta o decisa dall'artista ma dall'editore e che si protraeva in un arco di tempo spesso molto esteso[3]. Queste stampe, che definiamo di tiratura tarda, inducono a ritenere che i criteri estetici e le regole del gusto di quel tempo fossero molto lontani da quelli attuali: secondo i nostri metri di giudizio si dovrebbe interrompere la tiratura di una lastra usurata sia per ragioni estetiche, in quanto il risultato è decisamente ormai scadente, (anche se le eccezioni non mancano esistendo tirature tarde di alcune incisioni esteticamente ancora valide)[4] sia per ragioni commerciali, poiché opere di questo genere non si venderebbero più. Infatti nella valutazione odierna più limitato è il numero di esemplari e più alta è la loro quotazione commerciale. Questo è il criterio che viene infatti applicato alle stampe moderne, dove, fin dall'inizio, è stabilito dall'artista il numero di esemplari di una tiratura. Per quanto concerne le incisioni antiche vengono senza dubbio considerati di maggior interesse e pregio gli esemplari di tiratura coeva all'esecuzione dell'opera e dell'incisore. Le diverse quotazioni di un foglio di prima tiratura rispetto ad uno di tiratura tarda sono in questo senso la prova più significativa.

Ma questo modo di ragionare viene appunto contraddetto da frequenti casi di incisioni del Cinquecento e del Seicento. Esaminarne alcuni può rendere più concreto questo discorso e chiarirlo nello stesso tempo.

L'incisione *Cristo e l'adultera* (Bartsch 4) tratta da un soggetto di Giulio Romano, fu eseguita da Diana Scultori[5] intorno al 1575 ed ebbe un numero di tirature molto elevato, ben otto, protrattesi fino all'Ottocento e caratterizzate sia dagli indirizzi degli editori A. Carenzano[6] e G.G. De Rossi[7], sia da scritte o dediche che di volta in volta furono aggiunte, malamente abrase o sostituite[8]. Della stessa artista i tre fogli raffiguranti *Le nozze di Psiche* (Bartsch 40)[9], sempre da Giulio Romano, furono editi da A. Carenzano nel 1613 nonostante la lastra presentasse una rottura in basso al centro, forse già verificatasi nella tiratura precedente, mentre l'incisione riproducente il famoso gruppo scultoreo detto *Il toro Farnese* (Bartsch 37) conobbe edizioni curate da C. Duchet[10], poi da G. Orlandi[11] e ancora da H. Van Schoel[12] e ancora una successiva, in cui la lastra appare danneggiata nella parte superiore e soprattutto piuttosto usurata.

Anche la stampa *Venere Vulcano e tre putti* (Bartsch 35) di Giorgio Ghisi[13], derivata da Perin del Vaga, fu acquistata e pubblicata dal Lafreri[14] nonostante un danno già visibile nella precedente tiratura e fu ancora stampata da un editore sconosciuto che non appose il proprio indirizzo ma cancellò quello del Lafreri ben due volte[15].

Esempi ancor più significativi di tirature protrattesi in un arco di tempo assai prolungato sono costituiti dalle ristampe curate da Carlo Losi nella seconda metà del Settecento. Il Losi fu probabilmente al centro di un'impresa commerciale di vasta portata, come si può desumere dalle numerose incisioni contrassegnate dal suo indirizzo. Si tratta in genere di fogli dei più prestigiosi artisti del Cinquecento e del Seicento, da Marcantonio Raimondi e i suoi allievi ai già citati Diana Scultori e Giorgio Ghisi, a Nicola Beatricetto, per ricordarne solo alcuni. Considerando che tra l'esecuzione di queste opere e le riedizioni del Losi intercorrono circa due secoli, è logico pensare che le lastre, quando giunsero nella sua stamperia, fossero già passate per le mani dei principali editori delle generazioni precedenti subendo, dato l'uso intenso e prolungato, danni anche vistosi.

L'incisione di Diana Scultori *Cristo deposto nel sepolcro*[16] (Bartsch 9) fu infatti edita nel 1774 da C. Losi dopo essere stata stampata da O. Pacifico[17] analogamente a *La Vergine con Gesù sulle ginocchia* (Bartsch 19) riproducente la famosa *Madonna del latte* del Correggio. In alcuni casi, come quelli esaminati, lo stampatore si limitò ad aggiungere il proprio indirizzo accanto a quello del suo predecessore, talvolta però cercava di cancellare, prima di apporre il proprio nome, quelli dei colleghi più anziani nella speranza di «ringiovanire» la lastra, nascondendo quei molteplici passaggi di proprietà. È ciò che avvenne nella riedizione del 1773 della stampa di Diana *Un toro offerto a Giove*[18] (Bartsch 46) in cui sono visibili le abrasioni degli indirizzi di O. Pacifico e di G.B. De Rossi[19], mentre nella stampa *Latona partorisce Apollo e Diana nell'isola di Delo* (Bartsch 39), sempre da G. Romano, il Losi cancellò solo il nome di G.B. De Rossi, lasciando quello di O. Pacifico[20], come pure nel *Baccanale* (Bartsch 40) di N. Beatricetto[21] sostituì l'indirizzo di G.B. De Rossi con il proprio[22]. La ristampa curata da C. Losi dell'incisione *S. Elisabetta* (Bartsch 31) eseguita dal Beatricetto, raffigurante un affresco oggi perduto di Girolamo Muziano nel Duomo di Foligno, rivela una lastra usurata e stanca, dai segni ormai pallidi, essa infatti era stata già pubblicata dal Lafreri, poi da P. Graziano[23], da P. De Nobilibus[24] e ancora, in una tiratura in cui tutti questi indirizzi erano stati abrasi[25]. Nella stampa di Giorgio Ghisi raffigurante la *Visitazione* (Bartsch 1) tratta dal Salviati e



FIG. 1 - O. FARINATI, *La Santa Vergine col Bambino e Giovanni Battista* (Bartsch 3) IV stato. Monza, Biblioteca Comunale (F.76).

edita da C. Losi nel 1773, già il De Rossi, quando venne in possesso della lastra, aveva cancellato l'indirizzo del Lafreri.

Casi di tirature assai tarde, specie cronologicamente, sono senza dubbio costituiti dalle edizioni curate dalla Calcografia Camerale nell'Ottocento. Questi fogli, anche se a volte offrono ancora risultati artistici non disprezzabili, non ebbero però fortuna. La richiesta da parte del pubblico non fu di vaste proporzioni, la loro quotazione commerciale piuttosto bassa e, con cifre decisamente irrisorie fu possibile per gli amatori l'acquisto di stampe di autori prestigiosi. Il gusto era evidentemente ormai mutato e la valutazione dipendeva da metri di giudizio assai diversi[26].

Ma gli esempi senza dubbio più clamorosi in quanto a tirature caratterizzate da danni e usura delle lastre sono costituiti da alcune incisioni di G.A. Podestà e di A. Veneziano. G.A. Podestà, artista genovese, si dedicò principalmente, nella sua attività incisoria, alla riproduzione di baccanali tratti da Tiziano o comunque molto vicini al gusto del pittore veneto. Queste opere, dopo essere state edite da F. Saluccio[27], stampatore contemporaneo all'artista, e da G.G. De Rossi, continuarono ad essere stampate da lastre ormai usurate, come si desume dai tratti pallidi, e che necessitarono talvolta di ritocchi a bulino condotti in modo pesante e lontano dagli effetti delicati e pittoreschi tipici dell'incisore genovese[28] (Fig. 2-3).

La figura di Agostino Veneziano ci riporta invece all'inizio del Cinquecento ed è strettamente collegata a Marcantonio Raimondi e alla scuola da lui promossa (Agostino fu infatti uno degli allievi e collaboratori più stretti di Marcantonio), uno dei capitoli più interessanti dell'incisione del Cinquecento sia per l'alta qualità artistica delle opere, sia per la vastità della loro produzione quasi interamente dedicata alla riproduzione di soggetti raffaelleschi. Esaminando l'opera incisa di Agostino si possono avanzare due osservazioni, una inerente alla rarità di alcune sue stampe, l'altra riguardante le diverse tirature delle sue incisioni. Molto rare risultano generalmente quelle eseguite nel periodo giovanile (intorno al 1514), mentre numerosi sono i fogli del periodo romano (dopo il 1516) raffiguranti per lo più opere tratte da Raffaello, tanto da far ritenere che la richiesta sul mercato per tali stampe fosse abbastanza alta.

Questa maggior fortuna delle opere «mature» rispetto a quelle giovanili potrebbe essere spiegata, secondo la valutazione di un moderno, con la miglior qualità tecnica e estetica acquisita dall'artista. Ma questo tipo di motivazione, valido oggi, non lo era in passato. Lo si arguisce dalle diverse riedizioni di questi fogli, che conobbero tutti una vasta tiratura solo



FIG. 2 - G.A. PODESTÀ, *Baccanale* (Bartsch 7) II stato
Bertarelli (Preziose Art. M.196).



FIG. 3 - G.A. PODESTÀ, *Baccanale* (Bartsch 8) II stato.
Bertarelli (Preziose, Art. M.197).



FIG. 4 - A. VENEZIANO, *La manna* (Bartsch 8) III stato.
Uffizi (469).



FIG. 5 - A. VENEZIANO, *La manna* (Bartsch 8) VII stato.
Roma GdS (34-H-12; F.C.30713).



FIG. 6 - A. VENEZIANO, *La battaglia dei coltellacci* (Bartsch 212) I stato.



FIG. 7 - A. VENEZIANO, *La battaglia dei coltellacci* (Bartsch 212) tiratura con gli indirizzi di Salamanca e Pacifico abrasi. Marucelliana (III, 124).



FIG. 8 - A. VENEZIANO, *Baccanale* (Bartsch 240) I stato.
Roma GdS (F.C.30769).



FIG. 9 - A. VENEZIANO, *Baccanale* (Bartsch 240), VI stato con l'abrasione
degli indirizzi del Salamanca e del Losi e un vistoso danno sul tetto del tempio nello sfondo.
Correr (A.16/109).

negli stati tardi, con lastre spesso ritoccate, nella totale incomprensione dell'originaria delicatezza bulinistica. Lastre ormai stanche e usurate furono infatti edite in gran numero da A. Salamanca[29] e poi da G.B. De Rossi e dal Losi, editori prestigiosi che detenevano il monopolio del mercato.

Qualche esempio concreto illuminerà meglio questa affermazione: *La manna* (Bartsch 8) (Fig. 4-5), che riproduce un affresco delle Logge Vaticane, conobbe diverse edizioni che si protrassero fino al Settecento, curate da A. Salamanca, O. Pacifico, G.B. De Rossi e infine, nel 1777 da C. Losi. Quasi ogni edizione coincise con ritocchi piuttosto evidenti, tanto che già il Nagler nel 1839 sottolineava quanto lontani dall'originale fossero gli esemplari delle ultime tirature. Quattro incisioni raffiguranti gli *Evangelisti* (Bartsch 92-95), tratte probabilmente da disegni di G. Romano, furono stampate dal De Rossi dopo la riduzione delle lastre ai quattro lati e più tardi conobbero un'edizione anche del Losi: in entrambe queste tirature le iniziali ombreggiature risultano quasi totalmente scomparse.

Non mancano altri esempi: il bulino detto *La battaglia dei coltellacci* (Bartsch 212) (Fig. 6 e 7) trae probabilmente il soggetto da Raffaello o da Giulio Romano e, nonostante fosse la ripetizione in controparte di una stampa di analogo soggetto di Marco Dente, fu ristampata prima dal Salamanca, poi dal Pacifico e ancora in una tiratura successiva con gli indirizzi dei due editori precedenti abrasi. Analoga sorte subì l'incisione raffigurante un *Baccanale* (Bartsch 240) (Fig. 8 e 9) in cui compare Sileno portato in trionfo da alcuni satiri, unica testimonioanza di una composizione perduta di Raffaello, dal momento che il disegno con analogo soggetto conservato al British è considerato copia dell'Ottocento[30]. Di questa incisione esiste una tiratura con l'indirizzo del Salamanca, una con quello del Losi del 1773 ed una successiva in cui tali indirizzi sono stati abrasi: già gli esemplari editi dal Losi, oltre a rivelare la quasi totale scomparsa delle ombreggiature, presentano graffi molto evidenti che per noi moderni costituirebbero una notevole diminuzione di valore.

Alla luce di questi esempi appare evidente che i criteri che regolavano la valutazione delle stampe presso gli antichi dovevano essere molto lontani da quelli odierni (diversa ovviamente è la valutazione dello studioso, più attento al valore di documento storico). Oggi infatti, oltre allo stato di conservazione del foglio, si privilegiano nettamente gli esemplari di prima tiratura rispetto a quelli di tiratura tarda, poiché in pratica si ricerca una maggior fedeltà alla prima «idea» dell'incisore e, nello stesso tempo, si è attenti a certi requisiti estetici, mentre per i collezionisti antichi il valore



FIG. 10 - E. VICO, *Cerere muta Ascalafo in una civetta* (Bartsch 45) II stato. Monza, Biblioteca Comunale (V.170).

di un'incisione dipendeva soprattutto dal soggetto raffigurato e la sua fortuna era spesso legata alla notorietà dell'artista che lo aveva inventato. Infatti se si pone attenzione ai soggetti delle incisioni sopra considerate, si può notare che raffigurano sempre dipinti o sono tratte da disegni di artisti famosi, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Giulio Romano, o sono derivate dall'antico. Oggi, anche di fronte alle stampe di riproduzione, viene valutata in primo luogo l'abilità tecnica dell'incisore, la finezza dell'intaglio, aspetti che invece un tempo erano posti in secondo piano rispetto all'inventore. Questo tipo di mentalità, oggi incomprensibile, trae la sua origine e nello stesso tempo trova una giustificazione nella diversa considerazione che una volta si aveva dell'incisione e dell'artista. All'incisione infatti veniva riconosciuta una funzione simile a quella che noi moderni assegnamo oggi alla fotografia, la funzione cioè di riprodurre e di diffondere le immagini. L'incisore di conseguenza era considerato più un esecutore che un artista nel vero senso della parola, o meglio era un artista che viveva nell'ombra, a cui, nella maggior parte dei casi, era negata la fase inventiva: lo dimostra il fatto che scarse sono spesso le notizie che gli antichi hanno tramandato di loro e che in molti casi è difficile ricostruirne perfino l'identità nascosta dietro enigmatici monogrammi. Nell'ottica di questa concezione interessante è invece pensare all'importanza riconosciuta all'editore che, con il possesso della lastra, si riservava il diritto non solo di stamparla, ma anche di ritoccarla e siglarla con il proprio indirizzo[31].

Sono queste alcune testimonianze atte a confermare una concezione estetica senza dubbio assai lontana e diversa da quella a cui siamo abituati oggi.

NOTE

[1] In questi ultimi anni le stampe antiche hanno rivelato possibilità di studio più ampie rispetto al passato. Per gli stretti rapporti esistenti tra l'incisione e la produzione pittorica coeva, le stampe offrono spesso indicazioni utili anche allo studioso di pittura nella ricostruzione del catalogo di un artista; spesso infatti le uniche immagini di dipinti distrutti o dispersi sono oggi conservate proprio nei fogli incisi; ma le stampe permettono anche di definire la fortuna che un pittore ebbe presso i contemporanei e in epoca successiva. È questa un'indagine condotta sui *d'après* e affrontata per esempio da L. Erba in appendice al catalogo di Carlo Maratti (Cfr. *Le incisioni d'après Carlo Maratti*, in P. BELLINI, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Milano 1977, pp. 93-103) o da G. Albricci nello studio su A. Balestra (Cfr. *Contributi per il catalogo delle incisioni di Antonio Balestra*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», Firenze 1982, n. 13, pp. 75-88, 159-165) e in uno sui *d'après* Luca Penni (*Luca Penni e i suoi incisori*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 1982, pp. 69-165). Non mancano altri esempi di ricerche volte a meglio definire il ruolo svolto da alcuni artisti nell'ambito dell'incisione. Ne ricordiamo alcune tra le più significative: M. ROTILI, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Roma-Benevento 1964; L. BIANCHI, *La fortuna di Raffaello nell'incisione*, in *Raffaello*,De Agostini, Novara 1968, II, pp. 647-689; D. BODART, *Rubens e l'incisione*, Roma 1977; P. TICOZZI, *Paolo Veronese e i suoi incisori*, Venezia 1977. Un altro tipo di approccio è quello iconologico facilmente motivabile dal momento che le stampe offrono un ampio repertorio di immagini caratterizzate forse da una maggior ricchezza di particolari rispetto ai dipinti. Rientrano in questo indirizzo di ricerche l'analisi condotta da G. Albricci sull'incisione di Giorgio Ghisi *Il sogno di Raffaello* (*Il «Sogno di Raffaello» di Giorgio Ghisi*, in «Arte Cristiana» 1983, n. 697, pp. 215-222) e su *Lo stregozzo* di Agostino Veneziano (*«Lo Stregozzo» di Agostino Veneziano*, in «Arte Veneta», 1982, Annata XXXVI, pp. 55-61), o quella di A. Blake Smith su un'opera attribuita a A. Veneziano (Cfr. *Anchora Inparo*, in «Art Quarterly», 1967, n. 2, pp. 119-125) o ancora lo studio di G. Lise e F. Moro sull'iconografia del soggetto di Leda e il cigno (Cfr. *Prima indagine per l'iconografia di «Leda e il Cigno» nelle stampe*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 1979, pp. 179-229).

[2] In genere una rottura di una lastra è un danno irreparabile, a volte però, con soluzioni curiose e interessanti, si riuscì a superare il problema: esiste un'incisione di Orazio Farinati raffigurante *La Santa Vergine col Bambino e Giovanni Battista* (Bartsch 3) (figura 1) che essendosi rotta nell'angolo inferiore sinistro, dopo alcuni tentativi inefficaci, fu ridotta nei rimanenti tre angoli, ottenendo così un formato ottagonale (Cfr. G. ALBRICCI, *Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 1960, n. 12, p. 25, n. 3).

[3] Rientra in questo genere di osservazioni le sostituzioni di dediche e di stemmi che spesso sono state condotte sulle lastre specie nel Seicento. Non è infrequente infatti il caso di incisioni ristampate con la sostituzione delle dediche e delle armi. Ad esempio: la stampa di Francesco Villamena con una raffigurazione allegorica dedicata alla famiglia Aldobrandini conobbe due tirature successive (l'ultima curata da F. Thomassin),in cui i diversi stemmi furono sostituiti con quelli di altre famiglie (Cfr. G. GORI GANDELLINI, *Notizie degl'Intagliatori*, Siena 1771, III, p. 374), una *Natività* incisa da A.M. Eschini su soggetto del correggio (Cfr. P. ZANI, *Manifesto dell'Enciclopedia Metodica...*, Parma 1819-1824, parte II, V, p. 21) fu edita prima con una dedica a Ferdinando Carlo, arciduca d'Austria, e poi con una dedica a Ascanio Garimberti.

[4] Si possono ricordare le tirature Vallardi, eseguite tra il 1790 e il 1810, di due incisioni di Cristoforo Robetta: l'*Adorazione dei Magi* e l'*Allegoria dell'amore* (A. HIND, *Early Italian Engravings*, London 1938, vol. I, nn. 10 e 29) e le riedizioni di alcune stampe di Goya, ad esempio *I capricci*, curate dalla Calcografia di Madrid per conto dell'Accademia Reale tra il 1881 e il 1886.

[5] Diana Scultori (1545c.-1588c.) con il padre Giovanbattista, il fratello Adamo e Giorgio Ghisi costituisce un gruppo di incisori assai prestigiosi attivi nel Cinquecento a Mantova. A loro è stata recentemente dedicata una mostra a Roma (Cfr. S. MASSARI, *Incisori mantovani del Cinquecento*, Roma 1981). Per quanto riguarda Diana in particolare si deve a G. Albricci un primo tentativo volto a definire il *corpus* incisorio dell'artista (*Le incisioni di Diana Scultori*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», n. 25, pp. 17-23 e 51-57) mentre un'analisi più dettagliata, inerente però solo alcune stampe, è stata condotta da P. Bellini in un articolo che mira a puntualizzare soprattutto la biografia della donna incisore (Cfr. *Contributi per Diana Scultori*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 1980, pp. 63-98).

[6] L'editore Antonio Carenzano svolse la sua attività a Roma dal 1591 al 1614, curando l'edizione di opere di Agostino Carracci, Guido Reni, Enea Vico, oltre alla già citata Diana Scultori.

[7] Giovanni Giacomo De Rossi, figlio di Giuseppe De Rossi, fu senza dubbio uno dei più attivi editori di una delle due famiglie De Rossi. Nella sua bottega, in via della Pace, dal 1638 al 1691 furono stampati bulini di C. Alberti, G.B. Castiglione, G.F. Grimaldi.

[8] Cfr. P. BELLINI, *Contributi per Diana Scultori* cit., p. 78.

[9] L'incisione, costituita da tre lastre, riproduce i dipinti eseguiti da G. Romano su tre pareti della Stanza di Psiche a Palazzo Te. La tiratura di A. Carenzano è la terza, ed è posteriore ad un I stato edito nel 1575 e un II in cui è stata aggiunta una dedica a Claudio Gonzaga.

[10] Il francese Claudio Duchet, nipote di A. Lafreri, fu attivo a Roma come editore, stampatore e mercante di stampe avendo ereditato la bottega dello zio nel 1577. Il suo indirizzo compare specie su incisioni del Beatricetto e di Diana Scultori.

[11] Giovanni Orlandi, incisore ed editore, fu attivo dal 1590 al 1640, prima a Roma dove possedeva la sua bottega al Pasquino, e quindi a Napoli. Particolarmente abile nel commercio, riuscì a riunire un ricco patrimonio di lastre venendo forse in possesso dei rami della ditta Duchet.

[12] Hendrick Van Schoel, incisore e stampatore olandese, esercitò la propria attività a Roma, dove possedeva anche una libreria. Forse subentrò all'Orlandi alla partenza di quest'ultimo per Napoli o acquistò da lui alcuni rami poiché sovente curò edizioni di stampe già precedentemente pubblicate da G. Orlandi.

[13] Giorgio Ghisi (1520-1582), artista del gruppo dei Mantovani sopra citati, eseguì soprattutto intagli da Michelangelo, Giulio Romano, il Primaticcio e Perin del Vaga. Oltre al recente catalogo della mostra di Roma di S. Massari, già menzionato, si segnala un articolo di P. Bellini (Cfr. *Incisioni di Giorgio Ghisi*, in «Rassegna di Studi e Notizie", 1979, pp. 119-175).

[14] Antonio Lafreri, incisore, editore e commerciante di stampe francese, si trasferì nel 1544 a Roma dove ebbe bottega in via del Parione. Egli fu al centro di un'attività commerciale assai intensa, rivolta soprattutto alla riproduzione di antichità romane e che vide impegnati un gran numero di incisori anche prestigiosi.

[15] Cfr. P. BELLINI, *Incisioni di Giorgio Ghisi* cit., p. 148.

[16] L'incisione, per quanto concerne il soggetto, deriva forse da Paris Nogari, anche se non è da escludere una derivazione da Michelangelo. L'opera fu eseguita nel 1588 e fu edita da O. Pacifico in II stato.

[17] Scarse sono le notizie su questo editore attivo a Roma intorno al 1580. Il suo nome compare frequentemente sulle incisioni di Diana Scultori.

[18] Il soggetto dell'incisione è tratto da un affresco di Girolamo da Pontremoli nella Loggia della Grotta di Palazzo Te a Mantova, o dal disegno preparatorio di Giulio Romano (Cfr. P. BELLINI, *Contributi per Diana Scultori* cit., p. 82).

[19] Giovan Battista De Rossi, capostipite dell'altro ramo della famiglia De Rossi, aveva la sua bottega in piazza Navona dove fu attivo dal 1640 al 1672; costituì un vasto patrimonio venendo in possesso di molte lastre provenienti dalla ditta dei Salamanca e di Van Aelst.

[20] La lastra di questa incisione, quando ne venne in possesso C. Losi, era già stata edita, prima con il solo nome di Diana e senza alcun indirizzo di stampatori, poi con l'indirizzo di O. Pacifico, e quindi con quello di G.B. De Rossi. Il soggetto è ripreso, in controparte, da un dipinto di Giulio Romano conservato a Hampton Court Palace o da un disegno oggi al Louvre (Cfr. P. BELLINI, *Contributi per Diana Scultori* cit. p. 90).

[21] Nicolas Beatrizet, più noto in Italia come Beatricetto (1515 c.-1590 c.) è un incisore lorenese che però svolse a Roma, nella cerchia del Raimondi, la sua attività artistica e più tardi anche quella di stampatore. Non è ancora stato redatto un catalogo completo della sua vasta opera incisa, volta soprattutto alla riproduzione di bassorilievi, statue antiche e di soggetti michelangioleschi; recentemente è stato però pubblicato un articolo ricco di indicazioni e notizie, utile primo passo per la stesura completa del *corpus* dell'incisore (Cfr. S. BIANCHI, *Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 1981, pp. 47-145). Vanno inoltre ricordati due contributi precedenti di studiosi francesi: J. CHOUX, *N. Béatrizet, graveur lorrain du XVI^e siècle*, Lunéville 1970 e J. ADHEMAR, *Béatrizet graveur lorrain du XVI^e siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», 1971, n. 2, pp. 55-63.

[22] Cfr. S. BIANCHI, *Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet* cit., p. 88.

[23] Paolo Graziani esercitò l'attività di stampatore a Roma intorno al 1582 pubblicando, tra le altre, incisioni di Enea Vico.

[24] Stampatore contemporaneo al Graziani, Pietro De Nobili curò anche riedizioni dello *Speculum Romanae Magnificentiae* una delle opere più prestigiose precedentemente edite dal Lafreri.

[25] Cfr. S. BIANCHI, *Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet* cit., p. 74.

[26] La Calcografia Camerale, sorta nel 1738 in seguito all'acquisto da parte dello Stato Pontificio di tutti i rami posseduti da Lorenzo Filippo De Rossi, erede di un ricchissimo patrimonio di rami, divenne poi nel 1870 Regia Calcografia e successivamente Calcografia Nazionale e comprende oggi una considerevole raccolta di lastre. La Calcografia riesumò lastre di importanti artisti quali G.B. Castiglione, S. Cantarini, G.F. Grimaldi, il Maestro del Dado, di quest'ultimo, per esempio, furono riedite le trentadue tavole illustranti la favola di Psiche eseguite con Agostino Veneziano.

[27] Francesco Saluccio fu uno dei numerosi editori attivi a Roma intorno al 1640, proprio nel momento in cui il mercato era monopolizzato dalla ditta De Rossi. Il suo nome è appunto legato alle stampe del Podestà, di cui forse curò le prime tirature.

[28] Tra le incisioni di G.A. Podestà (1610/15-1674 c.) può essere ricordato un *Baccanale* (Bartsch 5) inciso nel 1640, edito prima dal Saluccio, poi da G.G. De Rossi che ha cancellato l'indirizzo del Saluccio e pesantemente ritoccato la lastra, e ancora successivamente da G.D. De Rossi; inoltre due stampe tratte dai dipinti eseguiti da Tiziano per Alfonso I di Ferrara (Bartsch 7 e 8). Entrambe conobbero una tiratura con l'indirizzo di G. Giacomo De Rossi (cfr. P. BELLINI, *Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli*, in «Rassegna di Studi e Notizie» 1977, p. 127-128). Per quanto concerne il catalogo dell'artista si veda *The Illustrated Bartsch*, New York 1982, vol. 45.

[29] Antonio Salamanca, nato a Milano intorno al 1500, ma anch'egli trasferitosi a Roma, fu uno dei primi editori che diede vita ad un'importante impresa commerciale riuscendo a venire in possesso, dopo il Sacco di Roma, di gran parte delle lastre del Raimondi e della sua scuola, opere assai richieste per i soggetti raffaelleschi. Associatosi con A. Lafreri nel 1553, riuscì a concentrare un patrimonio di lastre di una eccezionale vastità e ricchezza.

[30] Inv.: 1946-7-13-502. Al riguardo cfr. P. POUNCEY-J.A. GERE, *Italian drawings in the British Museum. Raphael and his cercle,* London 1962, n. 62.

[31] Gli editori erano nell'antichità figure assai importanti, essi regolavano le sorti di un mercato fiorente e alcuni riuscirono a dar vita a imprese commerciali di vasta portata, se giunsero addirittura a far pubblicare il catalogo di tutte le incisioni che venivano stampate nella loro bottega. Scorrendo questi cataloghi si rimane infatti colpiti sia dal numero elevato di rami che erano riusciti a possedere, sia dal pregio e dal valore delle singole stampe. È questo il caso dei De Rossi, vera e propria dinastia di editori che riuscirono a costituire una raccolta considerevole che, tramandata di padre in figlio, divenne sempre più vasta, o del già citato Carlo Losi (Cfr. *Indice delle stampe Intagliate in Rame a bulino, e in acqua forte Esistenti nella Stamperia di Gio.Giacomo De Rossi,* Roma 1677; *Indice... di Domenico De' Rossi erede di Gio.Giacomo*, Roma 1705; *Indice... di Lorenzo Filippo De' Rossi*, Roma 1735; *Indice delle stampe... esistenti da Carlo Losi*, Roma 1790).
Esaminando questi cataloghi, inoltre, si può avere un'ulteriore conferma circa l'importanza riconosciuta, nel mondo antico, all'inventore del soggetto rispetto all'incisore. Le stampe

sono infatti divise proprio in base a questo criterio, cioè secondo gli autori dei soggetti raffigurati e il nome dei vari incisori, quando è riportato, non ha certo quel rilievo che noi oggi conferiamo loro nei cataloghi di vendita. In quest'ottica l'editore, come si è visto, aveva il diritto di correggere e modificare la lastra che aveva acquistato e a volte tali correzioni alteravano non solo l'aspetto estetico dell'opera, ma addirittura il soggetto: in una stampa di Enea Vico raffigurante il complesso mito di Cerere che muta Ascalafo in una civetta (Bartsch 45) in cui appunto si vede Cerere e una civetta, l'editore Lafreri, quando acquistò la lastra, cancellò l'uccello inciso in alto a sinistra e di conseguenza negli esemplari di tale tiratura non è più leggibile il significato originario (Fig. 10).
Da quanto si è potuto vedere, uno studio approfondito dei diversi editori, della loro attività, potrebbe meglio chiarire e delineare il mondo sociale economico e commerciale legato all'incisione. È questo un campo non ancora sufficientemente studiato, scarse infatti sono le ricerche svolte dagli studiosi. Si ricorda a tale proposito L. OZZOLA, *Gli editori di stampe a Roma nei sec. XVI e XVII*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1910, vol. XXXIII, pp. 400-410 e P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», 1975, n. 26, pp. 19-34 a cui ci siamo rifatti per le notizie sugli editori nel corso di questo articolo.

Le ricerche per questo articolo sono state compiute grazie ad alcuni finanziamenti del Ministero della Pubblica Istruzione.

FRANCO MORO

Il dott. Francesco Antonio Grue riscoperto incisore

Poco tempo fa mi sono state mostrate da un collezionista milanese due incisioni che ho pensato fosse interessante pubblicare in quanto si tratta di inediti, solo documentati in modo vago, come vedremo fra breve, nei repertori bibliografici degli incisori, che fanno luce ad un altro aspetto misconosciuto dell'eclettico dottor Francesco Antonio Saverio Grue di Castelli d'Abruzzo, assai più noto come decoratore di maiolica.
Si tratta di piccole acquaforti di differente formato e di cui non ci è dato sapere se facenti parte di due serie diverse o se esemplari sciolti, che raffigurano la prima un paesaggio boschivo con un mulino ad acqua e un pescatore (fig. 1a) e la seconda una baia con delle costruzioni costiere, una nave agli ormeggi ed alcuni curiosi (fig. 2). Sono eseguite con rapido e fitto tratteggio fortemente ombreggiato e rivelano indubbiamente una certa insicurezza, caratteristica del dilettante, anche se rispecchiano appieno il gusto paesaggistico dei maestri olandesi o dei francesi Pérelle (Gabriel, 1603-1677, e il figlio Adam, 1638-1695) di cui sicuramente Francesco conosceva le acquaforti. Non va neppure dimenticata la grande esperienza del padre Carlo Antonio (1655-1723), diventato famoso per i decori paesaggistici, nel cui spirito inventivo si collocano le nostre incisioni.
I paesaggi sono rappresentazioni fantastiche e ideali, forse ricordi, e data la rarità e la probabile bassa tiratura degli esemplari, eseguiti per diletto; animati da pochi personaggi, soprattutto la prima, tutt'altro che malati di protagonismo, e disegnati con fare macchiettistico, attenti alle loro mansioni e colti in un istante qualsiasi della loro giornata, sono rappresentati mentre stanno di spalle o di fianco in atteggiamenti naturali, rivelando il modo di pensare moderno di un artista che vive in un mondo dove l'uomo è diventato piccolo atomo nei confronti di un universo incommensurabile.
A questo punto vale la pena ricordare brevemente alcune vicende biografiche che chiariscono la sua personalità d'uomo e d'artista: Francesco Antonio, primogenito di Carlo Antonio, nacque a Castelli d'Abruzzo,

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

sono infatti divise proprio in base a questo criterio, cioè secondo gli autori dei soggetti raffigurati e il nome dei vari incisori, quando è riportato, non ha certo quel rilievo che noi oggi conferiamo loro nei cataloghi di vendita. In quest'ottica l'editore, come si è visto, aveva il diritto di correggere e modificare la lastra che aveva acquistato e a volte tali correzioni alteravano non solo l'aspetto estetico dell'opera, ma addirittura il soggetto: in una stampa di Enea Vico raffigurante il complesso mito di Cerere che muta Ascalafo in una civetta (Bartsch 45) in cui appunto si vede Cerere e una civetta, l'editore Lafreri, quando acquistò la lastra, cancellò l'uccello inciso in alto a sinistra e di conseguenza negli esemplari di tale tiratura non è più leggibile il significato originario (Fig. 10).
Da quanto si è potuto vedere, uno studio approfondito dei diversi editori, della loro attività, potrebbe meglio chiarire e delineare il mondo sociale economico e commerciale legato all'incisione. È questo un campo non ancora sufficientemente studiato, scarse infatti sono le ricerche svolte dagli studiosi. Si ricorda a tale proposito L. OZZOLA, *Gli editori di stampe a Roma nei sec. XVI e XVII*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1910, vol. XXXIII, pp. 400-410 e P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», 1975, n. 26, pp. 19-34 a cui ci siamo rifatti per le notizie sugli editori nel corso di questo articolo.

