

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

INDICE

<i>Marco Parini</i> - Presentazione	pag. 7
<i>Claudio Salsi</i> - 1988-1990 - Avvenimenti dalla vita di un Museo (manifestazioni culturali, doni, acquisti)	» 9
Donazioni al settore di moda e costume (a cura di Grazietta Butazzi e Carla Paggi Colussi)	» 21
<i>Clelia Alberici</i> - Acqueforti inedite di Giuseppe Levati	» 25
<i>Francesco Augelli</i> - Considerazioni organologiche e indagini conoscitive su un piccolo clavicembalo di recente acquisizione del museo degli strumenti musicali	» 33
<i>Raffaella Ausenda</i> - Le fonti a stampa delle maioliche di Felice Clerici «a paesini e figure a smalto»	» 59
<i>Giuseppe Beretti</i> - Appunti per uno studio sull'opera della bottega Maggolini - attorno alla «comod chinoise» dei Civici Musei	» 89
<i>Andrea Gatti</i> - Stereotipi e permanenze di genere nei soggetti a carattere musicale della stamperia Remondini di Bassano	» 113
<i>Mariarosa Palvarini Gobio Casali</i> - Il piatto Valenti-Gambara di Nicola d'Urbino?	» 151
<i>Alberto Milano</i> - Le matrici silografiche nella Raccolta Bertarelli	» 165
<i>Oleg Zastrow</i> - Due sconosciuti oggetti liturgici nelle raccolte museali del Castello Sforzesco a Milano	» 203

La prima finalità di questa rivista è di porre in evidenza opere ed aspetti dei diversi settori delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni.

La complessa varietà delle collezioni rappresentate costituisce la nota più caratteristica dell'Istituto il quale, dal 1973, proprio attraverso la Rassegna di Studi e di Notizie promuove regolarmente preziosi studi accrescendo la «fortuna» delle Arti Decorative.

Un Museo mostra la sua vitalità anche per i contributi critici che è in grado di produrre: la pubblicazione della Rassegna è ormai un appuntamento molto atteso dagli addetti ai lavori. Anche in questa occasione è riservata attenzione ai più noti settori museali, quali le ceramiche, i mobili, i costumi, le incisioni e le oreficerie; gli studi che appaiono, in alcuni casi, integrano opere di catalogazione già quasi perfezionate.

Desidero mettere in evidenza come anche intorno agli strumenti musicali antichi si registri un sempre più rigoroso approccio critico destinato a recare nuove forme di interesse intorno alle attività di questa singolare e preziosa collezione civica.

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

1988-1990

AVVENIMENTI DALLA VITA DI UN MUSEO (manifestazioni culturali, doni, acquisti)

Claudio Salsi

Il biennio 1988-1990 ha visto accrescersi in modo significativo le occasioni per un migliore apprezzamento del ricco patrimonio delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni, avverando più di un auspicio da noi formulato in apertura del XIV numero di questa rivista.

In questi anni, infatti, sono state create nuove sezioni espositive con allestimenti permanenti riorganizzando strutture e spazi già disponibili all'interno dei Civici Musei del Castello Sforzesco. Ci riferiamo in particolare alla tanto attesa «restituzione» della celebre serie dei dodici «arazzi dei mesi» più noti come «Arazzi Trivulzio», alla creazione della sezione d'arte precolombiana presso il settore dedicato alla collezione delle ceramiche e alla possibilità, offerta non solo agli specialisti, sia pure per un limitato periodo di tempo, di ammirare parte della collezione del settore Moda e Costume attraverso una mostra tenutasi presso la Rocchetta del Castello Sforzesco tra il 1988 e il 1989 dal titolo «Due secoli di moda femminile: 1760-1960».

Quest'ultima iniziativa è stata promossa, con esplicite finalità didattiche, dalla storica del costume Grazietta Butazzi che ha tracciato un accurato disegno delle principali tappe evolutive della moda europea, dal Settecento fino al nostro tempo, illustrandola nel dettaglio attraverso gli esemplari presenti in museo.

Per rendere più fruibili materiali inaccessibili ai non «addetti ai lavori», perché custoditi nei depositi per ragioni conservative, la stessa studiosa ha curato anche un'agile guida ragionata della collezione: «*Moda dal secolo XVIII al secolo XX nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano*», Cordani Editore, Milano 1990.

Nel mese di novembre 1989 la Sala della Balla al Castello Sforzesco è stata ripristinata a sede museale, accogliendo in ostensione definitiva i celebri Arazzi Trivulzio, realizzati a Vigevano da progetto del Bramantino all'inizio del sec. XVI su commissione di Gian Giacomo Trivulzio, Maresciallo di Francia e Marchese di Vigevano.

La serie costituisce il più celebre e importante ciclo di arazzi delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Tessuti in lana e seta, sono approssimativamente di forma quadrata (485/520 cm. di altezza, 425/485 cm. di larghezza).

Queste opere godono di vasta notorietà tra gli storici dell'arazzeria e dell'arte lombarda in particolare. La critica, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è concorde, salvo rare eccezioni, nell'attribuirne l'invenzione al Bramantino che avrebbe eseguito i disegni e i cartoni preparatori, gli uni e gli altri purtroppo perduti.

Gli Arazzi Trivulzio, oltre ad essere una «summa» dell'arte rinascimentale lombarda, rappresentano il primo esempio di ciclo tessuto in grandi dimensioni dedicato al tema dei mesi dell'anno dove ogni esemplare sia dedicato ad un singolo mese. Nei rari esempi anteriori, tutti extra-italiani, le scene, più piccole, erano raccolte entro un unico arazzo. I dodici mesi, infatti, furono concepiti per essere esposti in modo da formare un fregio continuo, forse destinati a ornare il distrutto palazzo Trivulzio in via Rugabella a Milano, secondo una disposizione anti-orario suggerita dal gesto con cui le figure al centro di ogni composizione indicano il sole nell'angolo superiore sinistro.

La Sala della Balla è stata resa idonea all'esposizione di questi preziosi manufatti mediante interventi tecnici diretti a migliorarne la funzione conservativa. Tali operazioni sono state possibili grazie all'intervento di Elio Cittone che, oltre all'impegno finanziario, ha messo a disposizione la sua esperienza professionale di conoscitore di arazzi.

Finalmente uno dei tesori più preziosi della città di Milano ha trovato la sua collocazione permanente in uno spazio museale tra i più suggestivi del mondo.

La Raccolta Precolombiana delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, presentata al pubblico nel febbraio 1990, è una delle più ricche e antiche collezioni di etnografia e archeologia americana d'Italia. Essa si sviluppò originariamente come sezione del Museo Civico di Storia Naturale grazie alle donazioni delle missioni di San Calocero (oggi PIME) e di viaggiatori e studiosi come Gaetano Osculati, Paolo Mantegazza, Antonio Raimondi, Pellegrino Strobel, che diedero un contributo decisivo alla nascita e allo sviluppo delle scienze etno-antropologiche in Italia, in Perù e in Argentina.

Nel 1929 la «Raccolta Etnografica» venne trasferita presso i musei del Castello Sforzesco, dove esisteva una più limitata collezione di vasi peruviani e «armi del Nuovo Mondo». Dai bombardamenti dell'agosto 1943, che distrussero quasi tutti gli oggetti etnografici, la raccolta uscì ridotta ai soli reperti precolombiani e finì con l'assumere l'attuale fisionomia spiccatamente americanistica (cfr. C. Alberici, *Vicende della collezione delle terrecotte del Perù*, in «Terrecotte del Perù precolombiano» - Catalogo a cura di L. Laurencich-Minelli, A. Aimi - Ripartizione Cultura e Spettacolo, Milano 1984, pp. 9-17; si veda anche L. Laurencich-Minelli, A. Aimi, *Origine e vicende della Raccolta Precolombiana*, Comune di Milano - Settore Cultura e Spettacolo, Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, 1989 (giornale della mostra permanente di arte precolombiana).

Nel dopoguerra verso questa collezione si alternarono momenti di interesse e momenti di oblio e nonostante mostre e donazioni importanti (Erba 1949, Venanzetti 1962) per lunghi periodi i reperti non furono esposti al pubblico. Nel 1983 l'allora direttrice delle Civiche Raccolte, dr. Clelia Alberici, decise di avviare lo studio scientifico dell'intera collezione.



FIG. 1 - Gli Arazzi Trivulzio esposti alla Sala della Balla.



FIG. 2 - Bottiglia con ansa a staffa, raffigurante il «Signore del Pesce»,
Cultura Moche, fase 3 (IV-V sec.).

Oggi grazie anche alla donazione Segre (vedi C. SALSÌ, 1984-1988 *avvenimenti dalla vita di un museo - manifestazioni culturali, doni, acquisti* in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. XIV, p. 15), la Raccolta Precolombiana comprende circa cinquecento reperti archeologici ed etnografici. Da un punto di vista storico la raccolta è unica nel nostro paese, perché non solo si è andata formando grazie alle donazioni dei padri fondatori dell'antropologia italiana, ma perché ha, a sua volta, rappresentato la scuola nella quale essi si sono formati.

Essa è costituita da terrecotte provenienti dalla Mesoamerica, dall'Area Intermedia e dal Perù, da un centinaio di tessuti peruviani, da pochi pezzi di minore interesse (punte di ossidiana, asce in pietra, frecce, archi, ecc.).

L'esposizione si articola in un itinerario che consente di passare in rassegna alcune culture della Mesoamerica e dell'Area Intermedia e tutte le culture del Perù, dagli albori della «civiltà» (cultura Chavin, X sec. a.C.) fino all'Impero Inca e alla conquista spagnola (1532-1572).

I reperti esposti danno una completa ed esauriente panoramica delle principali civiltà che compaiono nel Perù precolombiano, in un alternarsi di periodi di unificazione culturale (che gli archeologi chiamano Orizzonti) e di una regionalizzazione (che gli archeologi chiamano Periodi Intermedi). I reperti più importanti, sia per la loro qualità, sia per la loro importanza scientifica, sono certamente quelli delle culture Nazca e Moche (Perù precolombiano).

Il piano scientifico dell'esposizione è stato curato da Laura Laurencich Minelli e da Antonio Aimi. L'interesse per i «paesi pellegrini» e il collezionismo etno-antropologico è sempre stato uno dei temi costanti della riflessione degli intellettuali milanesi da Federico Borromeo a Carlo Cattaneo, da Manfredo Settala a Paolo Mantegazza.

Con l'inaugurazione della sala della Raccolta Precolombiana le civiltà «altre» riprendono il posto che avevano nei musei cittadini prima dei bombardamenti del 1943, registrando un'inversione di tendenza nella politica museale della città di Milano nei confronti del collezionismo etno-antropologico.

Lo spazio espositivo della Raccolta Precolombiana, all'interno della sala delle ceramiche, ha dato origine ad una nuova sezione museale, organizzata secondo appropriati criteri conservativi dagli architetti Roberto Ardito e Vittoria Marinoni (cfr. «*Exporre*» trimestrale di cultura intorno all'Exhibit design» dicembre 1990). L'operazione è stata realizzata con il contributo del Gruppo Végé Italia.

Contemporaneamente a tali attività veniva completata la dotazione espositiva della Sala Castellana predisposta per ospitare rassegne temporanee attraverso l'installazione di vetrine di tipo museale, dotate di particolari caratteristiche, idonee a contenere oggetti sensibili alle variazioni climatiche (cfr. P. VENTURINI, *Vetrine a microclima controllato nella Sala Castellana*, in «Rassegna dei Beni Culturali», genn.-febb. 1991, pp. 6-8).

La sala è stata ufficialmente inaugurata con la mostra «Antichi costumi del teatro Nō - la collezione della Famiglia Kongō» nel dicembre 1989. Questa mostra è nata per iniziativa

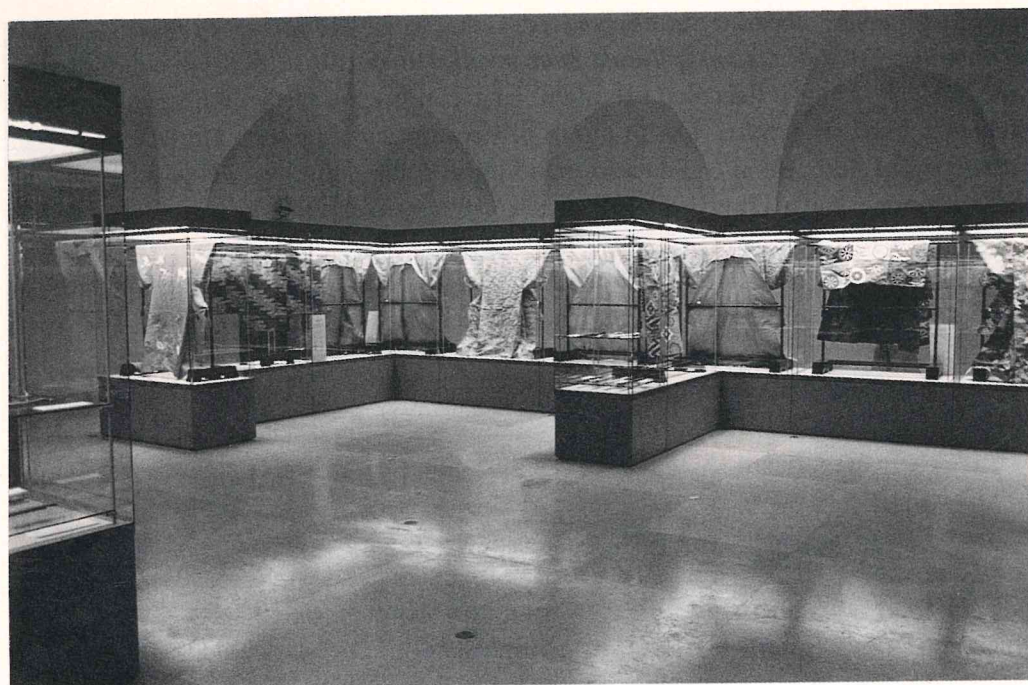


FIG. 3 - La Sala Castellana durante la mostra «Antichi Costumi del Teatro Nō,
La collezione della famiglia Kongō».



FIG. 4 - Armatura completa del tipo Mogami do (sec. XIX).

del Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma, dell'Office Move - Associazione Scambi Culturali Internazionali e per gentile concessione della Scuola Kongō di Kyōto.

L'edizione milanese della rassegna che aveva il compito di far conoscere al pubblico italiano alcuni aspetti dell'arte teatrale giapponese, espressione significativa della cultura nazionale, è stata promossa dal Settore Cultura e Spettacolo del Comune di Milano e realizzata per intervento delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni che hanno messo a disposizione l'ambiente e le strutture espositive. Sede successiva è stata il Museo Bardini di Firenze.

La scelta attenta effettuata dal maestro del Nō, Jwao Kongō tra gli abiti della sua collezione ha permesso di esporre 30 abiti di scena oltre a numerosi accessori, databili dal sec. XVI ai giorni nostri, ricchi di una stupefacente gamma di espressioni decorative, fino ad ora gelosamente custoditi dall'antica famiglia Kongō, che dal sec. XII serviva il tempio di Hōrvūj a Kyōto fornendo attori per il Saragaku Nō.

Notevole interesse ha suscitato l'esposizione di alcuni tesori della Collezione di Arte Giapponese. Dal luglio al dicembre 1990 infatti la Sala Castellana ha ospitato circa un centinaio di armi, tutte appartenenti alle Raccolte d'Arte Applicata, riguardanti ogni aspetto della guerra in Giappone, dal sec. XVI fino al XIX. La mostra «Armi dell'antico Giappone», sul piano scientifico ideata e curata da Fabrizio Ferranti, ha illustrato lo spirito bellicoso di un'epoca e di un popolo che aveva fatto della guerra un'arte raffinata e del combattimento una regola di vita.

L'origine della Collezione di Arte Giapponese risale agli inizi del Novecento. Probabilmente esisteva già un primo nucleo di opere inserito nella più ampia collezione etnografica, costituitasi presso il Civico Museo Artistico all'atto della sua fondazione nel 1878, collezione che fu prima suddivisa e poi completamente distrutta dagli eventi bellici. Si usa il termine dubitativo in quanto di molte opere, sia di arte cinese che giapponese, non si conosce la provenienza e la documentazione esistente non offre dati sicuri.

Alcuni legati testamentari, importanti per numero e qualità dei pezzi (legato Lucini Passalacqua 1890, legato Dandolo 1908, legato Mangiagalli, legato Morando 1948) comprendevano fra le altre cose reperti di arte cinese e giapponese per lo più maioliche e porcellane mentre altri legati (Turati 1918, Giussani 1902) erano più specifici nella loro consistenza. Ad integrare i legati concorsero donazioni, in alcuni casi cospicue, quali le donazioni Bice Greppi Belgioioso, Pecchio Ghiringhelli 1929, Robecchi 1905, Villa 1930, Antonietta Bianchi.

Alcuni acquisti effettuati negli anni 1904-1910-1931, pochi in verità, hanno poi provveduto ad elevare all'attuale numero di 1086 pezzi la consistenza della collezione. Nel 1931 veniva allestita nella Sala della Balla una grande mostra di arte giapponese ed anche in quella occasione vennero esposte esclusivamente opere delle raccolte civiche, primo ed unico avvenimento culturale sull'argomento fino al presente. Alcune di queste opere poi trovarono temporanea collocazione nel settore museale dedicato alle maioliche, mentre altre vennero sistemate nei depositi.