Le ricerche per questo articolo sono state compiute grazie ad alcuni finanziamenti del Ministero della Pubblica Istruzione.

FRANCO MORO

Il dott. Francesco Antonio Grue riscoperto incisore

Poco tempo fa mi sono state mostrate da un collezionista milanese due incisioni che ho pensato fosse interessante pubblicare in quanto si tratta di inediti, solo documentati in modo vago, come vedremo fra breve, nei repertori bibliografici degli incisori, che fanno luce ad un altro aspetto misconosciuto dell'eclettico dottor Francesco Antonio Saverio Grue di Castelli d'Abruzzo, assai più noto come decoratore di maiolica.
Si tratta di piccole acquaforti di differente formato e di cui non ci è dato sapere se facenti parte di due serie diverse o se esemplari sciolti, che raffigurano la prima un paesaggio boschivo con un mulino ad acqua e un pescatore (fig. 1a) e la seconda una baia con delle costruzioni costiere, una nave agli ormeggi ed alcuni curiosi (fig. 2). Sono eseguite con rapido e fitto tratteggio fortemente ombreggiato e rivelano indubbiamente una certa insicurezza, caratteristica del dilettante, anche se rispecchiano appieno il gusto paesaggistico dei maestri olandesi o dei francesi Pérelle (Gabriel, 1603-1677, e il figlio Adam, 1638-1695) di cui sicuramente Francesco conosceva le acquaforti. Non va neppure dimenticata la grande esperienza del padre Carlo Antonio (1655-1723), diventato famoso per i decori paesaggistici, nel cui spirito inventivo si collocano le nostre incisioni.
I paesaggi sono rappresentazioni fantastiche e ideali, forse ricordi, e data la rarità e la probabile bassa tiratura degli esemplari, eseguiti per diletto; animati da pochi personaggi, soprattutto la prima, tutt'altro che malati di protagonismo, e disegnati con fare macchiettistico, attenti alle loro mansioni e colti in un istante qualsiasi della loro giornata, sono rappresentati mentre stanno di spalle o di fianco in atteggiamenti naturali, rivelando il modo di pensare moderno di un artista che vive in un mondo dove l'uomo è diventato piccolo atomo nei confronti di un universo incommensurabile.
A questo punto vale la pena ricordare brevemente alcune vicende biografiche che chiariscono la sua personalità d'uomo e d'artista: Francesco Antonio, primogenito di Carlo Antonio, nacque a Castelli d'Abruzzo,

allora facente parte del Regno di Napoli, il 7 marzo 1686 e, da quel che narra il Cherubini[1], non sappiamo con quanta parte di verità e con quali fondamenti, ancora giovane venne affidato dal padre al Seminario di Penne dove sembra imparasse a verseggiare in latino. Insoddisfatto dell'imposizione paterna fuggì dal Seminario e tornò dal padre che per tutta risposta lo costrinse a continuare gli studi teologici ad Ascoli.
Riuscito a convincere l'ostinato genitore delle sue diverse attitudini e "salvatosi", per lui è proprio il caso di dirlo, dal sacerdozio, Francesco Antonio compì alcuni viaggi di studio in diverse città: seguì per un anno le lezioni di medicina di Antonio Tattoni a Teramo, poi a Napoli studiò le leggi civili e a Roma la "*ragion canonica*".
Il Cherubini non menziona alcun apprendistato presso il padre, ma anzi sostiene che avesse imparato i principi del disegno a Penne presso il pittore Giovanni Lavalle (1662-1726 c.). Comunque sia stata la sua infanzia, non sapendo fino a che punto dare credito a queste notizie, sappiamo per certo che giunse ad Urbino per frequentare la locale Università e parimenti lo troviamo pienamente inserito come continuatore della attività paterna. Sue sono infatti una serie di decorazioni su maiolica, prevalentemente mattonelle con paesaggi[2], da assegnare fra il 1705, data che appare sulle due piastrelle del Museo di Berlino, e il 1706, considerando che il 5 ottobre di quell'anno si laurea in teologia e filosofia e probabilmente si allontana da Urbino. In seguito fu a Napoli come ci attestano due sue maioliche firmate e datate 1707 e 1709[3].
Del 1713 è il paliotto con le storie di San Francesco Saverio nelle Indie per l'altare della chiesa di S. Angelo a Lucoli, ora a L'Aquila (Museo Nazionale) prodotto nella fabbrica da lui fondata a Bussi presso L'Aquila.
A causa dell'aumento delle tasse cittadine imposto dal marchese Paolo Mendoza, nel 1716 la popolazione di Castelli insorse coraggiosamente e a quanto pare venne guidata contro la milizia del feudatario da Francesco Antonio, che fu arrestato e imprigionato nelle carceri della Vicaria a Napoli. Non sappiamo per quanto vi venne trattenuto, ma trascorse il tempo dipingendo[4], componendo poesie satiriche[5] e incidendo all'acquaforte, come racconta in un interessante passo il Cherubini: «*Francescantonio poi quasi non fosse pago del solo dipingere, molto eziandio si dilettò nella incisione in legno, ed in quella ad acquaforte, ed assai paesaggi vi lavorò con lodevole pratica, ritraendoli dal vero, o copiandoli da disegni altrui. I suoi eredi ne conservano un buon numero, insieme a non pochi disegni a matita e pitture ad acquarello*»[6]. Anche se attorno alla sua drammatica prigionia è stata creata un'aura leggendaria, interessa soprattutto

sottolineare nella frase del Cherubini l'evidente conoscenza che si ha di una vasta produzione artistica a noi pressoché sconosciuta prima di questa breve segnalazione e che senz'altro in futuro raggiungerà maggiore completezza.
Sposatosi a Napoli nel 1730, nella capitale strinse stretti legami con gli artisti e raggiunse una discreta fama, tanto che un anno dopo la sua morte, avvenuta il 24 agosto 1746, re Carlo III di Borbone dichiarava cittadini di Napoli i figli Vincenzo e Saverio, con tutti i privilegi di esenzione di tasse e con ogni altro diritto annesso alla qualità di cittadino, «*in memoria del fu dott. Francesco Antonio esimio pittore in maiolica*».

Tutti i repertori di incisori del XIX secolo citano Francesco Antonio, molto genericamente, incisore o acquafortista seguendo la traccia lasciata dal Gori Gandellini nel 1771 quando afferma: «*intagliò Paesi*»[7], notizia poi ripetuta invariata nelle edizioni ampliate dell'opera[8]. Non è altro che una traccia sufficiente affinché l'abate fidentino Pietro Zani lo inserisca nel suo elenco degli incisori italiani con la qualifica di: «*Disegnator paesista, disegnator di marine, incisore all'acquaforte*»[9] e senza alcun altro commento. Finora queste sono informazioni un po' vaghe, finché il francese Brulliot non dichiarò di conoscere diverse stampe risultando il più esplicito nella scheda dedicata all'artista, dove è detto incisore all'acquaforte di paesaggi e di piccole marine alla maniera dell'olandese Allart van Everdingen (1621-1675) in serie di 10 o 12 fogli firmati, così dice, col monogramma *F.G.f.*[10], che non corrisponde a quello dei nostri due esemplari firmati invece per esteso (fig. 1b).
Le opere di Nagler riprendono grosso modo quanto già scritto in particolare da Brulliot; la curiosità sta nelle firme che recano in calce questi paesaggi: infatti nel suo primo repertorio[11] le incisioni da lui conosciute sarebbero siglate *F.G.sc.* o col nome, non precisato in quale forma, mentre nell'elenco dei monogrammi[12] figura ancora solo quello pubblicato da Brulliot (*F.G.f.*).
Ora mi sembra chiaro che le incisioni da costoro conosciute non sono sempre le stesse e ciò oltre a confermare il passo del Cherubini precedentemente letto, rivela l'esistenza di altre acqueforti che, data la rarità, Francesco Antonio ha tirato in pochi esemplari, ma in diversi soggetti, restando pur sempre nell'ambito del paesaggio e della marina. Si può rilevare come fatto per lo meno strano che i monogrammi riportati da questi repertori non siano preceduti dall'abbreviazione del dottorato conseguito

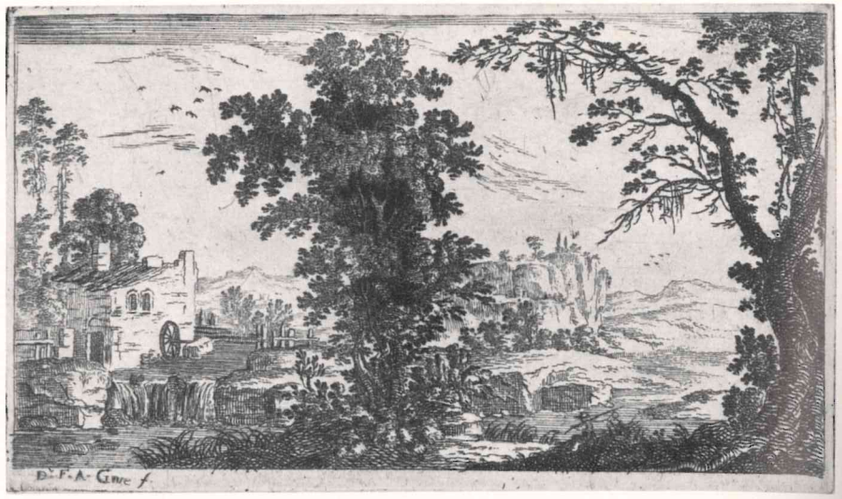




FIG. 1a-b - Paesaggio boschivo con mulino ad acqua ed un pescatore.
Acquaforte, mm 90x158 (il foglio misura mm 114x182).
Firmata: Dr. F.A. Grue f.
Milano, coll. privata.



FIG. 2 - Marina con nave agli ormeggi e figure.
Acquaforte, mm 58x101 (il foglio integro misura mm 120x165).
Firma: Dr. Fr. Ants. Grue inv. et f.
Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli, donazione E. Cortona.



FIG. 3 - Francesco Antonio Grue, Giacobbe e l'angelo, tondino in maiolica, già coll. Umberto di Savoia.



FIG. 4 - Francesco Antonio Grue, Davide pastore, tondino in maiolica, già coll. Umberto di Savoia.



FIG. 5 - Francesco Antonio Grue, Viandanti in un paesaggio, piatto in maiolica, Milano, coll. privata.

ad Urbino, che si ripete, invece, senza interruzione in ogni opera da lui firmata, sia su maiolica che nelle nostre incisioni, a significare quanto era grande la sua soddisfazione e certo anche il prestigio che ciò gli garantiva. C'è anche da notare che la formula con cui si firmava è spesso modificata, sia quando è un monogramma che quando è per esteso, aggiungendo talvolta la località di esecuzione, la data e il committente, o intrecciando le iniziali, poste in cartigli o inserite nella raffigurazione; a questo proposito e anche per un utile confronto con i due paesaggi incisi, che appaiono assai simili, pubblichiamo due sue mattonelle già nella collezione di Umberto di Savoia, firmate e datate 1726, con soggetti dell'Antico Testamento[13] (figg. 3 e 4) e un piatto con paesaggio e viandanti, anch'esso firmato, ma datato in modo anomalo[14] (fig. 5).
Nel nostro secolo solo raramente, come nel caso del Benezit[15], viene ricordata la figura di Francesco Antonio acquafortista ed è quindi inutile che mi dilunghi in un elenco dei molti testi che non lo citano come tale.

Tornando dunque alle nostre due incisioni, pare difficile anche solo proporre con qualche fondamento di certezza una possibile datazione, visti soprattutto gli scarsi dati precisi in nostro possesso circa questa attività secondaria di Francesco e ricordando contemporaneamente che le due acquaforti non fanno parte della stessa serie e possono quindi essere state eseguite in momenti differenti. Forzando i pochi elementi a disposizione si cadrebbe solo in una assurda ricostruzione, utile a falsare eventuali studi successivi. Ci limitiamo allora a presentare delle ipotesi, come tali da accettarsi, la prima per una datazione abbastanza precoce, poco dopo gli anni di Urbino, nata dal confronto dell'incisione col paesaggio boschivo firmata *dottore*, con le piastrelle giovanili eseguite nella città universitaria che manifestano il medesimo interesse per il paesaggio puro. Oppure si può prestare fede alle parole del Cherubini e situarle entrambe durante i soggiorni napoletani.
Comunque siano da collocare cronologicamente all'interno del *'corpus'* artistico di Francesco Antonio, cosa che non interessa più di tanto, e pur non escludendo che queste incisioni siano state utilizzate per essere riprodotte sulle maioliche eseguite da lui o dalla sua cerchia, quindi con uno scopo ben preciso, resta di fatto il loro spirito dilettantistico e occasionale che ci rivela piuttosto la vivacità e l'estrosità di quest'uomo che si esprime in una moltitudine di campi ed è attirato da molteplici interessi non solo artistici ma anche pratici.

A conclusione di questa breve nota ci auguriamo che si recuperino per intero questi brani di vita, testimonianze di un artista profondamente inserito nella società a lui coeva.

NOTE

1 G. CHERUBINI, *I Grue pittori in majolica*. Notizie biografico artistiche, Teramo 1858, e ancora dello stesso autore con grosso modo le stesse informazioni: *De' Grue e della pittura ceramica in Castelli,* Napoli 1865 e Roma 1878.

2 G. POLIDORI, *Francesco Antonio Grue in Urbino*, in "Bollettino d'Arte", anno XXX, maggio 1937, p. 527 e sgg., e G. GENNARI, *Una maiolica d'Urbino del dott. Francesco Antonio Saverio Grue*, in "Faenza", 1951, fasc. II-III, p. 46 e sgg.

3 G. DONATONE, *Il soffitto della chiesa di S. Donato e la maiolica di Castelli d'Abruzzo*, Cava dei Tirreni, 1981, p. 46.

4 Si conoscono diversi piatti eseguiti a Napoli e datati 1718.

5 Come lo strambotto in versi scritto contro l'esattore del marchese Mendoza e intitolato "Vita e morte del Gobbo Girolamo d'Isola" in cui rivela una vivace vena satirica.

6 G. CHERUBINI, Op. cit., p. 13.

7 G. GORI GANDELLINI, *Notizie Istoriche degl'Intagliatori*, Siena, 1771, vol. II, p. 123.

8 G. GORI GANDELLINI, *Op. cit.*, 2ª ed. arricchita, Siena, 1808, p. 102, e nell'aggiunta con osservazioni critiche dell'abate De Angelis, Siena, 1812, vol. X, p. 231.

9 P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1822, 1ª parte, vol. X, p. 205.

10 F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.,* Munich, 1832, vol. II, pp. 102-103, n. 818.

11 G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Leipzig, 1835-52, vol. VI, p. 149.

12 G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München e Leipzig, 1860, vol. II, p. 766, n. 2119.

13 Il piattello con Giacobbe e l'angelo reca le scritte: "Jacob" e "Doctor Franc.ˢ Ant.ˢ / Grue pinxit / 1726", mentre quell'altro ha solo la scritta "David pastor"; già coll. Umberto di Savoia.

14 In alto si legge: "Castelli an/1657", mentre in basso è firmato: "Dr. Frāc.ˢ Ant.ˢ / Xˢ. Grue pinxit"; Milano, coll. privata.

15 E. BENZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessineteurs et Graveurs*, Paris 1976, p. 242.

Si ringrazia vivamente il Sig. Enrico Cortona per avere donato alla Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli l'acquaforte che raffigura una marina, riprodotta alla figura 2.

ANDREA PERIN

Scarti in ceramica graffita delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

La "Graffita" è una ceramica, prodotta in Italia a partire dal XIII-XIV sec. sino al XVII-XVIII sec., la cui funzione, da leggersi come servizio da tavola individuale, si inquadra in una produzione economica in alternativa a maioliche e metalli; fanno eccezione le produzioni più antiche (vd. Graffita Arcaica Padana), che probabilmente costituivano un prodotto più pregiato rispetto le contemporanee produzioni, e soprattutto certi raffinati esemplari da parata (p.e. la produzione Cuzio).

Carattere distintivo di questa ceramica, la cui lavorazione si svolge in due cotture, è il disegno della decorazione, realizzato graffiando la superficie: la forma, una volta modellata, viene rivestita da un sottile strato di argilla depurata, di colore chiaro, chiamata ingubbio, sul quale viene inciso il disegno; successivamente viene cotta una prima volta (temperatura 900°-950° C).

La funzione dell'ingubbio è di fornire una base adeguata per il graffio ma soprattutto per la resa cromatica dei colori successivamente applicati, che non risalterebbero sul fondo color rosso fornito dall'argilla fluviale, reperibile in Nord Italia (le argille marnose, da cava, presenti in Centro e Sud Italia hanno invece un colore chiaro).

A questo punto viene distribuita la vetrina sulle superfici ingubbiate (a volte anche su quelle nude), dopo aver ultimato la decorazione con pennellate di colore o pigmenti coloranti direttamente nella vetrina, e viene posta la ceramica per la seconda volta in forno (temperatura sempre di 900°-950° C).

In questa seconda cottura la vetrina, che costituisce un sottile rivestimento vetroso che impermeabilizza il vaso e ingloba i colori, si fonde rischiando di attaccare le forme impilate nella fornace: allo scopo di evitare questo inconveniente, si utilizzano, nel caso delle forme aperte, dei treppiedi (o piedi di gallo) che limitano la superficie a contatto.

Ovviamente la ceramica Graffita costituisce solo un aspetto della cultura materiale del Nord Italia basso e post medievale: grande parte avevano,

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

A conclusione di questa breve nota ci auguriamo che si recuperino per intero questi brani di vita, testimonianze di un artista profondamente inserito nella società a lui coeva.

NOTE

[1] G. CHERUBINI, *I Grue pittori in majolica*. Notizie biografico artistiche, Teramo 1858, e ancora dello stesso autore con grosso modo le stesse informazioni: *De' Grue e della pittura ceramica in Castelli,* Napoli 1865 e Roma 1878.

[2] G. POLIDORI, *Francesco Antonio Grue in Urbino*, in "Bollettino d'Arte", anno XXX, maggio 1937, p. 527 e sgg., e G. GENNARI, *Una maiolica d'Urbino del dott. Francesco Antonio Saverio Grue*, in "Faenza", 1951, fasc. II-III, p. 46 e sgg.

[3] G. DONATONE, *Il soffitto della chiesa di S. Donato e la maiolica di Castelli d'Abruzzo*, Cava dei Tirreni, 1981, p. 46.

[4] Si conoscono diversi piatti eseguiti a Napoli e datati 1718.

[5] Come lo strambotto in versi scritto contro l'esattore del marchese Mendoza e intitolato "Vita e morte del Gobbo Girolamo d'Isola" in cui rivela una vivace vena satirica.

[6] G. CHERUBINI, Op. cit., p. 13.

[7] G. GORI GANDELLINI, *Notizie Istoriche degl'Intagliatori*, Siena, 1771, vol. II, p. 123.

[8] G. GORI GANDELLINI, *Op. cit.*, 2ª ed. arricchita, Siena, 1808, p. 102, e nell'aggiunta con osservazioni critiche dell'abate De Angelis, Siena, 1812, vol. X, p. 231.

[9] P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1822, 1ª parte, vol. X, p. 205.

[10] F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.*, Munich, 1832, vol. II, pp. 102-103, n. 818.

[11] G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Leipzig, 1835-52, vol. VI, p. 149.

[12] G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München e Leipzig, 1860, vol. II, p. 766, n. 2119.

[13] Il piattello con Giacobbe e l'angelo reca le scritte: "Jacob" e "Doctor Franc.ˢ Ant.ˢ / Grue pinxit / 1726", mentre quell'altro ha solo la scritta "David pastor"; già coll. Umberto di Savoia.

[14] In alto si legge: "Castelli an/1657", mentre in basso è firmato: "Dʳ. Frāc.ˢ Ant.ˢ / Xˢ. Grue pinxit"; Milano, coll. privata.

[15] E. BENZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessineteurs et Graveurs*, Paris 1976, p. 242.

Si ringrazia vivamente il Sig. Enrico Cortona per avere donato alla Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli l'acquaforte che raffigura una marina, riprodotta alla figura 2.

ANDREA PERIN

Scarti in ceramica graffita delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

La "Graffita" è una ceramica, prodotta in Italia a partire dal XIII-XIV sec. sino al XVII-XVIII sec., la cui funzione, da leggersi come servizio da tavola individuale, si inquadra in una produzione economica in alternativa a maioliche e metalli; fanno eccezione le produzioni più antiche (vd. Graffita Arcaica Padana), che probabilmente costituivano un prodotto più pregiato rispetto le contemporanee produzioni, e soprattutto certi raffinati esemplari da parata (p.e. la produzione Cuzio).

Carattere distintivo di questa ceramica, la cui lavorazione si svolge in due cotture, è il disegno della decorazione, realizzato graffiando la superficie: la forma, una volta modellata, viene rivestita da un sottile strato di argilla depurata, di colore chiaro, chiamata ingubbio, sul quale viene inciso il disegno; successivamente viene cotta una prima volta (temperatura 900°-950° C).

La funzione dell'ingubbio è di fornire una base adeguata per il graffio ma soprattutto per la resa cromatica dei colori successivamente applicati, che non risalterebbero sul fondo color rosso fornito dall'argilla fluviale, reperibile in Nord Italia (le argille marnose, da cava, presenti in Centro e Sud Italia hanno invece un colore chiaro).

A questo punto viene distribuita la vetrina sulle superfici ingubbiate (a volte anche su quelle nude), dopo aver ultimato la decorazione con pennellate di colore o pigmenti coloranti direttamente nella vetrina, e viene posta la ceramica per la seconda volta in forno (temperatura sempre di 900°-950° C).

In questa seconda cottura la vetrina, che costituisce un sottile rivestimento vetroso che impermeabilizza il vaso e ingloba i colori, si fonde rischiando di attaccare le forme impilate nella fornace: allo scopo di evitare questo inconveniente, si utilizzano, nel caso delle forme aperte, dei treppiedi (o piedi di gallo) che limitano la superficie a contatto.

Ovviamente la ceramica Graffita costituisce solo un aspetto della cultura materiale del Nord Italia basso e post medievale: grande parte avevano,

sempre rimanendo nel campo della cucina/mensa, oltre che altri tipi di ceramiche, anche stoviglie realizzate con altro materiale come metallo, legno, vetro, pietra, ecc.
La sua importanza e frequenza negli studi e soprattutto nei musei è dovuta non solo alla perdita dei materiali non fittili (il legno è deperibile, mentre metallo e vetro erano spesso rifusi) e neanche ad una prevalenza quantitativa assoluta rispetto le altre ceramiche (dagli scavi archeologici non è emersa nessuna indicazione in questo senso): la motivazione è da ricercarsi viceversa nel collezionismo, sviluppatosi alla fine del secolo scorso e tuttora imperversante, che ha preferito privilegiare le graffite su altre ceramiche perché giudicate esteticamente più valide.
Il patrimonio che si viene così a ereditare, in gran parte frutto di sterri, se da una parte fornisce un utile e vasto campionario di forme e decorazioni, dall'altra manca non solo delle associazioni di ritrovamento con gli altri materiali, ormai dispersi, ma soprattutto è slegato dal contesto in cui è stato ritrovato e manca della possibilità di una datazione precisa: infatti è solamente da scavi stratigrafici datati in siti abitati che è possibile collocare cronologicamente le graffite, come pure inserirle nel proprio contesto.
Purtroppo ricerche di questo tipo (archeologia post classica) è solo da pochi anni che vengono svolte, e ancora minori sono quelle pubblicate sino ad ora: in Lombardia è stato pubblicato solo lo scavo della Torre Civica di Pavia (Nepoti 1978a), nessuno in Veneto, e pochissimi nelle altre regioni del Nord Italia (a parte la Liguria).
Da questo consegue la difficoltà della comprensione delle graffite nei loro vari aspetti (i documenti inoltre sono spesso vaghi), in particolare il problema delle località di produzione.
Risulta difficile indicare con sicurezza il luogo di produzione di un qualsiasi frammento, sia per il fiorente commercio che per le decorazioni spesso comuni in diverse località e raramente caratteristiche di una data fabbrica: le decorazioni sovente derivavano dall'esistenza di probabili modelli comuni e forse di imitazioni, e soprattutto dai frequenti cambiamenti di residenza dei ceramisti, che portavano da un luogo all'altro anche il loro bagaglio di conoscenze.
L'unica possibilità di individuare con relativa sicurezza una località di produzione è il recupero "in situ", di scarti di prima e seconda cottura e di strumenti che a tale attività erano palesemente collegati (piedi di gallo, ecc.): tali scarti infatti non erano commerciabili e, confrontando direttamente i prodotti finiti con questi, è possibile risalire alle provenienze.

La ceramica presentata in questo articolo è formata da 42 frammenti di scarti di prima cottura e da un frammento di scarto di seconda cottura, tutti delle Civiche Raccolte d'Arte Applicate del Castello Sforzesco; la maggior parte sono stati già pubblicati dal Baroni (Baroni 1934), mentre i restanti frammenti sono frutto di acquisizioni o donazioni più recenti.
Rispetto agli esemplari già pubblicati, era necessaria una revisione di quanto esposto dal Baroni sia per rendere più esaustivi i dati in merito (descrizioni sommarie, illustrazioni poco chiare ed incomplete, ecc.), che per rivedere le arbitrarie attribuzioni da lui proposte (inoltre il n. 235 non è ceramica graffita ma forse lo scarto di una qualche altra produzione ed il n. 391, che presenta tracce di vetrina, non può essere definito con sicurezza scarto di fornace); i restanti frammenti sono totalmente inediti.
Questo senza nulla voler togliere all'opera del Baroni che, nonostante alcune imprecisioni dovute allo stato degli studi in quell'epoca, ha svolto un utilissimo lavoro di conservazione e catalogo di ceramiche che viceversa non sarebbero probabilmente giunte sino a noi.
A questi sono stati aggiunti 21 piedi di gallo (di cui 13 già pubblicati), mentre non sono stati considerati i pur numerosi micro vasetti, spesso ritenuti contenitori per coloranti ma in realtà con una gamma di possibilità d'uso assai più vasta, e gli esemplari di seconda cottura che, seppure surcotti, non presentavano le caratteristiche per essere considerati scarti di seconda cottura (fessurazioni, ecc.); è infatti sicuro che gli esemplari surcotti ma ancora utilizzabili venissero venduti ugualmente, probabilmente ad un prezzo inferiore.
Le condizioni dei pezzi (tranne i piedi di gallo) sono sempre frammentarie e solo in alcuni casi è stato possibile ricostruire graficamente la forma: per quanto riguarda lo stato di conservazione in generale è stata sufficiente una semplice pulizia, mentre in alcuni pezzi (n. 3, 22, 24) si sono dovute asportare le integrazioni in gesso, spesso arbitrarie e comunque realizzate in maniera approssimativa. Alcuni frammenti sono stati ricomposti.
Le provenienze sono spesso ignote per i frammenti già pubblicati (21 su 43), mentre lo sono totalmente per i restanti (a volte sono presenti indicazioni di provenienza scritte a mano, ma la loro affidabilità è ovviamente inesistente): per i primi si è preferito non fare affidamento alle assegnazioni del Baroni ma unicamente ai dati di ritrovamento da lui forniti, e comunque, in ambedue le circostanze, si è preferito limitare ai casi più sicuri le attribuzioni per le provenienze ignote, tenendo presente anche per questi un certo margine di probabilità.

Il quadro finale che si viene ad ottenere, mostra comunque una provenienza quasi totale dall'area padana (solamente 1 dalla Toscana), con una quantità maggiore dalla Lombardia, seguita dal Veneto e solo 1 dall'Emilia Romagna; mancano le altre regioni.
Quanto emerso non ha evidentemente alcuna rappresentatività e non può essere assunto a lettura generale, in quanto le modalità di recupero, casuali e non programmate, hanno impresso un carattere non omogeneo alla raccolta.
Discorso analogo si può svolgere per le datazioni: scartando quelle offerte dal Baroni e da altri studi basati su analisi stilistiche, i dati emersi da scavi in contesti stratigrafici datati sono estremamente limitati e tali da consigliare una certa prudenza. Si è preferito perciò unicamente inserire i frammenti nelle rispettive classi di appartenenza, i cui limiti cronologici sono stati seppur timidamente definiti, e scendere nel dettaglio unicamente quando i dati in possesso potevano permetterlo. Anche in questo caso è comunque da tenere presente che la mancanza di vetrina e colori possono, talvolta, lasciare dei dubbi sulle attribuzioni alle classi.
Per quanto riguarda le norme grafiche si veda la Tav. 1, mentre per il colore degli impasti si è utilizzato il: A. Cailleux "Code des couleurs des sols".

Conclusioni

Tentare di fornire una lettura complessiva delle ceramiche presentate, si caratterizza immediatamente come un'impresa inutile: è infatti impossibile definire caratteristiche, decorazioni, variazioni quantitative e aspetti comuni ad un insieme di reperti estremamente eterogenei, sia come provenienza (qualora conosciuta), che come datazione.
Sono comunque possibili alcune considerazioni, la prima delle quali dimostra, pur nella diversità dei luoghi di ritrovamento e anche dei tipi di produzione, una sostanziale omogeneità tecnica, con impasto quasi depurato, duro, con una colorazione chiara, solitamente rosa, indice di un certo livello tecnologico uniformemente raggiunto; d'altra parte, questo documenta una impossibilità di attribuzioni, nell'area padana, attraverso l'analisi delle differenti qualità di impasto; a confermare questo occorrerebbero analisi più sofisticate, e comunque alcuni tentativi in questo senso hanno dato esiti negativi (Lazzarini 1976).
Altra osservazione riguarda le numerose gocce di vetrina presenti sugli scarti di prima cottura che testimoniano la compresenza di ceramiche, ai due diversi stadi di lavorazione, nella stessa infornata: prove della stessa situazione, con forme rimaste fuse assieme, sono emerse a Pavia (Farries 1978, fig. 24) e a Pisa (Berti, Tongiorgi 1982, Tav. VIII, fig. 10).
Pure degni di attenzione sono i segni (croci o linee) eseguiti in qualche caso sul fondo di alcune forme, sia a crudo (n. 39-40) che a cotto (n. 19-21). L'esecuzione è sicuramente intenzionale e potrebbe rifarsi a segni di lavorazione (approssimativa numerazione, differenziazione dell'esecutore o della committenza, ecc.), probabilmente eseguiti solo sulle forme in cima alla pila.
Per quanto riguarda i piedi di gallo, sulla cui analisi si rimanda al relativo paragrafo, la Tav. 2 tenta, seppur timidamente, di individuare un rapporto tra le dimensioni dei treppiedi e le forme ceramiche: pur tenendo conto di una certa approssimazione delle misure, risulta evidente come le dimensioni dei piedi di gallo segnano non tanto il tipo di forme, quanto le loro dimensioni. È evidente la limitatezza di tale lavoro, che potrebbe comunque essere più fedele se realizzato con un campionario più ampio e un'area geografica più ristretta.
Come ultima annotazione c'è da rilevare la cospicua presenza di fori eseguiti a cotto su quasi tutte le ceramiche pubblicate dal Baroni, da leggersi come intervento recente per scopi espositivi.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 1977 — AA.VV., *Ceramiche dal XIV al XIX secolo dagli scavi archeologici di Aquileia,* Aquileia 1977.

AA.VV. 1979 — AA.VV., *La fortezza di S. Giovanni Battista in Firenze,* Firenze 1979.

AA.VV. 1982 — AA.VV., *Ceramiche dalle collezioni del museo nazionale di Ravenna,* Ravenna 1982.

Aulisio, Stievano 1983 — G. Aulisio, A. Stievano, *Discarica tardo e post medievale di Moranzani (VE),* in "Archeologia Uomo Territorio", n° 2, 1983.

Baroni 1934 — C. Baroni, *Ceramiche Italiane minori dal Castello Sforzesco,* Milano 1934.

Berti, Tongiorgi 1982 — G. Berti, E. Tongiorgi, *Aspetti della produzione pisana di ceramica ingubbiata,* in "Archeologia Medievale", IX, 1982.

Blake 1978 — H. Blake, *Ceramiche romane e medievali e pietra ollare nella Torre Civica di Pavia,* in "Archeologia Medievale", V, 1978.

Caporusso 1982 — D. Caporusso, *Voghera (PV), p.zza del Duomo - scarico fornace post medievale,* in "Notiziario 1981- Soprintendenza Archeologica Lombarda", Milano 1982 - ciclostilato.

Ciconi et al. 1983 — M. Ciconi, O. Ferrari, G. Reina, G. Sommo, *I bacini di ceramica graffita del XIV-XV secolo nelle murature della chiesa di S. Agnese (ex S. Francesco) in Vercelli,* in "Archeologia Uomo Territorio", n° 1983.

Conton 1940 — L. Conton, *Le antiche ceramiche veneziane scoperte nella laguna,* Venezia 1940.

Cora 1973 — G. Cora, *Storia della maiolica di Firenze e del contado - secoli XIV-XV,* Firenze 1973.

Cortelazzo 1982 — M. Cortelazzo, *Bacini in ceramica graffita del XIV secolo nel Piemonte occidentale,* in "Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti", Torino 1982.

Cortelazzo et al. 1982 — M. Cortelazzo, L. Murer, G. Pantò, L. Vaschetti, S. Pettenati, *La ceramica di scavo in Palazzo Madama,* in "Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti", Torino 1982

Farries 1978 — P. Farries, *Cenni su alcuni problemi della ceramica post classica a Pavia,* in "Atti del Convegno di Casteggio", 1978.

Fiacco, Perin 1984 — A. Fiacco, A. Perin, *Secondo contributo all'archeologia post classica a Milano,* in "Archeologia Uomo Territorio", nº 3, 1984.

Filippucci, Perin 1983 — P. Filippucci, A. Perin, *Contributo all'archeologia medievale a Milano,* in "Archeologia Uomo Territorio", nº 2, 1983.

Frankovich, Vannini 1976 — R. Frankovich, G. Vannini, *S. Salvatore a Vaiano: saggio di scavo di una badia in territorio Pratese,* in "Archeologia Medievale", III, 1976.

Gardelli 1979 — G. Gardelli, *Una fornace di ceramiche in Rimini,* in "Atti del XII Convegno Internazionale della Ceramica", 1979.

Grandis 1980 — T. Grandis, *Scarti di fornace ad Albisola Superiore e ad Albisola Mare,* in "Atti del XIII Convegno Internazionale della Ceramica", 1980.

Lise 1981 — G. Lise, *La ceramica a Lodi,* Lodi 1981.

Mannoni 1975 — T. Mannoni, *La ceramica medievale a Genova e nella Liguria,* in "Studi Genuensi", VII, 1968-69(1975).

Nepoti 1975 — S. Nepoti, *La transizione Medioevo-Rinascimento nella ceramica dell'Emilia Romagna: problemi aperti e prime informazioni dallo scavo bolognese di S. Giorgio,* in "Atti dell'VIII Convegno Internazionale della Ceramica", 1975.

Nepoti 1978a — S. Nepoti, *Le ceramiche post medievali rinvenute negli scavi della Torre Civica a Pavia,* in "Archeologia Medievale", V, 1978.

Nepoti 1978b — S. Nepoti, *Scarti di fornace in maiolica arcaica e graffita arcaica padana a Bologna e a Reggio Emilia,* in "Atti dell'XI Convegno Internazionale della Ceramica", 1978.

Nepoti 1981 — S. Nepoti, *Ceramiche a Pavia dal secolo XV al XVII,* in "Pavia - Pinacoteca Malaspina", Pavia 1981.

Perin 1983 — A. Perin, *Proposta di norme per il disegno della ceramica basso medievale,* in "Archeologia Uomo Territorio", nº 2, 1983.

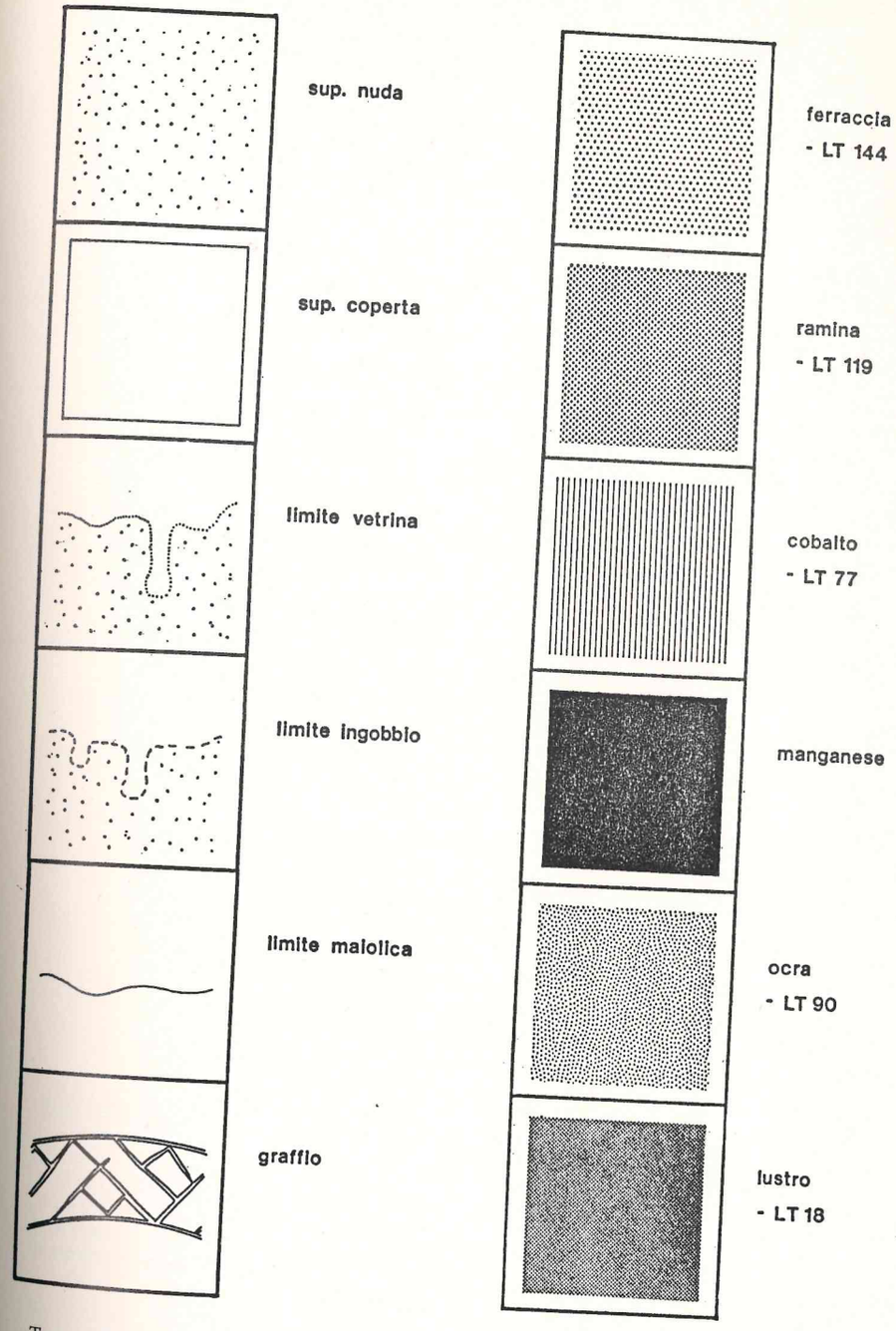
Reggi 1971 — G. Reggi, *La ceramica graffita in Emilia Romagna dal sec. XIV alXIX,* Modena 1971.

Reggi 1972 — G. Reggi, *Le ceramiche delle Civiche Collezioni (Museo di Ferrara),* Firenze 1972.

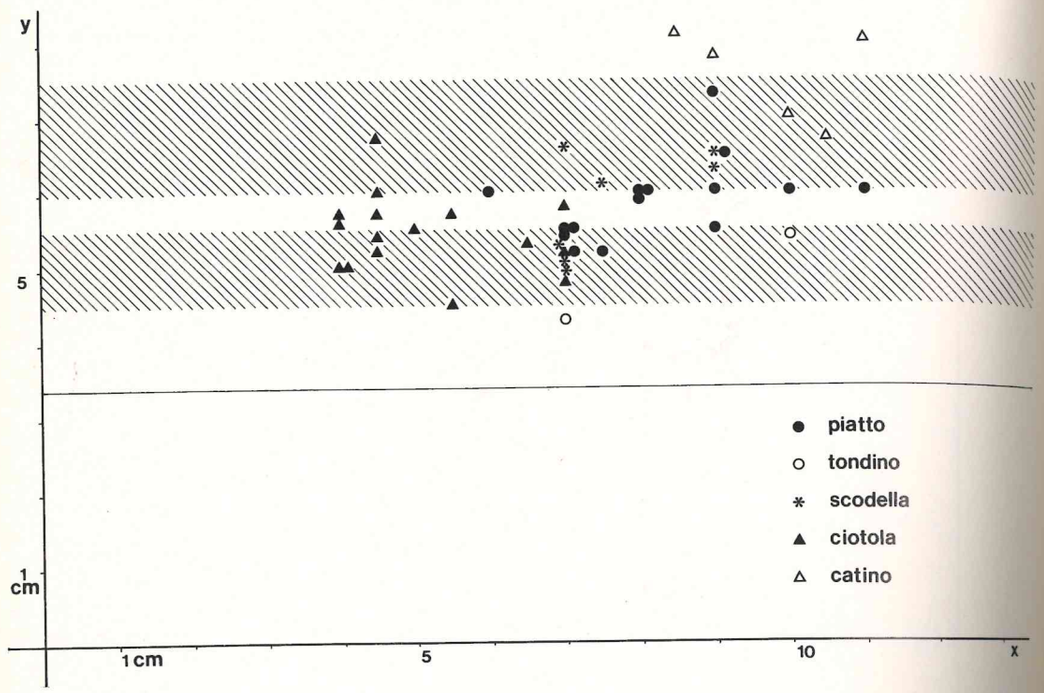
Siviero 1975a — G.B. Siviero, *Ceramiche dal XIII al XVI sec. da collezioni pubbliche e private a Este,* Este 1975.

Siviero 1975b — G.B. Siviero, *Ceramica da ricerche subacquee,* Este 1975.

Siviero 1981 — G.B. Siviero, *Le ceramiche del palazzo ducale di Mantova,* Mantova 1981.



Tav. 1 - Tratta da A. Perin, *Proposta di norme per il disegno della ceramica basso medievale, in "Archeologia Uomo Territorio"*, nº 2, 1983.



Tav. 2 - Sull'asse delle ordinate (y) sono riportate le distanze degli assi dei piedini dei piedi di gallo, mentre sull'asse delle ascisse (x) la misura del diametro della base delle forme considerate.
La prima fascia tratteggiata in alto rappresenta le dimensioni del piede di gallo grande (max cm 7,5, min cm 6), la seconda di quello medio (max cm 5,5, min cm 4,5), mentre la linea in basso è l'unico valore conosciuto per il piede di gallo piccolo (cm 3,4). Per quanto riguarda le ceramiche non si è fatta differenza tra le varie famiglie di decorazioni o tra i vari tipi (p.e. tra ciotola carenata o emisferica), ma sono state considerate sotto la stessa forma.



FIG. 3 - Graffita monocroma - a punta, n. 1 - Piede di gallo attaccato alla sup. est. del fondo.

Graffita monocroma - a punta

Questa classe è caratterizzata dall'utilizzo nel disegno di una vetrina solitamente monocroma marrone, ma anche verde (entrata in uso più tardi) e più raramente chiara (trasparente): a Pavia la presenza più antica è riferibile alla fine del XV sec., documentata da bacini inseriti in S. Chiara, alcuni con decorazioni che riprendono i motivi della Graffita Arcaica Padana e altri con disegni religiosi, croci della passione e palme (Nepoti 1981).

Questa produzione, chiamata "conventuale" (con palese riferimento alla destinazione), è testimoniata a Pavia anche da numerosi scarti di fornace e diventa prevalente nella seconda metà del XVI sec., con un repertorio di raffigurazioni di santi, mentre un secolo più tardi viene ripresa una decorazione più complessa simile nell'impostazione alle policrome del XVI sec. Sono presenti anche decorazioni geometriche e, nelle prime fasi, anche profili umani; scarti di fornace sono stati recuperati in Lombardia anche a Mantova (vd. di seguito) e a Milano (Filippucci, Perin 1983).

1 - inv. Baroni 222

Parte di piatto con fondo a disco concavo, tesa obliqua e orlo mancante; impasto duro, leggermente micaceo e con chamotte; colore giallo-rosso (N 45); ingobbio sulla sup. int. sotto una vetrina lucida, lionata; decorato sul cavetto con croce greca formata da tre linee parallele e fiori stilizzati nei riquadri; tracce di piede di gallo sulla sup. int. e presenza di tre fori (due sul cavetto e uno sulla tesa) eseguiti a cotto; ø fondo cm 6,8; spess. parete cm 0,6.

Piede di gallo di forma triangolare, con croce di Malta in rilievo, attaccato sul fondo; colore impasto e base giallo rosso (M 45), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina marrone sui piedini.

Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

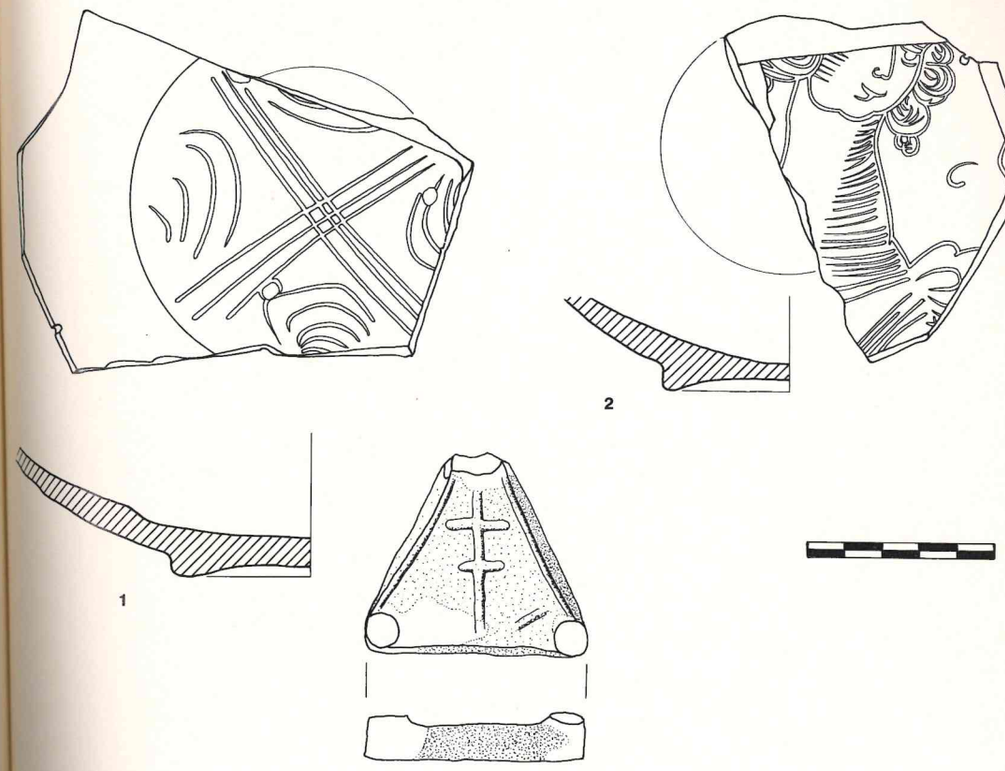
È l'unico scarto di seconda cottura presente tra il materiale studiato, riconoscibile per il piede di gallo rimasto attaccato sul fondo (vd. foto).

Risulta forzoso inquadrare la decorazione, estremamente semplice, nella graffita conventuale, anche se probabilmente riprendeva un motivo religioso: un confronto si ha con un piatto con vetrina marrone sempre da Mantova (Baroni 1934, n° 224) e un motivo simile si presenta spesso nella produzione ligure (Mannoni 1975, tipo 67, tra l'inizio del XV sec. e quello del XVI), anche se la datazione del pezzo è probabilmente più tarda.

2 - inv. Baroni 252

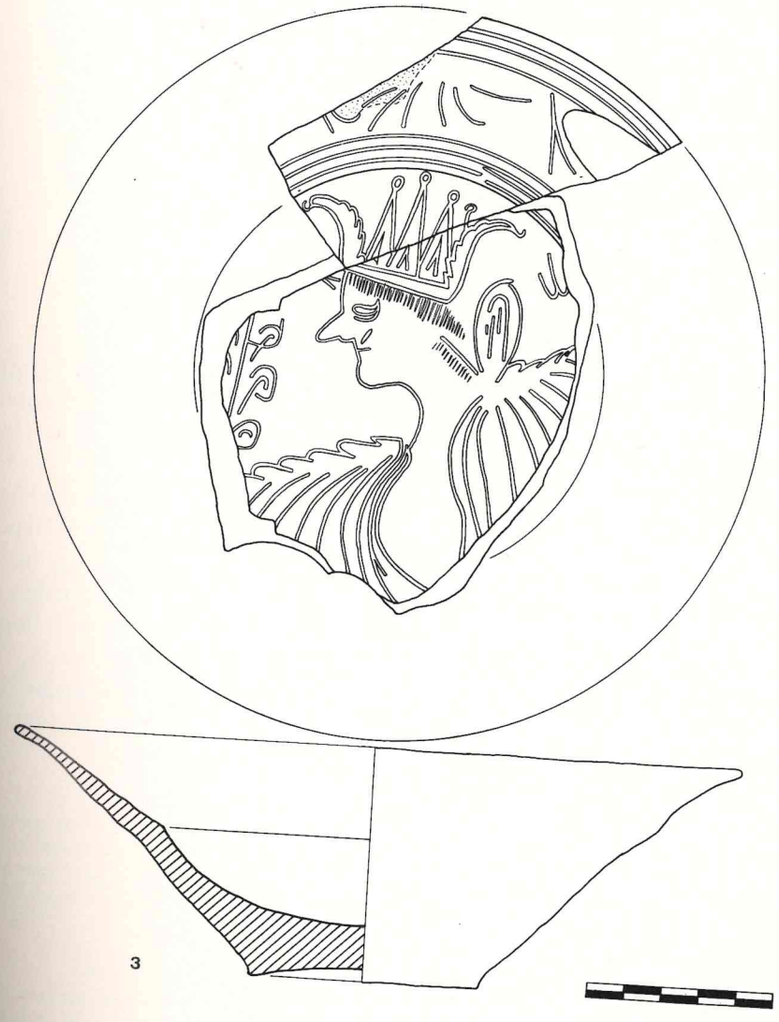
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a scodella; impasto duro, micaceo con poca chamotte; colore rosa (M 35); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con volto di giovane con lungo collo; presente un foro eseguito a cotto; gocce di vetrina marrone sulla sup. est.; ø fondo cm 7; spess. parete cm 0,7.

Provenienza: Mantova (Baroni 1934)



3 - inv. Baroni 468
Parte di scodella con fondo a disco concavo, tesa obliqua e orlo diritto; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore giallo-rosso (M 20); ingubbio crema sulla sup. int. e sul bordo; decorato con ritratto caricaturale di re nel cavetto e motivo geometrico sulla tesa, delimitato da tre linee sotto il bordo e tre vicino al cavetto; presenta una depressione sul cavetto; ø fondo cm 6; ø orlo cm 18; spess. tesa cm 0,5; spess. cavetto cm 0,5.
Provenienza: ignota (Baroni 1934)

Il disegno del re con tanto di corona è abbastanza insolito: questa caricatura, che attribuisce alla figura tratti quasi femminili, è svolta con la stessa precisione e tecnica, forse dalla stessa mano, di un fr. di fondo raffigurante un nobile ritrovato a Pavia (Baroni 1934, n° 467); probabilmente databile alla prima metà del XVI sec.



3

4 - inv. 646
Fondo a disco pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (M 35); ingobbio crema sulla sup. int.; decorato sul cavetto con volto maschile caricaturale, calvo e con grosso naso; ø fondo cm 8; spess. cavetto cm 0,8.
Provenienza: ignota - Pavia scritto a matita sul fondo

Seppure mancante di confronti precisi, anche questo fr. è riferibile alle fasi più antiche di questa produzione (prima metà XVI sec.)); non è però da escludersi l'appartenenza ad una classe policroma.

5 - inv. Baroni 251
Parte di piatto con fondo a disco concavo, tesa obliqua e orlo mancante; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato sul cavetto con volto di angioletto; presente un foro eseguito a cotto; goccia di vetrina gialla sulla sup. int.; ø fondo cm 9; spess. tesa cm 0,7.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

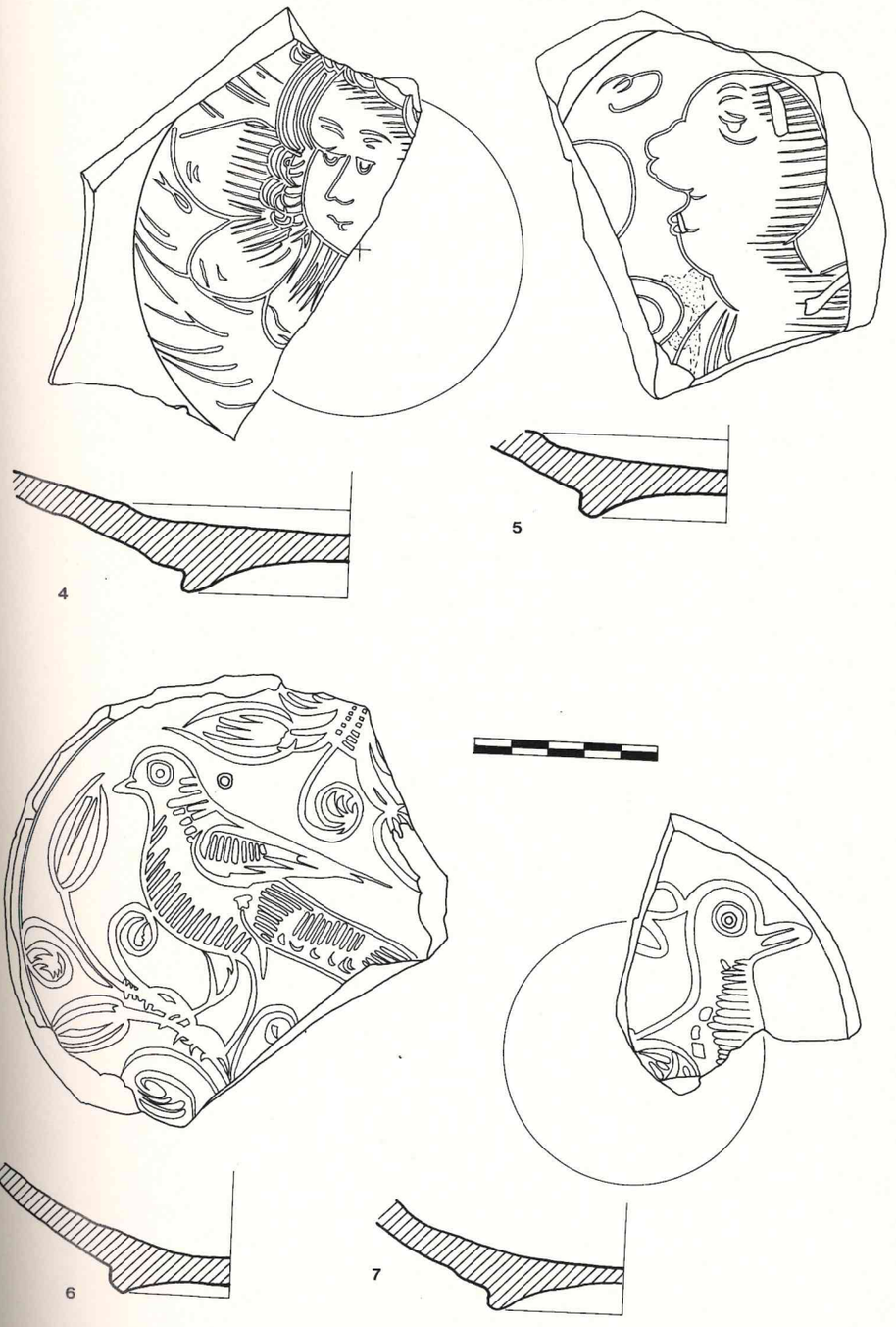
Graffita monocroma - a stecca

In questa classe il disegno viene eseguito con una punta larga e il biscotto viene rivestito con una vetrina monocroma sulla sola superficie decorata (tranne sulle forme chiuse), solitamente marrone ma a volte anche verde e più raramente trasparente.
In Lombardia la produzione è attestata da numerosi ritrovamenti e a Pavia è già presente nel XVI sec. ma diventa più frequente nel XVII sec. (Nepoti 1978a; Nepoti 1981), con numerosi scarti di fornace (Farries 1978, fig. 1, 6, 24), mentre in Liguria sono stati recuperati esemplari riconducibili ad una produzione genericamente padana (Mannoni 1975, tipo 74), collocati al XVI sec.: le forme aperte sono prevalenti.
Negli esemplari presentati le caratteristiche tecniche sono omogenee (impasto duro, micaceo, con chamotte, di colore rosa), con decorazioni comuni all'area lombarda: uccelli, motivi floreali e geometrici.

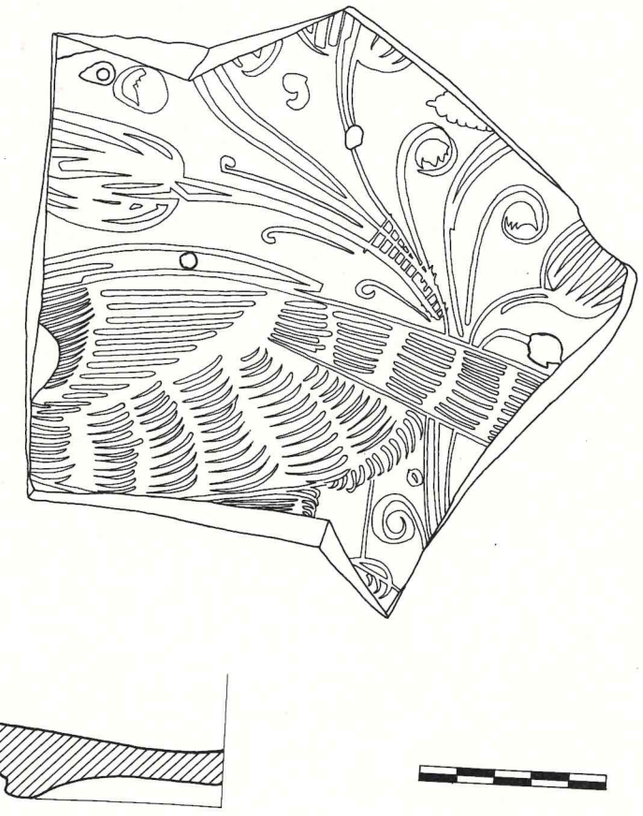
6 - inv. Baroni 249
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a scodella; impasto duro, legg. micaceo, con poca chamotte; colore rosa (M 35); impasto grigio-crema sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con uccello appoggiato su pianta con fiori chiusi; disegno delimitato da linea circolare vicino all'attaccatura della tesa; presenti due fori eseguiti a cotto; ø fondo cm 6; spess. parete cm 0,6.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

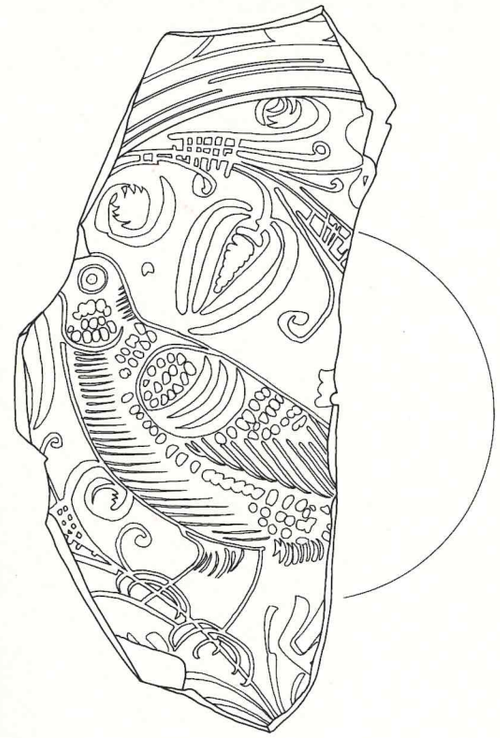
7 - inv. 647
Fr. di fondo a disco concavo pert. a scodella; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore rosa (M 35); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con uccello (testa); ø fondo cm 8; spess. parete cm 0,7.
Provenienza: ignota
Attribuzione: Mantova

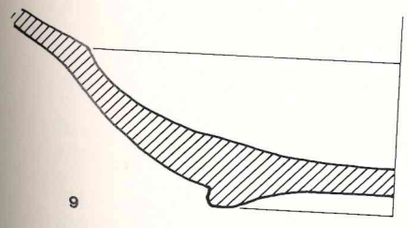
Il disegno dell'uccello, seppure impostato in maniera differente, mostra evidenti somiglianze nello stile e nella tecnica dell'esecuzione con il fr. precedente (n° 6).



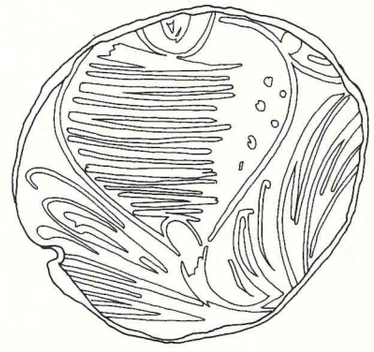
8 - inv. Baroni 247
Fr. di fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con uccello appoggiato con pianta con fiori chiusi; presente un foro eseguito a cotto; ø fondo cm 11; spess. parete cm 0,9.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

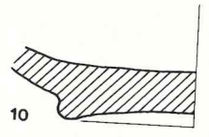






9





10

9 - inv. Baroni 248
Parte di scodella con fondo a disco concavo; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio grigio-crema sulla sup. int.; decorato sul cavetto con uccello appoggiato su pianta con fiori chiusi; presenza di tre fori eseguiti a cotto; ø fondo cm 10; spess. tesa cm 0,6; spess. cavetto cm 0,9.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

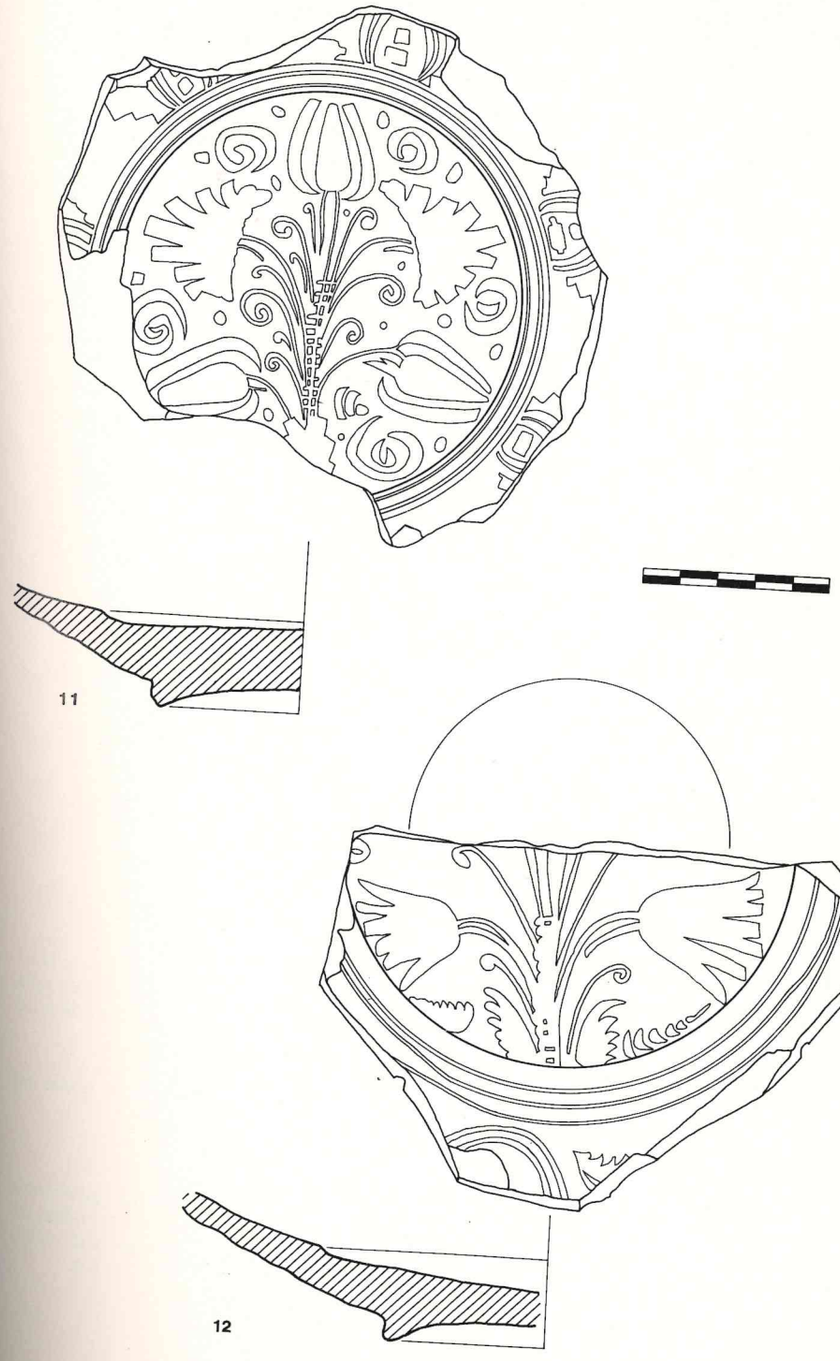
10 - inv. 648
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con poca chamotte; colore giallo-rosso (N 45); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo vegetale; ø fondo cm 7; spess. parete cm 0,7.
Provenienza: ignota

11 - inv. Baroni 244
Parte di piatto con fondo a disco concavo e orlo mancante; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (M 35); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con pianta a cinque fiori, di cui tre chiusi e due aperti alternati; sulla tesa fiori chiusi e aperti alternati delimitati verso il cavetto da tre righe concentriche; ø fondo cm 7; spess. tesa cm 0,5.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

Il motivo eseguito nel cavetto si presenta assai simile in due fr. rinvenuti negli scavi della Torre Civica di Pavia (Nepoti 1978a, n° 72 in vetrina verde datato alla II metà del XVII sec. e n° 77 in vetrina marrone datato al XVIII sec. inoltrato), in altri due conservati al Museo Civico di Lodi (n° 829 e 833, vetrina marrone) e in uno scarto di prima cottura rinvenuto sempre a Pavia, nello scavo del Collettore (Farries 1978, n° 6).
Le caratteristiche dell'esecuzione di questi fr. sono comunque differenti da quelle svolte sul fr. presentato: vista l'impossibilità di attribuirli ad una fabbrica mantovana, l'ipotesi più probabile rimane l'esistenza di modelli comuni, dovuti al commercio dei pezzi stessi o agli spostamenti dei ceramisti.