Solo in anni recenti la parte della collezione riguardante le armi è stata riordinata e

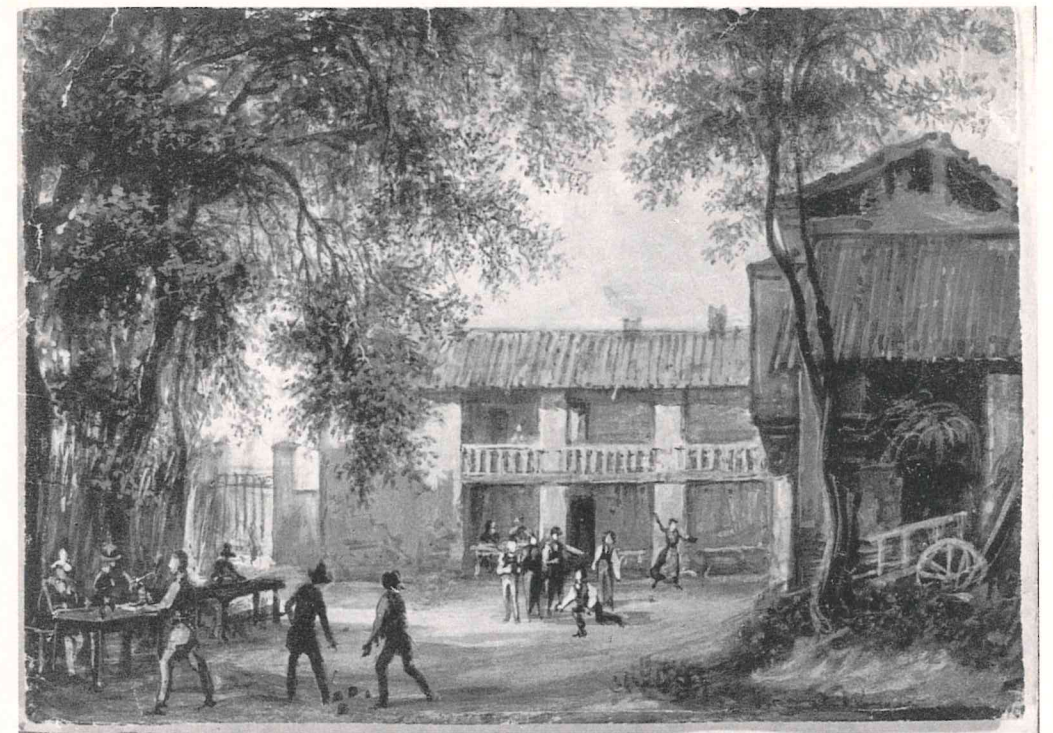


FIG. 5 - ANONIMO, *L'Osteria della Cazzola*, tempera, circa 1840.

sottoposta, ove possibile, ad un restauro conservativo che ne ha permesso ora la esposizione.

Ampio spazio è stato dedicato alle spade che sono l'arma giapponese per eccellenza; sono state esposte inoltre armature, lance, archi e frecce, elmi, pugnali e accessori diversi connessi al costume del guerriero.

Grazie alla preziosa collaborazione del Vice Console giapponese dr. Hiroshi Watanabe è stato possibile ottenere, del tutto gratuitamente dal Castello di Osaka, la documentazione fotografica di un paravento dipinto del XVII secolo che illustra l'attacco estivo al Castello di Osaka organizzato dallo Shogun Tokugawa Ieyasu nel corso della guerra del 1615.

La mostra, il cui allestimento è stato predisposto dagli architetti Daniela Gallina, Erna Corbetta e Silvia Greco, ha goduto del patrocinio del Consolato Generale del Giappone.

Nel biennio di cui trattiamo si sono regolarmente succedute donazioni soprattutto a favore della Raccolta Bertarelli e del Settore Moda e Costume delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

I signori Ettore ed Elda dell'Oro hanno donato una tempera ottocentesca, di ignoto, raffigurante una scomparsa località milanese: «L'Osteria della Cazzola», in memoria di Ezio dell'Oro collezionista ed appassionato cultore di storia e di vita milanese (†20-7-1987), il dr. Ettore Gnone ha fatto pervenire ventiquattro opere (puntesecche e litografie) eseguite dall'artista milanese Tommaso Gnone (Milano, 1906-1988).

Lo scrittore Guido Lopez ha donato circa quaranta fogli tra manifesti e materiale pubblicitario degli anni sessanta, mentre è proseguita una moderata accessione di materiale documentario minore quale: ex-libris antichi e moderni, pubblicità commerciale, programmi figurati e inviti, cartoline di località diverse, partecipazioni per nozze, ecc.

Incisori hanno fatto pervenire all'Istituto saggi della loro produzione più recente incrementando il fondo dedicato alle stampe contemporanee. Per mezzo dei contributi dell'Associazione «Amici della Raccolta Bertarelli» sono pervenute stampe artistiche e popolari, volumi illustrati con incisioni originali, ex libris, opere di artisti viventi, consentendo l'acquisto diretto di materiale grafico sul mercato antiquario.

Desideriamo ricordare un generoso donativo da parte di alcuni membri della famiglia Bertarelli, appartenenti all'Associazione, grazie al quale si è potuto finalmente rinnovare gran parte dei contenitori utilizzati per la custodia delle stampe originali, molti dei quali ormai logori, risultavano inefficaci ai fini conservativi.

Nel XIV volume della «Rassegna» abbiamo ricordato che presso il Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, su proposta del Centro Internazionale di Etnostoria di Palermo, è stato creato un «Comitato Nazionale» incaricato di curare le celebrazioni in occasione del 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988).

In tale contesto si è realizzata a Roma la mostra «Costumi e popolo nel Regno Italico. Il Thesaurus Bertarelli» (Castel Sant'Angelo, ottobre-novembre 1989).

Dal cospicuo settore delle figurazioni attinenti al mondo popolare, patrimonio della



FIG. 6 - T. GNONE, *Il piazzale sotto la pioggia*, puntasecca, 1944.

Civica Raccolta Bertarelli, sono stati selezionati per la mostra 185 figurini (disegni acquerellati di diversi formati) esposti in parte come originali in parte in riproduzioni fotografiche. Essi appartengono al corpus di acquerelli raffiguranti i costumi rurali degli abitanti di alcuni dipartimenti del Regno Italico: materiale prezioso acquisito a seguito delle note inchieste promosse nel 1811 da Napoleone per meglio conoscere i popoli radunati sotto il suo dominio.

Il catalogo della mostra (a cura di Aurelio Rigoli e Annamaria Amitrano Savarese per i tipi dell'Editore Bulzoni di Roma) è organizzato come un vero e proprio libro in varie sezioni e con l'apporto di numerosi autori.

Durante la manifestazione che ha presentato il programma celebrativo bertarelliano è stato proiettato nelle sale di Castel Sant'Angelo il documentario «La Milano di Bertarelli». È nei propositi di chi scrive poter presentare a Milano il pregevole lavoro realizzato dal regista Luigi Di Gianni e l'occasione sarà facilmente offerta dalla pubblicazione del catalogo delle stampe popolari profane della Raccolta Bertarelli (a cura di Clelia Alberici, Alberto Milano e Barbara Cervetto, vedi «Rassegna...», vol. XIV, pp. 12-13) iniziativa della Giunta Esecutiva del Comitato Nazionale Celebrazioni Achille Bertarelli.

DONAZIONI AL SETTORE DI MODA E COSTUME

ABBIGLIAMENTO

Nell'ultimo numero della nostra «Rassegna di Studi e Notizie», non avevamo potuto, per ragioni di spazio, rendere conto degli ampliamenti del settore di Moda e Costume, legati a generose donazioni succedutesi negli anni. Non potendo ora elencarle tutte, desideriamo comunque illustrare brevemente, tra quelle pervenute dopo il 1987, le più consistenti per la quantità degli esemplari donati e le più interessanti in quanto vengono a colmare lacune, di epoche o tipologie, esistenti nella raccolta.

Tra queste, occorre citare al primo posto un gruppo di esemplari provenienti dalla Sartoria Ventura, databili tra gli ultimi anni novanta del secolo XIX e i primi anni del nostro secolo. Si tratta di quattro abiti interi, oltre ad alcuni elementi come giacche, mantelline, corpetti. Per la maggior parte, presentano ancora l'etichetta del prestigioso *atelier* milanese, cui sembrano ricondurre anche gli esemplari che ne risultano privi, sia per le caratteristiche della lavorazione sia per la testimonianza della famiglia presso cui erano stati finora conservati. Provenienti da uno stesso guardaroba milanese, tre degli abiti rispondono alle forme di moda dell'ultima metà degli anni novanta, con gonne svasate a corolla, e corpetti chiusi da leggere pettorine terminanti con alti colli a *guimpe*. Il quarto, di alcuni anni posteriore, intorno al 1906, riguarda un'elegante *toilette* di crespò di seta verde limone, con tunica fermata da alte sciarpe frangiate, nel gusto della ripresa neo-classica che si attua nella moda di quegli anni.

Il nucleo è stato donato da Clelia Alberici, già direttrice delle Civiche Raccolte di Arte Applicata e della Raccolta Stampe «Achille Bertarelli», cui si deve, dal 1976, una serie di importanti iniziative per la valorizzazione della raccolta, secondo un progetto più ampio che avrebbe dovuto concludersi con la realizzazione di un Museo della Moda a Milano; progetto rimasto poi senza esito.

Allo stesso guardaroba, e alla stessa sartoria, è legato un quinto abito donato da Mariella Carino: si tratta di un sontuoso abito da ballo, di tulle di seta cui sono applicati ampi motivi decorativi in leggero panno di lana bianco-avorio. Eseguito nei primi anni del nostro secolo, tra il 1903 e il 1904, offre un'interessante interpretazione dell'influenza

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

Civica Raccolta Bertarelli, sono stati selezionati per la mostra 185 figurini (disegni acquerellati di diversi formati) esposti in parte come originali in parte in riproduzioni fotografiche. Essi appartengono al corpus di acquerelli raffiguranti i costumi rurali degli abitanti di alcuni dipartimenti del Regno Italico: materiale prezioso acquisito a seguito delle note inchieste promosse nel 1811 da Napoleone per meglio conoscere i popoli radunati sotto il suo dominio.

Il catalogo della mostra (a cura di Aurelio Rigoli e Annamaria Amitrano Savarese per i tipi dell'Editore Bulzoni di Roma) è organizzato come un vero e proprio libro in varie sezioni e con l'apporto di numerosi autori.

Durante la manifestazione che ha presentato il programma celebrativo bertarelliano è stato proiettato nelle sale di Castel Sant'Angelo il documentario «La Milano di Bertarelli». È nei propositi di chi scrive poter presentare a Milano il pregevole lavoro realizzato dal regista Luigi Di Gianni e l'occasione sarà facilmente offerta dalla pubblicazione del catalogo delle stampe popolari profane della Raccolta Bertarelli (a cura di Clelia Alberici, Alberto Milano e Barbara Cervetto, vedi «Rassegna...», vol. XIV, pp. 12-13) iniziativa della Giunta Esecutiva del Comitato Nazionale Celebrazioni Achille Bertarelli.

DONAZIONI AL SETTORE DI MODA E COSTUME

ABBIGLIAMENTO

Nell'ultimo numero della nostra «Rassegna di Studi e Notizie», non avevamo potuto, per ragioni di spazio, rendere conto degli ampliamenti del settore di Moda e Costume, legati a generose donazioni succedutesi negli anni. Non potendo ora elencarle tutte, desideriamo comunque illustrare brevemente, tra quelle pervenute dopo il 1987, le più consistenti per la quantità degli esemplari donati e le più interessanti in quanto vengono a colmare lacune, di epoche o tipologie, esistenti nella raccolta.

Tra queste, occorre citare al primo posto un gruppo di esemplari provenienti dalla Sartoria Ventura, databili tra gli ultimi anni novanta del secolo XIX e i primi anni del nostro secolo. Si tratta di quattro abiti interi, oltre ad alcuni elementi come giacche, mantelline, corpetti. Per la maggior parte, presentano ancora l'etichetta del prestigioso *atelier* milanese, cui sembrano ricondurre anche gli esemplari che ne risultano privi, sia per le caratteristiche della lavorazione sia per la testimonianza della famiglia presso cui erano stati finora conservati. Provenienti da uno stesso guardaroba milanese, tre degli abiti rispondono alle forme di moda dell'ultima metà degli anni novanta, con gonne svasate a corolla, e corpetti chiusi da leggere pettorine terminanti con alti colli a *guimpe*. Il quarto, di alcuni anni posteriore, intorno al 1906, riguarda un'elegante *toilette* di crespato di seta verde limone, con tunica fermata da alte sciarpe frangiate, nel gusto della ripresa neo-classica che si attua nella moda di quegli anni.

Il nucleo è stato donato da Clelia Alberici, già direttrice delle Civiche Raccolte di Arte Applicata e della Raccolta Stampe «Achille Bertarelli», cui si deve, dal 1976, una serie di importanti iniziative per la valorizzazione della raccolta, secondo un progetto più ampio che avrebbe dovuto concludersi con la realizzazione di un Museo della Moda a Milano; progetto rimasto poi senza esito.

Allo stesso guardaroba, e alla stessa sartoria, è legato un quinto abito donato da Mariella Carino: si tratta di un sontuoso abito da ballo, di tulle di seta cui sono applicati ampi motivi decorativi in leggero panno di lana bianco-avorio. Eseguito nei primi anni del nostro secolo, tra il 1903 e il 1904, offre un'interessante interpretazione dell'influenza

florescente nella scollatura e nelle maniche, desinenti con motivo a petalo di fiore, o ala di farfalla, sostenuto e modulato da leggeri fili metallici.

Da ricordare poi il cospicuo nucleo donato da Alessandra e Francesca Molfini tra il 1984 e il 1987, relativo a: interessanti esemplari di moda maschile (abiti, completi da sera, cappelli, scarpe), eseguiti tra Genova e Bologna negli anni venti, e, infine, numerose testimonianze di abbigliamento per neonato e biancheria per culla e lettino, riferite alla seconda metà degli anni quaranta.

Dalla sartoria Capucci è giunto in dono un costume teatrale con parrucca, emblematico della particolare concezione dell'artista romano di struttura vestimentaria in senso plastico, eseguito per lo spettacolo «Questa è l'Arena. Qui è nata Maria Callas», tenuto all'Arena di Verona nel 1986.

Il settore della collezione, relativo alla moda contemporanea, si è arricchito di undici esemplari di sartorie e aziende italiane (Pucci, Veneziani, Antonelli, «Avagolf», Marucelli), eseguiti tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, donati al Museo da Elisa Massai. Per gli stessi decenni, una cospicua testimonianza, per quanto riguarda la moda femminile, si lega al dono, proveniente dai fratelli Arcelli, della parte più rappresentativa del guardaroba della madre Maria Angeleri.

Vorremmo ricordare ancora una marsina di panno di lana ricamato e il relativo *gilet* di gros di seta con gli stessi motivi di ricamo, databile al 1780-90 c., proveniente dal corredo di scena dell'attore Annibale Betrone (1883-1950), donata dalla nuora Dolores Fabbretti Betrone. La finanziaria di panno di lana nera e il cilindro, ambedue con etichette veneziane, che Antonio Gajo indossava il giorno delle nozze avvenute nel 1909, sono state ora donate al Museo dalla figlia Elda.

Hanno inoltre donato Margherita Webel Vellini, Mariella Cattaneo, Silvia Cattaneo, Paolo De Marchi, fratelli Locatelli.

ARREDI, PIZZI E RICAMI

Si segnalano alcuni degli ultimi doni pervenuti al Settore Tessili del museo. La consistenza di questi viene descritta in modo sommario ma si prevede di dedicare maggiore spazio agli esemplari più significativi di ciascuna donazione, che diverranno oggetto di prossime pubblicazioni.

Il dono di Anna ed Elena Albanesi è costituito in gran parte da pizzi di seta bianchi e neri, appartenuti alla bisnonna, Adele Cerruti Chiesa, che visse a Parigi col marito Luigi Cerruti, console del governo piemontese e italiano dal 1852 al 1876.

È caratterizzato da tre nuclei principali: un primo gruppo costituito da pizzi di esecuzione meccanica tinti in nero; il secondo è una raccolta di circa trenta frammenti di pizzi a fuselli in seta naturale e sbiancata, datati intorno agli anni 1850, omogenei per materiali e tecnica di esecuzione ma diversi uno dall'altro nel disegno; il terzo nucleo è formato da quattro

campionari, eseguiti da una maestra di lavoro del secolo scorso, negli anni 1865 e 1867. Presentano 94 modelli di punti diversi, lavorati in tondo e in verticale, utilizzabili per decorare elementi di arredo o indumenti femminili. Sono realizzati in cotone filato sbiancato e lavorati ai ferri e all'uncinetto. Furono donati alla famiglia Albanesi da un'amica, Anna Colombi.

I fratelli Lupi, tramite Agnese Lupi Bicchierai, hanno donato esemplari appartenuti alle loro ave, Teresa Gherlone Ferrio (1839-1891), Scolastica Almonte Soffietti (1840-1897), Margherita Soffietti Ferrio (1864-1946) e alla loro madre Maria Teresa Ferrio Lupi.

Si tratta di alcuni esemplari di biancheria femminile della seconda metà dell'800, di vestine infantili della fine del secolo scorso, di una consistente quantità di pizzi a fuselli della stessa epoca e di un discreto numero di ricami. L'origine piemontese della famiglia è documentata da alcuni bordi di pizzo a fuselli di accurata fattura domestica, simili a quelli utilizzati nelle cuffie di alcuni costumi popolari della regione. Sempre tra i pizzi, un insolito «entredeux» in lana filata sbiancata, eseguito con i classici intrecci dei pizzi a fuselli (fondo a «canniccio» o a «cinq trous»).

Tra gli arredi, mantovane e copri poltrone realizzati a filet, alcune tovagliette con ricami policromi della fine del secolo scorso (delle quali è stato possibile reperire la coeva fonte iconografica) e infine un abito femminile di organza di seta rosa decorato da medaglioni di pizzo ad ago e filet. Nel settembre del 1988, i fratelli Lupi aggiunsero alla prima donazione una borsa da viaggio ricamata, completa di maniglie e di cinghie di cuoio, un gruppo di venti cuffie femminili (datate dagli anni '70 del secolo scorso fino al primo quarto del '900), alcuni pizzi meccanici e frammenti di bordi e «volants» preparati a «punto inglese» e da utilizzare, come recita la *Guida a tutti i lavori femminili*, edita da Garbini, Milano, nel 1871 «per basso di sottana, abiti da fanciullo, basso di mutande, guarnizioni di federe, ecc.».

Gli esemplari facenti parte del dono di Maria Stucchi sono tutti di produzione lombarda, realizzati nel laboratorio di ricamo e confezione di biancheria fondato da Maria Zucchelli, nonna della donatrice, nel penultimo decennio del secolo scorso e chiuso nel 1933.

Il dono è costituito da un nucleo consistente di biancheria femminile, vestine infantili, arredi e pizzi, facenti parte del corredo della madre e della nonna della donatrice, i pizzi invece appartengono in gran parte al fondo magazzino del vecchio laboratorio.