12 - inv. Baroni 245
Parte di piatto con fondo a disco concavo e orlo mancante; impasto duro, legg. micaceo, con poca chamotte; colore bruno-rosso chiaro (M 47); decorato sul cavetto con fiori (cinque?) di cui due aperti; sulla tesa tre righe concentriche vicino al cavetto; presenza di due fori eseguiti a cotto; ø fondo cm 8,5; spess. tesa cm 0,5.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

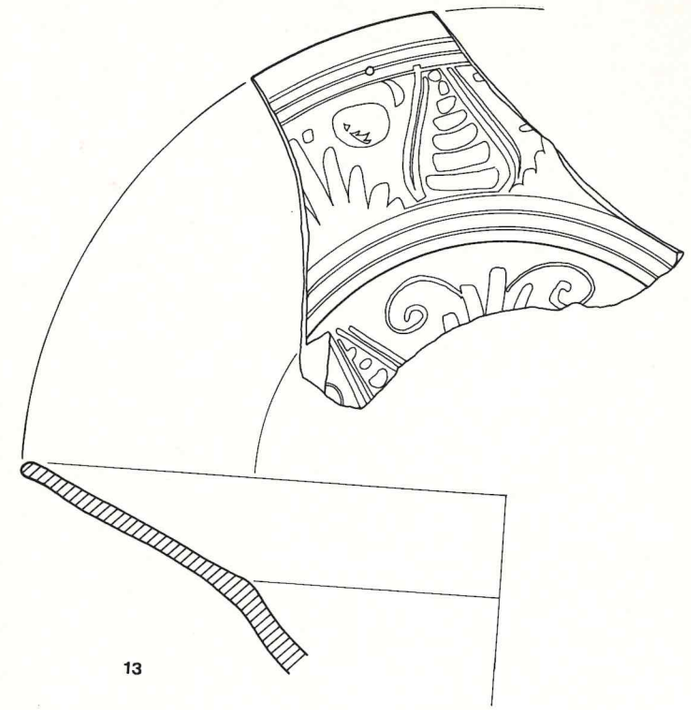
Per questo fr. vale il discorso svolto per il n° 11, a lui molto simile.



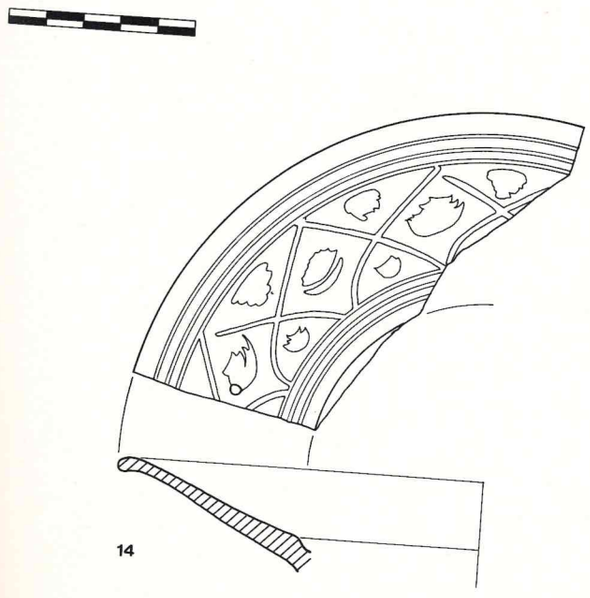
13 - inv. Baroni 246
Fr. di tesa con orlo legg. estroflesso e cavetto, pert. a scodella; impasto duro, micaceo, con poca chamotte; colore rosso chiaro (M 39); ingubbio crema sulla sup. int. e sul bordo; decorato sulla tesa con fiori aperti e chiusi alternati, delimitati da tre linee concentriche sotto il bordo e tre vicino al cavetto; ø orlo cm 24; spess. tesa cm 0,5; spess. cavetto cm 0,6.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

Le decorazioni sulla tesa, e forse anche quelle sul cavetto, sono confrontabili con quelle del n° 11.

14 - inv. Baroni 236
Fr. di tesa con orlo legg. estroflesso pert. a scodella; impasto duro, depurato; colore giallo-rosso (M 20); ingubbio grigio, distribuito sulla sup. int. e sul bordo; decorato con reticolo e fiori stilizzati, delimitati da tre righe concentriche sotto il bordo e tre vicino al cavetto; gocce di vetrina marrone, molto leggera, sulla sup. est. sotto il bordo; ø cm 19,5; spess. parete cm 0,6.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)



13



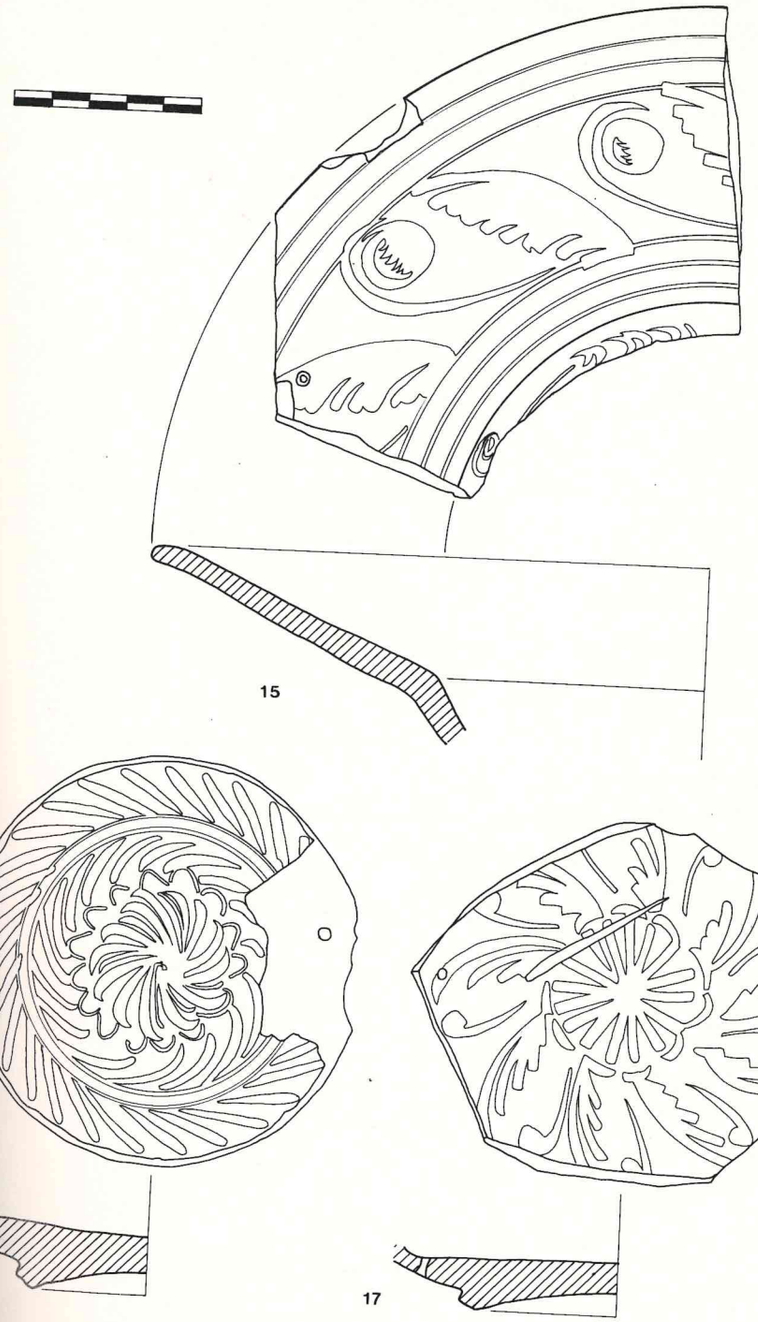
14

15 - inv. Baroni 234
Fr. di tesa con orlo legg. estroflesso e attaccatura del cavetto, pert. a scodella; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int. e sul bordo, con colature sulla sup. est.; decorato sulla tesa con foglie di palma alternate a volute, comprese tra tre linee parallele sotto il bordo e tre vicino al cavetto; presenza di foro eseguito a cotto; ø orlo cm 30; spess. tesa cm 0,7.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

16 - inv. Baroni 243
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, legg. micaceo, con poca chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con fiore stilizzato al centro e intorno motivo floreale disposto a girandola; presente foro eseguito a cotto; ø fondo cm 6; spess. parete cm 0,8.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

Il motivo centrale del fiore stilizzato, presente anche sul n° 16, si ritrova con poche varianti nella produzione dell'Italia Padana, sia in Lombardia (Baroni 1934, n° 429 a Pavia; Siviero 1981 a Mantova) che in Emilia (Reggi 1971, n° 218 e 224 a Ferrara).

17 - inv. Baroni 241
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo, pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con fiore stilizzato al centro con intorno foglie di palma e volute alternate; presente foro eseguito a cotto; ø fondo cm 8; spess. parete cm 0,5.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

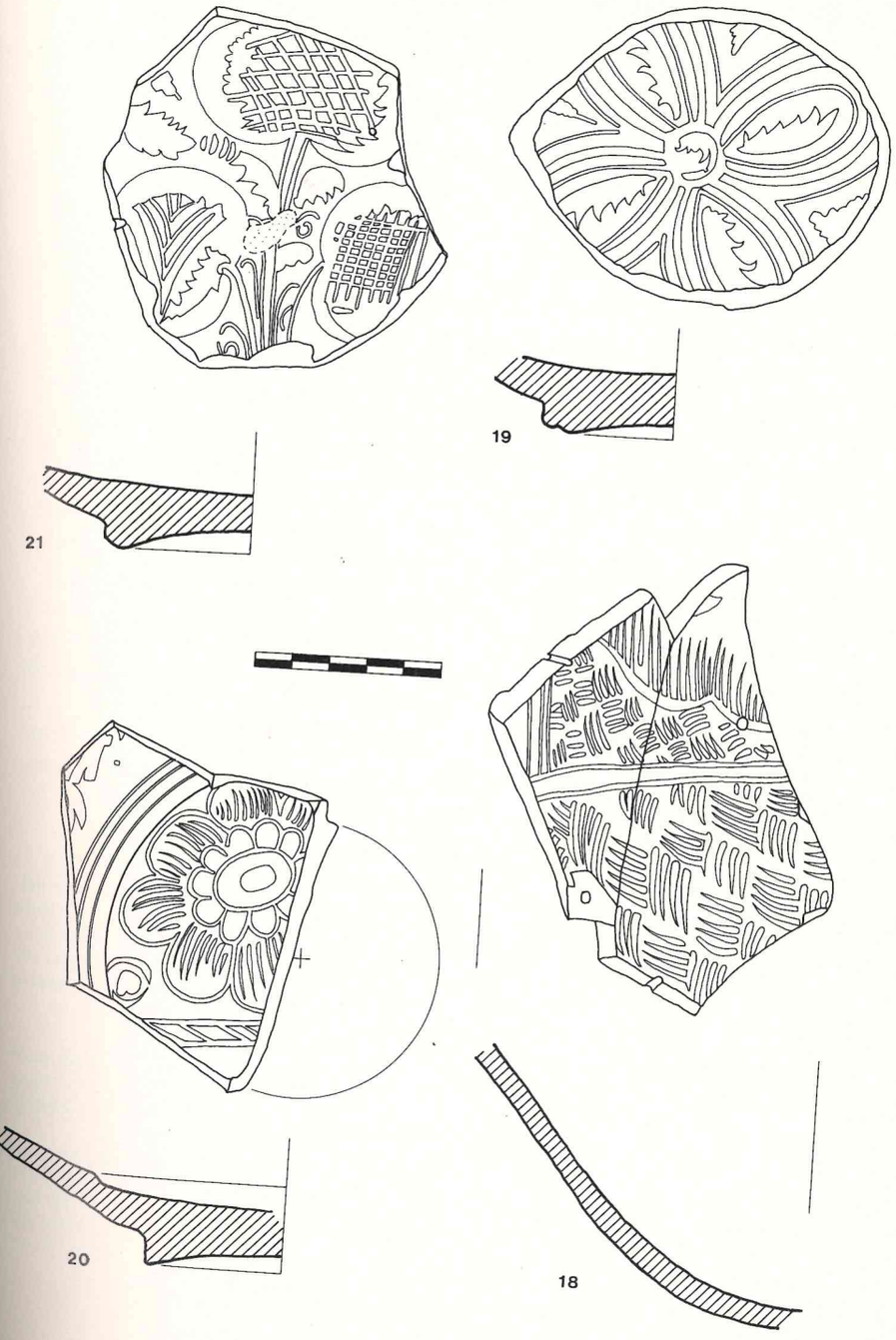


18 - inv. Baroni 243
Fr. di parete pert. a forma aperta (catino?); impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (M 35); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato con motivo a graticcio delimitato da linee; presenti due fori eseguiti a cotto; ricomposto da due fr.; spess. parete cm 0,7.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

19 - inv. 649
Fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, legg. micaceo, con poca chamotte; colore giallo rosso (M 20); ingubbio grigio chiaro sulla sup. int.; decorato sul cavetto con fiore quadripetalo; goccia di vetrina verde sulla sup. int. e tracce dell'attacco di un'altra forma sul fondo; croce graffita a cotto sul fondo; ø fondo cm 7; spess. cm 1.
Provenienza: ignota.

20 - inv. 650
Parte di piatto con fondo a disco concavo e tesa inclinata; orlo mancante; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato nel cavetto con fiore appoggiato alla base della tesa; ø fondo cm 7,4; spess. tesa cm 0,7.
Provenienza: ignota.
Il fr. si può confrontare con un "piatto scodellato" (Baroni 1934, n° 240 con vetrina marrone) e una scodella conservata al Museo Civico di Lodi (n° 831 con vetrina marrone), ambedue di provenienza ignota.

21 - inv. Baroni 191
Fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, legg. micaceo; colore rosa (M 55); ingubbio spesso, grigio, sulla sup. int.; decorato sul cavetto con tre fiori e foglie; croce graffita a cotto sul fondo; due fori eseguiti a cotto a fianco del fondo; ø cm 7; spess. cm 0,8.
Provenienza: ignota (Baroni 1934)



Graffita policroma - arcaica padana

Tra le ceramiche graffite è la produzione più antica, caratterizzata dall'uso dei colori ferraccia (giallo) e ramina (verde) e da un repertorio di disegni che comprende motivi floreali, zoomorfi, fantastici e rappresentazioni geometriche (specialmente il rombo tagliato da una croce) e di volti umani, sempre racchiusi in riquadri o medaglioni (Nepoti 1975).

In Emilia appare nel XIV sec. (Nepoti 1975; Nepoti 1978b), come in Veneto (Siviero 1975a), mentre in Lombardia non sembra essere presente prima della fine del XV sec. (Blake 1978; Nepoti 1981), con fabbriche riconosciute a Pavia (Farries 1978), Voghera (Caporusso 1982), Lodi, Como (Baroni 1934) e forse Milano (Fiacco, Perin 1984).

In Liguria è presente già dal XIII sec. un tipo differente, chiamato "tirrenico" (Mannoni 1975, tipi 58 e 59), mentre in Piemonte sembra esistere una produzione, differente dall'arcaica padana, nel XIV sec. (Cortelazzo 1982; Cortelazzo et al. 1982; Ciconi et al. 1983).

Solitamente le forme aperte (scodelle, catini apodi e ciotole a calotta) sono più numerose rispetto a quelle chiuse, ma in questo caso è presente solamente un boccale.

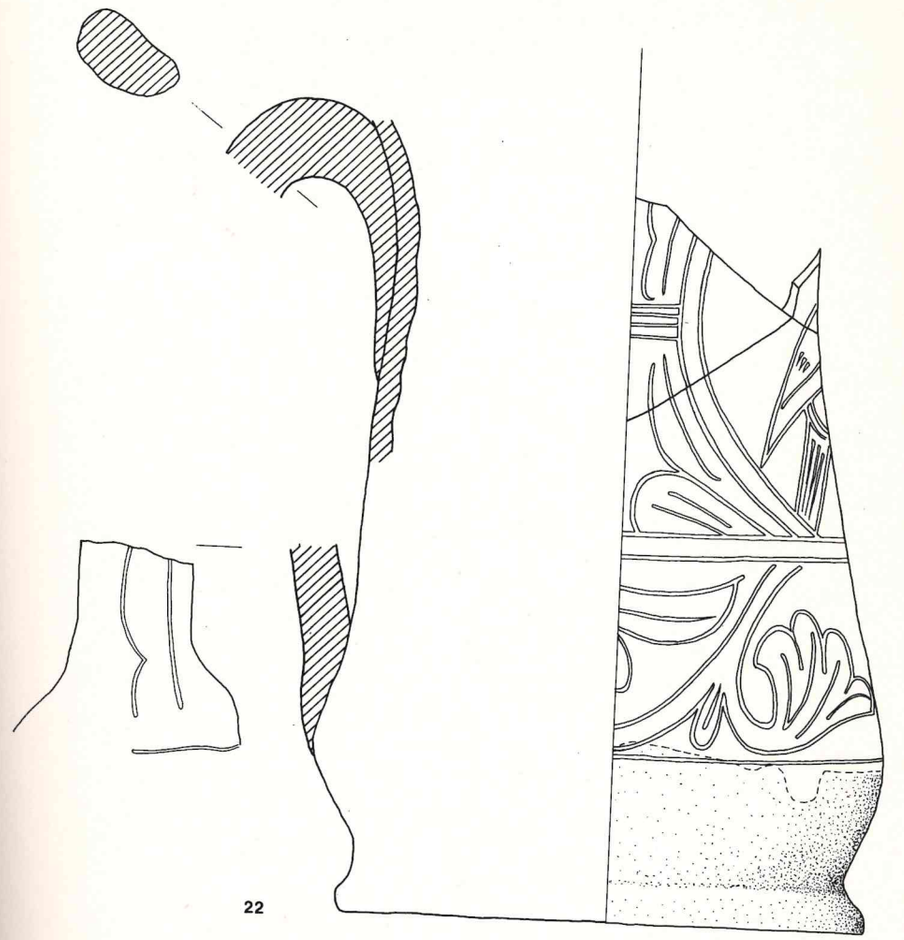
22 - inv. Baroni 49

Boccale di forma subcilindrica, con fondo piano rilevato e ansa a nastro; bocca e gran parte dell'ansa mancanti; ricostruito da cinque frammenti; impasto duro, micaceo con chamotte; colore giallo-rosso (N 45); ingubbio crema sulla sup. est. quasi fino al fondo e sull'ansa; decorazione sulla sup. est. svolta su due fascie orizzontali: quella inferiore con motivo vegetale e croci alle estremità e quella superiore con uccello (testa mancante) dentro un medaglione; sull'ansa motivo ad archetti tra due linee parallele; ø fondo cm 14, ø max cm 15,5, spess. parete cm 0,5.

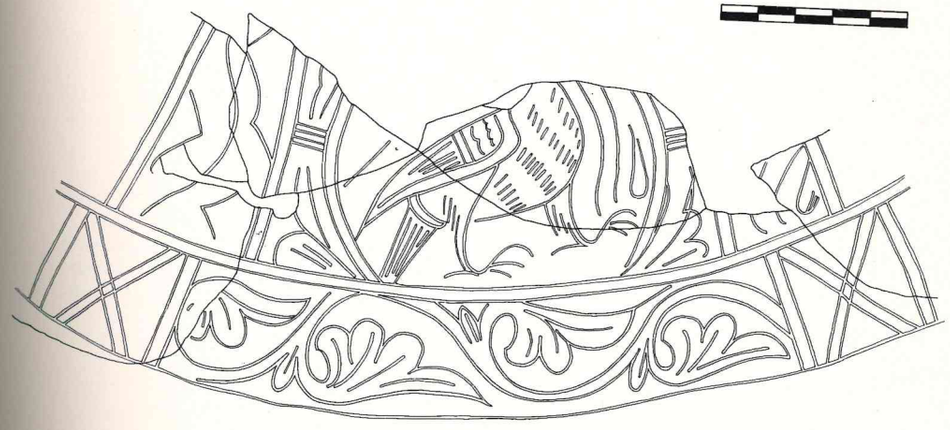
Provenienza: Como (Baroni 1934)

Sia la forma del boccale (Mannoni 1975, forma 1) che il motivo floreale eseguito nella parte bassa (confronti con Baroni 1934, nº 50, da Como; altri fr. di boccali sono conservati nei magazzini delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, senza indicazioni di provenienza), sono relativamente comuni nella graffita arcaica padana.

Un boccale simile, con un disegno centrale che rappresenta un uccello con la testa ripiegata, è stato ritrovato negli scavi di S. Tecla a Milano (inv. nº 17595, conservato presso la Soprintendenza Archeologica Milanese), mentre un altro boccale, che presenta decorazione e forma identiche ma con dimensioni assai minori, è conservato nei magazzini delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, anche questo senza alcuna indicazione.



22



Graffita policroma - ramina e ferraccia / più colori

È una produzione tipica dell'area padana per tutto il XVI-XVII sec., con il disegno eseguito con una punta sottile e colorato con verde e giallo (*ramina e ferraccia*) o con l'aggiunta di viola-bruno manganese e/o blu cobalto (*più colori*), sotto una vetrina giallina.

L'appartenenza dei reperti a una delle due classi rimane difficile da stabilire in mancanza del rivestimento, e la possibilità di una attribuzione sicura esiste solo nei casi di confronti diretti: il repertorio delle decorazioni infatti, che comprende motivi amatori, araldici, zoomorfi e geometrici, risulta comune per ambedue le produzioni.

Nei reperti presentati la provenienza è in un solo caso Emiliana, molto spesso Veneta (le due regioni solitamente ritenute caratterizzate da una produzione più tipica e sviluppata), mentre minore è quella Lombarda dove peraltro, stando ai dati di Pavia, appare frequente solo a partire dalla metà del XVI sec. (Nepoti 1981): le caratteristiche tecnologiche (impasto, colore, ecc.) sono comunque praticamente identiche.

Tra le decorazioni mancano alcune considerate tra le più tipiche, come le "siepi a graticcio", i motivi araldici e amatori, e le figurazioni plastiche, come "biscioni" e busti umani, quest'ultime assai frequenti in Lombardia.

23 - inv. Baroni 174

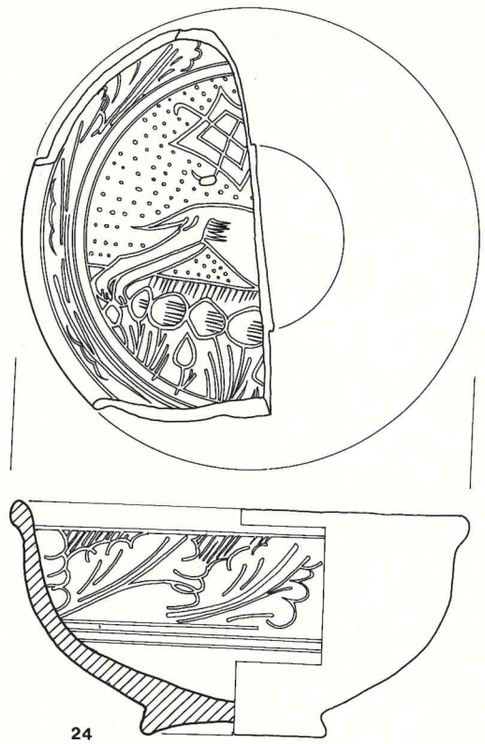
Fr. di fondo ad anello pert. a forma aperta; impasto duro, con molta chamotte; colore rosa (L 45); ingobbio sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con ala di uccello su sfondo puntinato; ø cm 9,8; spess. cm 0,8.

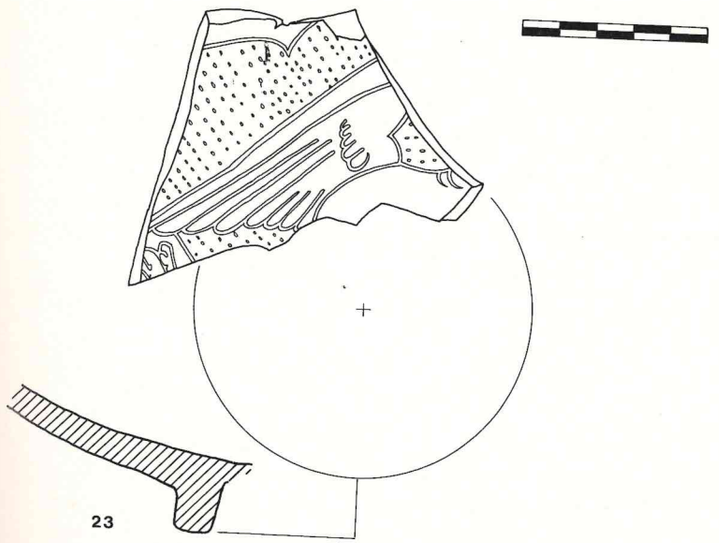
Provenienza: Lodi (Baroni 1934)

24 - inv. Baroni 152

Parte di ciotola a calotta emisferica con orlo aggettante esterno e fondo a disco concavo; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore bruno-rosso chiaro (M 47); sottile ingubbio bianco/grigio sulla sup. int. e sul bordo; decorato al centro della sup. int., all'interno di un medaglione, con un cane (levriero?) che corre su un prato fiorito e con un rombo tagliato da una croce; sulla fascia laterale motivo floreale; ø orlo cm 12; ø fondo cm 5; altezza cm 6,2; spess. parete cm 0,5.

Provenienza: Faenza (Baroni 1934)



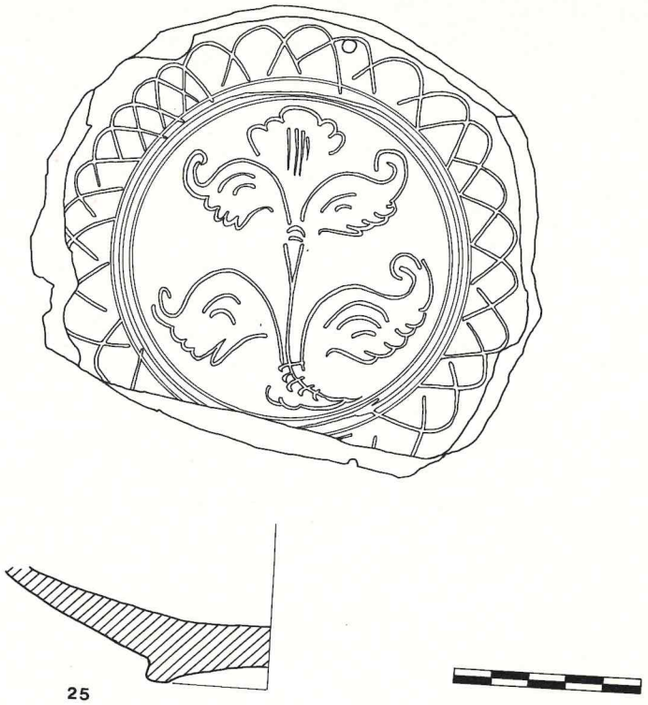


25 - inv. Baroni 231
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con poca chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo floreale all'interno di un medaglione, formato da tre linee concentriche, contornato da archetti intrecciati; presenti due fori eseguiti a cotto; tracce di vetrina marrone e dell'attaccatura di una seconda forma (seconda cottura?) sulla sup. est.; ø fondo cm 6,6; spess. parete cm 0,6.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

Un richiamo relativamente preciso è possibile con un piatto conservato al Museo Civico di Lodi (Lise 1981, pag. 43, realizzato in ramina, ferraccia, cobalto e manganese) insieme ad altri frammenti simili (...), mentre un confronto più fedele si riferisce ad un motivo marginale di un frammento di scodella, scarto di fornace, recuperato a Pavia (Farries 1978, fig. 18).

Altri disegni simili sono riscontrabili su due frammenti da Mantova (Baroni 1934, n° 232 e 233) e su una scodella dagli scavi della Torre Civica di Pavia (Nepoti 1978a, n° 108), assegnata ad un contesto del tardo XVI sec.

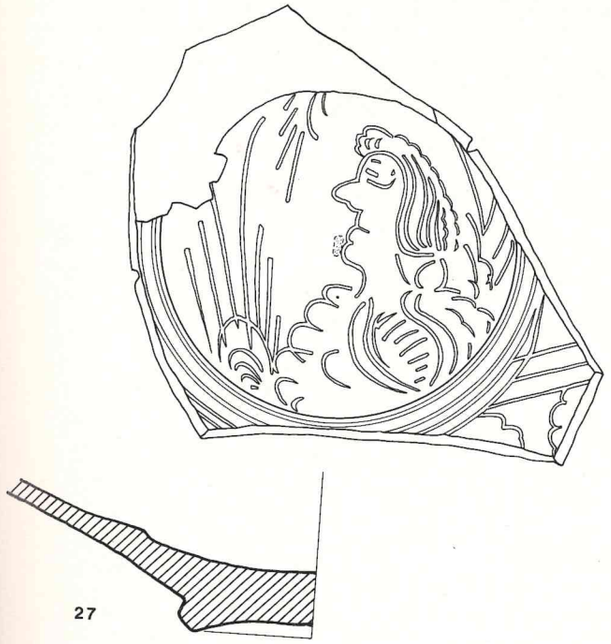
26 - inv. Baroni 455
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte e poche e piccole inclusioni di colore bianco; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con uccello appoggiato su volute vegetali; ø fondo cm 6,5; spess. parete cm 0,6.
Provenienza: ignota (Baroni 1934)

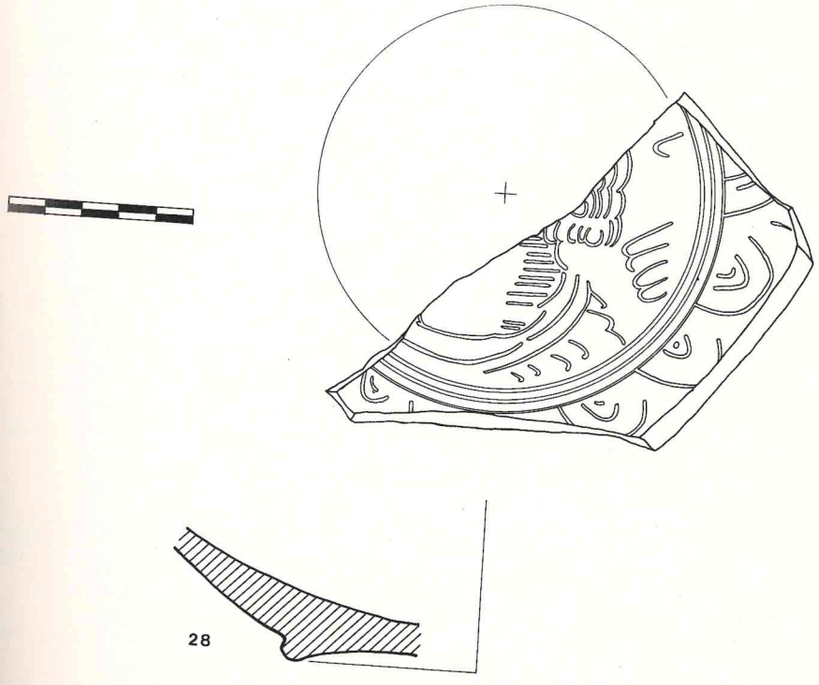




27 - inv. Baroni 470
Parte di piatto con fondo a disco concavo e tesa inclinata; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato sul cavetto con busto maschile caricaturale e sulla tesa con motivo geometrico; presenti due fori eseguiti a cotto; ø fondo cm 6,5; spess. tesa cm 0,6; spess. cavetto cm 0,9.
Provenienza: ignota (Baroni 1934)

28 - inv. 651
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a forma aperta (scodella?); impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato nel cavetto con testa maschile (volto mancante) racchiusa da tre cerchi concentrici, contornati da archetti; goccia di vetrina giallo-marrone sulla sup. int.; presenti due fori eseguiti a cotto; ø fondo cm 10; spess. parete cm 0,8.
Provenienza: ignota





29 - inv. Baroni 287
Fr. di cavetto con fondo ad anello pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 33); ingubbio marrone chiaro sulla sup. int.; decorato con profilo maschile (volto mancante) su sfondo vegetale; ø fondo cm 10,4; spess. parete cm 0,9.
Provenienza: ignota (Baroni 1934)

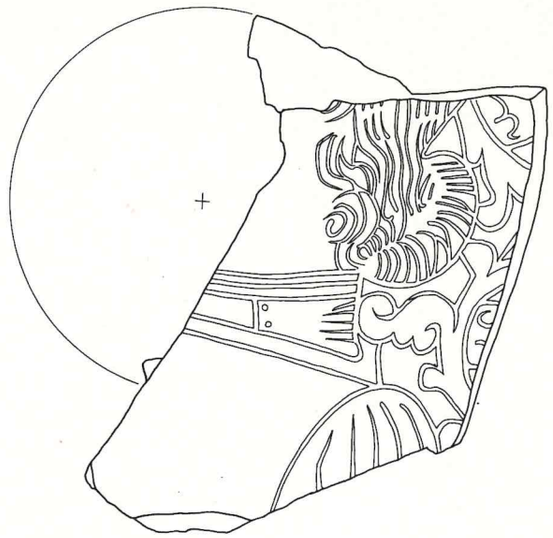
Decorato con motivo tipico della graffita del XVI sec., questo frammento sembra rifarsi ad un ambito esterno alla Lombardia, sia per la forma del fondo, atipica in questa regione, che per i riferimenti a ceramiche di provenienza Veneta (p.e. Conton 1940, pag. 31).

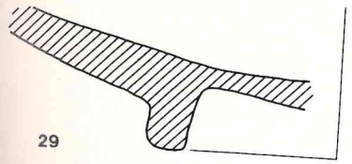
30 - inv. 652
Fr. di cavetto con fondo ad anello pert. a forma aperta; impasto duro, legg. micaceo con molta chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio grigio, sottile, sulla sup. int. e sul fondo; decorato sulla sup. int. con volto di angioletto, eseguito con tratti veloci; molto dilavato; ø fondo cm 5; spess. cm 0,6.
Provenienza: ignota

La raffigurazione di una testa di angioletto, ricciuta, al centro del cavetto, si inserisce abbastanza bene in una tradizione Veneta e della Lombardia orientale con esempi a Este (Siviero 1975a, pag. 84 e 85), a Padova (Baroni 1934, n° 340/344), a Venezia (Conton 1940, pag. 114-115), a Mantova (Siviero 1981, n° 12, fabbrica incerta) e a Ferrara (Reggi 1972, n° 282, attribuito a fabbrica Mantovana). In questo caso il frammento, probabilmente databile al XVI sec., si presenta con una decorazione veloce e sommaria ma sicura e caratterizzata, con la particolarità della presenza dell'ingobbio anche sulla sup. est.

31 - inv. Baroni 343
Fr. di fondo a disco pert. a forma aperta (catino ?); impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore giallo rosso (N 45); ingubbio grigio, in parte mancante, sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con volto di angelo su sfondo geometrico; ø fondo cm 13,5; spess. parete cm 0,8.
Provenienza: Padova (Baroni 1934)

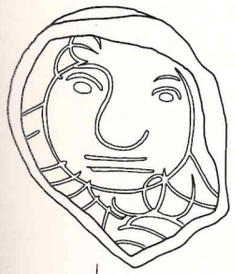
Per questo esemplare, con una raffigurazione simile a quella del n° 30, vale lo stesso discorso.

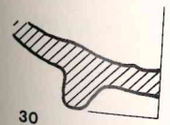




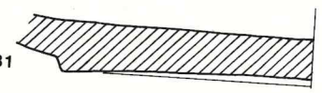
29







30

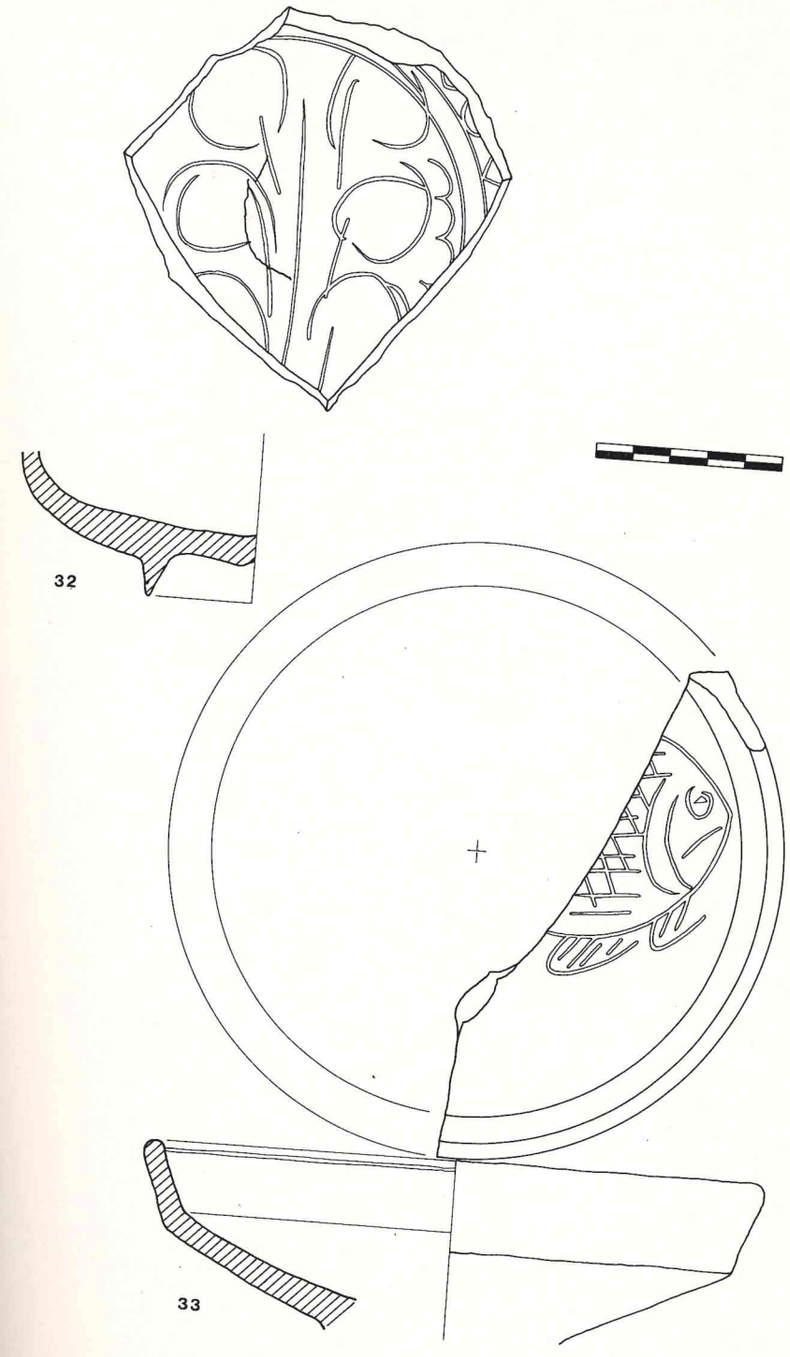


31

32 - inv. 653
Parte di ciotola emisferica con fondo ad anello umbonato e orlo mancante; impasto duro, micaceo, con chamotte e piccole e rare inclusioni bianche; colore rosa (M 35); ingubbio bianco, spesso, sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo floreale al centro, compreso tra due linee concentriche; presenti fessurazioni; fondo di spessore variabile; ø fondo cm 5,8; spess. parete cm 0,7.
Provenienza: ignota
Attribuzione: Veneto

33 - inv. Baroni 327
Parte di ciotola carenata con orlo diritto arrotondato e fondo mancante; impasto duro, micaceo, con poca chamotte e piccole e rare inclusioni bianche; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int. e sul bordo; decorato sulla sup. int. con raffigurazione di pesce al centro e linea appena sotto l'orlo; ø orlo cm 16,4; spess. parete cm 0,6.
Provenienza: Padova (Baroni 1934)

La rappresentazione del pesce è relativamente frequente nella ceramica graffita, specialmente in quella veneta: un confronto molto pertinente si ha con una ciotola da Aquileia (AA.VV. 1977, n° 193), altri ancora sono possibili con Padova (Baroni 1934, n° 328; Siviero 1975b, n° 9), ma anche Ferrara (Reggi 1972, n° 193).



34 - inv. 654
Fr. di cavetto con fondo ad anello legg. umbonato pert. a forma aperta (catino ?); impasto duro, micaceo, con poca chamotte e piccole e rare inclusioni bianche; colore rosa (M 35); ingubbio bianco, spesso, sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo geometrico; rimangono pennellate della decorazione cromatica in giallo ferraccia e verde ramina (poco visibile); ø fondo cm 9,5; spess. parete cm 0,9.
Provenienza: ignota - donazione Maria Fioroni di Legnago (VE)
Attribuzione: Veneto

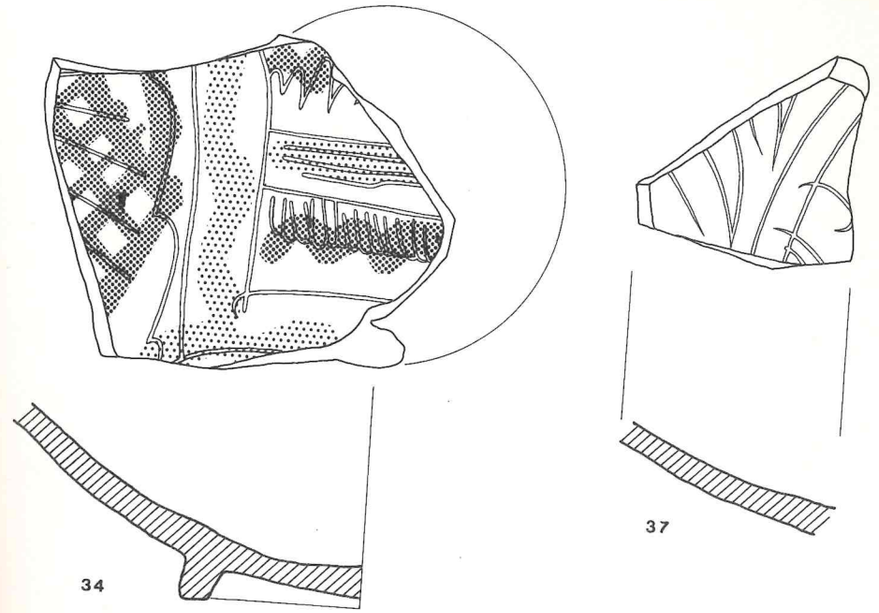
Per questo fr., gli altri tre seguenti e forse il n° 32, le caratteristiche comuni (impasto, ingubbio, ecc.) fanno pensare ad un'unica produzione, che la forma del fondo suggerisce come veneta (Legnago?).
Elemento particolare di questo fr. sono i colori, già presenti in prima cottura: pur tenendo presente una non conoscenza della motivazione di questa lavorazione particolare, altri esempi sono stati rinvenuti altrove (anche a Legnago: intervento di O. Mazzucato dopo - Nepoti 1975).

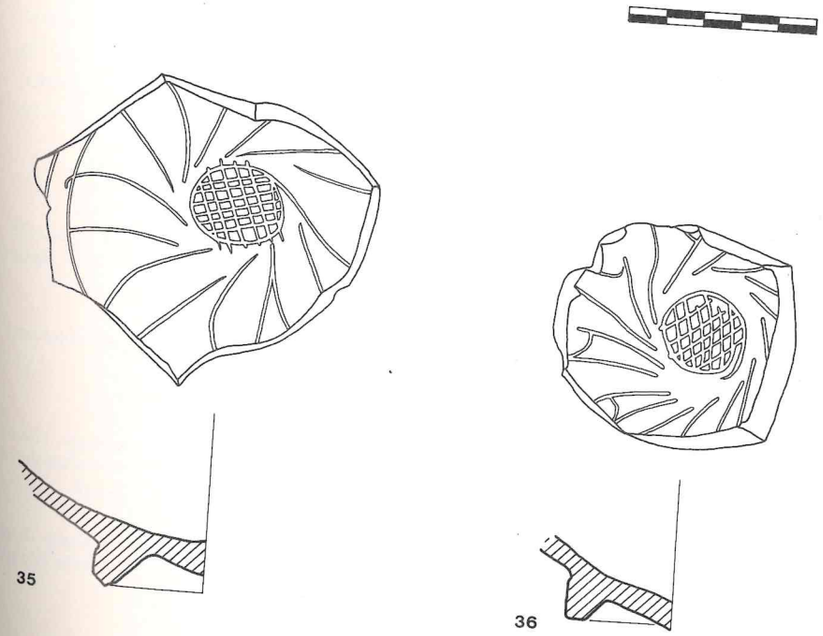
35 - inv. 655
Fr. di cavetto con fondo ad anello umbonato pert. a forma aperta; impasto duro, micaceo, con poca chamotte e piccole e poche inclusioni bianche; colore rosa (L 47); ingubbio bianco, spesso, sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo a girandola racchiuso in cerchi concentrici e reticolo al centro; tracce di colore giallo ferraccia; gocce di vetrina marrone sul fondo sulla sup. est.; ø fondo cm 6,2; spess. parete cm 0,5.
Provenienza: ignota - donazione Maria Fioroni di Legnago (VE)
Attribuzione: Veneto

Decorazioni come questa e la seguente sono estremamente comuni in tutta l'area padana.

36 - inv. 656
Fr. di cavetto con fondo ad anello umbonato pert. a forma aperta; impasto duro, micaceo, con poca chamotte e piccole e rare inclusioni bianche; colore rosso chiaro (N 37); ingubbio bianco, spesso, sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo a girandola e reticolo al centro; goccia di vetrina marrone sul fondo sulla sup. est.; l'umbone sul fondo sporge oltre l'anello, pregiudicando la stabilità della forma; ø fondo cm 5,5; spess. parete cm 0,5.
Provenienza: ignota - donazione Maria Fioroni di Legnago (VE)
Attribuzione: Veneto

37 - inv. 657
Fr. di parete pert. a forma aperta; impasto duro, micaceo, con poca chamotte e poche e rare inclusioni bianche; colore rosa (M 35); ingubbio bianco, spesso, sulla sup. int.; decorato sulla sup. int. con motivo a girandola compreso tra due righe concentriche; spess. parete cm 0,9.
Provenienza: ignota - donazione Maria Fioroni di Legnago (VE)
Attribuzione: Veneto





Graffita policroma - a fondo ribassato

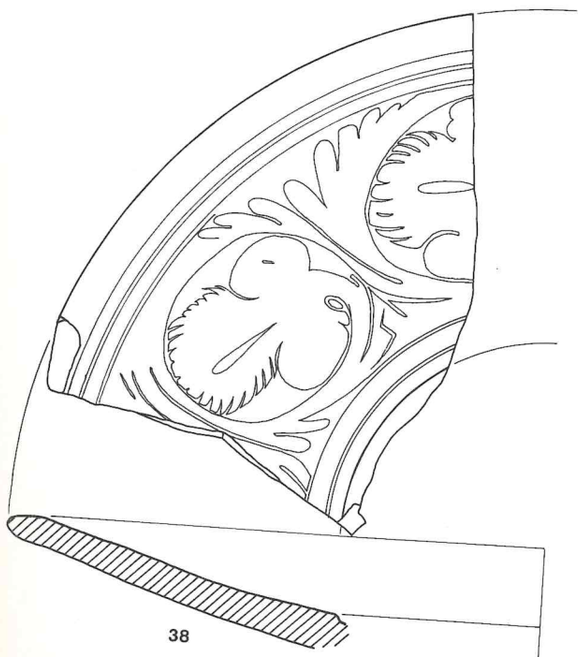
La graffita a fondo ribassato presenta una tecnica di realizzazione differente da quelle sino ad ora esaminate: in questo caso vengono asportate intere zone di ingubbio, in maniera da far risaltare la figura (nella quale i particolari vengono normalmente graffiati) direttamente sul biscotto.
La ceramica viene solitamente completata in seconda cottura con una vetrina trasparente e una decorazione policroma. Molto rara in Lombardia è frequente in Emilia (Reggi 1971; Reggi 1972) e soprattutto in Veneto, dove raggiunge spesso elevati livelli di esecuzione (Conton 1940; Siviero 1975a; AA.VV., 1977). Solitamente datata al XVI-XVII sec.

38 - Baroni 86
Fr. con orlo diritto pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore giallo rosso (M 20); ingubbio crema chiaro sulla sup. int. e sull'orlo; decorato sulla tesa con foglie tra fascie parallele; ø orlo cm 29; spess. cm 0,8.
Provenienza: Cremona (Baroni 1934)

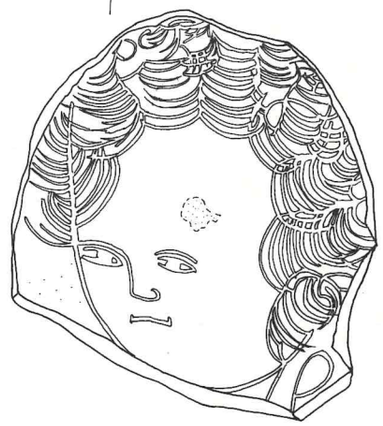
Il motivo floreale presente su questo frammento di tesa è molto comune in tutta l'area padana (Baroni 1934; Reggi 1971).

39 - inv. Baroni 342
Cavetto con fondo a disco concavo pert. a piatto; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (M 35); ingubbio crema sulla sup. int.; decorato al centro con volto di putto riccioluto; croce graffita a crudo sul fondo sulla sup. est.; ø fondo cm 9,4; spess. parete cm 0,7.
Provenienza: Padova (Baroni 1934)

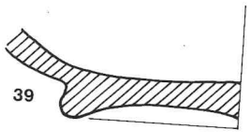
Anche questo frammento si inserisce nella tradizione veneta, con la figurazione della testa di un angelo eseguita nel cavetto: disegni uguali si hanno con due piatti di provenienza ignota, dipinti in ramina e ferraccia (Baroni 1934, n° 87 e 88).



38







39

Piedi di gallo

I piedi di gallo o treppiedi sono strumenti utilizzati nelle fornaci per distanziare le forme aperte in seconda cottura, per evitare che la vetrina, fondendosi, attaccasse i materiali.

Di forma triangolare o composti da tre bracci che si uniscono al centro, sono dotati di tre punte ai vertici che si appoggiavano nel cavetto della forma capovolta soprastante, mentre la loro base era a contatto del fondo di quella sottostante (vd. n° 1).

Erano fabbricati a stampo; come testimoniano sia la regolarità della faccia superiore e dei tre lati, contrapposta all'irregolarità di quella inferiore (segni di spatola, ditate, ecc.), che la presenza di esemplari identici tra loro (a Mantova sono stati recuperati esempi di stampi - Siviero 1981); le dimensioni sono riconducibili a tre misure diverse (piccole, medie e grandi), da riferirisi alle diverse forme e grandezze delle ceramiche.

Una quantificazione degli esemplari qui presentati, svolta sulle distanze degli assi dei piedini, ha reso possibile un confronto con i segni dei piedini stessi sulle forme finite, utilizzando unicamente graffite lombarde dei sec. XVI-XVII (Tav. 2).

Pur tenendo presente una certa interpretazione nell'utilizzo dell'arco cronologico considerato, la limitazione geografica adottata è dovuta all'assegnazione della quasi totalità dei piedi di gallo presentati (tranne probabilmente il n° 63) all'area Lombarda, motivata sia da confronti diretti (per Pavia: Farries 1978, fig. 23; Nepoti 1981, n° 106/108) che dalle, seppur dubbie, indicazioni di provenienza: per gli esemplari già pubblicati Baroni portava Mantova, mentre per alcuni dei restanti bollini o scritte forniscono altri dati.

È comunque prevalente in Lombardia la forma triangolare, mentre l'altra forma sembra più frequente nell'area veneta (Aulisio, Stievano 1983, fig. 10-11; Siviero 1975a, pag. 70), emiliana (Nepoti 1978b, fig. 11/14; Reggi 1971, fig. 365; Reggi 1972, fig. 26; Gardelli 1979, n° 46-47; AA.VV. 1982, n° 231/234).

Di difficile interpretazione risultano le decorazioni in rilievo presenti nella quasi totalità degli esemplari: si tratta in qualche caso di motivi geometrici e molto spesso di simboli religiosi, come il monogramma di S. Bernardino, croci radiate con volute alla base, qualche volta con chiodo sul braccio verticale.

È da escludersi un significato religioso-scaramantico (Conton 1940; Siviero 1981), come pure una firma dei produttori di treppiedi (Grandis 1980) o un marchio di fabbrica. Quest'ultima ipotesi, seppur seducente, è

difficilmente sostenibile (risulta poco credibile un marchio di fabbrica su strumenti di lavoro e non su prodotti finiti e in vendita; inoltre a Voghera, nello scarico di una fornace di graffita arcaica - Caporusso 1982 -, i piedi di gallo recuperati presentano decorazioni differenti per ogni dimensione e non una unica come ci si poteva aspettare): è molto più probabile che servissero a distinguere in una stessa infornata non tanto la comittenza quanto gli esecutori (Nepoti 1978b), anche tenendo conto l'ipotesi che potesse esistere un solo forno per più artigiani.

Le caratteristiche si presentano omogenee: l'impasto, quando è visibile, è solitamente quasi depurato, con il colore della base differente dalle restanti superfici (forse dovuto al contatto di queste con lo stampo).

40 - inv. 658
Parte di piatto con orlo diritto, tesa legg. obliqua e fondo a disco concavo; ricostruito da 4 fr.; impasto duro, micaceo, con chamotte; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int. e su parte della sup. est. della tesa; decorato al centro del cavetto con volto di putto riccioluto e sulla tesa con foglie tra fascie parallele; linea graffita a crudo sulla sup. est. del fondo; ø orlo cm 29; ø fondo cm 11; altezza cm 10,5; spess. tesa cm 0,7.
Provenienza: ignota - scritto Cremona a matita sulla tesa
Attribuzione: Padova

Il disegno nel cavetto riconduce senza ombra di dubbio al n° 39, identico in ogni particolare anche se leggermente più piccolo, attribuendo così la provenienza a Padova (viene perciò accantonata Cremona); il motivo sulla tesa, simile al n° 38, è viceversa scarsamente indicativo.
Questo piatto è del tutto simile a quello presentato dal Baroni senza indicazione di provenienza (Baroni 1934, n° 87).

41 - inv. 659
Parte di scodella con orlo espanso internamente, tesa legg. inclinata e fondo mancante; impasto duro, legg. micaceo, con chamotte; colore grigio rosa (L 30); ingubbio crema sulla sup. int., bordo e colature sulla sup. est.; decorato sulla sup. int. con sequenze vegetali sulla tesa e volute sul cavetto; parzialmente ricomposto da 5 fr. (molto rovinati); ø orlo cm 29; spess. tesa cm 0,7; spess. cavetto cm 0,8.
Provenienza: ignota

Il motivo sulla tesa è relativamente frequente nella produzione padana.

42 - inv. 660
Parte di scodella con orlo espanso internamente, tesa legg. inclinata e fondo mancante; impasto duro, legg. micaceo con poca chamotte e piccole inclusioni bianche; colore bruno molto pallido (M 71); ingubbio mancante quasi del tutto (dilavato?); decorato sulla tesa con sequenza vegetale e nel cavetto con motivo non riconoscibile; ø orlo cm 28; spess. tesa cm 0,7; spess. cavetto cm 0,5.
Provenienza: ignota

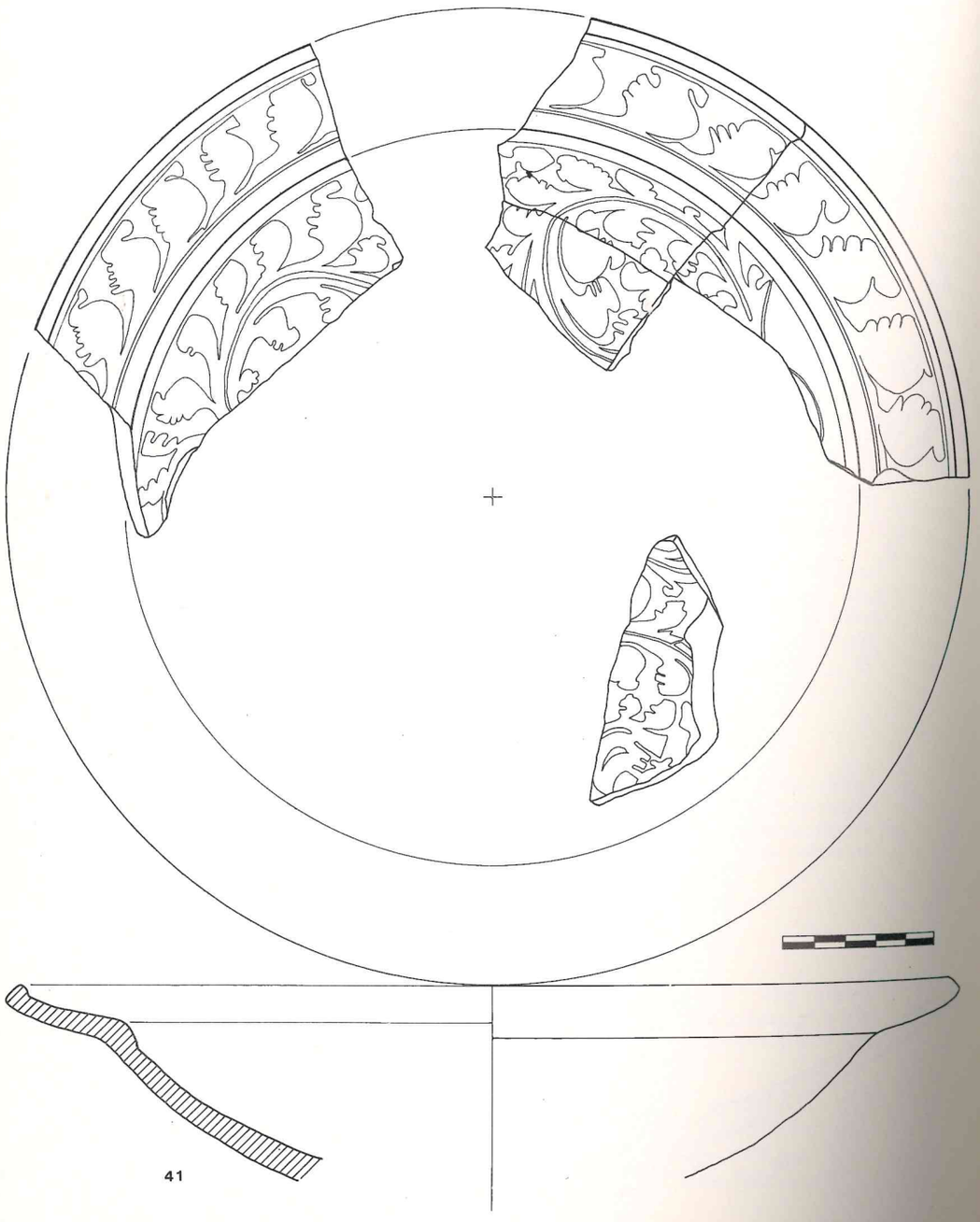
La decorazione sulla tesa ricorda molto da vicino quella del n° 41.

43 - inv. 661
Fr. di cavetto con fondo a disco concavo pert. a forma aperta; colore rosa (L 47); ingubbio crema sulla sup. int.; sup. est. presenta una lucidatura; decorato al centro con motivo a girandola racchiuso da tre linee concentriche; intorno fascia decorata con motivo geometrico; ø fondo cm 8; spess. parete cm 0,8.
*Provenienza:*ignota
*Attribuzione:*Toscana

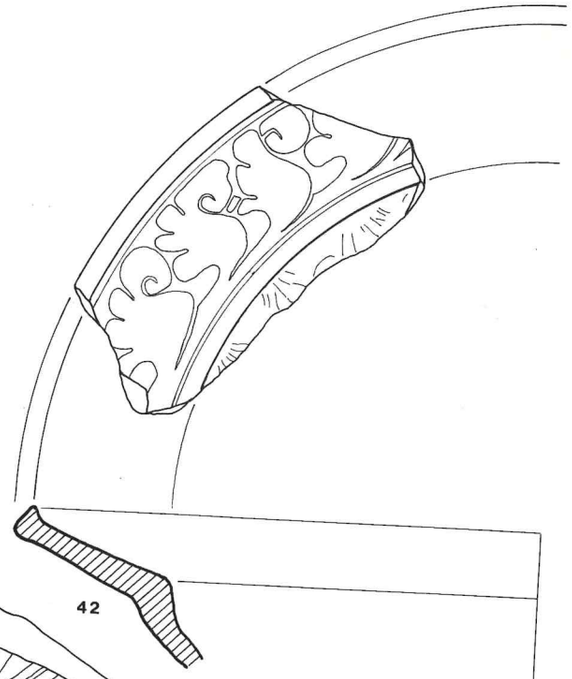
Il motivo centrale si inserisce, senza alcun dubbio, nella produzione Toscana (AA.VV 1979, pag. 87, n° FF 36 m; Cora 1973, Tav. 286b, 291b-c, 292a-b; Frankovich, Vannini 1976, pag. 76, fig. 17/19); a Pisa sono stati recuperati anche esempi di scarti di fornace (Berti, Tongiorgi 1982).