Di quest'ultimo fanno parte anche ottocento modelli di ricamo per biancheria femminile e arredi, databili al primo quarto del XX secolo, riportati su carta da lucido, forati e già utilizzati per lo «spolvero». Tra questi anche i modelli di una tovaglia da tavola e di due camicie in tela di lino i cui esemplari realizzati fanno parte della donazione.

Di raffinata esecuzione un campionario che presenta 23 modelli di bordi sfilati e lavorati «a giorno», da utilizzare per orlare e decorare biancheria da tavola e da letto. Sono ricamati su un unico pannello di finissima tela di lino, numerati e pronti per poter essere proposti alla scelta della clientela.

Il dono di Cristina Morozzi Dosio è costituito da numerosi bordi di pizzo di esecuzione manuale e meccanica, alcuni arredi, numerosi colletti e pettorine di tela ricamata e di pizzo a fuselli, ad ago, ai ferri, all'uncinetto e tra questi ultimi dei raffinati motivi di «trina d'Irlanda».

Emergono per qualità alcuni esemplari realizzati nella seconda metà del secolo scorso, vere e proprie esercitazioni di virtuosismo, per tecnica di esecuzione e varietà di punti utilizzati nel ricamo. Tra questi un fazzoletto incorniciato da un motivo di rose e pois, bianco su bianco e due grandi copri guanciaie da letto di nozze o da puerpera.

Il primo è ricamato nel più classico stile del cosiddetto «plumetis», gli altri, su finissima mussola di lino, disegnano campanule, rose, viole del pensiero, fucsie e altre varietà di fiori, rappresentati naturalisticamente, che si intrecciano intorno alle cifre D e C e ad alcuni colombi che volano.

Molto interessante anche una serie di frammenti di ricami policromi a punto croce miniatura, raccolti con l'evidente intento di formare un campionario. Si tratta di animaletti, motivi floreali, piccole scenette.

a cura di Grazietta Butazzi e Carla Paggi Colussi

ACQUEFORTI INEDITE DI GIUSEPPE LEVATI

Clelia Alberici

La Raccolta delle Stampe A. Bertarelli possiede tre acquaforti incise da Giuseppe Levati (Art. p. 40, 16 e 17; Art. p. 37-39, figg. 1, 2 e 3). Due di esse (figg. 1 e 2) sono pervenute in dono nel 1968 dal compianto Arch. Alfonso Orombelli che fu un mecenate della cultura, come lo definì nella «Rassegna di Studi e Notizie» del 1976 (pp. 255-256) anno della sua morte. Quella alla fig. 3 è stata acquistata nel 1956.

Giuseppe Levati (Concorezzo - Mi - 19 marzo 1739 - Milano 28 ottobre 1828) fu decoratore, pittore, architetto e dal 1802 professore di Prospettiva all'Accademia delle Belle Arti di Brera. La sua attività d'incisore risulta solamente nella *Enciclopedia critica-ragionata delle Belle Arti dell'Abate D. Pietro Zani Fidentino*, Parte prima, vol. XI, Parma, Dalla Tipografia Ducale, 1822, p. 338. Nella colonna «Arte» vi è anche la lettera «I» equivalente a incisore di stampe a bulino; nella colonna «Merito» è scritto «BB» = bravissimo. Fra i primi ad usare con successo l'acquaforte in Italia, fu Francesco Mazzola detto il Parmigianino (Parma 1503-Casalmaggiore - Cremona - 1540). Sull'invenzione dell'acquaforte ha dedicato un capitolo il Passavant¹. Accenno brevemente a tale tecnica: il segno non è inciso direttamente dall'artista ma dall'acido anticamente detto «acqua forte». La lastra di rame o di zinco viene coperta da uno strato sottile di cera per acquaforte. Con una punta di acciaio si esercita una pressione uniforme sufficiente a scoprire il metallo destinato alla morsura dell'acido. Si immerge la lastra in una bacinella contenente l'acido nitrico o il percloruro di sodio. Si possono ottenere segni e risultati diversi variando i tempi di morsura. La morsura si definisce «piana» quando si fa una sola immersione nell'acido; per «coperture» quando avviene in momenti successivi, determinati da varie immersioni affinché i segni raggiungano le diverse profondità volute. Fra una morsura e l'altra si coprono i segni che hanno raggiunto la profondità voluta con l'apposita vernice fino ad ottenere i massimi scuri.

La prof. Angela Occhipinti, titolare della Cattedra di Tecniche dell'incisione presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera, ha fatto un attento esame delle tre acquaforti e ha stabilito che il Levati le ha eseguite non per coperture, ma per avanzamento del disegno. Le prime morsure corrispondono ai primi piani; le ultime costituiscono lo sfondo che è stato disegnato per ultimo.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI

Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI

Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Raccolte di Arte Applicata

Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1989-1990

Il dono di Cristina Morozzi Dosio è costituito da numerosi bordi di pizzo di esecuzione manuale e meccanica, alcuni arredi, numerosi colletti e pettorine di tela ricamata e di pizzo a fuselli, ad ago, ai ferri, all'uncinetto e tra questi ultimi dei raffinati motivi di «trina d'Irlanda».

Emergono per qualità alcuni esemplari realizzati nella seconda metà del secolo scorso, vere e proprie esercitazioni di virtuosismo, per tecnica di esecuzione e varietà di punti utilizzati nel ricamo. Tra questi un fazzoletto incorniciato da un motivo di rose e pois, bianco su bianco e due grandi copri guanciaie da letto di nozze o da puerpera.

Il primo è ricamato nel più classico stile del cosiddetto «plumetis», gli altri, su finissima mussola di lino, disegnano campanule, rose, viole del pensiero, fucsie e altre varietà di fiori, rappresentati naturalisticamente, che si intrecciano intorno alle cifre D e C e ad alcuni colombi che volano.

Molto interessante anche una serie di frammenti di ricami policromi a punto croce miniatura, raccolti con l'evidente intento di formare un campionario. Si tratta di animaletti, motivi floreali, piccole scenette.

a cura di Grazietta Butazzi e Carla Paggi Colussi

ACQUEFORTI INEDITE DI GIUSEPPE LEVATI

Clelia Alberici

La Raccolta delle Stampe A. Bertarelli possiede tre acquaforti incise da Giuseppe Levati (Art. p. 40, 16 e 17; Art. p. 37-39, figg. 1, 2 e 3). Due di esse (figg. 1 e 2) sono pervenute in dono nel 1968 dal compianto Arch. Alfonso Orombelli che fu un mecenate della cultura, come lo definì nella «Rassegna di Studi e Notizie» del 1976 (pp. 255-256) anno della sua morte. Quella alla fig. 3 è stata acquistata nel 1956.

Giuseppe Levati (Concorezzo - Mi - 19 marzo 1739 - Milano 28 ottobre 1828) fu decoratore, pittore, architetto e dal 1802 professore di Prospettiva all'Accademia delle Belle Arti di Brera. La sua attività d'incisore risulta solamente nella *Enciclopedia critica-ragionata delle Belle Arti dell'Abate D. Pietro Zani Fidentino*, Parte prima, vol. XI, Parma, Dalla Tipografia Ducale, 1822, p. 338. Nella colonna «Arte» vi è anche la lettera «I» equivalente a incisore di stampe a bulino; nella colonna «Merito» è scritto «BB» = bravissimo. Fra i primi ad usare con successo l'acquaforte in Italia, fu Francesco Mazzola detto il Parmigianino (Parma 1503-Casalmaggiore - Cremona - 1540). Sull'invenzione dell'acquaforte ha dedicato un capitolo il Passavant¹. Accenno brevemente a tale tecnica: il segno non è inciso direttamente dall'artista ma dall'acido anticamente detto «acqua forte». La lastra di rame o di zinco viene coperta da uno strato sottile di cera per acquaforte. Con una punta di acciaio si esercita una pressione uniforme sufficiente a scoprire il metallo destinato alla morsura dell'acido. Si immerge la lastra in una bacinella contenente l'acido nitrico o il percloruro di sodio. Si possono ottenere segni e risultati diversi variando i tempi di morsura. La morsura si definisce «piana» quando si fa una sola immersione nell'acido; per «coperture» quando avviene in momenti successivi, determinati da varie immersioni affinché i segni raggiungano le diverse profondità volute. Fra una morsura e l'altra si coprono i segni che hanno raggiunto la profondità voluta con l'apposita vernice fino ad ottenere i massimi scuri.

La prof. Angela Occhipinti, titolare della Cattedra di Tecniche dell'incisione presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera, ha fatto un attento esame delle tre acquaforti e ha stabilito che il Levati le ha eseguite non per coperture, ma per avanzamento del disegno. Le prime morsure corrispondono ai primi piani; le ultime costituiscono lo sfondo che è stato disegnato per ultimo.



FIG. 1 - GIUSEPPE LEVATI, *Rovine*, acquaforte.



FIG. 2 - GIUSEPPE LEVATI, *Rovine*, acquaforte.

In quella della fig. 1 vi sono cinque «letti» o piani di morsure. Usò un inchiostro piuttosto oleoso per ottenere velature dei primi piani, tanto che sul retro del foglio rimangono leggere tracce di unto. Ha incominciato a mettere i primi piani con punte di metallo piuttosto larghe ed ha aggiunto i diversi piani con punte sempre più sottili e con tempi minori di morsura, senza coperture o riserve.

Che le acqueforti sono state eseguite senza coperture, è evidente soprattutto nelle parti chiare di sfondo. Sono poi state riprese con il bulino in certe parti. Nelle zone più scure (tronchi di alberi, colonne) durante la fase di stampa i primi piani sono stati trattati con velature per rendere più intensi i neri. Questo dimostra una notevole capacità di mestiere. Ha ripulito a palmo (ossia con il palmo delle mani) la lastra, aiutandosi con il bianco di Spagna, per poi inchiostrarla e stamparla.

Il Levati dimostra di essere un eccellente disegnatore e di conoscere perfettamente le tecniche dell'acquaforte. Si può presumere che le abbia stampate sui torchi della Scuola d'Incisione dell'Accademia delle Belle Arti di Brera, che ebbe inizio il 10 febbraio 1790 con Vincenzo Vangelisti (Firenze 1744-Milano 1798)². In pieno trionfo dell'incisione a bulino altri artisti usarono l'acquaforte: Luigi Sabatelli (Firenze 1722-Milano 1830) e Giuliano Traballesi (Firenze 1727-Milano 1812)³, entrambi professori presso la scuola di Pittura dell'Accademia di Brera. Sono d'accordo con la prof. Occhipinti, che le acqueforti del Levati sono settecentesche; raffigurano rovine ispirate alle antichità di Roma e alla Roma del Cinquecento e Seicento (quella alla fig. 2). Il «settecento amore per le rovine» è evidente anche in parecchi suoi disegni⁴.

Il grande modello è Giambattista Piranesi (Mogliano Veneto 1720-Roma 1778) a cui «il genio di Roma lo aveva ispirato di dare alla luce le superstiti grandi opere che minacciavano un giorno o l'altro di finire diroccate». Così scrive in una lettera alla sorella, nel marzo del 1778⁵. Le nostre tre «ruine» prendono spunto in parte da: *Raccolte di varie vedute di Roma sia antica che moderna intagliate la maggior parte dal celebre Gianbattista Piranesi e da altri incisori...* In Roma, MDCCLII: *Spelonca della Ninfa Egeria, detta volgarmente la Cafarella*, «Piranesi F», 1745 (B 34) e *Tempio di Giunone Regina, ora S. Angelo in Pescheria*, «Piranesi F», 1745 (B 33).

Inoltre dall'opera *Prima Parte di Architetture e Prospettive inventate e incise da Gio. Batta Piranesi Architetto Veneziano, dedicate a sig. Nicola Giobbe*. In Roma, 1743. Tav. *Al Campidoglio Aulico a cui s'ascendeva per circa cento gradini* «Gio. Batta Piranesi Archit. veneto inv. ed inc. in Roma, 1743». Anche il Levati sa creare con il gioco di ombre una visione pittorica nelle sue acqueforti. Interessanti pure i personaggi che le animano (figg. 1 e 2) ciascuno indossante abiti a seconda del rango di appartenenza, dimessi o sontuosi così come nelle incisioni del Piranesi.

Ho sperato di rintracciare altre acqueforti del Levati nella sezione delle stampe annesse alla Biblioteca Nazionale di Brera, ma alla dott. Donatella Falchetti Pezzoli non risulta che ve ne siano.

Il Levati disegnò, ma non incise due tavole del volume: Ercole Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano, anno IX [1801]. (Raccolta Bertarelli vol. S 53). Le incisioni sono del

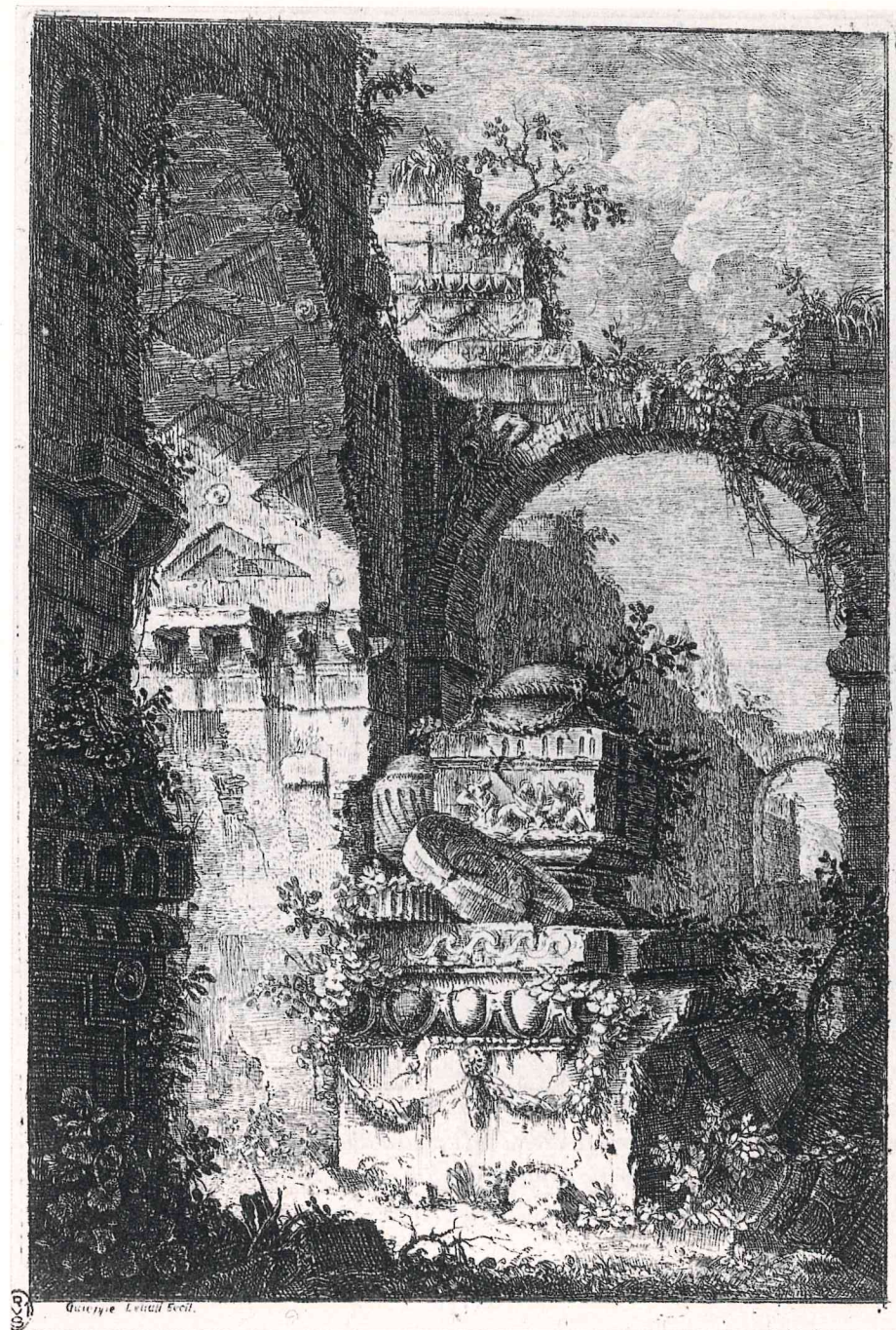


FIG. 3 - GIUSEPPE LEVATI, *Rovine*, acquaforte.

Riboldi⁶. Le tavole sono: tav. 11: *Veduta del giardino e di parte del Palazzo Belgioioso in strada risara*; tav. XVI: *Veduta del laghetto nella Villa Cusani a Desio*. Su entrambi: «Levati del. - Riboldi sc.».

La biografia più ampia e attendibile è di Ignazio Fumagalli che desunse molte notizie da uno scolaro del Levati, Francesco Durelli suo successore nella Scuola di Prospettiva⁷. Importanti anche le precisazioni nel volume di Eva Tea⁸.

Personaggio di primo piano a Milano, come decoratore, dall'ultimo trentennio del '700, fu tra i primi a diffondere il gusto neoclassico⁹. Partecipò alla decorazione del Palazzo Reale, del Teatro alla Scala, di numerosi palazzi e chiese che si andavano rinnovando, e della Villa Reale di Monza¹⁰.

L'esser figlio di un falegname (nota 6, pp. 8 e 9) gli servì per apprezzare la valentia di Giuseppe Maggiolini quand'era (nel 1765) un oscuro artigiano del mobile a Parabiago. Di G. Levati disegnatore per intarsi di mobili dell'atelier Maggiolini, ho ampiamente descritto in una mia pubblicazione: *Una credenza del Maggiolini e i suoi disegni preparatori degli intarsi*¹¹. I disegni del Levati appartengono al Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco; li ho visti tutti, ma nessuno presenta analogie con le tre acqueforti. Un medaglione in bronzo dorato ritraente Giuseppe Levati (fig. 4) fu eseguito poco dopo la sua morte, nel 1828, da Desiderio Cesari. Intorno al ritratto a mezzo busto, di profilo a sinistra vi è un'iscrizione: «GIUSEPPE LEVATI. PROFESSORE . ESIMIO . DI . PROSPETTIVA/ D. CESARI . F. 1828».

Misura cm. 12 di diametro.