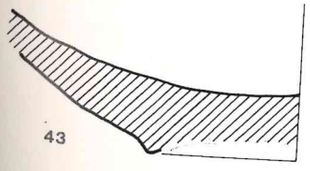
40



41



42



43

44 - Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato con croce latina radiata, con volute alla base; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosso chiaro (N 19), sup. grigio chiaro (M 53).
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

45 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato con croce latina radiata legg. spostata sulla destra, con volute alla base; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 20), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina marrone sui piedini.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

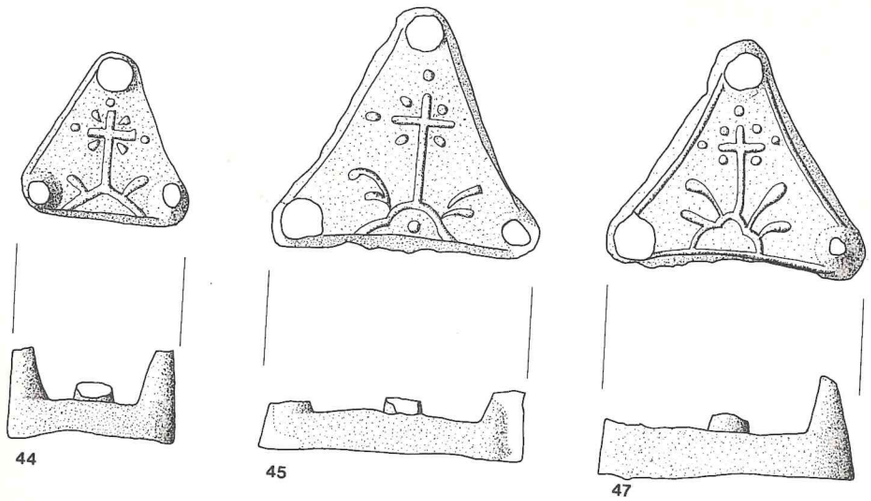
46 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare uguale al n° 45; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosa (M 35), sup. bruno chiaro (M 49); colature di vetrina sulla base; non illustrato.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

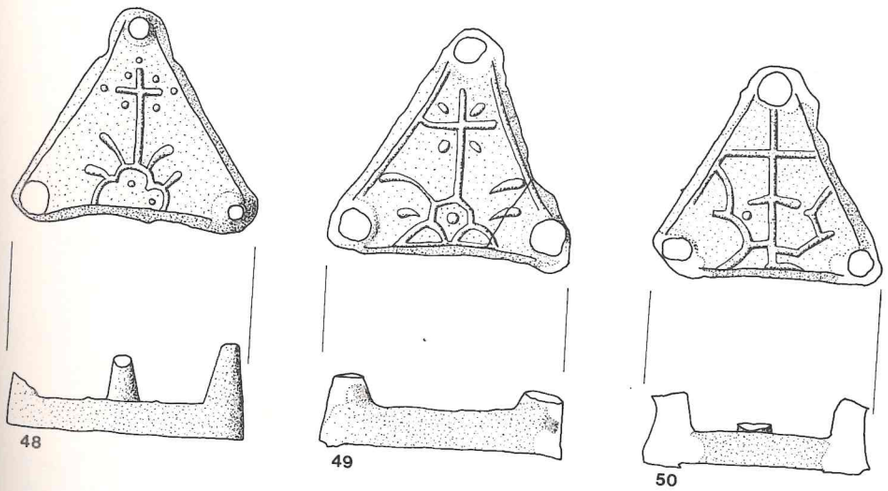
47 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, con decorazione simile al n° 45; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 45), sup. grigio bruno (M 50); colature di vetrina e tracce di attacco sulla base.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

48 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, con decorazione simile al n° 45; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 45), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sulla base.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

49 - inv. 662
Piede di gallo triangolare, con decorazione simile al n° 45; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 20), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sui piedini.
Provenienza: ignota - Mantova su cartellino sul fondo

50 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato con croce latina al centro, chiodo sul braccio verticale e volute alla base; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosso chiaro (N 19), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sui piedini e tracce di attaccatura sul fondo.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)





51 - 663
Fr. di piede di gallo triangolare uguale al n° 50; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (N 45), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sui piedini e tracce di attaccatura sul fondo; non illustrato.
Provenienza: ignota
Attribuzione: Mantova

52 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato al centro con monogramma di S. Bernardino ("S" rovesciata); impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosa (M 35), sup. grigio bruno (M 50); colature di vetrina sui piedini.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

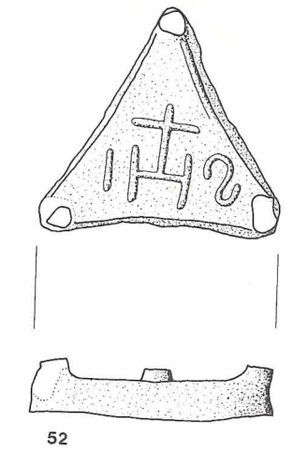
53 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare uguale al n° 52; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore base e impasto rosso chiaro (M 39), sup. grigio chiaro (M 53); non illustrato.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

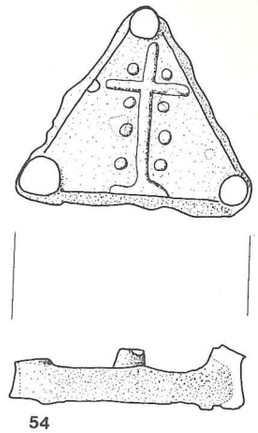
54 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato con croce latina al centro e piccole sfere ai lati del braccio verticale; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore base e impasto rosso chiaro (M 39), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sui piedini e sulla sup. decorata; presente foro eseguito a cotto.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

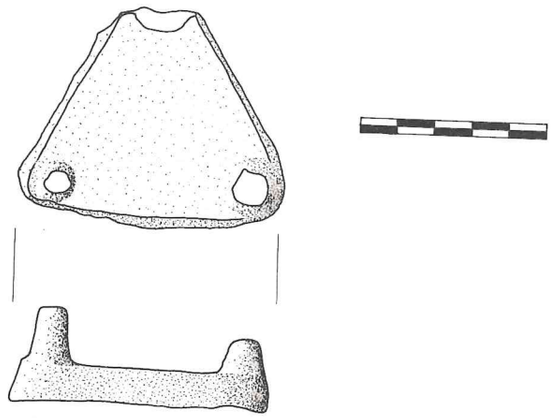
55 - inv. 664
Piede di gallo triangolare uguale al n° 54; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 20), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sui piedini e tracce di attaccatura sul fondo; non illustrato.
Provenienza: ignota
Attribuzione: Mantova

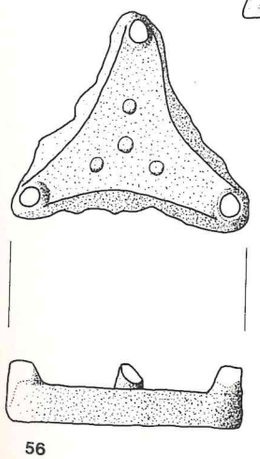
56 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare con lati legg. concavi, decorato al centro con quattro piccole sfere con disposizione triangolare; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosso chiaro (N 19), sup. grigio chiaro (M 53); colature di vetrina sui piedini.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

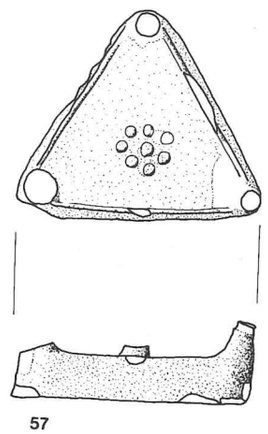
57 - inv. 665
Piede di gallo triangolare decorato quasi al centro con sette piccole sfere disposte in cerchio e un'altra al centro; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 57), sup. grigio bruno (M 50); colature di vetrina sui piedini e sulla sup. decorata; tracce di attaccatura sul fondo.
Provenienza: ignota


52


54


58


56


57

58 - inv. 666
Piede di gallo triangolare; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base bruno rosso chiaro (N 55), sup. grigio marrone (M 49); tracce di attaccatura sul fondo.
Provenienza: ignota - Pavia scritto a matita sulla sup.

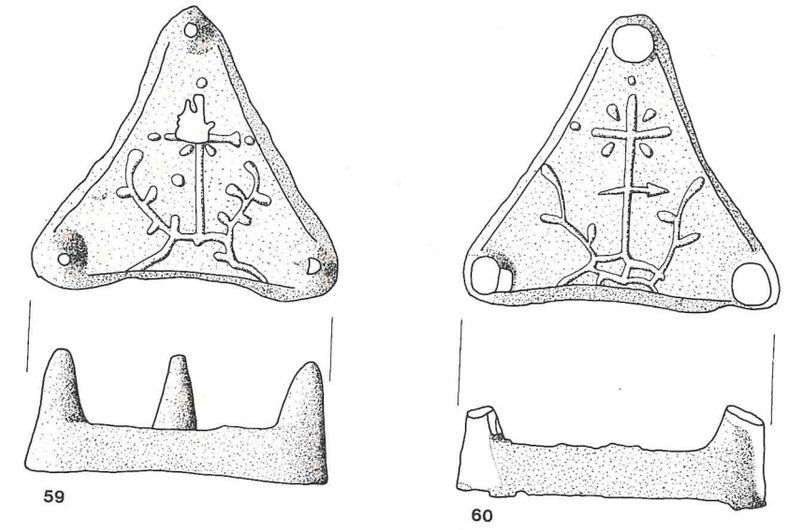
59 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato con croce latina radiata e volute alla base; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base giallo rosso (M 45), sup. grigio bruno (M 50); tracce di vetrina sulla base.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

60 - inv. Baroni 250
Piede di gallo triangolare, decorato con croce latina radiata, chiodo sul braccio verticale e volute alla base; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosso chiaro (N 40), sup. grigio bruno (M 51); colature di vetrina sui piedini.
Provenienza: Mantova (Baroni 1934)

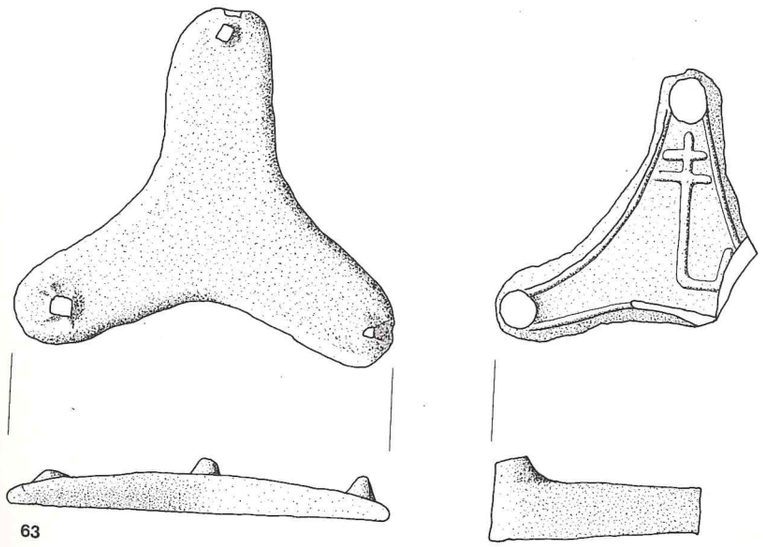
61 - inv. 667
Piede di gallo triangolare uguale al n° 60; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto e base rosso chiaro (N 37), sup. grigio chiaro (M 51); colature di vetrina sui piedini; non illustrato.
*Provenienza:*ignota
Attribuzione: Mantova

62 - inv. 668
Fr. di piede di gallo triangolare con lati concavi, decorato con motivo geometrico; impasto duro, micaceo, quasi depurato; colore impasto rosso chiaro (N 19), base giallo rosso (M 20), sup. grigio chiaro (M 53).
Provenienza: ignota - Cremona scritto a matita sul fondo

63 - inv. 669
Piede di gallo formato da tre braccia unite al centro; impasto tenero, legg. micaceo, con chamotte; colore crema chiaro (K 71).
Provenineza: ignota - Padova scritto a matita sul fondo
Attribuzione: Veneto



59 60



63 62

Desidero ringraziare la sig.ra Grazia Biscontini per i preziosi consigli unitamente alla sig.ra Angela Battistutta, al sig. Aldo Bruni e al sig. Fabrizio Ferranti per l'aiuto e l'amicizia dimostratami.

OLEG ZASTROW

Un altro raggruppamento di piatti metallici ornamentali nelle civiche raccolte milanesi d'arte applicata

In una precedente annata della presente pubblicazione ho già avuto l'opportunità d'illustrare un ricco raggruppamento (oltre cento oggetti) di bacili metallici decorati[1]; si trattava, in quel caso, dei tipici elaborati di ottone, di fattura tedesca e databili fra il XV e il XVI secolo, che ancora oggi si ritrovano con discreta frequenza in raccolte pubbliche e private, oltre che nelle sagrestie delle chiese. Nel corso della presente indagine, fra il ricco materiale tutt'ora custodito nei magazzini del Castello Sforzesco, ho avuto l'occasione di reperire altri piatti metallici circolari, eseguiti tuttavia (ad eccezione di due) o con un diverso materiale, o secondo tecniche differenti, ma, comunque, non affiancabili omogeneamente né dal punto di vista stilistico, né in merito al luogo di provenienza, al repertorio antecedentemente pubblicato. Mi è parso quindi che, in un ideale completamento dell'inventario tracciato, fosse opportuno sottoporre all'attenzione degl'interessati pure la presentazione di questi ulteriori oggetti i quali, nel complesso, per la loro categoria di elaborati ritenuti «minori», risultano appartenere ad una tipologia di opere scarsamente note e studiate.

Va inoltre aggiunto che, in una ulteriore fase di accertamento dei materiali conservati nei depositi, mi è capitato di rinvenire ancora uno dei consueti bacili di ottone di fattura tedesca, sfuggitomi nella precedente indagine, in quanto localizzato (così come l'altro minuscolo di cui parlerò più avanti) in un ambiente del tutto differente da quello in cui antecedentemente si conservavano gli altri piatti metallici. Iconograficamente non presenta particolari aspetti innovativi, rispetto al repertorio di opere già pubblicate (fig. 1). La raffigurazione, sbalzata nel clipeo centrale, sempre tramite il consueto sistema di usare matrici «a freddo» (metodologia di cui si è ampiamente parlato nel citato precedente lavoro), è quella dell'Annunciazione, con l'angelo semi inginocchiato, sulla sinistra, reggente una sorta di croce astile dalla corta impugnatura, mentre la Madonna, sulla destra, è raffigurata genuflessa su un inginocchiatoio; al centro della

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XI - Anno X

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1983

Desidero ringraziare la sig.ra Grazia Biscontini per i preziosi consigli unitamente alla sig.ra Angela Battistutta, al sig. Aldo Bruni e al sig. Fabrizio Ferranti per l'aiuto e l'amicizia dimostratami.

OLEG ZASTROW

Un altro raggruppamento di piatti metallici ornamentali nelle civiche raccolte milanesi d'arte applicata

In una precedente annata della presente pubblicazione ho già avuto l'opportunità d'illustrare un ricco raggruppamento (oltre cento oggetti) di bacili metallici decorati[1]; si trattava, in quel caso, dei tipici elaborati di ottone, di fattura tedesca e databili fra il XV e il XVI secolo, che ancora oggi si ritrovano con discreta frequenza in raccolte pubbliche e private, oltre che nelle sagrestie delle chiese. Nel corso della presente indagine, fra il ricco materiale tutt'ora custodito nei magazzini del Castello Sforzesco, ho avuto l'occasione di reperire altri piatti metallici circolari, eseguiti tuttavia (ad eccezione di due) o con un diverso materiale, o secondo tecniche differenti, ma, comunque, non affiancabili omogeneamente né dal punto di vista stilistico, né in merito al luogo di provenienza, al repertorio antecedentemente pubblicato. Mi è parso quindi che, in un ideale completamento dell'inventario tracciato, fosse opportuno sottoporre all'attenzione degl'interessati pure la presentazione di questi ulteriori oggetti i quali, nel complesso, per la loro categoria di elaborati ritenuti «minori», risultano appartenere ad una tipologia di opere scarsamente note e studiate.

Va inoltre aggiunto che, in una ulteriore fase di accertamento dei materiali conservati nei depositi, mi è capitato di rinvenire ancora uno dei consueti bacili di ottone di fattura tedesca, sfuggitomi nella precedente indagine, in quanto localizzato (così come l'altro minuscolo di cui parlerò più avanti) in un ambiente del tutto differente da quello in cui antecedentemente si conservavano gli altri piatti metallici. Iconograficamente non presenta particolari aspetti innovativi, rispetto al repertorio di opere già pubblicate (fig. 1). La raffigurazione, sbalzata nel clipeo centrale, sempre tramite il consueto sistema di usare matrici «a freddo» (metodologia di cui si è ampiamente parlato nel citato precedente lavoro), è quella dell'Annunciazione, con l'angelo semi inginocchiato, sulla sinistra, reggente una sorta di croce astile dalla corta impugnatura, mentre la Madonna, sulla destra, è raffigurata genuflessa su un inginocchiatoio; al centro della

scena è disposto un vaso contenente fiori e, in alto, aleggia la colomba dello Spirito Santo.
In pratica, si può annotare come la stessa matrice sia già stata utilizzata per i bacili identificati, nel precedente studio, con i numeri 22 e 23. La spessa lamina di ottone non palesa, in questo caso, la presenza d'iscrizioni, bensì una serie di decorazioni concentriche, impresse a punzone, determinanti delle corone circolari a carattere prevalentemente fitomorfo[2].
L'oggetto, pur non mostrando elementi di eccezionale novità, s'inserisce comunque degnamente in quella produttività tedesca, in questo caso probabilmente norimberghese, ancora databile non più tardi al primo scorcio del XVI secolo.
Mi pare che la proposta di ancora una seconda opera, tipologicamente analoga, fornisca l'occasione per aggiungere qualche altra considerazione, oltre a quelle già esposte per tale repertorio di bacili tedeschi[3]. Nell'illustrare i caratteri principali per questi tipici elaborati, non avevo avuto modo di proporre alcun oggetto che, con una certa vistosità, si differenziasse dimensionalmente dalla formula più corrente, in quanto tutti i piatti presentavano diametri dalle lunghezze quasi uniformi[4]. Il reperimento di bacili di tipo similare, ma sensibilmente più piccoli, può considerarsi piuttosto raro e comunque discretamente interessante.
Un inedito significativo esemplare, in tale senso, mi è capitato recentemente di rinvenire, visitando, in via di particolare gentilezza, da parte della direzione del piccolo museo, le raccolte d'arte annesse alla Basilica della Beata Vergine di Monte Berico, presso Vicenza[5]. Nella fattispecie, si tratta di un piccolo bacile in ottone, misurante solo quattordici centimetri di diametro. Avendolo esaminato direttamente, mi pare possibile poter affermare che l'oggetto appartenga alla «famiglia» dei citati elaborati tedeschi. Al centro del piatto è raffigurato a sbalzo un quadrupede in movimento, dal lungo collo flessuoso e con il muso rivolto all'indietro (figg. 2-3); accanto alla testa è impressa una rosetta decorativa. Come di consueto, sia la corona circolare che contorna il clipeo centrale, sia il bordo più esterno dell'oggetto, sono percorsi da una sequenza di stilizzati elementi decorativi, impressi a punzone.
La presentazione di questo raro e apprezzabile tipo di bacile, databile versimilmente fra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, mi pare possa quindi fornire un significativo aggancio, come ho accennato, sia in merito ai problemi conoscitivi inerenti a questa grandiosa produttività d'ambito tedesco, che in rapporto alla «scoperta» di un similare piccolo bacile nei depositi delle Raccolte Civiche d'Arte Applicata. Rovistando, infatti, nel



FIG. 1 - Civiche Raccolte Milanesi di Arte Applicata: bacile tedesco in ottone; secolo XVI.

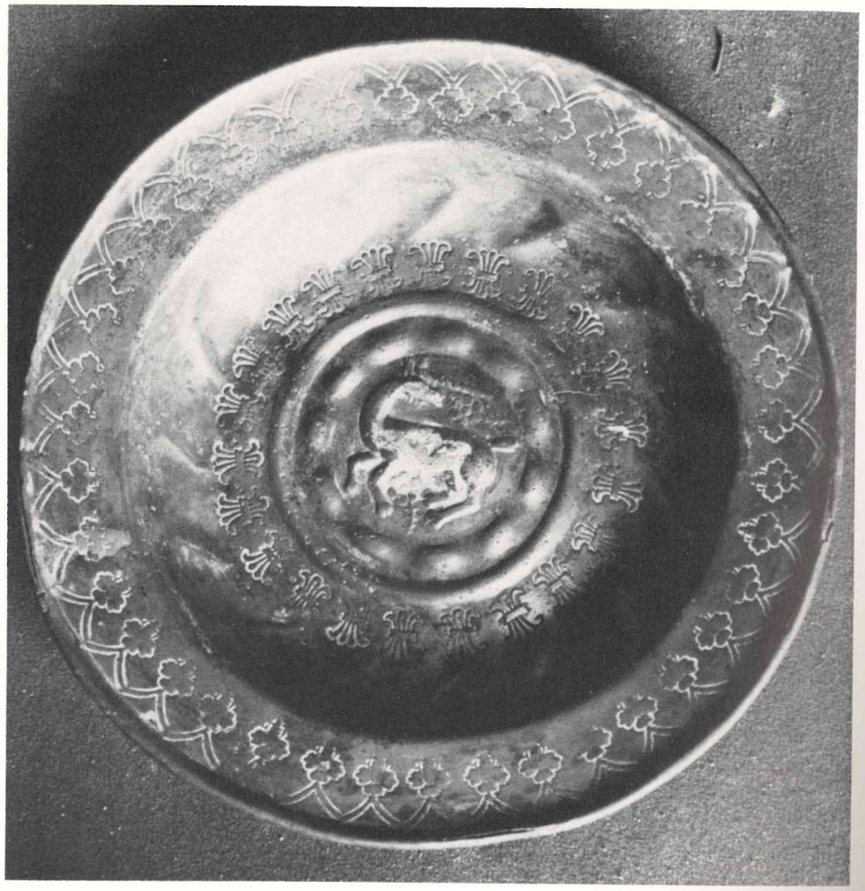


FIG. 2 - Museo della Basilica della Beata Vergine di Monte Berico: piccolo bacile tedesco in ottone; il recto.

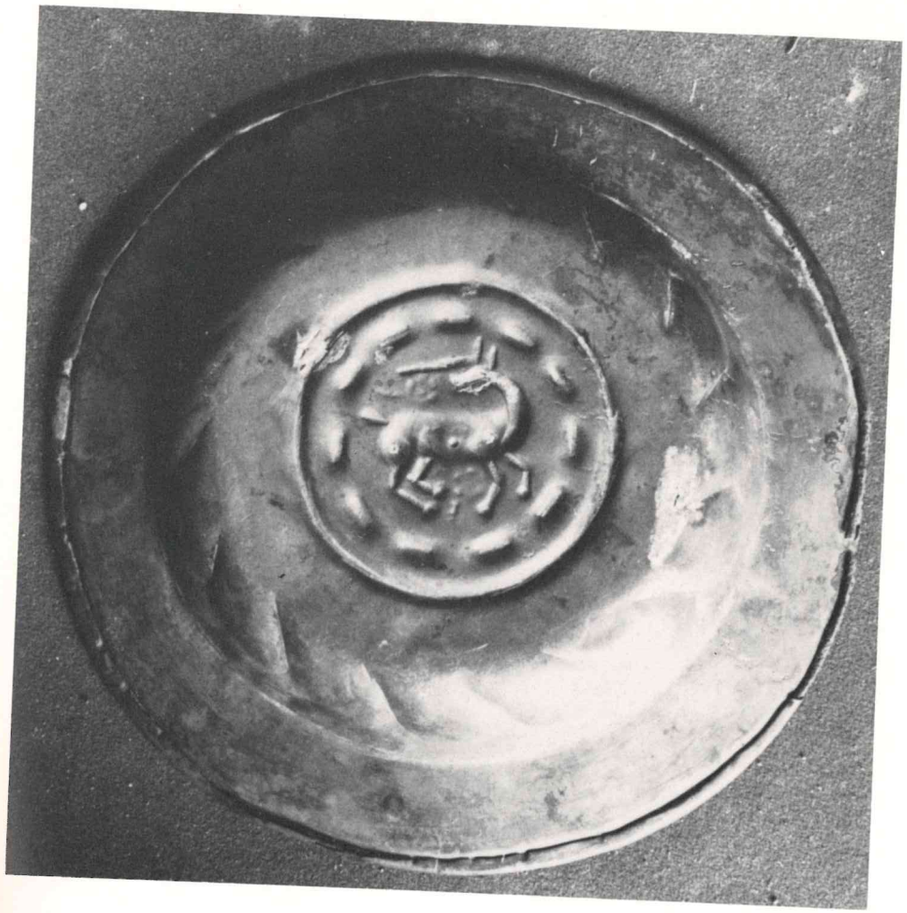


FIG. 3 - Museo della Basilica della Beata Vergine di Monte Berico: piccolo bacile tedesco in ottone; il verso.



FIG. 4 - Civiche Raccolte Milanesi di Arte Applicata:
piccolo bacile tedesco in ottone; sec. XVI.



FIG. 5 - Museo Civico di Bassano:
il battesimo di Lucilla; particolare del quadro di Jacopo Bassano.

corso della mia recentissima ricerca di elaborati argentei punzonati, ho rinvenuto in un armadio un piccolo piatto d'ottone che, per le sue inconfondibili caratteristiche, s'inserisce senza alcun dubbio nel repertorio dei già citati bacili tedeschi quattro-cinquecenteschi. Si tratta, pure in questo caso, di un oggetto di piccole dimensioni (misura cm. 21 di diametro) sobriamente decorato (fig. 4). Privo d'iscrizioni o di scene figurate (al contrario dell'esemplare nel Museo presso il Santuario di Monte Berico), reca al centro un rosoncino fogliato, mentre lungo la tesa corre una decorazione ripetitiva, impressa a punzone, raffigurante delle doppie foglie stilizzate[6]. Sempre nel caso che nelle Civiche Raccolte non «compaiano» altri analoghi bacili tedeschi, mi pare che questo piccolo esemplare concluda significativamente, per la sua notevole rarità, la pubblicazione del loro inventariato, iniziato tempo addietro.

Una diversa ma connessa annotazione supplettiva, ancora sullo stesso tipo di creatività, mi pare possa infine riproporsi, circa la già citata diffusione, anche nelle riproduzioni pittoriche, fra il Quattrocento e il Cinquecento (nel momento cioè coincidente con la massima esportazione dei bacili tedeschi di ottone dai loro centri di produzione), della presenza di tali caratteristici elaborati. Oltre agli esempi più noti e già da altri pubblicati come documentazione[7], vorrei rammentare un dettaglio (che fino ad ora mi pare non sia stato specificamente preso in considerazione) presente su una celebre tela, dipinta verso il 1573 da Jacopo Bassano. Il quadro, appartenente alle Civiche Raccolte Museali di Bassano del Grappa[8], rappresenta il battesimo di Lucilla (fig. 5): nell'angolo inferiore, a destra, accanto alla figuretta di un cagnolino accucciato, è ben visibile uno dei tipici bacili tedeschi, dal decorativismo di tipo solo fogliato e con il rosone centrale sensibilmente pronunciato[9]. Per i diretti riscontri di tipo funzionale, si nota come l'oggetto sia stato in quel caso collegato direttamente con il rito battesimale[10].

Come ho già accennato, la collezione di piatti metallici circolari, delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, non si esaurisce con il pur imponente raggruppamento di bacili tedeschi in ottone. Ho avuto l'occasione recentemente, di pubblicare alcune opere, a seguito di una ricerca su elaborati d'arte orafa, presentanti la firma dell'autore o il marchio della bottega di argentiere[11]. In tale caso si trattava, peraltro, di oggetti eseguiti in metallo prezioso e che vennero raggruppati in conformità alla tematica sopra accennata. Vi è infine da registrare la presenza di altre opere, elaborate in epoche diverse e tramite materiali differenti e non preziosi, ma tutte di fabbricazione italiana[12].

Mi pare investa un particolare interesse l'identificazione di un piatto circolare di ottone, misurante cm. 45 di diametro (fig. 6). La decorazione cesellata raffigura esclusivamente raffinati disegni ad andamento geometrizzante e stilizzate composizioni fitomorfe, la cui concezione complessiva palesa caratteri orientalizzanti[13]. La parte centrale del piatto risulta occupata da una sorta di corolla floreale geometrica a dodici petali, inclusa in una corona circolare, la quale è percorsa da eleganti racemi; questo tipo di disegno viene sostanzialmente ripreso sulla superficie nella tesa del piatto.

Nonostante le citate chiare concessioni figurative, con lo stile mediterraneo non cristiano, ritengo che l'opera possa attribuirsi, in un ambito verosimilmente non posteriore al XVI secolo, ad una produttività veneziana: sono fra l'altro ben noti i rapporti commerciali ed artistici di Venezia con il vicino oriente, anche al fine di giustificare questa interconnessione stilistica, dove il fantastico decorativismo afigurale appare qui parzialmente temperato da raffinati accenti nei dettagli fitomorfi. Né ritengo contrasti significativamente, da un punto di vista cronologico, la presenza di caratteri incisi in forme gotiche, da porsi in connessione con la proprietà del piatto: l'esistenza di elementi grafici goticheggianti, particolarmente nell'araldica, è un dato costante anche per buona parte del XVI secolo.

Un interessante elemento di confronto con quanto sopra può essere ad esempio fornito da un piatto di ottone inciso, damaschinato in argento[14], conservato nelle raccolte del Museo Victoria and Albert di Londra. L'elaborato, datato al XVI secolo e definito come opera veneziana, presenta delle interessanti analogie, nel tipo di decorativismo, pure fittissimo e fortemente stilizzato (fig. 7). Nel caso dell'esemplare delle raccolte londinesi, l'aggancio con tematiche orientalizzanti è, a mio avviso, sensibilmente più spiccato che non nel piatto del museo milanese.

Vi è un altro piatto, la cui presentazione ritengo rivesta caratteri di buon interesse. La concezione morfologica è consueta: di forma rotonda, ha una tesa esterna piuttosto allargata, mentre il centro si approfondisce a conca (fig. 8). Il materiale per l'esecuzione è una spessa lamina di ottone, il cui bordo esterno venne ripiegato come rinforzo attorno ad un grosso filo di ferro; la superficie metallica appare oggi sensibilmente brunita[15].

Tutta la decorazione è eseguita esclusivamente ad incisione, secondo moduli apprezzabili ma non di elevato livello artistico. Nel clipeo centrale, entro un coronamento a volute fitomorfe, frutti e fiorellini, è inserito uno scudo di tipo approssimativamente araldico, sormontato da una corona. All'interno dello scudetto è rappresentato, sempre ad incisione, l'episodio



FIG. 6 - Civiche Raccolte Milanesi di Arte Applicata:
piatto veneto in ottone; sec. XVI.

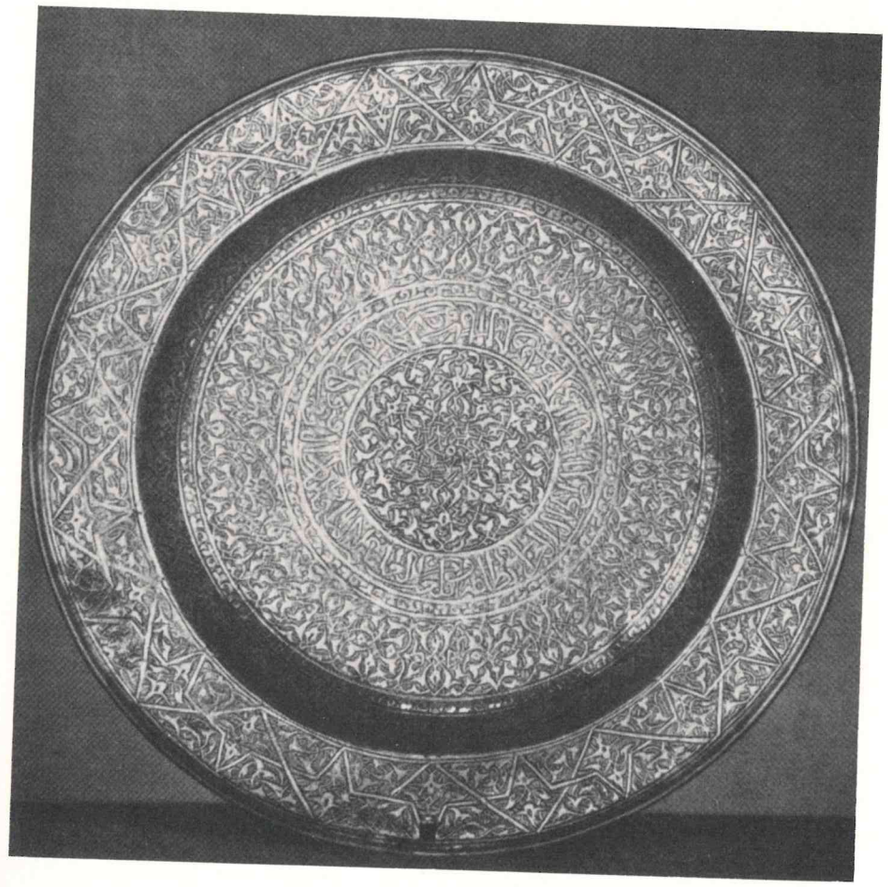


FIG. 7 - Museo Victoria and Albert, Londra:
piatto veneto in ottone; sec. XVI.

dell'assassinio di Abele da parte di Caino; i due personaggi, raffigurati in modo sommario, sono ignudi: l'uno disteso supino a terra, l'altro nell'atto di chinarsi verso la vittima per colpirla con un oggetto oblungo, probabilmente un randello. Sullo sfondo sono tracciati un albero e delle conformazioni rocciose.

La corona circolare centrale del piatto è percorsa abbastanza elegantemente da sinuose volute fitomorfe da cui si dipartono fiori e fogliami. Sulla estremità superiore della fascia è incisa una sorta di aquila bicipite, in quella inferiore un cartiglio contenente, su tre righe, la seguente iscrizione: B.M / F / 1692. Le prime due lettere sono ipoteticamente le iniziali di un nome; la consonante F potrebbe corrispondere all'antica dizione di «fece»; la data è ovviamente quella dell'anno di esecuzione. Anche la tesa esterna è percorsa da un elegante ornato fitomorfo, con fogliami e corolle floreali.

Nonostante una complessiva concezione araldica, che sembra caratterizzare il piatto, ritengo che l'oggetto, ancorché donato da qualche personaggio benestante, ma probabilmente non nobile (nonostante la presenza dell'aquila bicipite) sia stato elaborato per essere inserito successivamente fra gli arredi di qualche chiesa; infatti, la figurazione centrale, benché conformata entro uno scudetto sovrastato da corona, pare rivestire più un carattere devoto che non riferentesi a qualche blasone nobiliare.
Un interessante elemento di confronto può ravvisarsi, fra le diverse opere più o meno coeve ma, in effetti, raramente inserite in pubblicazioni pertinenti, in un discretamente analogo piatto circolare di ottone, recentemente recensito fra gli oggetti liturgici in una parrocchia nell'Alta Valsassina[16]. Di diametro quasi identico (misura cm. 39) è più tardo di circa cinquant'anni, essendo datato 1759 (fig. 9). Dallo stemma inciso al centro dell'oggetto si deduce che esso fu donato dalla nobile e antica famiglia degli Arrigoni della Valsassina come dotazione al venerato santuario della Madonna di Pomaleccio, edificio posto a monte del paese d'Indòvero. La concezione generale è analoga a quella del bacile di pertinenza delle Raccolte del Castello Sforzesco, così come la struttura decorativa fogliata che corre lungo la superficie della tesa. Nonostante la probabile diffusione di tale tipo di oggetto «minore», nel corso dell'epoca barocca, la massiccia dispersione di queste opere le sta oggi trasformando in vere rarità.
Un altro interessante elaborato, presente nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, pure affatto inedito, è un piatto circolare di ferro, la cui superficie superiore è lavorata con incisione all'acquaforte (fig. 10). L'oggetto,

recentemente ripulito dalle incrostazioni di ossidazione che lo ricoprivano, presenta ancora qualche traccia di antica argentatura[17].
Data la citata tecnica figurativa, unita ad una discreta antichità, la lettura del tipo di ornamentazione non appare di chiarissima decifrazione, anche se il piano illustrativo generale è ancora individuabile. In un piccolo tondo centrale è raffigurata una complessa composizione di frutta, mentre nel bordo esterno corre continuamente un sinuoso tralcio di vite. Tutti gli sfondi sono lavorati con una fitta puntinatura.
Nella larga corona circolare centrale, che è quella più complessa dal punto di vista compositivo, si susseguono le seguenti figure, disposte in continuità senza elementi di cesura: un putto che regge in mano un grappolo d'uva; un cestone di vimini intrecciato contenente frutti; un galletto nell'atto di beccare; la figura di un satiro intento a suonare una siringa; un putto che leva il braccio con una coppa, nella posizione di brindare; un mannello di spighe; ancora un satiro in atteggiamento di danza; un cagnolino; un terzo putto, qui rappresentato danzante; un albero carico di frutti che paiono pere; ancora un cagnolino.
Come si può notare dalla descrizione, l'oggetto è vivacemente e fittamente decorato da una composizione di carattere prettamente paganeggiante, sì da far supporre di primo acchito una datazione ambientabile attorno al XVI secolo. Tuttavia, ad un accurato esame, si nota una serie di elementi che tenderebbe a confutare tale ipotesi, favorevole ad una soluzione di gusto ancora rinascimentale. Fra l'altro: una eccessiva affettazione nelle figure rappresentate; un tratto sensibilmente calligrafico; una esuberanza decorativa che occupa minutamente ogni spazio, su tutta la superficie superiore del piatto; infine, nonostante una concezione iconograficamente classicheggiante, uno stile che non trova conferme convincenti nell'ambito cinquecentesco. Tutti questi elementi concorrerebbero nel far ritenere più verosimile dover datare l'oggetto, in concomitanza con una tarda ripresa di gusto rinascimentale, ad un attardato scorcio del XIX secolo, per opera di una bottega italiana di non mediocre capacità esecutiva.
In merito al piatto metallico sopra citato, di cui in nota si è già dichiarato d'ignorare la provenienza, si può ancora esporre una ipotesi di origine documentaria, che potrebbe fornire qualche aggancio conoscitivo. In un documento manoscritto, datato 24 febbraio 1896, conservato negli archivi delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, si rileva una annotazione forse inerente l'oggetto testé nominato. La cartelletta s'intitola *Verbale di consegna e ricevimento della collezione Ponti al Museo Artistico Municipale* ed è riferibile al noto trasferimento dei numerosissimi oggetti già appar-



FIG. 8 - Civiche Raccolte Milanesi di Arte Applicata:
piatto lombardo in ottone; sec. XVII.



FIG. 9 - Parrocchia di Indòvero con Narro, santuario della Madonna di Pomaleccio:
piatto lombardo in ottone; sec. XVIII.

tenenti alla raccolta privata di Francesco Ponti: si può fra l'altro rammentare che quasi tutti i bacili in ottone di fattura tedesca provengono da tale raccolta[18]. Fra i numerosi oggetti elencati ne è descritto sinteticamente uno in questi termini: *piatto in ferro antico, inciso a bulino.* Purtroppo non sono riportati altri elementi descrittivi, utili per una precisa identificazione, come ad esempio il diametro o il tipo di eventuale ornamentazione.

L'incertezza permane, circa il fatto che possa trattarsi sicuramente del piatto citato, dato il fatto che l'oggetto è sì di ferro, ma non inciso a bulino, bensì trattato all'acquaforte: il tipo di lavorazione descritto nel manoscritto, tuttavia, potrebbe essere spiegato come una banalmente erronea interpretazione nella trascrizione, da parte del compilatore del verbale di consegna e ricevimento degli oggetti della collezione Ponti.

Infine, non è del tutto da escludere che tale voce del verbale possa riferirsi, in alternativa, ancora ad un ultimo inedito piatto metallico decorato, di cui pure non si sono trovate tracce sicure né della precedente proprietà, né del numero di registro d'ingresso nei Civici Musei[19]. Infatti, se oggi appare sensibilmente ripulito, dopo il recente intervento di restauro effettuato nel laboratorio di restauro delle armi e dei metalli del Museo d'Arte Applicata[20], precedentemente la superficie metallica poteva apparire di lamina di ferro. In effetti, il piatto è di lamina di ottone, ancora conservante la sua bella brunitura, con la decorazione eseguita esclusivamente ad incisione a bulino: per queste circostanze non pare del tutto da escludere che, sempre per opera di un compilatore non molto esperto, la citata voce del verbale possa riferirsi a quest'ultimo piatto.

La decorazione che percorre la superficie superiore dell'oggetto è particolarmente elegante e accurata, sì da conferire all'elaborato un interesse tutt'altro che marginale (fig. 11). In un piccolo tondo centrale è posta di profilo la figura di un gatto, nell'atto di azzannare un topo; il felino appoggia i piedi su un oggetto che appare come un cesto oblungo di vimini intrecciati. Sull'esergo corre l'iscrizione esplicativa IMPARIBVS DISSIDII SATIS.

La restante parte maggioritaria del piatto appare suddivisa in tre corone circolari concentriche, determinate nella parte più interna da una modanatura che marca la concavità del bacile e all'esterno dalla larga tesa. La parte ornamentale prevalente è formata da sequenze continue di tralci sinuosi, saltuariamente scanditi da conformazioni geometrizzanti. Nel bordo esterno vi sono, in posizioni polari, quattro clipei circolari, ognuno contenente un grottesco mascherone. Altre quattro analoghe teste mo-



FIG. 10 - Civiche Raccolte Milanesi di Arte Applicata: piatto di ferro lavorato all'acqua forte; sec. XIX.



FIG. 11 - Civiche Raccolte Milanesi di Arte Applicata:
piatto di ottone bulinato; sec. XVI.

struose sono similmente localizzate sulla corona circolare mediana in posizione tuttavia intermedia, rispetto ai tondi sopra citati. Nello spazio circolare minore, che contorna il disco centrale, vi sono ancora un mascherone, raffigurato frontalmente, e altri due disposti di profilo. Tutti gli sfondi sono fittamente puntinati.

Un raffronto, sia pure episodico, con il precedente piatto metallico, per quanto riguarda le caratteristiche ornamentali, palesa sostanziali differenze stilistiche, anche non trascurando la differente tecnica esecutiva. Quanto, nel primo caso,pareva non convincente dal punto di vista stilistico, in merito a una datazione cinquecentesca, trova qui all'opposto delle conferme probanti. L'elaborato appare infatti ancora come un apprezzabile frutto di gusto tardo rinascimentale, probabilmente in origine destinato ad usi profani, anche se il clipeo centrale non pare rappresentare delle correlazioni di tipo araldico.

NOTE

[1] Cfr. O. ZASTROW, *La collezione di bacili d'ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. IX, a. VIII, 1981, p. 473-604.

[2] Il piatto ha un diametro di 34 centimetri. Sulla tesa, nel recto, è punzonata l'iscrizione FRANCESCO PONTI. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo. Circa i numerosi bacili di analoga provenienza, si rimanda alla nota n. 18.

[3] Si è già altrove accennato alla ancora notevole frequenza, con cui s'incontrano tali bacili tedeschi, anche inventariando i tesori delle varie parrocchie; un caso recente è stato quello offertomi nel recensire gli oggetti metallici del santuario mariano laudense (cfr. O. ZASTROW, *Il tesoro dell'Incoronata in Lodi. Oreficerie e corali liturgici*, Lodi, in corso di stampa).

[4] Nel sopra citato inventario (cfr. *La collezione dei bacili...*), dei centouno piatti metallici si sono annotati dei diametri le cui dimensioni variavano da un minimo di cm 34 (per i tipi arcaici) a un massimo di cm 53 (per quelli cinquecenteschi solo decorati da baccellature).

[5] Sono debitore dei sensi della più viva riconoscenza al padre Giovan Angelo Mazzocato dei Servi di Maria, che mi ha prima concesso l'opportunità di prendere visione degli oggetti del piccolo Museo, sito presso la Basilica della Beata Vergine di Monte Berico e si è interessato in seguito di recapitarmi delle fotografie del piccolo bacile in oggetto.

[6] È stato a suo tempo inventariato sotto il settore «Bronzi», per le Civiche Raccolte d'Arte, con il numero 282. Come per la maggior parte dei bacili tedeschi già recensiti, anche questo proviene dal legato Francesco Ponti. L'oggetto è in buon stato di conservazione; vi è un foro sul bordo della tesa.

[7] Cfr. Y. HACKENBROCH, *Bronzes other metalwork and sculpture in the Irwin Untermyer collection*, Londra 1962.

[8] Ringrazio il dottor Fernando Rigon, direttore del Civico Museo di Bassano del Grappa, per avermi gentilmente fornito la riproduzione del quadro (fotoservizi Bozzetto-Cartigliano). La fotografia è stata pubblicata recentemente in un volume a cui si rimanda per riferimenti bibliografici (cfr. L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Le arti figurative*, in «Storia di Bassano», Bassano del Grappa 1980, p. 495).

[9] Tale tipo di bacile, riprodotto nel quadro di Jacopo Bassano, è analogo, ad esempio, alla sequenza di piatti recensiti dal n. 76 all'83 nel citato articolo (cfr. *La collezione dei bacili...*).

[10] Circa i puntuali riscontri, di carattere quasi fotografico, reperibili sul quadro del Bassano, si può rammentare anche la preziosa croce astile, che si vede dipinta alle spalle del celebrante. Non vi sono dubbi significativi, circa il fatto che essa rappresenti la celebre croce di Antonio Averlino detto il Filarete, tutt'ora conservata, salve alcune modifiche, nel tesoro del duomo bassanese e databile al 1449. Per riscontri bibliografici si può rimandare al citato volume *Storia di Bassano*, p. 479.

[11] Cfr. O. ZASTROW, *Marchi e firme di argentieri e orefici nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. X, a. IX, 1982, p. 411-493. Si possono rammentare, ad esempio, due preziosi piatti a vassoio veneti (cfr. nn. 8, 9) o il singolare piatto da parata di Eugenio Bellosio (cfr. n. 6).

[12] Si può citare ad esempio la raccolta di vassoi in peltro, che meriterebbe un apposito studio nell'ambito dell'inventariato di tali elaborati in lega metallica.

[13] Il piatto è in buon stato di conservazione, salvo un foro sulla tesa e un rappezzo, saldato sul verso per sigillare una lacerazione. Misura cm 45 di diametro e non è noto né il numero d'inventario, né la intestazione della precedente proprietà. Sono incise sul verso le lettere affiancate P P, a caratteri gotici maiuscoli, raccordate da una crocetta, disposta in mezzo e in alto alle due consonanti.

[14] Cfr. T. TELLOLI FIORI, voce «Suppellettile - Rinascimento», in «Enciclopedia Universale dell'Arte», vol. XIII, Venezia-Roma, 1972, p. 438.

[15] Il piatto misura cm 43,5 di diametro. Sul verso è saldato un appiccagnolo tardivo; vi sono due forellini presso il bordo esterno della tesa. È ignoto il numero d'inventario, così come la precedente proprietà o se sia stato donato o acquistato.

[16] Cfr. O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco. Parrocchia d'Indòvero con Narro*, in «Archivi di Lecco», a. IV, n. 3, luglio-settembre 1981, n. 18, p. 414, fig. 16.

[17] L'elaborato ha un diametro di 36,5 cm; anche per questo piatto non è noto né il numero del registro d'ingresso, né la provenienza.

[18] Dal repertorio di piatti metallici già citati (cfr. *La collezione dei bacili...*), quelli sicuramente provenienti dalla raccolta di Francesco Ponti sono ben ottantuno.

[19] Il piatto misura cm 44 di diametro; in ottimo stato di conservazione, reca saldato sul verso un appiccagnolo tardivo.

[20] È un grato dovere rammentare, anche in questa occasione, con riconoscenza l'opera di sapiente restauro, effettuata nel laboratorio museale per opera dei signori Gola e Croci.

Attività, doni, restauri, mostre, didattica

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, di fiammiferi, pubblicità adesivi, diplomi, pagelle scolastiche ecc.

Dott.ssa Clelia Alberici - Milano
Dott.ssa Giovanna Bedini - Milano
Sig. Alberto Boienti - Milano
Sig. Carla Ciabarri - Milano
Dott. Vittorio Donaver - Milano
Dott.ssa Alice Ferrari - Milano
Sig. Maria Galletti - Milano
Sig. Silvano Galli - Firenze
Sig. Rosanna Gervasoni Tansini - Milano
Arch. Giorgio Lise - Milano
Sig. Carla Mantovani
Dott.ssa Maria Mariani - Milano
Sig. Silvia Marinoni - Milano
Prof. Marianna Moro - Milano
Geom. Aldo Pasini - Milano
Sig.ra Letizia Palleroni - Milano
Sig.na Gabriella Pellucani - Milano
Sig.ra Luisa Rossi - Milano
Sig. Enzo Roncaglio - Milano
Dott. Giorgio Sicignano - Milano
Sig.na Grazia Vogli - Milano
Sig. Paolo Zanetti - Milano

Sig.ra Anita Antonioli - Milano. Incisione acquarellata di un figurino di moda metà '800 su cui sono stati applicati abiti di stoffa.

Sig. Vito Arienti - Lissone. Cataloghi della «Edizione del Solleone» e 8 mazzi di carte da gioco per lo più tarocchi ristampati da vecchie edizioni.

Arte Spiga - Milano. N. 3 acqueforti di Antonio Muselli, 1983.

Sig. Benito Asquini - Milano. Una sua incisione: «Tania», puntasecca, 1979.

Associazione Amici della Raccolta A. Bertarelli. Piccolo album di 78 incisioni, probabile catalogo di un editore o di un tipografo veneziano della seconda metà del '700, con raffigurazioni adatte alle ceramiche.

Associazione Industriali Abbigliamento - Milano. Rassegne Stampa Promozione moda italiana 1980-83; anteprima collezioni moda 1982-84.

Prof. Giacomo Bascapè - Milano. N. 20 stemmi papali, cardinalizi e di case nobili milanesi.

Sig. Maria Bertarelli - Milano. N. 65 Cartoline commemorative, dépliant, piantine e locandine per lo più dell'Esposizione di Milano del 1906.

Principessa Bona Borromeo - Milano. N. 8 tavole riguardanti un ballo in costume alla Corte di Torino, 1842.

Dott. Antonio Carrara - Milano. N. 450 cartoline di vedute di città italiane ed estere degli ultimi trent'anni.

Compagnia del disegno - Milano. Itinerario di Federica Galli, 1983.

Sig. Mila Contini - Milano. N. 95 fotografie di attrici, artisti, personaggi vari; N. 60 fotografie di moda.

Cumberland, Industria stoffe di lana - Milano. Catalogo moda primavera estate 1983, autunno inverno 1983/84.

Prof. Emilio Delfino - Corsico (MI). N. 8 carte nautiche, 1982-83.

Sig. Del Zozzo Gino - Forlì. Monografia, 1981.

Sig.na Lucilla De Magistris - Milano. Matrice in acciaio di una veduta del Lago Maggiore. Diversi album: «Ricordo di Roma» «Ricordo dell'Esposizione Internazionale di Torino 1911»; piante di Parigi 1910-1980; N. 97 figurine in cromolitografia pubblicate dalla Ditta Gutermann.

Sig. Mario Fara Puggioni - Milano. Ettore Verga, Milano Vecchia, mostra iconografica, 1924.

Dott. Riccardo Gilardi - Usmate Velate. Eccezionale raccolta di 30.040 cartoline illustrate, in gran parte tra la fine del secolo XIX e i primi decenni del '900; le più recenti (una cinquantina) sono intorno al 1950. Per lo più sono vedute di città, capoluoghi della Lombardia, dei rispettivi Comuni.
Numerose anche di altre Regioni d'Italia. Abbastanza ricco è anche l'insieme di cartoline di vedute di città estere. Parecchie riproducono opere artistiche: dipinti e sculture. Scarse le cartoline pubblicitarie. Sono state riunite nell'arco di vari anni dal compianto Dott. R. Gilardi, e donate alla Raccolta A. Bertarelli dai nipoti Avvocati Aldo e Maria Boneschi. La collezione è stata sistemata a sè stante, secondo i criteri adottati per le cartoline già possedute.

Dott. Giovanni Mammucari - Roma. N. 11 manifesti della serie "Vita Italiana".

Dott.ssa Maria Mariani - Milano. N. 2 carte topografiche del Touring Club Italiano; 7 piante e guide illustrate di città italiane e straniere, 1963-74; n. 125 cartoline di vedute italiane, svizzere e austriache, 1926-36, 1967-70; n. 12 biglietti d'augurio inglesi, 1969-72; pubblicità, biglietti ingresso Musei, calendari, menù di nozze, programmi musicali, 1957-1983.

Sig. Ruggero Pini - Como. Incisione di F. Perfetti raffigurante la "Vera effige di Nostra Signora dell'Orto, Patrona di Chiavari".

Sig. Angela Portaluppi Fiorentini - Milano. Bibliothéque D.M.C. Dentelle tenériffe Mulhouse, Th. De Dillmont, c. 1900.

Sig. Carmela Pozzi Sendresen - Milano. Dieci ex libris illustranti la vita di Pinocchio. Acqueforti di Carmela Pozzi Sendresen.

Franco Maria Ricci - Milano. Dal 1982 invia le Riviste che pubblica.

Arch. Gaetano Santamaria - Milano. N. 3 rami raffiguranti santi e personaggi storici incisi da un suo antenato Gaetano Santamaria, seconda metà sec. XIX.

Dott. Aidano Schmuckher - Genova. Cartoline con vedute, postali e commemorative, 1901-1930; francobolli, adesivi, lettere postali, pubblicità ed etichette vini, 1976-1982.

Prof. Tullio Tomba - Segrate. N. 18 planimetrie di teatri italiani e stranieri e n. 19 planimetrie di edifici scolastici particolarmente di città stra-

niere eseguite ad inchiostro dall'arch. Tito Vespasiano Paravicini che operò a Milano intorno alla seconda metà del sec. XIX.

Sig. Franco Sciardelli - Milano. 7 incisioni originali di Antonietta Viganone, 1983.

Sig. Gianni Versace - Milano. Album della Collezione Primavera Estate 1982.

Dott. Rocco Vitale - Milano. "1892-1982 P.S.I. novant'anni di storia". Almanacco socialista, cronistoria, schede, commenti, documentazione del socialismo italiano.

Errata corrige
Nell'elenco dei donatori della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli del 1981, è stato citato in modo errato Domenico Seren Gay (è stato scritto: Domenico Gay Seren).

Museo d'Arte Applicata - Doni

Maria Teresa Clerici - Milano. Astuccio portacosmetici in metallo dorato e cromato, 1930 ca. Tre montature (a calotta d'organza di seta gialla, a fascetta in shantung di seta blu, in paglina verde con motivo di foglie d'edera), 1955-1960.

Marianna Moro - Milano. Due spolette per pizzo chiaccherino in osso. Cuffietta per bambino eseguita a "chiaccherino" con cotone "perle" bianco, 1930-1940 ca.

Coniugi Nasso - Milano. Cuffietta per neonato in tela di cotone sbiancato ed una cuffia femminile per notte in tela di lino sbiancato con motivo decorativo eseguito a punto pieno e punto acqua, 1923 ca.

Sig. Portaluppi Fiorentini - Milano. Due camicie per neonato di tela di seta bianca ricamate, 1930 ca. Abito per bambina di crespo di seta color avorio, 1930-35. Tre piatti francesi, seconda metà sec. XIX con raffigurate caricature di coppie in atteggiamento amoroso. Fanno parte di una serie: "Le language des fleurs".

Sig.ra Tilde Vidoni - Milano. Piccola collezione di armi africane e filippine composta di: 3 moro Kriss delle Filippine con foderi in legno; 3 spade sudanesi con foderi in pelle di rettili; 2 archi africani; 2 mazzi di frecce; 6 lance africane; 2 asce congolesi; 1 zucca per acqua.

Museo degli Strumenti Musicali - Doni

Sig. Teodoro Cotugno - Lodi. Chitarra - Fabbrica Montani Costante, via Gian Giacomo Mora, 11 - Milano; Mandolino - F.lli Vinaccia, Fabb. di Strumenti Armonici - Fornitori della Real Casa d'Italia, via Chiatamone, 32 - Napoli; 2 Mandolini - F.lli Castellotti, Jori e C. - corso Roma - Lodi. Strumenti appartenuti al padre Agostino, musicista e compositore.

Stipetto, Germania Meridionale (Augsburg) circa 1600

(N. Inv. M. 1046) cm. 60x35x47

Si chiude con due sportelli che celano nove cassetti e uno sportellino centrale che chiude un piccolo spazio in cui sono celati due cassettini segreti.
La fronte di ciascun cassetto, dello sportello centrale e della parte interna delle due ante, è intarsiata con un motivo insolito di agglomerati di edifici dissimili fra loro privi di qualsiasi prospettiva, con pause di pendii erbosi (colorati in verde), e piante con rami a foggia di spada.
Non si possono definire né vedute di città né paesaggi.
Il primo piano di ogni cassetto, al centro, ha un elemento classicheggiante, anche se deformato, una specie di colonna cava.
Sull'anta della parte centrale, domina la figura di un grande uccello rapace, con lo sfondo del solito paesaggio indefinibile.
L'intarsio del piano superiore, degli esterni degli sportelli e dei fianchi è a liste geometriche che si ripete uguale.
Giaceva nei depositi in uno stato di tale degrado che sembrava impossibile ricuperarlo.

Scheda di C. Alberici.

INTERVENTO DI RESTAURO

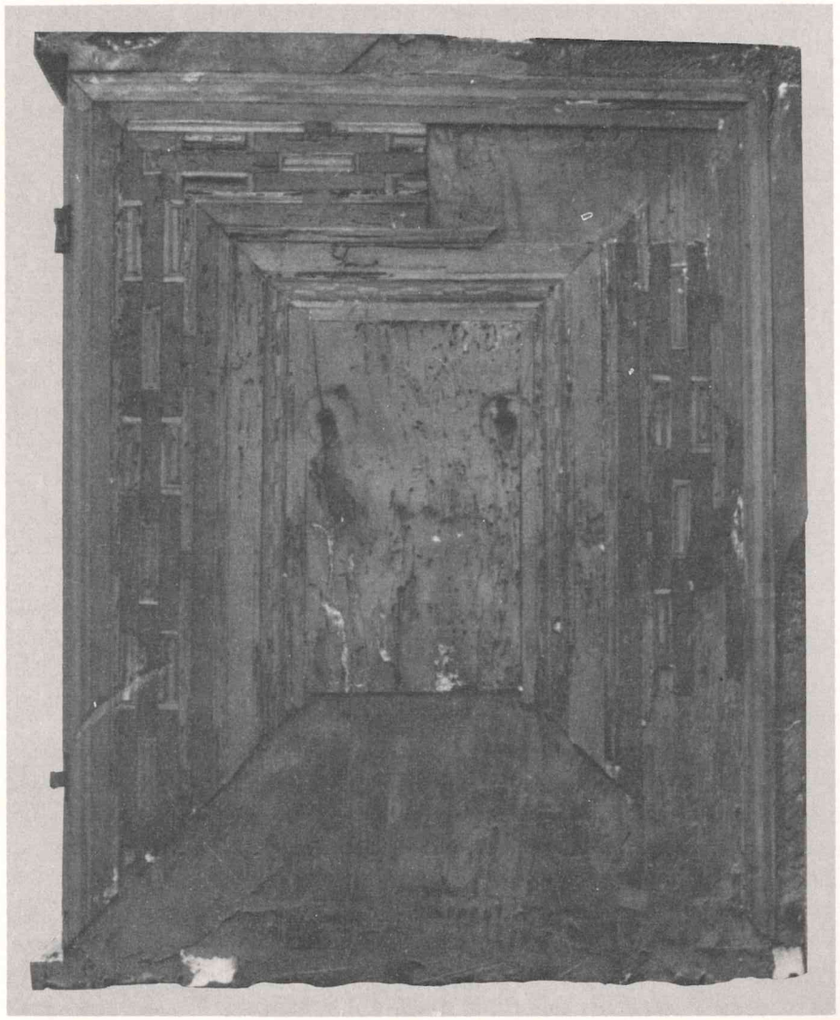
Tutta la struttura dello stipetto oltre ad essere deformata era molto consumata da insetti anobidi. Sulle fiancate mancava gran parte della impiallacciatura e quella rimasta era per lo più opera di restauri precedenti non ben eseguiti. Infatti come dimostrano le fotografie erano stati inseriti legni diversi dagli originali e per di più senza consolidare la parte sottostante della struttura per cui la maggior parte dell'intarsio si era staccata a causa del legno di abete che usato come struttura si era ridotto ad una spugna corroso dagli insetti.
Dopo aver fatto la disinfestazione si è proceduto al consolidamento della struttura dello stipetto con dei piccoli innesti di abete specialmente nella parte sottostante; mancava anche un piedino che è stato rifatto. Con stucco fatto di polvere di legno e gesso di Bologna sono stati otturati fori di sfarfallamento provocati da insetti anobici. Si è dovuto staccare gran parte della impiallacciatura per rinforzare la struttura sottostante.
La struttura interna, dei cassettini e dell'interno dello sportello centrale

si presentava meno consumata perciò il consolidamento è stato fatto con del Paraloid B. 72.
Ultimata questa operazione si è dovuto ricostruire gran parte dell'intarsio geometrico sulle fiancate per togliere le zone rifatte con legni diversi da quelli originali. I legni usati per questi intarsi sono stati il noce chiaro, il noce scuro e il legno di pero.
Anche sul coperchio sono state fissate le parti sollevate e rimesse le parti mancanti ad intarsio.
Ultimata questa operazione è stata effettuata la stuccatura, levigatura e lucidatura a tampone con gomma lacca e alcool.
Le parti figurate sui cassettini e sull'anta centrale erano intatte, per cui è giustificabile un intervento come quello descritto che si è limitato ad un rifacimento d'intarsi di tipo geometrico.

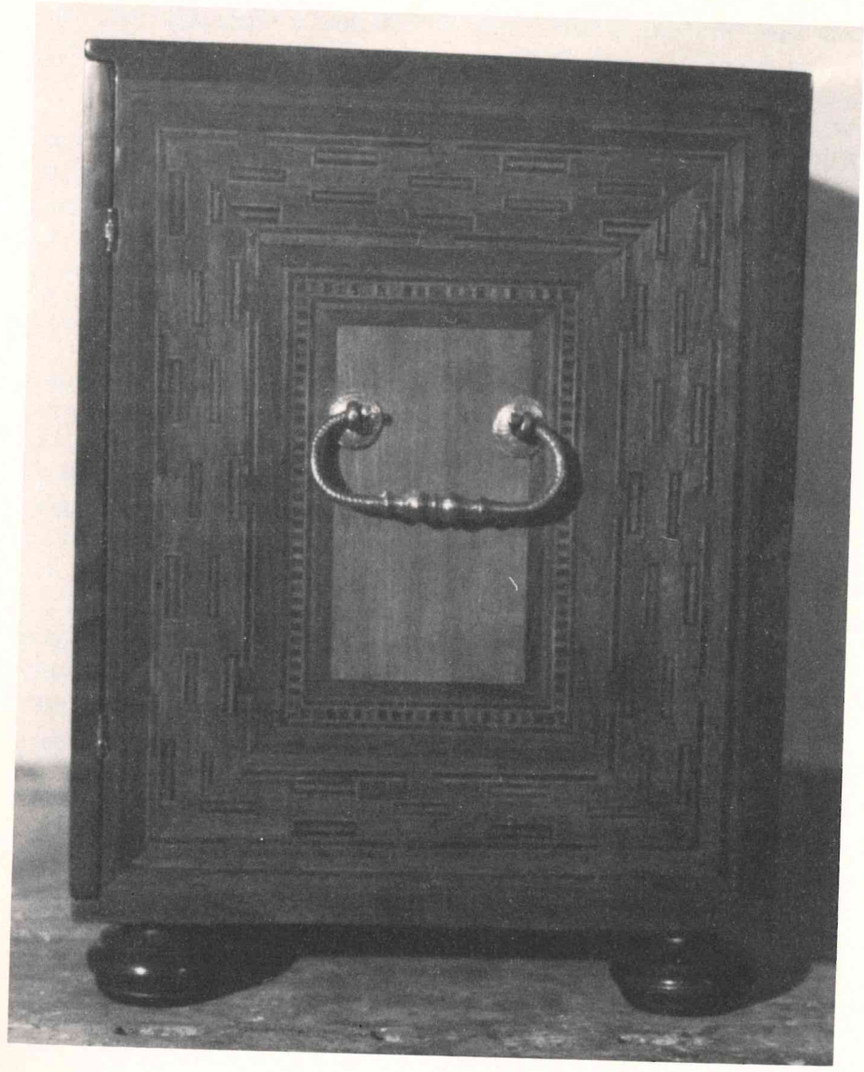
Scrigno a venti cassetti (tre interni) con nicchia centrale, ornato di pietre dure e poggiante su tavola a muro. Toscana. Sec. XVII inizi. cm. 107x143x43 (stipo) 98x151x47,5 (tavola) legno di pioppo impiallacciato d'ebano; sagome e gambe tinte in nero. Inv. n. 514. Legato Francesco Ponti, 24 febbraio 1896.

Conforta l'attribuzione alla Toscana di questo esemplare ricco di balaustra, statuette ed applicazioni in bronzo dorato, l'uso del commesso di pietre dure, qui a carattere geometrico. Il gusto per l'elemento scenografico, unito alla ricerca di un'equilibrata distribuzione dello spazio sono nel carattere dell'epoca che può essere compresa tra il XVI ed il XVII secolo. Si confronti con l'esemplare simile al Museo Stibbert di Firenze.
(Dal catalogo di Gilda Rosa, 1963, n. 136)

Intervento di restauro: Lo scrigno era molto sporco, specialmente le pietre dure dove era difficile distinguerne i colori.
La maggior parte delle sagome e sottili bordi in ebano sui cassetti e che delimitano le pietre dure si staccavano.
Analogamente si staccavano le parti in legno tinto in nero delle sei gambe della tavola sottostante.
Dopo aver pulito le pietre dure sono state fissate con colla forte le sagome lignee.
Successivamente si è provveduto alla disinfestazione per la prevenzione dei tarli, otturati i fori di sfarfallamento.



Lo stipetto prima del restauro.



Lo stipetto dopo il restauro.

Sono state ritoccate le parti lignee tinte di nero e successivamente tutte le parti lignee sono state lucidate a gomma lacca e infine è stata passata la cera.

Cassettone a superfici ondulate con decorazione rilevata su sei supporti. Piemonte. Sec. XVII-XVIII. cm. 100x130x57; legno di noce, pino cembro e pioppo (interno). Inv. n. 635.

La fronte ondulata, i fianchi convessi, i sostegni a forma di piramidale, gli ornati ad elementi floreali, raccolti in cartelle sulle superfici e disposti a forte rilievo sugli spigoli smussati, valgono per la datazione.
Oltre agli elementi sopra elencati la sua stessa proporzione e soprattutto il gioco dei raccordi fra i sostegni fanno collocare il nostro esemplare nel gruppo dei mobili piemontesi di influenza francese di stile Luigi XIV.
Si confrontino ad esempio le due scrivanie intarsiate (De Fayet, 1960, p. 16; Maillard, 1937, tav. V), la scrivania impiallacciata e quella del Piffetti (Midana, 1924, nn. 146, 148).
(Dal Catalogo di Gilda Rosa, 1963, n. 117).

Intervento di restauro: Il cassettone si presentava in condizioni precarie specialmente nella parte inferiore, per la rottura dei tenoni che univano i raccordi ai sostegni piramidali. Questo danno è stato causato dalla corrosione di insetti che avevano intaccato anche gran parte dei cassetti.
Un fianco del cassettone aveva nella cartella convessa una spaccatura ed i raccordi dei sostegni erano rotti in più parti. Il coperchio presentava una spaccatura longitudinale e mancava un pezzo in un angolo.
Dopo aver fatto la pulitura e la disinfestazione con prodotti antitarmici sono stati rifatti i tenoni (maschi) in noce, pulite e rafforzate le mortise (femmine dell'incastro) e incollate le parti rotte dei raccordi.
Per la cartella dove vi era la spaccatura, dopo averla tolta dalla fiancata è stata livellata e incollata.
Per il coperchio è stato rifatto il pezzo mancante nell'angolo e inserito un listello di noce nella fenditura longitudinale. Ultimata questa operazione sono stati otturati i fori causati dagli insetti.
Fatta la levigatura, ritoccati in nero i pezzi aggiunti nel coperchio, è stato lucidato a gomma lacca con finitura a cera.

BAGOLI ALFIO - Restauri più importanti eseguiti dal 1° febbraio 1980 al 31 dicembre 1983.

1) Inv. n. 536 (Rosa 133) – Scrigno a 15 cassetti e 16 cassettini segreti, in ebano, filettato in avorio a due sportelli; all'interno rivestimento in tartaruga. Sec. XVII.
Le antine erano spaccate perpendicolarmente; parecchi filetti in avorio e le lastre di ebano si erano sollevati. Alcuni filetti in avorio mancanti sono stati sostituiti in legno di acero. Si sono scoperti parecchi cassettini segreti durante il restauro.