Appartiene alle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco ed è nei depositi della Galleria d'Arte Moderna (Inv. n. 580). La segnalazione e la fotografia mi sono state gentilmente date da Giuseppe Beretti.

È indicato al n. 211 del Catalogo delle sculture della Galleria d'Arte Moderna¹². È in deposito della Pinacoteca di Brera dal 1902.

Desiderio Cesari (Castiglione di Lodi [probabilmente è d'Adda] 30 gennaio 1792-Milano 10 settembre 1851) fu apprezzato per lavori di cesello e di sbalzo. Antonio Caimi nel suo volume: *Delle arti del disegno e degli artisti... dal 1777 al 1862*¹³ scrive che D. Cesari «...in particolar modo applicavasi a sbalzare medaglioni e ritratti in lastre metalliche...».

Il Levati meriterebbe di essere rivalutato perché validissimo nelle sue molteplici manifestazioni artistiche. *Se finora non fu eretta una pietra alla memoria di questo degno artefice e professore, egli è d'uopo attribuirlo a quella fatalità cui soggiaciono talora molti altri uomini grandi* (nota 7, p. 11) scrisse il Fumagalli nel 1836.

NOTE

¹ J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur... et un Catalogue supplémentaire aux estampes du XV et XVI siècle du Peintre-Graveur de Adam Bartsch...*, 1860. Tomo 1-2, pp. 366-370.

² C. ALBERICI, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*. In: *Arte Lombarda*, anno V, n. 1, I semestre 1960, pp. 102-114, ill.



FIG. 4 - Medaglione di D. Cesari ritraente Giuseppe Levati.

- ³ C. ALBERICI, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*. In: *Arte Lombarda*, anno V, n. 1, I semestre 1960, pp. 112.
- ⁴ A. SCOTTI, Giuseppe Levati. In: *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, Palazzo della Permanente, Milano Febbraio 1975-Aprile 1975. [Mostra], pp. 86-88, fig. a p. 370. Con bibliografia.
- ⁵ *Giambattista Piranesi. Mostra dell'Accademia Americana di Roma di 135 fogli della collezione di Arthur Ross di New York, Roma 20 ottobre-12 dicembre 1990*. Da una recensione sul «Corriere della Sera» di L. Lambertini, 21 ottobre 1990.
- ⁶ Riboldi Gaetano (Milano 7 settembre 1760 - ivi 25 gennaio 1836). Voce in: P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, vol. II, 1970.
- ⁷ I. FUMAGALLI, *Elogio di Giuseppe Levati già Professore di Prospettiva, pittore ornatista, letto dal Signor Ignazio Fumagalli, f.f. di Professore Segretario dell'I.R. Accademia*. In: Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano, 1836, pp. 5-27 (Raccolta Bertarelli Riv. Q 1).
- ⁸ E TEA, *L'Accademia di Belle Arti a Brera*, Milano, 1941, pp. 57, 58 nota 1, 79, 323.
- ⁹ A. GERLI, *Opuscoli*, Parma, 1785, p. 39 «...seppe essere dei primi ad adottarlo [lo stile neoclassico] ed eseguirlo».
- ¹⁰ E. BACCHESCHI, *Cineserie rococò nell'ambiente maggioliniano: Appiani e Watteau*. In: *Arte Lombarda*, Secondo semestre, 1969, pp. 148-150, ill. Importanti le note 3 e 6 relative al Levati.
- ¹¹ C. ALBERICI, *Una credenza del Maggiolini e i disegni preparatori degli intarsi*. In: *Arte all'incanto, 1989-90*. Milano, Longanesi e C., 1990, pp. 318-326, ill.
- ¹² *La Galleria d'Arte Moderna. Le Sculture. Catalogo*, Milano, Emilio Bestetti, 1938. Autore del volume è il prof. Giorgio Nicodemi coadiuvato dal Prof. Mario Bezzola, come risulta nella prefazione scritta da Gian Giacomo Gallarati Scotti, Podestà di Milano.
- ¹³ A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle Provincie di Lombardia dal 1777 al 1862. Memoria di Antonio Caimi Segretario della R. Accademia di Belle Arti di Milano dettata nell'occasione della Esposizione Universale di Londra del 1862*. Milano 1862, p. 174.

CONSIDERAZIONI ORGANOLOGICHE E INDAGINI CONOSCITIVE SU UN PICCOLO CLAVICEMBALO DI RECENTE ACQUISIZIONE DEL MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Francesco Augelli

Questo articolo vuole dimostrare come anche in Italia sia possibile, grazie alla collaborazione tra pubblico e privato, realizzare studi specialistici nel campo organologico e diagnostico-liutario.

L'elaborazione di quanto segue ha visto la collaborazione del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano che ha messo a disposizione lo strumento in questione; della Civica Scuola di Liuteria del Comune di Milano che ha contribuito, con i propri spazi ed attrezzature, alle prime indagini conoscitive (Tecniche fotografiche); ai Laboratori di Ricerca della Ditta Gilardoni s.p.a. di Mandello del Lario (CO) per le indagini più approfondite (XR).

Il resoconto di tale ampia collaborazione sarà qui sinteticamente riferito con l'auspicio che simili iniziative possano ripetersi nel tempo, e ad esemplificazione di quanto sarebbe possibile realizzare studiando l'enorme quantità di strumenti musicali conservati in quello che è, nel campo organologico e liutario, uno dei musei più ricchi del mondo.

Oggetto di questo articolo è un piccolissimo clavicembalo, anonimo e senza data, acquisito dal Museo del Castello Sforzesco sul mercato antiquario. Lo strumento non è stato ancora catalogato ma è citato sulla «Rassegna di Studi e Notizie» Vol. XIV, Anno XIV, 1987/88, p. 18, ed erroneamente definito spinetta.

Accertamento storico critico

Sembrerà banale affermare che la caratteristica più evidente di questo strumento musicale sono le ridottissime dimensioni, ma in realtà così non è: l'iconografia e gli strumenti superstiti ci indicano che tra il XVI e il XVIII secolo si costruirono strumenti in miniatura, soprattutto oltralpe, i più comuni dei quali erano liutini e spinettine¹. Numerosissimi sono anche i cosiddetti strumenti all'ottava: la maggior parte dei musei di strumenti musicali conserva almeno una spinettina italiana di 4'; sono invece più rari i clavicembali italiani di 4': i più noti sono quelli costruiti da Dominicus Pisaurensis nel 1543² e nel 1546³ e quello di Giuseppe Maria Goccini del 1730⁴.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI

Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI

Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Raccolte di Arte Applicata

Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1989-1990

- ³ C. ALBERICI, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*. In: *Arte Lombarda*, anno V, n. 1, I semestre 1960, pp. 112.
- ⁴ A. SCOTTI, Giuseppe Levati. In: *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, Palazzo della Permanente, Milano Febbraio 1975-Aprile 1975. [Mostra], pp. 86-88, fig. a p. 370. Con bibliografia.
- ⁵ *Giambattista Piranesi. Mostra dell'Accademia Americana di Roma di 135 fogli della collezione di Arthur Ross di New York, Roma 20 ottobre-12 dicembre 1990*. Da una recensione sul «Corriere della Sera» di L. Lambertini, 21 ottobre 1990.
- ⁶ Riboldi Gaetano (Milano 7 settembre 1760 - ivi 25 gennaio 1836). Voce in: P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, vol. II, 1970.
- ⁷ I. FUMAGALLI, *Elogio di Giuseppe Levati già Professore di Prospettiva, pittore ornatista, letto dal Signor Ignazio Fumagalli, f.f. di Professore Segretario dell'I.R. Accademia*. In: Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano, 1836, pp. 5-27 (Raccolta Bertarelli Riv. Q 1).
- ⁸ E TEÀ, *L'Accademia di Belle Arti a Brera*, Milano, 1941, pp. 57, 58 nota 1, 79, 323.
- ⁹ A. GERLI, *Opuscoli*, Parma, 1785, p. 39 «...seppe essere dei primi ad adottarlo [lo stile neoclassico] ed eseguirlo».
- ¹⁰ E. BACCHESCHI, *Cineserie rococò nell'ambiente maggioliniano: Appiani e Watteau*. In: *Arte Lombarda*, Secondo semestre, 1969, pp. 148-150, ill. Importanti le note 3 e 6 relative al Levati.
- ¹¹ C. ALBERICI, *Una credenza del Maggiolini e i disegni preparatori degli intarsi*. In: *Arte all'incanto, 1989-90*. Milano, Longanesi e C., 1990, pp. 318-326, ill.
- ¹² *La Galleria d'Arte Moderna. Le Sculture. Catalogo*, Milano, Emilio Bestetti, 1938. Autore del volume è il prof. Giorgio Nicodemi coadiuvato dal Prof. Mario Bezzola, come risulta nella prefazione scritta da Gian Giacomo Gallarati Scotti, Podestà di Milano.
- ¹³ A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle Provincie di Lombardia dal 1777 al 1862. Memoria di Antonio Caimi Segretario della R. Accademia di Belle Arti di Milano dettata nell'occasione della Esposizione Universale di Londra del 1862*. Milano 1862, p. 174.

CONSIDERAZIONI ORGANOLOGICHE E INDAGINI CONOSCITIVE SU UN PICCOLO CLAVICEMBALO DI RECENTE ACQUISIZIONE DEL MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Francesco Augelli

Questo articolo vuole dimostrare come anche in Italia sia possibile, grazie alla collaborazione tra pubblico e privato, realizzare studi specialistici nel campo organologico e diagnostico-liutario.

L'elaborazione di quanto segue ha visto la collaborazione del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano che ha messo a disposizione lo strumento in questione; della Civica Scuola di Liuteria del Comune di Milano che ha contribuito, con i propri spazi ed attrezzature, alle prime indagini conoscitive (Tecniche fotografiche); ai Laboratori di Ricerca della Ditta Gilardoni s.p.a. di Mandello del Lario (CO) per le indagini più approfondite (XR).

Il resoconto di tale ampia collaborazione sarà qui sinteticamente riferito con l'auspicio che simili iniziative possano ripetersi nel tempo, e ad esemplificazione di quanto sarebbe possibile realizzare studiando l'enorme quantità di strumenti musicali conservati in quello che è, nel campo organologico e liutario, uno dei musei più ricchi del mondo.

Oggetto di questo articolo è un piccolissimo clavicembalo, anonimo e senza data, acquisito dal Museo del Castello Sforzesco sul mercato antiquario. Lo strumento non è stato ancora catalogato ma è citato sulla «Rassegna di Studi e Notizie» Vol. XIV, Anno XIV, 1987/'88, p. 18, ed erroneamente definito spinetta.

Accertamento storico critico

Sembrerà banale affermare che la caratteristica più evidente di questo strumento musicale sono le ridottissime dimensioni, ma in realtà così non è: l'iconografia e gli strumenti superstiti ci indicano che tra il XVI e il XVIII secolo si costruirono strumenti in miniatura, soprattutto oltralpe, i più comuni dei quali erano liutini e spinettine¹. Numerosissimi sono anche i cosiddetti strumenti all'ottava: la maggior parte dei musei di strumenti musicali conserva almeno una spinettina italiana di 4'; sono invece più rari i clavicembali italiani di 4': i più noti sono quelli costruiti da Dominicus Pissarens nel 1543² e nel 1546³ e quello di Giuseppe Maria Goccini del 1730⁴.

Non essendoci dubbi che questi strumenti avessero un proprio ruolo nel panorama musicale colto, risulta difficoltoso identificare il piccolo strumento in questione come strumento a pieno titolo.

Esso si presenta in forma di clavicembalo e ciò che più colpisce sono le dimensioni dei tasti, talmente piccoli che sarebbe impossibile per un adulto tastarli.

Sullo strumento non è stata trovata alcuna iscrizione relativa al costruttore e all'anno di costruzione⁵ così abbiamo cercato, per approssimazioni successive, di stabilirne, per mezzo dell'osservazione delle caratteristiche tipologico-costruttive, epoca e area di provenienza:

1 - È uno strumento «a finta cassa» o «non levatore di cassa». Questo significa che lo strumento vero e proprio e la cassa di protezione che lo contiene sono un corpo unico, la struttura risultante è quindi massiccia e le fasce hanno, negli strumenti di 8', uno spessore compreso tra i 10 e i 15 mm. In Italia questo tipo di clavicembalo si distingueva da quello detto «levatore di cassa» che invece veniva estratto per l'esecuzione musicale, dalla cassa esterna di protezione: la struttura risultante era più leggera con fasce di spessore compreso generalmente tra i 3 e i 6 mm.

2 - I materiali utilizzati sono tipici degli strumenti italiani di 8': i tasti diatonici sono rivestiti di bosso, la lastronatura della parte superiore interna delle fasce è di cipresso, così come le cornici e la tavola armonica⁶.

3 - Le sponde sagomate della tastiera, le modanature delle cornici, dei ponticelli e la rosetta sono tipicamente italiane.

Stabilito che lo strumento è di tipologia italiana resta da determinare epoca e area geografica di provenienza. L'impresa si presenta ardua: in Italia si costruirono, senza variazioni regionali, clavicembali dei due tipi sopra descritti sicuramente già dal XVI secolo; inoltre i cembalari italiani non subirono mai grosse influenze da parte dei colleghi fiamminghi e francesi, così che la produzione nazionale di clavicembali si protrasse pressoché inalterata nella tipologia, materiali e tecniche costruttive fino alla decadenza di questo strumento.

L'unico elemento che può far riflettere è la decorazione pittorica delle fasce e del coperchio del nostro strumento, a tralci di rose inquadrati da volute tipicamente settecentesche ma di fattura piuttosto scadente. L'area di provenienza è veneta per il modo di decorare: infatti l'interno del coperchio è decorato con una tecnica cosiddetta ad «arte povera» che proprio nell'area veneta sembra aver riscosso, nel XVIII secolo, i maggiori successi⁷.

Per quanto riguarda l'uso che di tale strumento se ne potesse fare credo non vi siano dubbi: le dimensioni dei tasti (15 mm i diatonici, 8 mm i cromatici contro i «normali» 22 mm ca. e 13 mm ca. rispettivi) fanno sì che lo si possa identificare come strumento ludico realizzato per un bambino di quattro o cinque anni.

Unico esemplare noto confrontabile sembra essere il clavicembalino costruito a Parigi da Pascal Taskin nel 1786 che è comunque di dimensioni notevolmente superiori a quelle del nostro strumento: «Lo strumento misura 1815 mm di lunghezza e 735 mm di larghezza. (...) Il clavicembalo è un pezzo unico poiché è l'unico esemplare conosciuto di



FIGG. 1 e 2 - Viste d'insieme del clavicembalino.

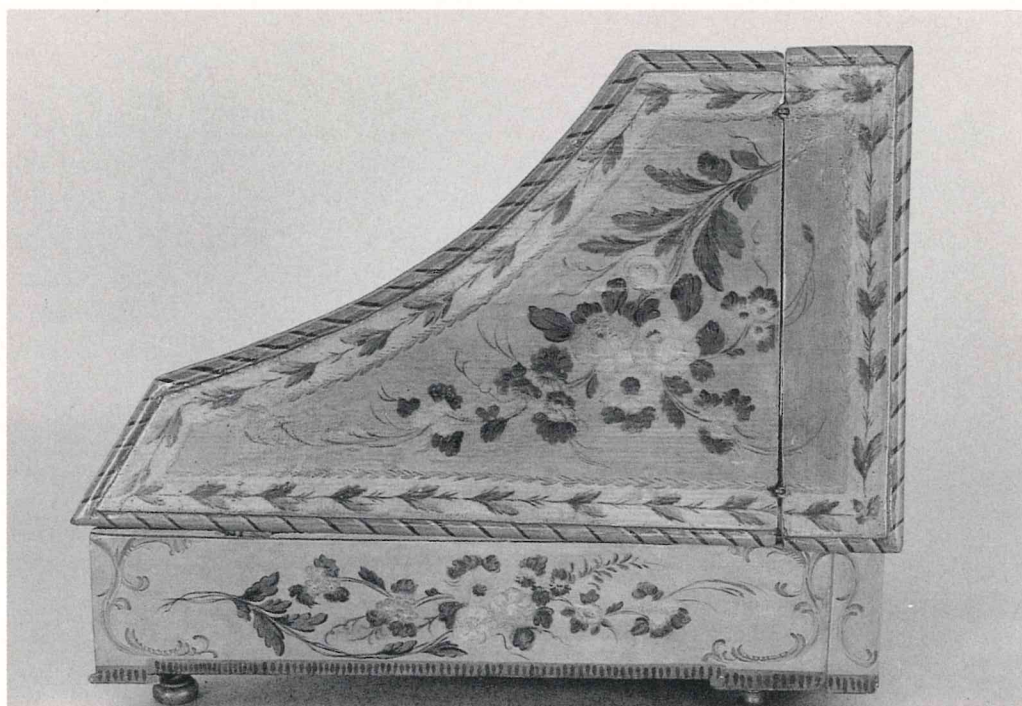


FIG. 3 - Vista dell'esterno del coperchio e dell'esterno della fascia dei gravi.



FIG. 4 - Vista anteriore dello strumento con ribaltina alzata.

uno strumento veramente piccolo costruito da un cembalero di primordine. Sebbene la bottega dei Ruckers ad Anversa alla fine del XVI e nel XVII secolo abbia prodotto un buon numero di clavicembali e virginali di diverse misure e modelli che suonavano coprendo l'intero ambito delle altezze musicali, ricoprendo perlomeno una nona (vedi O' Brien 1979), e anche se la spinetta all'ottava continuò ad esistere nel XVIII secolo, nessuno di questi strumenti può essere definito come miniatura, ovvero uno strumento intonato come un normale 8' può essere costruito in piccole dimensioni con una tastiera di misura idonea⁸.

È utile a questo punto fare delle considerazioni sull'altezza del suono dello strumento in relazione a quelli di 8'.

Esistono due «scale» a cui gli organologi sulla scorta della trattatistica, fanno riferimento: la «scala pitagorica» o «giusta» dove le corde, di ottone o ferro, a distanza di ottava raddoppiano la loro lunghezza nei bassi rispetto alla lunghezza della corda di riferimento (in genere corrispondente al Do4 di lunghezza 250÷350 ca.) e la dimezzano rispetto a questa negli acuti.