2) Inv. n. 956 (Rosa 113) – Cassettone a 5 cassetti e sportello centrale decorato a paesaggi ed elementi vegetali dipinti ed incisi. Area bergamasca, sec. XVII. Oltre ad un generale dissesto presentava spaccature sui fianchi e sul coperchio. Quelle sul coperchio si sono potute ravvicinare; quelle sui fianchi si sono dovute chiudere con filetti in noce.
I tarli sono stati trattati con antitarlo; si è rinunciato a fare questo trattamento sulla parte anteriore dei cassetti per non rovinare la parte dipinta.

3) Inv. n. 1233 (Rosa 128) – Scrigno a sei cassetti con sportello centrale e segreti decorati ad intarsi con paesaggi. Italia Settentrionale, sec. XVII.
Il tavolo sottostante, con intarsi sui cassetti, non è d'accompagno.
Presentava scollature e spaccature all'interno dei cassetti mentre all'esterno gran parte dell'intarsio si era sollevata; c'era inoltre una spaccatura sull'anta centrale.

4) Inv. n. 195 – Cassettone a 3 cassetti maniera del Maggiolini, sec. XVIII (fine).
Il cassettone era in pessime condizioni nella struttura ma soprattutto nell'intarsio. Dopo averlo consolidato si è rincollato l'intarsio sollevato procedendo anche al completamento delle parti mancanti dell'intarsio. Un intervento delicato è stato operato su un fianco: si è dovuto togliere una parte dell'intarsio, che venne in seguito inserito, per poter sostituire la struttura sottostante che il tarlo aveva pressoché distrutta.

5) Inv. n. 475 (Rosa 68) – Cassettone intagliato con figure rilevate ai lati. Toscana, Sec. XVI (fine). Legno e radica di noce.
Si sono incollate le cornici di contorno dei cassetti; sono stati ricollocati, dopo essere stati restaurati, i piedi a zampa di leone che erano stati strappati. Sono state chiuse le fenditure dei fondi dei cassetti e dei fianchi

esterni. Sono state sostituite, perché completamente consumate, le guide dei cassetti. Un grosso intervento è stato operato sul coperchio: si è proceduto alla sua rimozione per poter inserire dalla parte interna e su tutta la lunghezza, una striscia di 12 cm. di noce per sostituire e consolidare una zona distrutta dal tarlo. Mentre all'esterno si è chiusa una grossa spaccatura con l'innesto di un filetto di noce.

6) Inv. n. 67 (Rosa 46) – Bancone da sagrestia, legno noce, intagliato sui quattro lati. Lombardia, sec. XV, fine.
Il restauro più impegnativo è stato eseguito sulle tre ante che presentavano grosse spaccature. Sono stati inseriti filetti in noce che sono stati modellati secondo l'intaglio.

7) Inv. n. 216 – Cassone in noce con frontale scolpito con due Cherubini tra delfini; sui fianchi teste virili di profilo; maniglie in ferro. Francia, sec. XVI.
Sono stati chiusi con filetti in noce alcune spaccature e inseriti dei tasselli nella parte posteriore. Si è eseguito un trattamento con prodotto antitarlo.

8) Inv. n. ... (Rosa - simile al 183) – Tavola a muro in legno di pioppo intagliato. Italia, sec. XVII-XVIII.
Si è proceduto allo scollamento di tutte le parti che la compongono onde poterle mettere a bagno per riuscire a staccare la vernice e il gesso che le ricopriva che vi erano stati applicati in epoca posteriore. Si sono quindi incollati e intagliati tutti i pezzi mancanti e alla fine ricomposto il tavolo.

Con la guida e gli insegnamenti del restauratore DANTE MALGRATI, il Sign. MAURIZIO FROIIO, in servizio presso il laboratorio di ebanisteria dal 1980, è stato in grado di restaurare i seguenti mobili:

1) Inv. n. 231 (Rosa 157) – Sedia intagliata con traverse a cartelle intarsiate a motivi di uccelli. Lombardia, sec. XVII.
È stata completamente smontata; si è proceduto all'incollaggio di alcune parti dell'intarsio che erano sollevate. Prima di rimontarla è stata pulita e trattata con prodotto anti-tarlo e in seguito lucidata.

2) Inv. n. 77 (Rosa 204) – Madia in legno di faggio, decorata a graffito. Arte Popolare Valtellinese. Emiliana.
Una tavoletta del coperchio e il relativo sostegno sinistro, oltre che essere rotti, mancavano di alcuni pezzi, consumati dal tarlo.

3) Inv. n. 65 (Rosa 206) – Culla in legno di faggio, decorata a graffito. Arte Rustica Valtellinese. Emiliana.
Oltre al solito lavoro di pulitura, si è innanzitutto proceduto al consolidamento della struttura ed all'inserimento di alcuni pezzi mancanti.

4) Inv. n. 303 (Rosa 338) – Specchiera da camino a cornice intagliata e dorata con fogliami sparsi di colore bronzo. Lombardia, sec. XVIII.
Sono state incollate parecchie parti dell'intaglio, ma soprattutto, la parte destra, che era particolarmente danneggiata. È stata pulita tutta con gomma arabica e in alcune parti è stata rifatta la doratura con foglia d'oro.

5) Inv. n. 55/725 (731) – Tre sgabelli a tre gambe intagliati e decorati a intagli geometrici, in legno di noce. Arte rustica, sec. XV.
Erano in condizioni disastrose; per cui il restauro è consistito nel rifacimento delle parti mancanti e nel consolidamento, nei punti resi spugnosi dal tarlo, mediante paraloid.

Restauri armi e metalli

Principali restauri eseguiti fra il 1980-83 dai Signori ANTONIO GOLA *ed* EUGENIO CROCE, *del Civico Laboratorio di Armi e Metalli, annesso al Museo del Castello Sforzesco.*

Dal 1980 al dicembre 1983 sono stati effettuati interventi su circa 500 opere; in particolare i lavori hanno interessato le seguenti categorie di oggetti:

N. 3 armature complete provenienti dal legato del barone Mario Confalonieri, legato pervenuto nel 1978.

N. 6 spadini settecenteschi e coltelli da caccia provenienti dal dono del Signor Mario Fara Puggioni, di Milano.

N. 1 armatura giapponese completa per l'esposizione alla mostra: «Monete e armi del Giappone», organizzata in collaborazione delle Civiche Raccolte Numismatiche, nel Castello Sforzesco, febbraio-luglio 1982.

Revisione, pulitura e manutenzione di una parte delle armi (circa 40) esposte in Museo in occasione del nuovo allestimento nel novembre 1983, con la supervisione del funzionario della Direzione Sig. Ferranti.

Riordino e restauro dei bronzi Cinesi e Giapponesi (circa 320 pezzi) dei quali 19 sono stati prestati alla mostra: «Die Ware aus dem Teufelsland» Chinesische und japanische Cloisonné-und Champlevé-Arbeiten von 1400 bis 1900, allestita a Francoforte nel 1981 a cura della Dott.ssa Gunhild Gabbert Avitabile. I lavori sono stati eseguiti sotto la guida della stessa Dott.ssa Gabbert Avitabile, che aveva avuto l'incarico da parte nostra anche della schedatura.

Sono stati restaurati N. 106 grandi piatti in ottone decorati a sbalzo che sono stati radicalmente ripuliti dello strato di ossido che si era formato sulle superfici, mantenendo inalterato l'aspetto originale dei manufatti; in

questo caso la Direzione ha demandato all'esperto Dott. Oleg Zastrow la supervisione dei lavori.

In occasione della mostra: «Aspetti dell'Arte del cuoio dai tempi antichi a oggi, secoli XIV-XX», allestita dalla Biblioteca Trivulziana e dalle Raccolte d'Arte Applicata, Sala del Tesoro del Castello Sforzesco, 17-28 settembre 1980, sono state pulite e restaurate 42 opere in cuoio, sotto la supervisione della Dott.ssa Clelia Alberici.

Lavori particolarmente impegnativi sono stati effettuati su 25 opere esposte nel settore Oreficeria del Museo. Inoltre sono stati completamente ripristinati 2 candelieri e la cassa di un orologio in ottone dorato che hanno comportato il completo smontaggio delle parti, il restauro, la pulitura ed il rimontaggio.
Particolarmente complessi sono stati i restauri effettuati sulla struttura portante di un mappamondo del 1500, su una portantina giapponese del 1600 e su un grande bruciaprofumi Giapponese in bronzo dorato raffigurante un pavone.

È stata tolta la ruggine a 3 matrici in rame per stampe, appartenenti alla Raccolta delle Stampe Bertarelli.

Tutti i suddetti lavori sono stati effettuati nel rispetto delle direttive ricevute, utilizzando materiali di prima qualità e sperimentati da vari anni e mantenendo inalterate le caratteristiche peculiari di ogni opera trattata.
Dei lavori eseguiti è stato tenuto un registro di carico e scarico del quale risultano in dettaglio le opere ritirate dal laboratorio.
Attualmente si stanno eseguendo lavori di restauro di armi e oreficerie che in giugno dell'84 verranno inviate all'esposizione sui Musei Milanesi che si terrà a Francoforte (circa 20 opere).

Restauro smalti

ELENA AGNINI - Scheda per il restauro di un piatto in smalto

Un importante piatto in smalto veneziano della fine del secolo XV o inizi del XVI venne danneggiato da una caduta nel corso di una mostra. Il danno riguardava una parte già in precedenza restaurata. Diamo qui di seguito la scheda del restauro eseguito da Elena Agnini.

SCHEDA DI RESTAURO

OGGETTO: Piatto in smalto n. 30 - arte veneziana - sec. XV inizi XVI. Piatto con umbone rilevato al centro e tesa a bacellature elicoidali in smalto bianco su fondo turchino.

STATO DELL'OGGETTO PRIMA DEL RESTAURO

Danni causati dall'uso: gran parte del decoro in oro sia sul fronte che sul retro è scomparso.
Danni causati dal tempo: lo stesso di cui sopra; inoltre distacco dello smalto in molte parti con la presenza di molte fratture.
Parti mancanti: ampia lacuna sul bordo (sia sul fronte che sul retro) di circa 18 cm. e interessante anche la tesa per una profondità di circa 3 cm. Sempre sul bordo mancano varie parti più piccole.
Restauri precedenti: l'ampia lacuna citata precedentemente era già stata restaurata con un'integrazione in gesso, ricoperta poi di colore che si presentava ingiallita e di colore diverso dall'originale. Si notano ampie parti dell'originale ricoperte di colore.
Varie: il supporto in metallo è in molti punti ossidato.

CONSERVAZIONE E RESTAURO

Pulitura: dalle ridipinture e asportazione della precedente integrazione in gesso. Da tutto il piatto (sia sul fronte che sul retro) è stato eliminato, con

l'impiego di ingranditore, uno strato di sporco che lo ricopriva. Pulitura del metallo dalle ossidazioni.
Consolidamento: eseguito con cera microcristallina e resina sintetica politerpene con procedimento a sottovuoto.
Integrazione: il ripristino delle parti mancanti sul bordo è stato eseguito con un materiale che all'occorrenza è reversibile mentre le piccole parti mancanti sono state integrate con cera microcristallina e resina sintetica politerpene opportunamente colorata con ossidi colorati in polvere.
Integrazione del colore: eseguita con appositi colori denominati «Phenoglaze». Il fronte dell'oggetto è stato reso otticamente meno visibile mentre sul retro è stato lasciato il restauro più riconoscibile.
Varie: l'oggetto teme l'umidità e l'eccessivo calore.



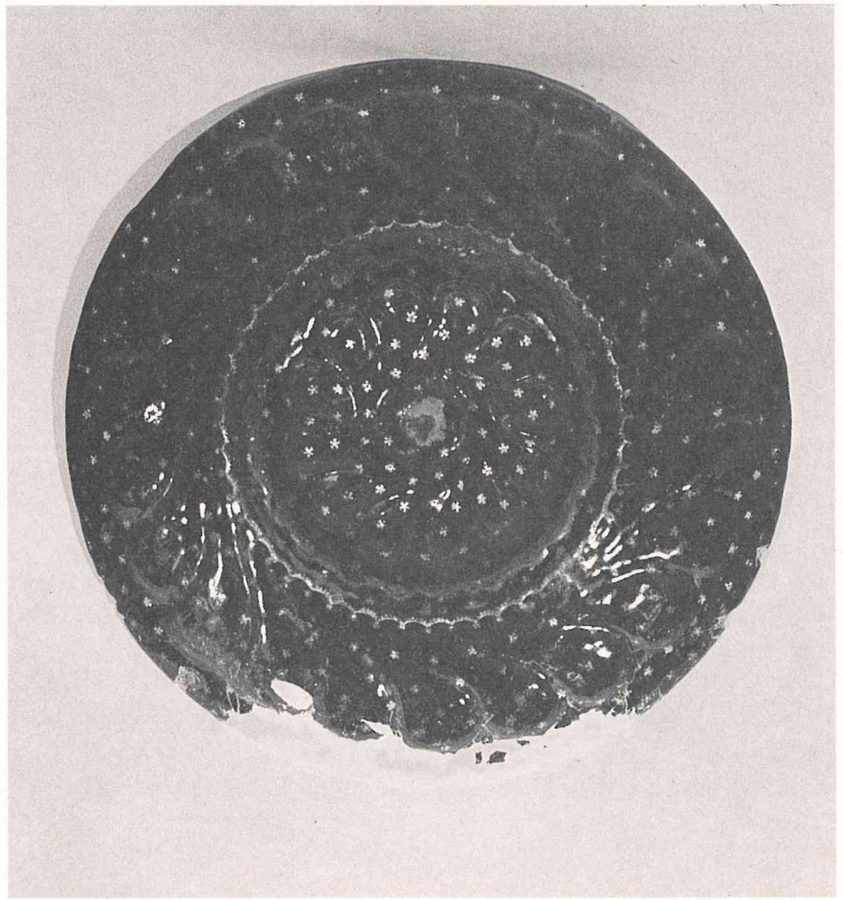
Il piatto prima del restauro, recto.



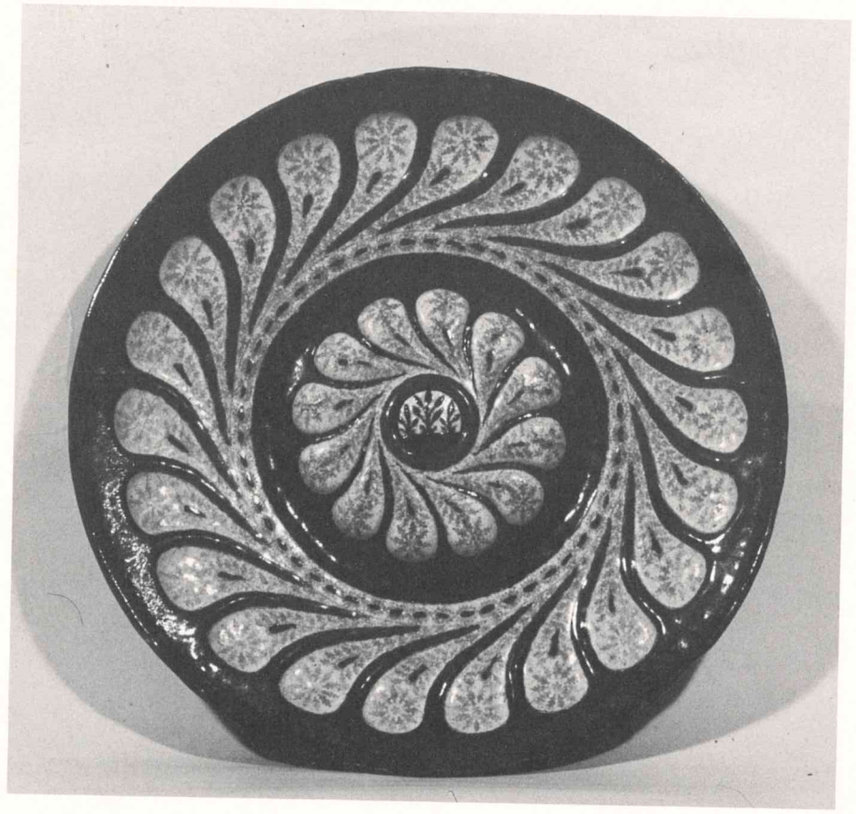
Il piatto prima del restauro, verso.



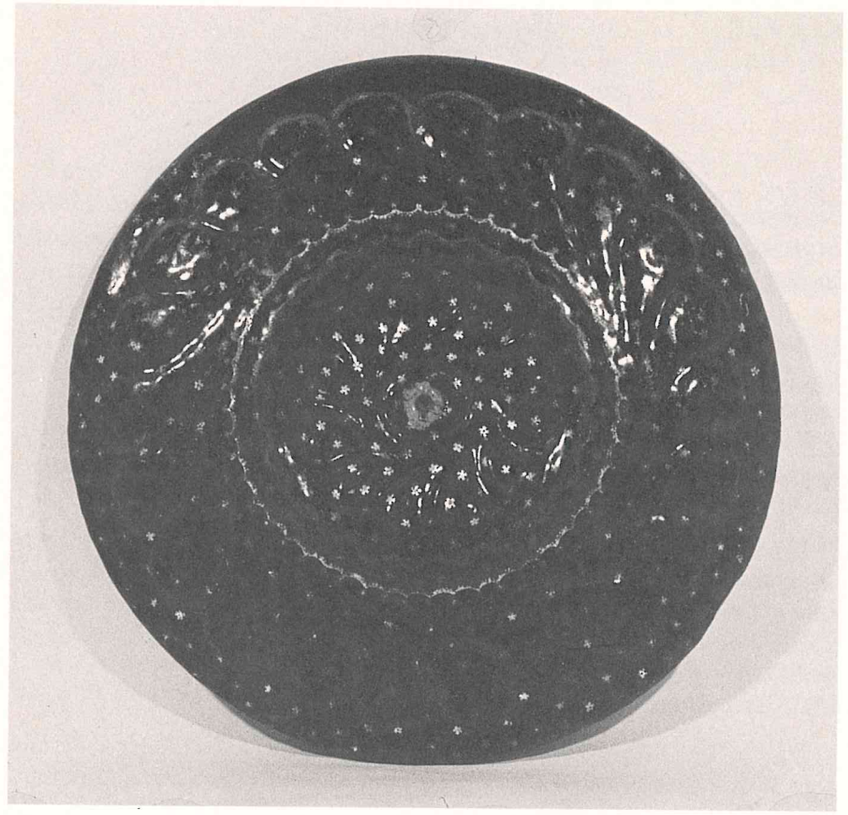
Il piatto durante il restauro, recto.



Il piatto durante il restauro, verso.



Il piatto restaurato, recto.



Il piatto restaurato, verso.

Restauro tappeti

Un vivissimo ringraziamento al Signor JOHN ESKENAZI, *esperto in arte Orientale, perché ha fatto pulire e restaurare quattro preziosi tappeti, dei quali ci ha redatto anche le schede:*

1) Inv. n. 21 – Tappeto con impianto a medaglione centrale e motivi angolari annodato nelle manifatture di corte ottomana di Ushak (Anatolia occidentale).
Una tipologia tra le più comuni, soprattutto nella produzione più tarda, è connotata in questo caso da un notevole irrigidimento dei medaglioni.
XVIII secolo. cm. 187x399.

2) Inv. n. 22 – Frammento di tappeto annodato nelle manifatture di corte ottomana della città di Ushak (Anatolia occidentale). Il disegno cosiddetto "Lotto" dal nome del pittore che nei suoi quadri raffigurò talvolta questa tipologia appare in questo caso nella versione detta arabescata, tipica soprattutto della produzione seicentesca.
XVII secolo. cm. 170x278.

3) Inv. n. 33 – Kilim, tappeto tessuto in lana con la cosiddetta tecnica a «fessure», proveniente dall'area della città di Senneh, la capitale del Curdistan (Persia occidentale). Tradizionale lo schema compositivo a medaglione romboidale centrale ornato da pendenti cruciformi. Il campo a fondo blu è ornato da «boteh» affiancati e da altri motivi stilizzati di origine floreale.
Seconda metà del XIX secolo. cm. 125x197.

4) Inv. n. 20 – Tappeto con medaglioni a stella. Anatolia occidentale (Ushak). Seconda metà del XVI secolo. cm. 185x325.
Tappeto con impianto a medaglioni stellari sovrapposti, tradizionalmente attribuito alle manifatture ottomane di corte della città di Ushak.
La variante a «stella» più rara di quella a medaglioni ovali, compare in questo caso su fondo rosso pomodoro cosparso da boccioli e piccoli fiori.
Inusuale il motivo del bordo principale, un viticcio geometrizzante ornato da boccioli. Il bordo è mancante in corrispondenza delle testate, incompleto lungo i lati.

Restauro pizzi

La Signora Elena Pasti ha proseguito lodevolmente nel lavaggio, stiratura e restauro di parecchi pizzi antichi.
Lavoro che esegue con quella competenza che Le deriva da una lunga esperienza. Soprattutto stirare i pizzi è un intervento delicato e di pazienza perché non si usa il ferro da stiro, ma si tengono i pezzi stesi fissandoli con spilli.

MOSTRE A CUI HA PARTECIPATO LA RACCOLTA DELLE STAMPE BERTARELLI

STORIA DEL GIOCATTOLO
Pavia, Castello Visconteo, 9 aprile-1 maggio 1983, a cura della Biblioteca Civica "Carlo Binetta" di Pavia.

F.B. DE FELICE E LA SUA ENCICLOPEDIA
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 11 aprile-16 maggio 1983, a cura della Biblioteca Nazionale Braidense.

ESISTERE COME DONNA
Milano, Palazzo Reale, 11 aprile-11 agosto 1983, a cura del Comune di Milano.

UDINE PIANTE E VEDUTE
Udine, Chiesa di S. Francesco, 30 aprile-13 novembre 1983, a cura dei Civici Musei di Udine.

PIAZZA DEL DUOMO DI MILANO
Genova, Museo di S. Maria di Castello, 3 maggio-5 giugno 1983, a cura del Comune di Genova.

HAYEZ PITTORE CIVILE E LA MILANO DEL RISORGIMENTO
Milano, Palazzo Reale, ottobre-dicembre 1983, a cura del Comune di Milano.

Mostre a cui hanno partecipato le Civiche Raccolte d'Arte Applicata

Tessuti serici italiani 1450-1530, Milano, Castello Sforzesco. Sala Visconteа, 9 marzo/15 maggio 1983. Mostra realizzata dalle Civiche Raccolte d'Arte Applicata in collaborazione con il Centro Italiano per lo Studio della Storia dei Tessuti (C.I.S.S.T.), per le onoranze «Leonardo a Milano». 1492-1982. Catalogo pubblicato dall'Electa Editrice, Milano, 1983.

OS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES E A EUROPA DO RENASCIMENTO
Lisbona - aprile/ottobre 1983.

LEONARDO E GLI SPETTACOLI DEL SUO TEMPO
Milano, Rotonda di via Besana, luglio/settembre 1983.

LA CERAMICA ORVIETANA DEL MEDIO EVO
Milano, Castello Sforzesco, 16 dicembre/30 gennaio 1984.

Attività didattica

Molti ricorderanno i "Weekends a Milano" organizzati nella primavera del 1981 dall'Assessorato alla Cultura e Spettacolo del Comune. Una parte considerevole della manifestazione era rivolta alla conoscenza dei beni culturali presenti nella città e a questo fine furono condotte numerose visite guidate a chiese monumenti e musei. Fra i percorsi furono comprese anche le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco e in quella occasione la dott. Alberici ci invitò a studiare alcuni incontri per facilitare l'approccio del pubblico milanese ad un museo poco conosciuto eppure tanto ricco.

L'interesse per la storia dell'arte e la sua didattica fin dall'inizio ci aveva animate e dopo quell'esperienza maturò in noi il desiderio di occuparci più a fondo e concretamente dei problemi della conoscenza e dell'uso del museo.

Incoraggiate dalla dott. Alberici e dai suoi collaboratori decidemmo di creare una Sezione Didattica che si muovesse in quella direzione. I settori da noi considerati comprendevano le armi e le armature, le ceramiche, i mobili e gli arazzi. Il non potere rientrare agli effetti legislativi ed economici nell'organico del Museo ha significato impostare il lavoro su basi volontaristiche. Di conseguenza, poiché la legge regionale in materia di musei non prevede l'istituzione di sezioni didattiche ci fu chiaro che per mantenere aperto quello spazio avremmo dovuto contare quasi esclusivamente sulle nostre energie. Così, compatibilmente al tempo che lo studio (tra non molto saremo tutte laureate) o il lavoro ci lasciavano libere, ci impegnammo in questa nuova esperienza.

Dopo aver letto alcuni testi di museografia e di didattica museale ci rendemmo conto della necessità di un confronto con le altre sezioni didattiche attive sul territorio nazionale. Ne contattammo parecchie e molte ci inviarono notizie circa il loro operato, corredate da interessanti pubblicazioni.

Il primo passo mosso dalla Sezione Didattica per le Arti Applicate fu la

partecipazione all'iniziativa "Scuola al Museo" che da alcuni anni la Ripartizione Cultura e la Ripartizione Educazione, in collaborazione con le Sezioni Didattiche dei Musei milanesi, rivolgono alle scuole elementari e medie cittadine. Si trattava di stimolare l'interesse dei ragazzi nei confronti del Museo, bisognava di conseguenza predisporre degli itinerari che fossero loro congeniali e allo stesso tempo che dessero la possibilità di inserire il Museo, inteso come momento di studio di storia, di tradizioni e di verifica di memoria collettiva, nelle programmazioni elaborate dagli insegnanti. Per dare un'idea degli argomenti che decidemmo di trattare, riportiamo la dicitura che accompagna gli itinerari didattici proposti dal Museo d'Arte Applicata del Castello Sforzesco così come compare sulla circolare inviata dal Comune alle scuole:

- *Armi e armature: l'armatura a Milano e in Europa tra il 1300 e il 1600;: l'epoca feudale, la Milano ducale, le compagnie di ventura, le armi da fuoco.*
- *Mobili: la casa nella storia, elementi di arredo nella dimora italiana dal XV secolo al XVIII secolo. Cenni alle tecniche dell'intaglio e dell'intarsio.*
- *Arazzi: la tessitura da uso pratico a mezzo di espressione artistica. Visione di alcuni esemplari tra i più significativi della manifattura fiamminga e lombarda.*
- *Maioliche e porcellane: l'uso della ceramica dal XIV al XVIII secolo. Dalla semplicità di modesti oggetti di uso quotidiano alle raffinate porcellane di corte.*

L'inizio non fu dei più incoraggianti, poche classi si mostrarono interessate alla nostra proposta, del resto il risultato era in parte prevedibile dal momento che le collezioni non godevano di molta notorietà, perché solitamente frequentate da studiosi e da amatori. Fortunatamente il quadro è sensibilmente mutato e quest'anno possiamo constatare, non senza una punta di orgoglio, che le classi che hanno richiesto il nostro itinerario sono state quasi un centinaio.
Nel 1983 in via sperimentale abbiamo condotto alcune visite guidate anche con gruppi di adulti, per altro conclusesi positivamente. Abbiamo incontrato, ad esempio, il Lioness Quadrifoglio di Lodi e il Circolo Aziendale della Montedison di Castellanza.
Inoltre per cinque domeniche dal 17 aprile al 15 maggio, come attività promozionale, abbiamo svolto la nostra attività di guide per i consueti itinerari, gratuitamente, in collaborazione con l'E.P.T. che si è occupata di

pubblicizzare l'iniziativa e di raccogliere le adesioni a numero chiuso.
Siamo state poi invitate a condurre anche alcune visite guidate alla mostra dei "Tessuti Serici Italiani 1450-1530: la tessitura d'arte nell'età degli Sforza" tenutasi nella Sala Viscontea del Castello nel mese di aprile e maggio a scuole medie inferiori e superiori.
Per il 1984 intendiamo concentrare il lavoro in direzione delle scuole, visto l'ampio numero di adesioni pervenuteci.
Come attività di supporto abbiamo predisposto visite al Civico laboratorio di restauro dei mobili del Castello Sforzesco per completare l'itinerario ai mobili antichi. Per quanto riguarda invece le ceramiche è prevista una visita alla Scuola di Ceramica Cova.
Questo è il resoconto di quanto fin'ora abbiamo realizzato. Non vorremmo però sembrare troppo pessimiste nel dire che temiamo che il nostro lavoro vada esaurendosi in visite guidate che, per quanto ben strutturate, non sono che un aspetto dell'attività didattica. Perché questo non accada siamo aperte ad ogni tipo di indicazioni, consigli o proposte che ci vengano suggerite.

Susanna Bocceda - Giovanna Mori Fabiano - Elena Villani

Ricordo del Maestro Natale Gallini

La morte del Maestro Natale Gallini ci ha profondamente addolorati. Nonostante l'età (nato a Crema il 25 dicembre 1891 e morto a Milano il 27 novembre 1983) mantenne fino all'ultimo vivissime intelligenza e memoria, per cui era un piacere e un apprendimento continuo conversare con Lui.
Si occupò come collezionista e studioso, non solamente di musica e strumenti musicali che tra i suoi interessi ebbe il sopravvento. A Lui dobbiamo il Civico Museo degli Strumenti Musicali raccolti nell'arco di vari anni che cedette al Comune di Milano. Una prima parte venne consegnata nel 1958 ed ebbe sede nel Palazzo Morando (Via S. Andrea, 6).
Entusiasta dell'avvenire del Museo, acquistò vari altri strumenti per cui la collezione si raddoppiò e trovò spazio nel Castello Sforzesco nel 1963.
La personalità del Maestro Gallini e il Museo degli Strumenti Musicali richiedono un'attenzione particolare che costituirà un mio intervento sulla Rassegna nel prossimo anno.

C.A.

Ricordo di Maria Pinotti

È morta a Milano il 23 giugno 1983 in tarda età essendo nata a Montale, piccola frazione di Casina (Reggio Emilia) il 9 febbraio 1895.
Valente restauratrice di tessuti, arazzi e ricami lavorò vari anni anche per il nostro Museo, soprattutto nel periodo in cui era Conservatrice la compianta Prof.ssa Gilda Rosa che si occupava delle sezioni di Arte Applicata. Restaurò alcuni arazzi della serie: Le Arti Liberali fra il 1955-56.
Quando si allestì nel 1976 la Mostra *Costumi dei secoli XVIII-XIX* presso la Rotonda in Via Besana, nella premessa al Catalogo scritto da G. Butazzi, nominai la Pinotti, alle cui esperte mani la Prof.ssa Rosa aveva affidato il restauro di parecchi costumi maschili del '600 e del '700, in seta, in panno e in velluto con marsine e sottovesti deliziosamente ricamate.
Nel 1952 restaurò il più prezioso ed antico abito femminile della collezione: in raso paglierino ricamato in argento, di gusto spagnolo, completo

di gonna, corsetto, dorsale con strascico, manicotto, cuffia e zoccoli rialzati, già appartenuto alla Famiglia Torriani, databile circa 1595-1605.
Il lavoro più impegnativo fu il restauro del Gonfalone su cui domina la figura di S. Ambrogio, il vessillo della città di Milano eseguito nel '500 e che un tempo si portava in processione nelle Festività più solenni. È tessuto in seta, con oro e argento; ha alcune parti dipinte e altre ricamate.
Nel preventivo del lavoro, che la Pinotti presentò sono indicati gli interventi in linea di massima:
1) Cambiamento dei tratti di damasco rosso moderni in altri antichi di colore neutro.
2) Pulitura a secco.
3) Livellamento (al massimo possibile) delle pieghe che deturpano la composizione e ne minacciano l'integrità con la tensione lenta e progressiva del supporto, che verrà a poco a poco liberato dalle colle che, irrigidendolo, hanno prodotto le fratture.
4) Fisaggio di fili strappati, a mezzo di punti invisibili.
5) Completamento con materiale d'epoca del tessuto, ove i fili strappati ed asportati lasciano troppo grandi lacune, ciò specialmente per la parte architettonica di sfondo.
Le predette operazioni di restauro saranno eseguite con ogni cura e diligenza, con impiego di materiale antico di proprietà della scrivente.
Il lavoro venne eseguito in Biblioteca d'Arte dove fu trovato lo spazio necessario poiché il Gonfalone misura m. 2,60 (di altezza) x m. 1,20 (di larghezza). Allora non mi occupavo dei settori museali di Arte Applicata, ma quando andavo in Biblioteca mi trattenevo un poco con la Pinotti, di cui mi colpiva la serenità con cui lavorava, china su quel manufatto che presentava problemi non da poco.
Il Gonfalone fu collocato in Museo nel 1930. La Civica Amministrazione ne fece eseguire un altro, collocato in Palazzo Marino, e vien usato per Cerimonie Civili e Religiose; la Pinotti restaurò pure questo.
Io feci in tempo, poiché lavorò fin verso i 70 anni, ad affidarLe alcuni ricami. Mi sono soffermata sulla sua attività nel nostro Museo, ma anche la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Lombardia Le affidò restauri dei quali accenno solamente ad alcuni: due Gonfaloni per una Chiesa di Chiavenna (Sondrio) e lavori per una Chiesa di Broni.
Andai a trovarLa a casa sua, pochi anni or sono; ovviamente non lavorava più; parlammo di restauri come se ancora fosse in piena attività. Non si vantava del molto lavoro fatto con estremo scrupolo e perizia; era rimasta dolce, modesta e simpatica così come la conobbi qui in Castello. C.A.