Teoricamente sarebbe:

«piedi»	8'	4'	2'	1'	1/2'	1/4'
note	C	c	c ₁	c ₂	c ₃	c ₄
ottone	2000	1000	500	250	125	62,5
ferro	2640	1320	660	330	165	82,5
rapporto		2	2	2	2	2

Nelle «scale accorciate» le corde, di ottone o ferro, a distanza di ottava non raddoppiano o dimezzano esattamente la loro lunghezza rispetto alla corda di riferimento; questo accade soprattutto nei bassi per evitare di raggiungere lunghezze considerevoli dello strumento⁹.

Teoricamente sarebbe:

«piedi»	8'	4'	2'	1'	1/2'	1/4'
note	C	c	c ₁	c ₂	c ₃	c ₄
ottone	1400	1000	500	250	125	62,5
rapporto		2	2	2	2	2
ferro	1900	1190	660	330	165	82,5
rapporto		1,6	1,8	2	2	2

Nel nostro strumento abbiamo:

«piedi»	1'	1/2'	1/4'
note	C(c ₂)	c(c ₃)	c ₁ (c ₄)
lunghezze	250	125	62
rapporto	1,8	2,8	

Da quanto precede si può dedurre che il piccolo clavicembalo doveva suonare ad un'altezza di 1' con corde presumibilmente di ottone¹⁰.

Evidenziata l'importanza di questo strumento, unico esemplare noto di clavicembalo a 1', la fase successiva all'accertamento storico-critico è stata l'esecuzione di un attento rilievo metrico e materico esplicitato graficamente e dal quale è stata estratta la seguente scheda sintetica:

CASSA DELLO STRUMENTO

Clavicembalo ad un registro di tipologia e materiali tipicamente italiani. Lo strumento è «non levatoro di cassa» dipinto all'esterno con motivi floreali su fondo chiaro. La parte superiore interna della cassa, al disopra della tavola armonica, è lastronata in cipresso al cui bordo superiore è applicata, su tutti i lati, una cornice anch'essa di cipresso.

Sui bordi inferiori della punta, del fianco curvo e della fascia degli acuti è incollata una cornice dipinta. Il frontale della tastiera è di cipresso.

Dati tecnici (misure espresse in mm):

	<i>l</i>	<i>b</i>	<i>sp.</i>
Fascia dei gravi	460	89	16
Fascia posteriore (punta)	87	95	15
Fascia curva (corda)	334	97	13.5
Vano tastiera	250	28	—
Fascia degli acuti	143	95	15
Frontale tastiera	248	58	3.5
Lato anteriore	273	—	—

TAVOLA ARMONICA

Tavola armonica in un solo pezzo di cipresso e contornata da una cornice della stessa essenza.

Lo spessore in prossimità della rosetta è di 3 mm ca. La rosetta di 29 mm di diametro è in pergamena, mancante della parte centrale e in direzione del tasto La⁴.

Ponticello sulla tavola armonica sagomato e curvato, di cipresso e giuntato a gomito in corrispondenza delle ultime corde dei bassi.

Dati tecnici del ponticello (in mm):

Altezza lato sinistro	6
Spessore lato sinistro	5
Altezza lato destro	5.5
Spessore lato destro	4.5
Diametro dei chiodini	0.7

FONDO

Fondo di abete in cinque tavole di spessore 10 mm ca. È rinforzato su tutti i lati esterni escluso quello corrispondente alla fascia dei gravi. Tre piedini torniti e alti 27 mm sono stati apposti in corrispondenza della punta e del vano tastiera per sollevare lo strumento dal piano su cui veniva appoggiato per essere suonato.

TASTIERA

Tastiera di estensione Do⁴-Re⁶ con prima ottava «corta» per un totale di 23 tasti. Le leve dei tasti sono di abete e taglio trapezoidale¹¹.

Il rivestimento dei tasti diatonici è di bosso, quello dei cromatici di legno di frutto (pero o melo) tinto di nero.

Non sono presenti frontalini di rivestimento sui tasti diatonici.

Il telaio della tastiera, di abete, è incollato al fondo così come il bilanciere che è di faggio.

Guide dei tasti con palette di legno.

Dati tecnici (misure in mm):

	<i>l</i>	<i>la.</i>	<i>sp.</i>
Leve dei tasti	da 116 a 91.5	216	7
Porzione anteriore dei diatonici	18 ca.	15 ca.	2 ca.
Porzione posteriore dei diatonici	23 ca.	9 ca.	2 ca.
		(Re 9.5)	
Tasti cromatici	22 ca.	8 ca.	6 ca.
Ottava	—	109	—
Fulcri tasti diatonici (dal frontale)	da 44 a 38	—	—
Fulcri tasti cromatici (dal frontale)	da 31 a 26	—	—
Telaio tastiera	—	—	5
Bilanciere	—	17	8.5

SOMIERE:

Somiere di faggio a forma trapezoidale (più largo verso i gravi rispetto al lato degli acuti) in prossimità del quale è incollato il ponticello sagomato di cipresso. Sul somiere sono posizionate, su una fila, le caviglie d'accordatura di 3 mm di diametro.

Dati tecnici (in mm):

	<i>l</i>	<i>la./h</i>	<i>sp.</i>
Somiere	24	da 20 a 16	18 ca.
Ponticello	218 ca.	da 6 a 5.5	da 5 a 4.5

GUIDA DEI SALTARELLI

Guida dei saltarelli posizionata obliquamente (più lontana dal somiere nei gravi rispetto agli acuti) e separata dal somiere da una falsa porzione di tavola armonica.

Dati tecnici (in mm):

	<i>l</i>	<i>la.</i>	<i>sp.</i>
Guida dei saltarelli	23.5 ca.	14	non rilevabile
Scatolette	8	4	—
Ponti	—	4	—

SALTARELLI

Saltarelli di pero con molla in nylon, senza smorzatori, con zavorre di piombo e numerazione progressiva punzonata sul fianco. La barra dei saltarelli non è stata conservata.

Dati tecnici (in mm):

	<i>l</i>	<i>la.</i>	<i>sp.</i>
Saltarelli	32	7	2.5

Anamnesi

Ad un esame diretto è stato possibile ipotizzare una prima anamnesi di massima atta a stabilire gli interventi di restauro pregressi.

Risulta fin troppo evidente che i saltarelli originali sono stati completamente sostituiti da quelli ora in sito, a causa della totale o parziale mancanza degli originali: l'intervento di sostituzione deve essere stato effettuato così recentemente che il legno utilizzato non presenta ancora una patina evidente, caratteristica della stagionatura, dovuta alla fotosensibilità propria del materiale e ai depositi superficiali. La numerazione progressiva, che in genere è manoscritta ad inchiostro sul lato del plettro di ogni singolo saltarello è qui punzonata sul fianco. La molla per il ritorno della linguetta del saltarello, che in genere è realizzata con una piattina di ottone è nel nostro caso realizzata con filo di nylon.

Indipendentemente da questi particolari tecnici è comunque evidente che l'autore di questi nuovi saltarelli li ha realizzati con una certa cognizione di causa. Il somiere e le caviglie d'accordatura sono evidentemente non originali pur ripetendo probabilmente le dimensioni e la posizione di quelli sostituiti. Ciò è evidente a causa della modesta patina

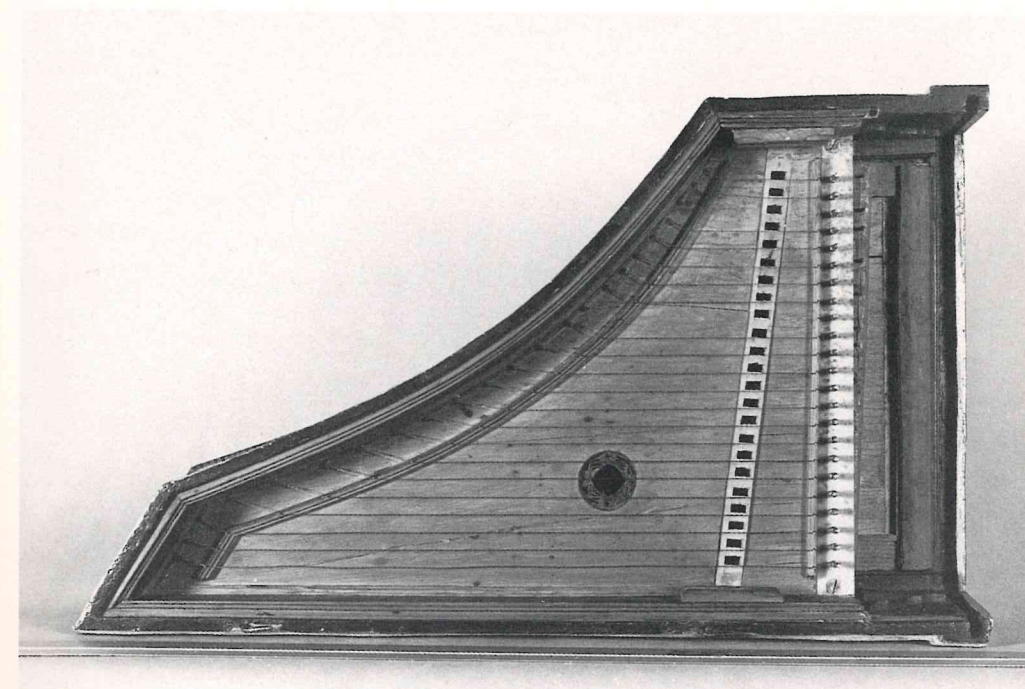


FIG. 5 - Vista d'insieme della pianta dello strumento escluso la tastiera.

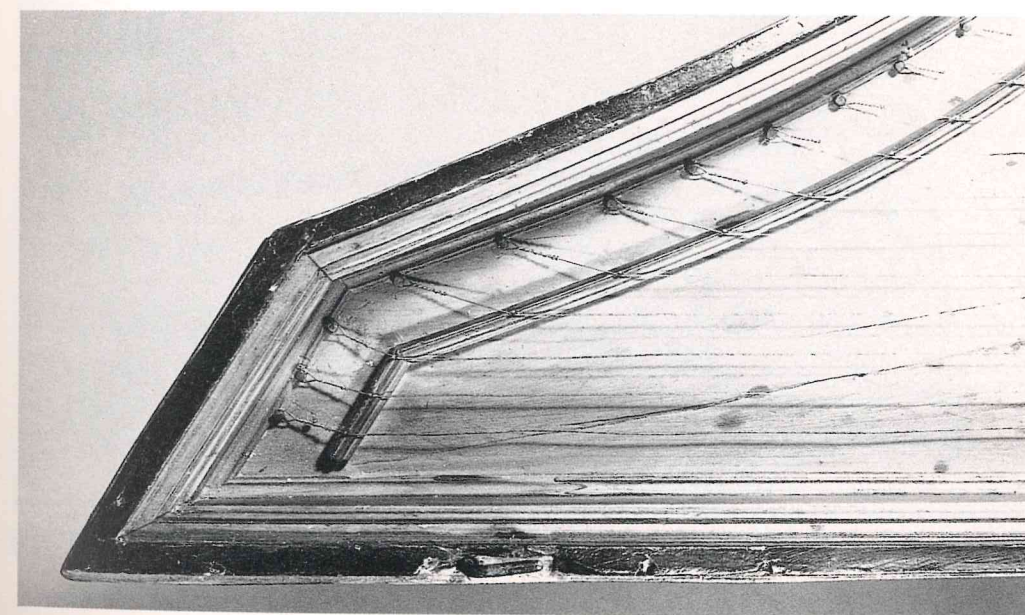


FIG. 6 - Particolari della punta dello strumento; si notino le lesioni della tavola armonica.

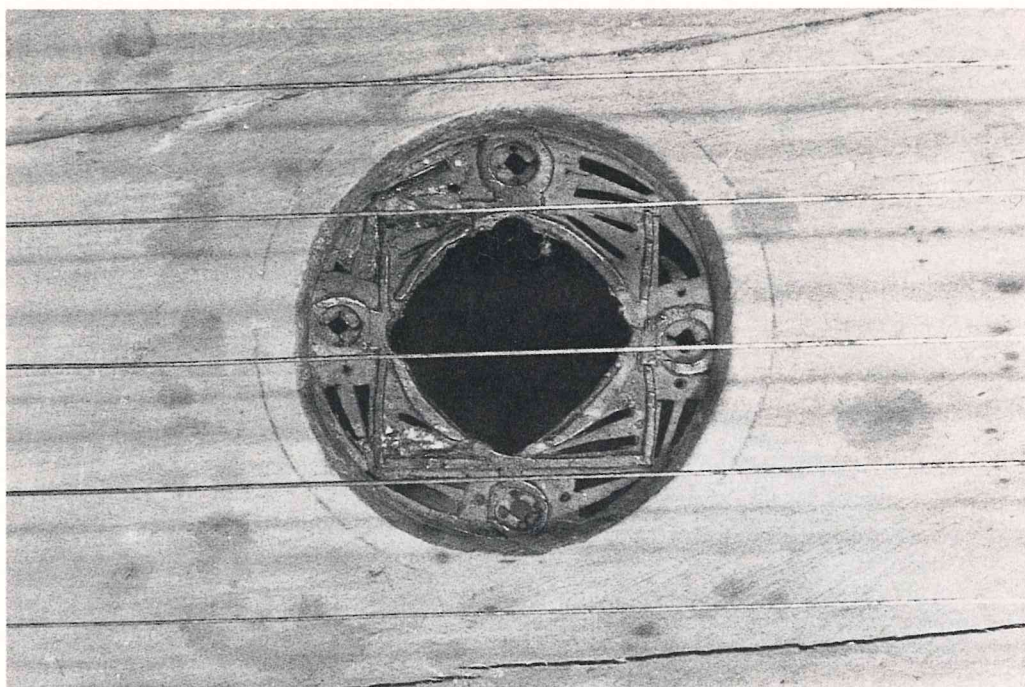


FIG. 7 - Particolare della rosetta di pergamena; si notino le lesioni in prossimità della rosetta.

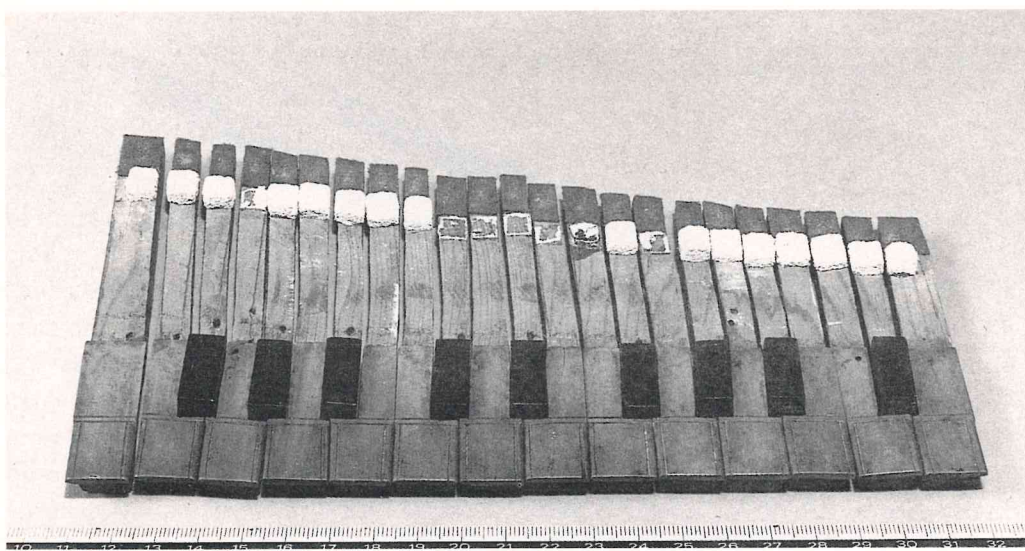


FIG. 8 - Particolare della tastiera.

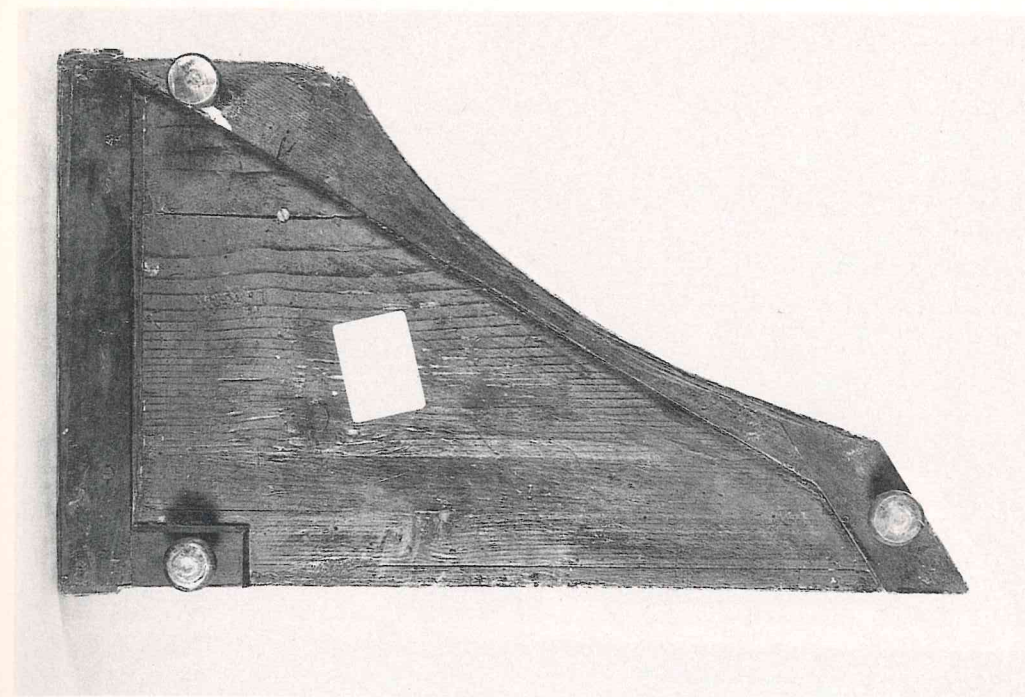


FIG. 9 - Il fondo dello strumento. Si notino la lesione longitudinale, la parziale scollatura della fascia dei gravi, i numerosi fori di sfarfallamento, i rinforzi lungo i lati e i tre piedini torniti.

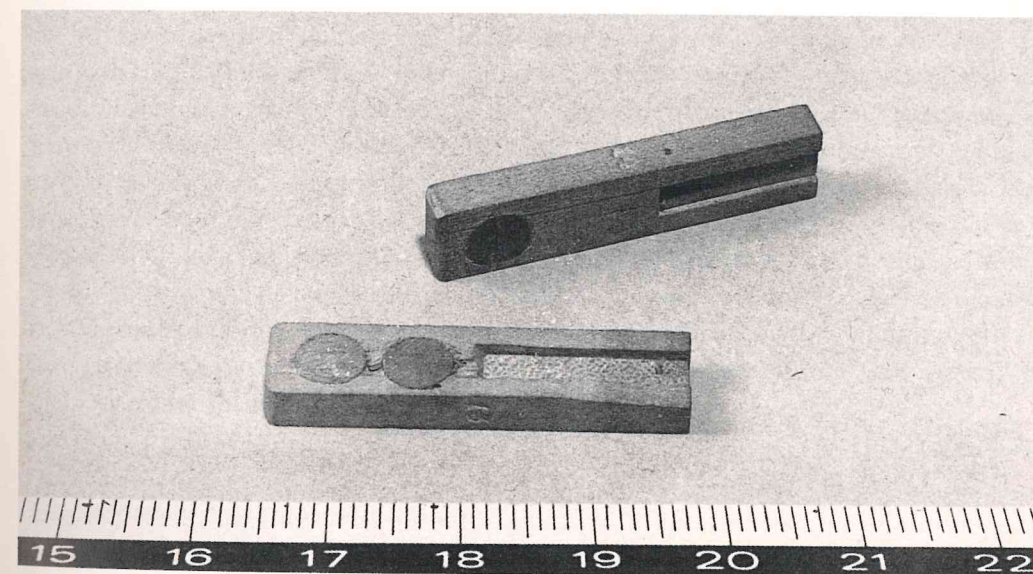


FIG. 10 - Particolare dei saltarelli nn. 20 e 13; si notino le zavorre di piombo e la numerazione progressiva punzonata sul fianco.

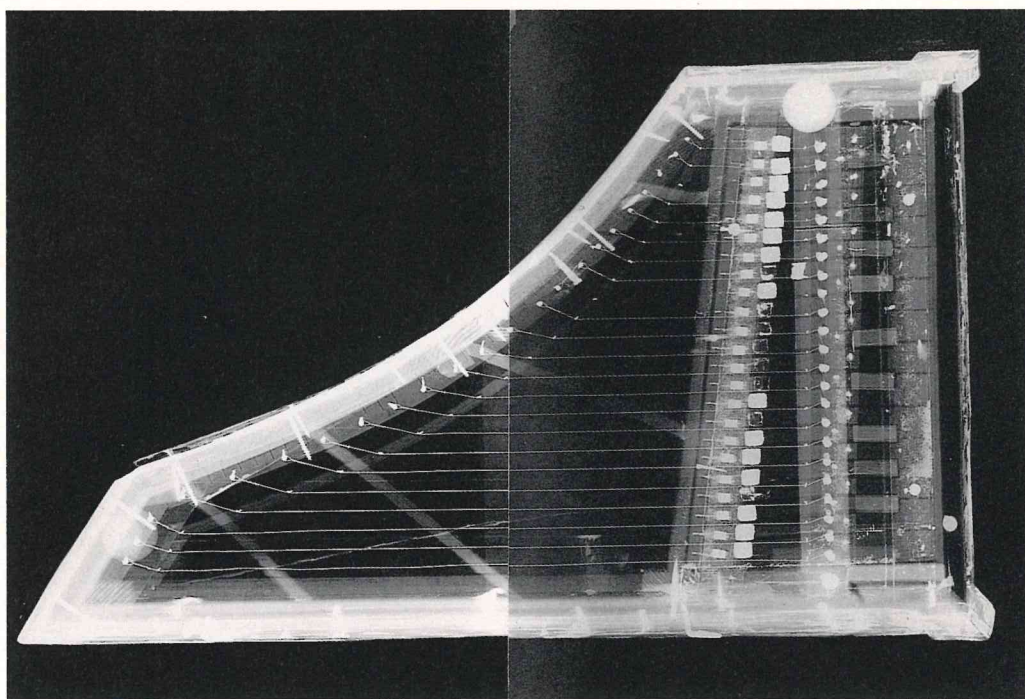


FIG. 11 - Assemblaggio delle due riprese radiografiche dello strumento.
Si notino le catene e le viti per legno.

e dall'integrità materica che mostra questo elemento rispetto alla patina generale dello strumento e dalla presenza di due grosse viti per legno alle estremità superiori del somiere: queste, benché di ferro, non hanno ancora subito alcuna ossidazione. Il ponticello del somiere sembra essere originale, probabilmente «salvato» dagli interventi di sostituzione. Le caviglie d'accordatura sono atipiche, a testa quadra e non brunate quando in Italia si producevano a testa piatta e brunate per evitare l'ossidazione del metallo. Le corde originali, probabilmente di ottone, sono state sostituite con corde di ferro di diametro inopportuno. Credo che la sostituzione del somiere, originata forse da gravi lesioni e deformazioni del legno, da probabili attacchi da parte di insetti xilofagi e dal dilatamento delle sedi delle caviglie, abbia suggerito questo deprecabile intervento (eseguito probabilmente dallo stesso autore dei saltarelli), con conseguente perdita di informazioni organologiche.

Stato di conservazione

Ad un primo esame visivo sullo stato di conservazione, lo strumento, pur non essendo in efficienza, non appare in pessime condizioni se si eccettuano le seguenti osservazioni: la tavola armonica è attraversata da lesioni longitudinali in alcune delle quali sono presenti tracce di colla: questo è il risultato di un tentativo di riparazione non riuscito. Anche il fondo dello strumento è attraversato da lesioni longitudinali una delle quali è stata determinata probabilmente da una vite per legno fissata dall'esterno in corrispondenza del vano tastiera: questa vite nelle intenzioni avrebbe dovuto assicurare il telaio della tastiera al fondo dal quale si era probabilmente parzialmente scollata, ma in realtà ne ha determinato un ulteriore distacco. La fascia dei gravi risulta parzialmente scollata dal bordo del fondo. Su tutta la tavola del fondo sono presenti numerosi fori di sfarfallamento causati da anobidi attualmente inattivi. Notevole è la deformazione a divaricazione che hanno subito le fasce laterali, soprattutto quella del lato dei gravi, in prossimità del vano tastiera ed imputabile forse all'intervento di sostituzione del somiere. I saltarelli non scorrono nelle guide a causa dell'ossidazione delle zavorre di piombo. Le leve dei tasti risultano, in alcuni casi, deformate per «svergolamento» causato dal taglio tangenziale del legno piuttosto che da quello radiale più consueto e stabile. Il ritorno delle leve dei tasti in posizione di riposo, è nella maggior parte dei casi, approssimativo, nonostante si sia cercato di favorirlo con l'aiuto di zavorre di piombo. Si possono osservare lesioni di modesta entità sul ponticello della tavola armonica.

Considerazioni organologico-strutturali

Lo studio organologico-strutturale degli strumenti musicali con corde si trova spesso di fronte ad un grosso ostacolo: la difficoltà di «leggere» l'interno dello strumento. Tutti gli strumenti con corde sono provvisti di una struttura interna atta a contrastare gli sforzi che

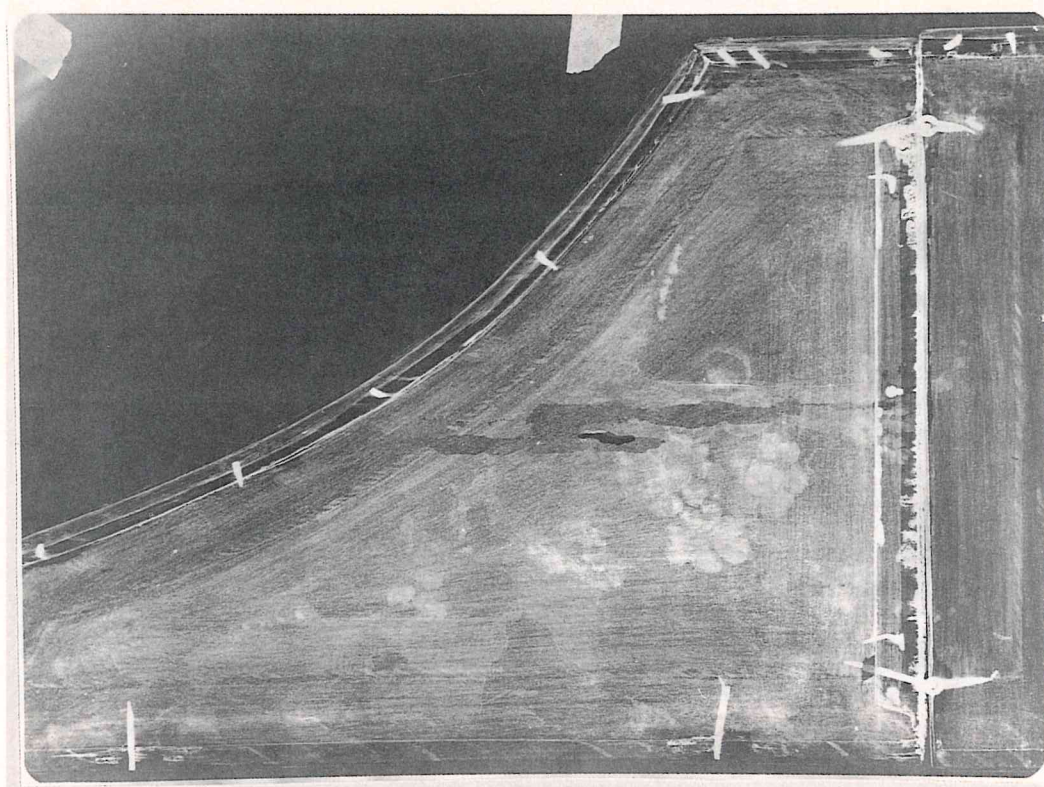


FIG. 12 - Fotografia della lastra radiografica del coperchio dello strumento.
Si noti l'ampia lacerazione non più visibile ad occhio nudo e causata da insetti anobidi.

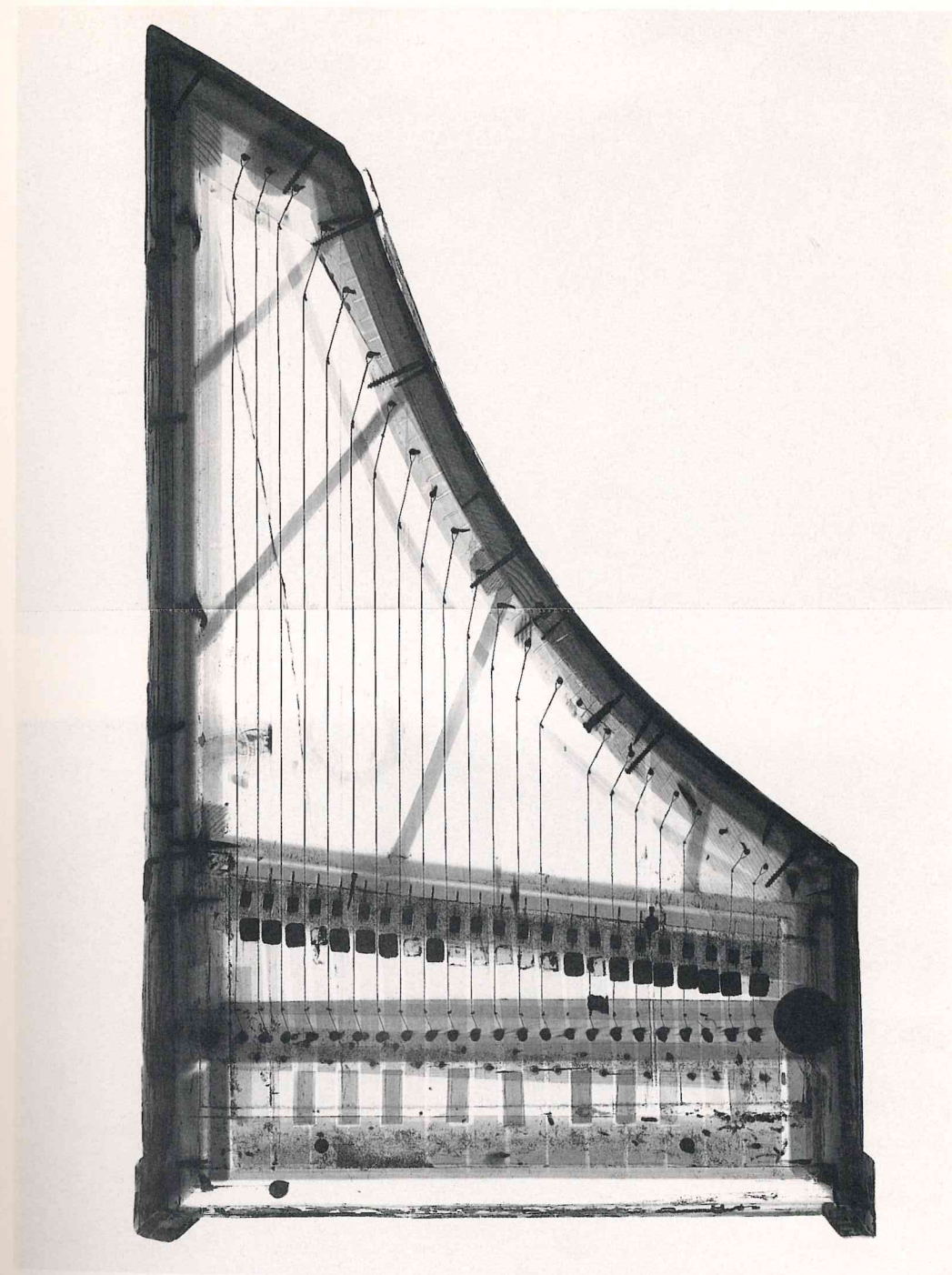


FIG. 13 - Assemblaggio delle due riprese radiografiche dello strumento.
Riproduzione in positivo ottenuta a contatto.



FIG. 14 - Riproduzione in positivo ottenuta a contatto, del coperchio dello strumento.

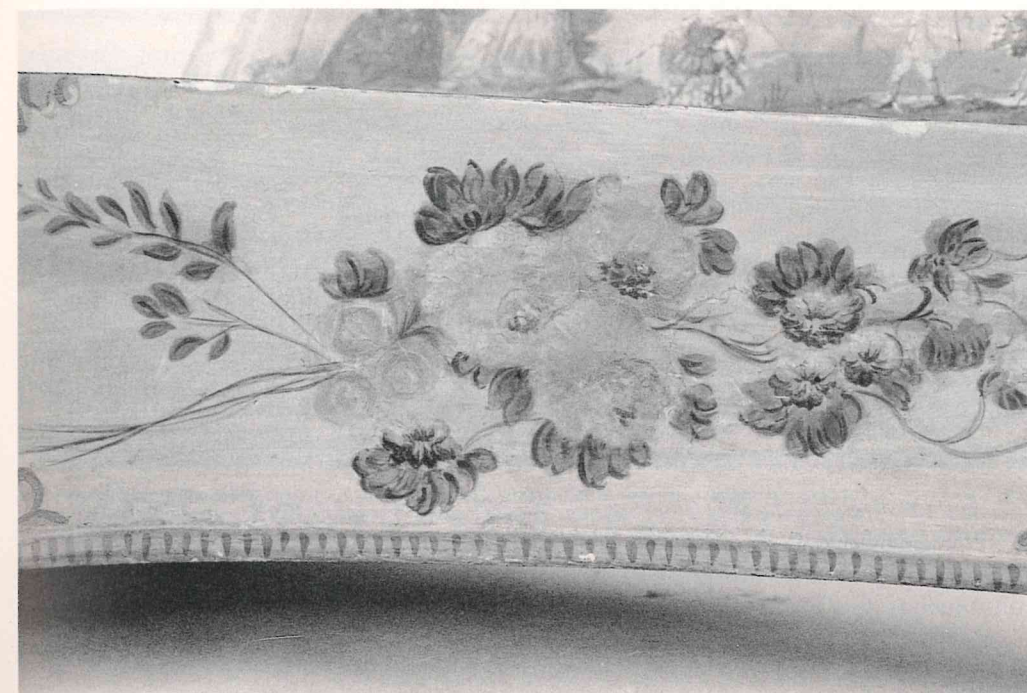


FIG. 15 - Particolare centrale della fascia curva a luce visibile.

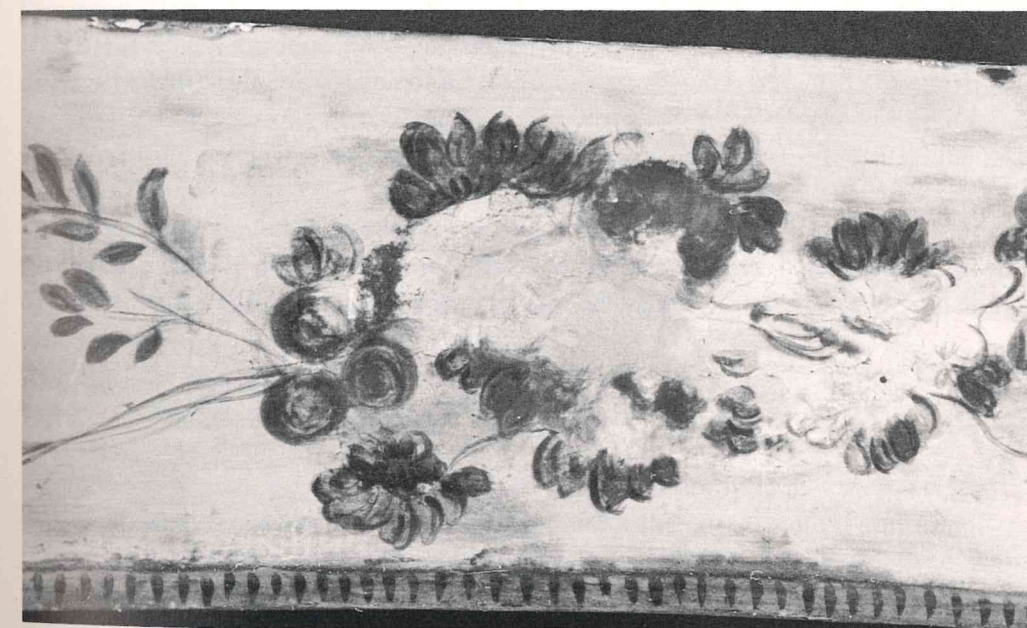


FIG. 16 - Particolare centrale della fascia curva esposta alla lampada di Wood. Si noti la patina generale (effetto nebbia) causato dalla vernice sintetica in superficie, la disomogeneità generale della pellicola pittorica e l'estrema confusione del disegno.



FIG. 17 - Ripresa fotografica a luce radente. Si noti l'estrema scabrosità della superficie (cretti longitudinali con sollevamento di materiale) e il particolare della decorazione sottostante.

le corde esercitano, quando messe in tensione, su tutte le parti dello strumento. A tal fine vengono posti, al disotto della tavola armonica e all'interno del fondo, dei rinforzi di legno, detti «catene» che hanno la funzione di resistere alle forze di tensioni, pressione e flessione causate dalle corde. Nel caso di clavicembali e spinette le forze maggiori di tensione vengono esercitate sul somiere e sulle fasce, in particolar modo su quella curva e su quella posteriore in prossimità delle quali sono ancorate le corde; queste parti devono essere di conseguenza dimensionate o rinforzate opportunamente: il somiere è quindi realizzato in un blocco massiccio di legno duro¹², viene incollato alle fasce e a dei blocchetti sottostanti e spesso anche inchiodato a queste. Le fasce possono essere rinforzate con l'applicazione di squadrette di legno, dette «ginocchi», incollate tra fondo e fasce al disotto della controfascia, oppure con veri e propri puntali di legno che da un'estremità del fondo terminano al disotto della controfascia del lato opposto. Alcune «catene» potevano venire incollate anche sul fondo onde evitare la deformazione da «imbarcamento» e/o «svergolamento» del legno. Gli angoli interni delle fasce potevano essere rinforzati con «zocchetti» di legno. I modi di «incatenare» i clavicembali in Italia erano diversi e dipendevano dal numero di corde complessive presenti sullo strumento e dal «timbro» del suono che da tale strumento si voleva ottenere. Per considerazioni più approfondite sull'argomento si rimanda alla bibliografia.

I sistemi non distruttivi (NDT) utilizzati per poter studiare l'interno degli strumenti musicali sono fondamentalmente due:

l'esame endoscopico e l'esame radiografico.

Il primo si effettua introducendo l'endoscopio in fori «naturali» dello strumento: nel caso di clavicembali e spinette spesso questo è possibile attraverso la buca della rosetta; quello che si ottiene è la visione diretta anche se non globale di tutto ciò che vi è all'interno. Inoltre permette veloci rilievi in sito data la facile trasportabilità e preparazione della strumentazione.

La ripresa radiografica fornisce invece una rappresentazione globale dell'interno e dell'esterno dello strumento: potendo essa «vedere» attraverso la materia, rileva anche la qualità del materiale, ma è molto meno pratica dell'esame endoscopico.

Indagini radiografiche

Le riprese radiografiche¹³ effettuate sullo strumento hanno rivelato:

- la presenza di tre catene sotto la tavola armonica e che attraversano il ponticello;
- la presenza di quattro catene sul fondo disposte diagonalmente e dello spessore di 7 mm ca.;
- la presenza di zocchetti in corrispondenza degli spigoli interni delle fasce;
- la presenza di chiodi in corrispondenza della giunta tra fondo e fasce;
- lo spessore notevole delle controfascie;

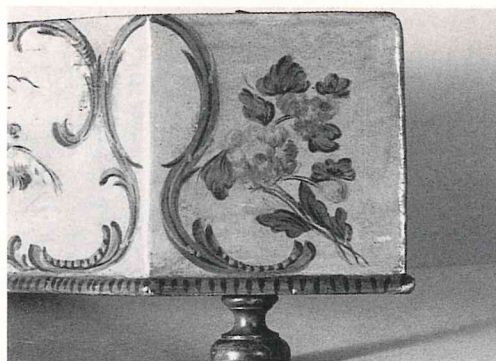


FIG. 18 - Particolare esterno della punta dello strumento a luce visibile.



FIG. 19 - Particolare della punta dello strumento esposto alla lampada di Wood. Si noti la patina generale (effetto nebbia) causato dalla vernice sintetica in superficie.



FIG. 20 - Ripresa fotografica a luce radente della punta dello strumento. Si noti l'estrema scabrosità della superficie e la testa della vite per legno in corrispondenza del centro della voluta dipinta.

– il procedimento eseguito per piegare la controfascia del fianco curvo, ovvero segandola parzialmente in più punti.

Inoltre l'esame radiografico ha evidenziato un intervento di «restauro»: lungo la fascia curva e quella posteriore si notano sette viti per legno (cinque su quella curva, due su quella posteriore) di produzione industriale e fissate dall'esterno all'altezza della controfascia. Le teste delle viti sono state incassate nel legno, che è stato stuccato e ritoccato in modo tale da mimetizzare totalmente l'intervento. Presumo che l'intervento di queste viti sia da mettere in relazione con l'intervento di riuso dello strumento del quale si è in precedenza riferito; probabilmente la tensione delle corde sulla controfascia ne aveva compromesso la stabilità, cosicché si è proceduto a questo intervento di rinforzo. Le lastre radiografiche hanno evidenziato anche il cattivo stato di conservazione del fondo dello strumento sul quale si nota un reticolo di canali causato da anobidi.

L'esame radiografico del coperchio ha rivelato una notevole stuccatura effettuata al centro del coperchio dello stesso di una lesione passante, stuccatura che è stata abilmente mimetizzata dai ritocchi della pellicola pittorica.

Tecniche fotografiche

Sono state impiegate due tipi di tecniche fotografiche: la prima è stata realizzata sottoponendo lo strumento alle radiazioni della lampada di Wood, che sfrutta la fluorescenza di molti materiali tra cui colle, oli, resine naturali e alcuni pigmenti quando colpiti da raggi UV.

L'intensità della luminosità o della fluorescenza aumenta con l'aumentare dell'ossidazione e polimerizzazione determinata dall'invecchiamento di questi materiali. I contrasti maggiori si avranno quindi nelle zone non originali che, non essendo invecchiate quanto quelle originali, non avranno sviluppato la stessa intensità di fluorescenza: si evidenzieranno quindi come macchie più o meno scure.

L'altra tecnica fotografica utile per poter evidenziare interventi di restauro pregressi, in particolar modo su dipinti, è quella che utilizza la luce radente: un fascio luminoso, molto stretto e di forte intensità, incidente la superficie da esaminare con un angolo molto ridotto, evidenzierà particolari non apprezzabili con la luce diffusa: ad esempio le variazioni e alterazioni della planarietà superficiale indizio di sollevamenti della pellicola pittorica o di dipinti sottostanti.

FOTOGRAFIE U.V.: le indagini si sono rivolte particolarmente alla fascia curva dello strumento, dove maggiori sono stati gli interventi di «restauro» già evidenziati dalla ripresa radiografica: si distinguono sia numerosi ritocchi che le zone di stuccatura delle viti, evidenziati entrambi da macchie più scure.

Anche all'esterno e all'interno del coperchio vi sono ampissimi ritocchi: all'interno, oltre alla grossa stuccatura già evidenziata dall'esame radiografico, vi sono ritocchi sui bordi e ritocchi di colore sulle figurine applicate.



FIG. 21 - Vista dell'esterno del coperchio e della fascia dei gravi a luce visibile.

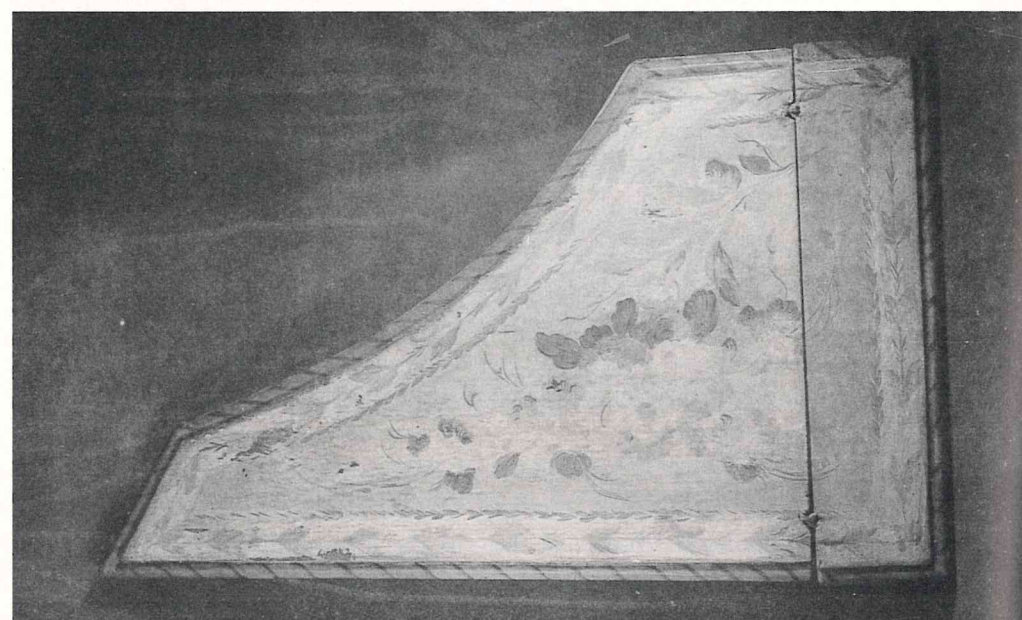


FIG. 22 - Particolare dell'esterno del coperchio dello strumento esposto alla lampada di Wood. Si noti la patina generale (effetto nebbia) causato dalla vernice sintetica di superficie, i numerosi ritocchi (corrispondenti alle «macchie» più scure) in particolare quello esteso in corrispondenza del centro della tavola.

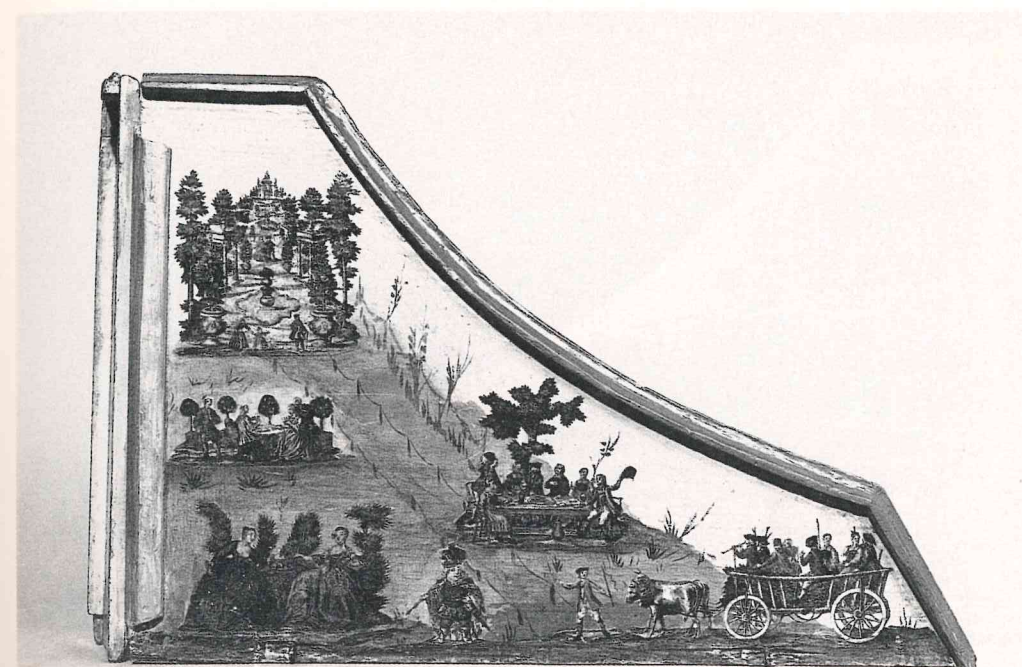


FIG. 23 - Vista dell'interno del coperchio a luce visibile.

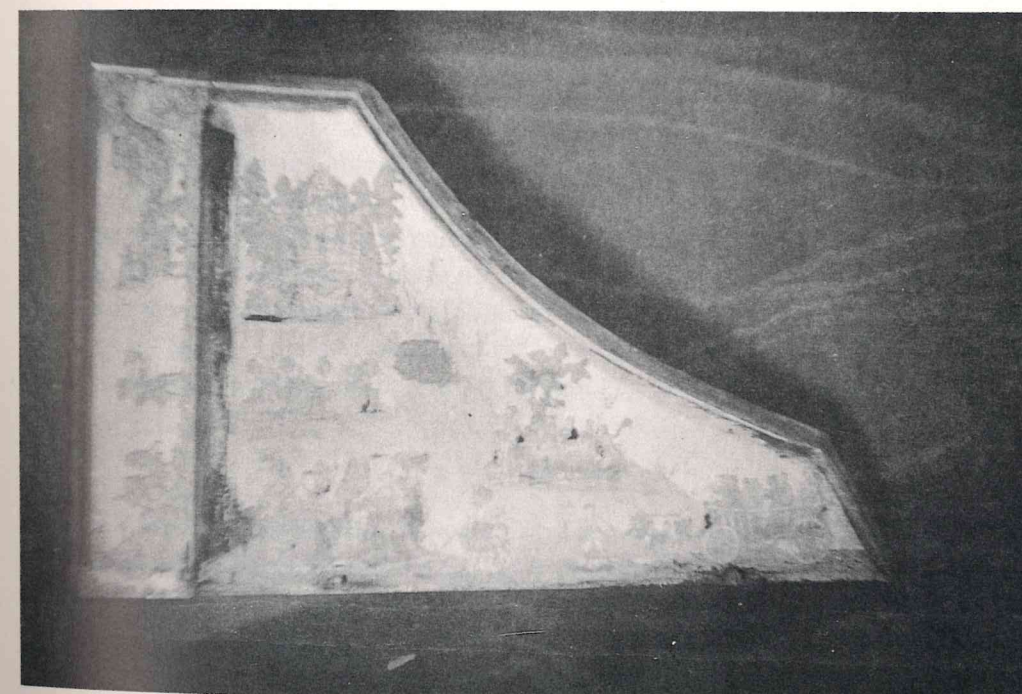


FIG. 24 - Particolare dell'interno del coperchio dello strumento esposto alla lampada di Wood. Si noti la patina generale (effetto nebbia) causato dalla vernice sintetica di superficie e i numerosi ritocchi (corrispondenti alle «macchie» più scure) in particolare la stuccatura in corrispondenza del centro della tavola.

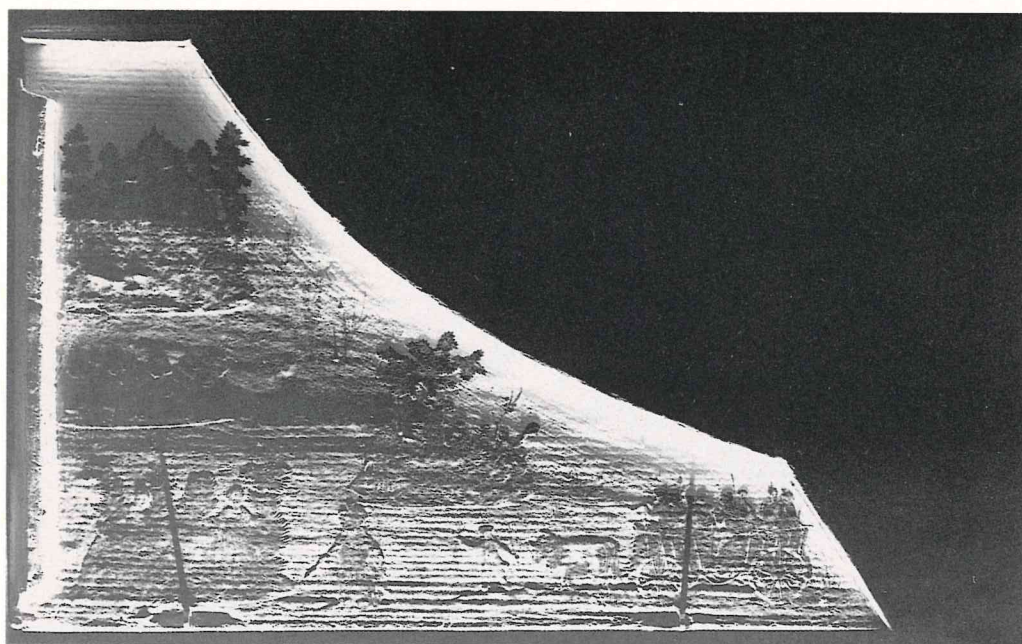


FIG. 25 - Ripresa fotografica a luce radente dell'interno del coperchio dello strumento. Si noti l'andamento delle grosse vene del legno, il rilievo delle figurine ritagliate e l'imbarcamento della tavola.

FOTOGRAFIE A LUCE RADENTE: le fotografie eseguite con questa tecnica hanno permesso di osservare il cattivo stato di conservazione della pellicola pittorica che si presenta gravemente cretata e sollevata dal supporto; inoltre hanno evidenziato le tracce di decorazioni a volute, simili a quelle attualmente osservabili: da ciò si deduce che la decorazione originale è stata ricoperta da quella attuale ed in stile con quella precedente. Sarebbe auspicabile effettuare un'analisi dei pigmenti di entrambe le pellicole pittoriche onde determinare l'epoca del dipinto originale e quella del dipinto risultante dall'intervento di «restauro stilistico». L'esame del coperchio non ha evidenziato particolari degni di nota: alla luce radente risaltano particolarmente la deformazione per imbarcamento della tavola e le grosse vene del legno.

Conclusioni

Questo clavicembalo è un interessante esempio di strumento-giocattolo colto, costruito probabilmente nella seconda metà del XVIII secolo.

La caratteristica che determina la rarità di questo strumento sta nelle sue ridottissime dimensioni, anche se le spinette giocattolo erano più comuni.

Lo strumento, che in apparenza sembra essere in un discreto stato di conservazione, ha invece subito numerosi e pesanti interventi di «restauro» allo scopo di un improbabile riuso musicale. Questi interventi sono in parte osservabili ad un attento esame visivo, come la sostituzione dei saltarelli, del somiere e probabilmente della guida dei saltarelli; in parte sono visibili solo con l'ausilio di tecniche particolari ma non distruttive come radiografie, esami agli ultravioletti e alla luce radente. Questi esami più approfonditi sono stati fondamentali per poter determinare una corretta anamnesi ed il quadro patologico dello strumento: rinforzi all'interno dello strumento (originali o aggiuntivi), le superfetazioni della decorazione ed il degrado in cui versano alcune parti del clavicembalino come il fondo, attaccato da insetti xilofagi o la pellicola pittorica, gravemente cretata e sollevata. Altre analisi potrebbero essere d'aiuto per determinare in quale epoca sono stati eseguiti questi interventi (probabilmente databili alla prima metà di questo secolo): prime fra tutte l'analisi dei pigmenti dei due strati pittorici, l'esame radiografico della fascia curva (in verità tecnicamente molto difficoltoso da eseguire) ed esami all'infrarosso.

NOTE

¹ Il Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma ne conserva un buon numero di esemplari.

² Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris.

³ Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

⁴ Coll. Priv. Tagliavini, Bologna.

⁵ In genere sono apposte o sulla leva dell'ultimo tasto o sul frontale al disopra della tastiera.

⁶ La tavola armonica di cipresso è più rara nei clavicembali rispetto alle spinette.

⁷ Le figurine ritagliate, applicate, colorate e ricoperte con strati di vernice trasparente ad imitazione economica delle laccature dei mobili, rappresentano scene campestri di svago.

⁸ Da H. Schott, op. cit. in bibl. p. 100, n° 37, Mus. n° 1121-1869.

⁹ Che vengono compensate dalla sezione e materiale delle corde.

¹⁰ È evidente come il rapporto sia estremamente variabile passando da 1.8 a 2.8.

¹¹ I tasti, nella parte inferiore, sono stati alleggeriti con un'operazione di asportazione del legno.

¹² In genere noce, faggio o acero.

¹³ Sono state eseguite tre radiografie dello strumento: una corrispondente con la punta del clavicembalo, una con la zona della tastiera e la terza dal coperchio. Impianto ART GIL; Dati tecnici: KV 55; mA 5; dist. 150 cm; pell. D4; esp. 1'.

BIBLIOGRAFIA

F. HUBBARD, *Three Centuries of Harpsicord Making*, Cambridge, Mass., 1965.

H. SCHOTT (a cura di), Victoria and Albert Museum, *Catalogue of Musical Instruments*, Vol. I, Keyboard Instruments, London, 1985.

L.F. TAGLIAVINI, J.H. VAN DER MER, (a cura di), *Clavicembali e Spinette dal XVI al XIX secolo*, Grafis Ed., Bologna 1986.

M. FALDI, C. PAOLINI, *Tecniche fotografiche per la documentazione delle opere d'arte*, Quaderni dell'Istituto per l'Arte e il Restauro, Firenze, 1987.

Ringraziamenti

Si ringraziano per la gentile collaborazione:

Il Dott. Claudio Salsi, conservatore del Museo del Castello Sforzesco di Milano.

La Sig.ra Virginia Villa, Vice direttrice della Civica Scuola di Liuteria di Milano.

I tecnici dei Laboratori di Ricerca della Ditta Gilardoni di Mandello del Lario (CO).

Maria Bassoli, restauratrice di opere lignee.

Andrea Restelli, cembalaro.

Un ringraziamento particolare va a Claudio Canevari, insegnante presso la Civica Scuola di Liuteria di Milano di Tecniche della Documentazione del Restauro che ha realizzato tutte le fotografie di questo articolo.

LE FONTI A STAMPA DELLE MAIOLICHE DI FELICE CLERICI «A PAESINI E FIGURE A SMALTO»

Raffaella Ausenda

Il motivo decorativo a «personaggi» o «paesini e figure a smalto» come viene chiamato in *Inventario*¹ è la più caratteristica produzione della manifattura di Felice Clerici all'Ospedaletto di Sant'Ambrogio. Questo ornato consiste nel raffigurare al centro della superficie smaltata una o due figure ritratte nei più diversi atteggiamenti ed abbigliamenti, tra due esili piante dai fusti sinuosi, spesso accompagnate da un variopinto uccello in volo. Questa serie comprende alcuni dei pezzi più noti dell'intera produzione di maiolica del Settecento, ed è tra quelle più avidamente ricercate dai collezionisti milanesi, come è testimoniato dalle più recenti battute d'asta.

Le figure protagoniste di questo assortimento provengono dai mondi amati nel XVIII secolo. Sembra che questo luogo dei «due alberelli» esista in qualche radura e che sia naturale luogo di sosta di compagnie teatrali, di girovaghi, di venditori ambulanti, di passeggiate signorili, dove tutti si fermano un attimo per farsi ritrarre secondo il proprio stile tra le quinte arboree: i pulcinella ballano, gli arlecchini saltano, le signore degustano caffè e cioccolate, mostrano le loro 'mises', le popolane, improvvisano passi di danza, filano con l'arcolaio o con il fuso, il domatore fa ballare l'orso, i musicisti suonano, il girovago mostra la sua lanterna magica, i cacciatori prendono di mira l'uccello che sempre vola sopra le figure.

Possiamo dedurre dalla grande quantità di maioliche conservate in collezioni pubbliche e private che queste sono state prodotte per lungo tempo nella manifattura dell'Ospedaletto, dall'adozione del piccolo fuoco (1755 circa) alla chiusura della manifattura.

I pittori di Clerici decorano a paesini e figure tutte le forme caratteristiche della manifattura. Molte tazzine da caffè o da tè senza manico portano questo ornato. Numerosi sono soprattutto i piatti dall'orlo mistilineo 'a quattro punte', fondi esalobati o piccoli di diametro dall'orlo liscio. Ritroviamo lo stesso motivo su grandi piatti tondi o ovali e su molti pezzi in forma – zuccheriere, lattiere, caffettiere dalla caratteristica sagoma periforme bacellata, tazze da brodo, zuppiere – insomma l'intero repertorio della manifattura.

Come giustamente ipotizzava Giuseppe Morazzoni nel 1948, fonte continua di idee, di immagini è la città stessa ed il suo teatro, l'opera buffa e i balletti che andavano in scena

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

⁷ Le figurine ritagliate, applicate, colorate e ricoperte con strati di vernice trasparente ad imitazione economica delle laccature dei mobili, rappresentano scene campestri di svago.

⁸ Da H. Schott, op. cit. in bibl. p. 100, n° 37, Mus. n° 1121-1869.

⁹ Che vengono compensate dalla sezione e materiale delle corde.

¹⁰ È evidente come il rapporto sia estremamente variabile passando da 1.8 a 2.8.

¹¹ I tasti, nella parte inferiore, sono stati alleggeriti con un'operazione di asportazione del legno.

¹² In genere noce, faggio o acero.

¹³ Sono state eseguite tre radiografie dello strumento: una corrispondente con la punta del clavicembalo, una con la zona della tastiera e la terza dal coperchio. Impianto ART GIL; Dati tecnici: KV 55; mA 5; dist. 150 cm; pell. D4; esp. 1'.

BIBLIOGRAFIA

F. HUBBARD, *Three Centuries of Harpsicord Making*, Cambridge, Mass., 1965.

H. SCHOTT (a cura di), Victoria and Albert Museum, *Catalogue of Musical Instruments*, Vol. I, Keyboard Instruments, London, 1985.

L.F. TAGLIAVINI, J.H. VAN DER MER, (a cura di), *Clavicembali e Spinette dal XVI al XIX secolo*, Grafis Ed., Bologna 1986.

M. FALDI, C. PAOLINI, *Tecniche fotografiche per la documentazione delle opere d'arte*, Quaderni dell'Istituto per l'Arte e il Restauro, Firenze, 1987.

Ringraziamenti

Si ringraziano per la gentile collaborazione:

Il Dott. Claudio Salsi, conservatore del Museo del Castello Sforzesco di Milano.

La Sig.ra Virginia Villa, Vice direttrice della Civica Scuola di Liuteria di Milano.

I tecnici dei Laboratori di Ricerca della Ditta Gilardoni di Mandello del Lario (CO).

Maria Bassoli, restauratrice di opere lignee.

Andrea Restelli, cembalario.

Un ringraziamento particolare va a Claudio Canevari, insegnante presso la Civica Scuola di Liuteria di Milano di Tecniche della Documentazione del Restauro che ha realizzato tutte le fotografie di questo articolo.

LE FONTI A STAMPA DELLE MAIOLICHE DI FELICE CLERICI «A PAESINI E FIGURE A SMALTO»

Raffaella Ausenda

Il motivo decorativo a «personaggi» o «paesini e figure a smalto» come viene chiamato in *Inventario*¹ è la più caratteristica produzione della manifattura di Felice Clerici all'Ospedaletto di Sant'Ambrogio. Questo ornato consiste nel raffigurare al centro della superficie smaltata una o due figure ritratte nei più diversi atteggiamenti ed abbigliamenti, tra due esili piante dai fusti sinuosi, spesso accompagnate da un variopinto uccello in volo. Questa serie comprende alcuni dei pezzi più noti dell'intera produzione di maiolica del Settecento, ed è tra quelle più avidamente ricercate dai collezionisti milanesi, come è testimoniato dalle più recenti battute d'asta.

Le figure protagoniste di questo assortimento provengono dai mondi amati nel XVIII secolo. Sembra che questo luogo dei «due alberelli» esista in qualche radura e che sia naturale luogo di sosta di compagnie teatrali, di girovaghi, di venditori ambulanti, di passeggiate signorili, dove tutti si fermano un attimo per farsi ritrarre secondo il proprio stile tra le quinte arboree: i pulcinella ballano, gli arlecchini saltano, le signore degustano caffè e cioccolate, mostrano le loro 'mises', le popolane, improvvisano passi di danza, filano con l'arcolaio o con il fuso, il domatore fa ballare l'orso, i musicisti suonano, il girovago mostra la sua lanterna magica, i cacciatori prendono di mira l'uccello che sempre vola sopra le figure.

Possiamo dedurre dalla grande quantità di maioliche conservate in collezioni pubbliche e private che queste sono state prodotte per lungo tempo nella manifattura dell'Ospedaletto, dall'adozione del piccolo fuoco (1755 circa) alla chiusura della manifattura.

I pittori di Clerici decorano a paesini e figure tutte le forme caratteristiche della manifattura. Molte tazzine da caffè o da tè senza manico portano questo ornato. Numerosi sono soprattutto i piatti dall'orlo mistilineo 'a quattro punte', fondi esalobati o piccoli di diametro dall'orlo liscio. Ritroviamo lo stesso motivo su grandi piatti tondi o ovali e su molti pezzi in forma – zuccheriere, lattiere, caffettiere dalla caratteristica sagoma periforme bacellata, tazze da brodo, zuppieri – insomma l'intero repertorio della manifattura.

Come giustamente ipotizzava Giuseppe Morazzoni nel 1948, fonte continua di idee, di immagini è la città stessa ed il suo teatro, l'opera buffa e i balletti che andavano in scena



FIG. 1 - Piatto, Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Firmato F.C. Milano. Collezione privata.

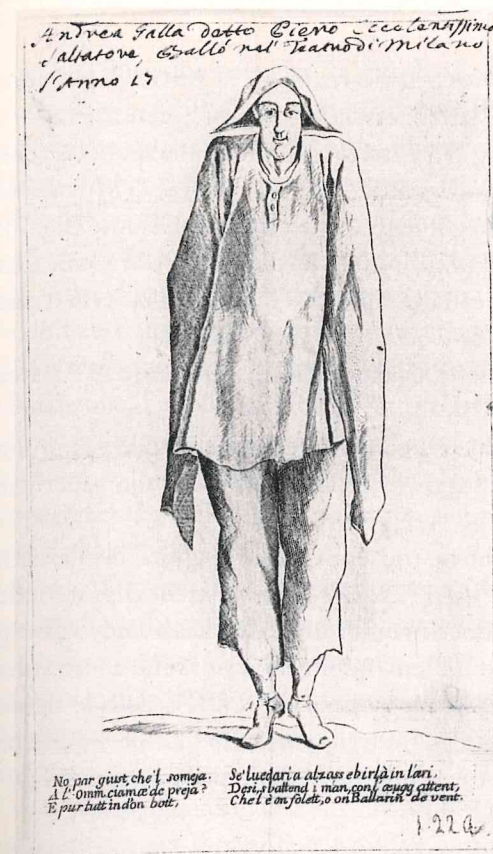


FIG. 2 - «Andrea Galla detto Piero, Eccellentissimo Saltatore, Ballò nel Teatro di Milano nel 17...». Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Trivulziana, P6.50).

FIG. 3 - CHARLES NICOLAS COCHIN, d'après A. WATTEAU, *Pour garder la vertu d'une belle*. 1729, Paris.



al Teatro Ducale: «Anche altre manifatture ceramiche ricorsero al teatro per le loro figurazioni, ma ben poche seppero, come il Clerici, renderne lo spirito scenico»².

Per esempio il soggetto di due celebri piatti (fig. 1)³ è tratto da un'incisione popolare che ritrae «Andrea Galla detto Piero, Eccellentissimo Saltatore, Ballò nel Teatro di Milano nel 17...» (purtroppo le ultime due cifre mancano) come recita la scritta soprastante (fig. 2). Era già stata osservata la parentela che la figura dipinta sui piatti mostrava con una maschera, il Pierrot appunto, di Antoine Watteau nel dipinto «Pour garder la vertu d'une belle» del 1706 circa, inciso da Charles Nicolas Cochin nel 1729 (fig. 3).

L'incisione di Cochin, o forse una sua derivazione, è la fonte del disegnatore dell'Andrea Galla⁴.

Come è noto tutte le manifatture di maioliche e porcellane europee possedevano una raccolta di incisioni da cui trarre figure, paesaggi o fiori da dipingere sulla superficie ceramica.

Le opere di Antoine Watteau e le incisioni che ne trassero Cochin e diversi altri artisti, ebbero enorme fortuna; troviamo infatti, già nel 1725/30, delle sue scene dipinte sulle porcellane di Meissen e, in seguito, su quelle delle manifatture tedesche di Ludwigsburg o di Frankenthal. Talvolta, come già visto con il Piero, queste incisioni sono a loro volta fonte d'ispirazione per altre serie di stampe. Molto spesso nel XVIII secolo le figure vengono estrapolate dal loro contesto ed inserite in nuovi apportando piccole modifiche rendendo così talvolta difficile riconoscere la fonte originaria di un personaggio raffigurato su un pezzo.

Tra le molte stampe a disposizione dei pittori dell'Ospedaletto di Sant'Ambrogio, procurate da Felice Clerici nel corso dei suoi viaggi d'affari o acquistati da rivenditori in città, c'era con buona probabilità un albo d'incisioni tedesche. Si tratta di undici incisioni, che illustrano il volume «Il rapimento di Isabella, figlia di Pantalone»⁵ con scene vivaci della Commedia Italiana, disegnate da Johann Jakob Schübler, incise da J.B. Probst, ed editate ad Augusta nel 1727 da Wolff.

Johann Jakob Schübler (1698-1741) è un artista, originario di Norimberga, molto più conosciuto per i suoi disegni d'interni dall'inconsueto mobilio, che per le sue incisioni di figure⁶. Le sue maschere, molto ben disegnate, mostrano grande familiarità con le figure della Commedia dell'Arte dipinte da Watteau; Pierrot, Brighella, Pantalone, il Dottor Balanzone sono della stessa stirpe di quelli dipinti dal celebre pittore francese e incisi da Charles Nicolas Cochin il giovane nella serie di dipinti dedicati al mondo della Commedia Italiana «Pour garder la vertu d'une belle», «harlequin jaloux», ecc...⁷.

Scompare nella serie di incisioni tedesche l'aspetto galante dei francesi e viene sottolineato soprattutto il lato comico grottesco. Nelle strane azioni inscenate in ogni tavola traspare qualcosa di surreale tipico dell'aspetto più noto della figura artistica di Schübler.

Il fattore sicuramente più interessante per noi è la copia fedele che troviamo di questi personaggi su diversi piatti milanesi «a paesini e figure».

Morazzoni pubblica due piatti di fattura particolarmente curata: un piatto ovale dove Brighella armato di un pugnale dalla lama arcuata in posa comica a gambe divaricate –

che nell'incisione affronta in duello Pantalone armato di daga – ha di fronte un personaggio intimidito che purtroppo non troviamo tra le figure delle incisioni. Il secondo piatto, dalla tipica forma milanese, mostra ancora Brighella, in diversa posa, ma tratto sempre dalla stessa serie, che è scacciato da due dame, una armata di rastrello, l'altra di vanga, che trovano fedele corrispondenza (se non per il particolare della vanga che nell'incisione è un ombrello) in un'altra immagine incisa dello stesso gruppo (figg. 4, 5, 6)⁸. Altre due maioliche del Clerici sono decorate con maschere tratte dalle incisioni di Schübler. È un piatto tondo, esposto alla mostra «Maioliche di Lodi, Milano e Pavia» del 1964⁹ e di uno ovale, andato all'incanto del 1986¹⁰, dipinti con gli stessi tre personaggi (Balanzone, Pantalone, Pierrot) tutti ripresi con varianti (figg. 7, 8). Scompare la tela in cui sono intrappolati Pantalone e Pierrot e quest'ultimo per mantenere la stessa posizione è costretto a munirsi di stamelle. Sicuramente tra le numerose maioliche ancora appartenenti a collezionisti privati qualcun'altra trova l'origine del proprio decoro nelle maschere di Schübler.

Oltre a Watteau, un altro celebre artista francese, trova il riflesso della sua opera nelle maioliche milanesi del Settecento. Infatti, molti dei personaggi dipinti sulle maioliche del Clerici «a paesini e figure a smalto» trovano la loro origine nella celeberrima serie dei «Capricci di varie figure di Jacopo Callot» stampate a Firenze per la prima volta nel 1616. Molto note e capillarmente diffuse sono state spesso fonte dei decoratori, come testimoniano le maioliche savonesi e lodigiane.

I suoi personaggi sono ben riconoscibili tra le piantine sui piatti milanesi: il gentiluomo ed il suo paggio, il pastore e le rovine, il paesano che si toglie le scarpe, il gentiluomo di fronte con la mano sull'anca, il comandante a piedi, il pastore che suona il flauto, il porta stendardo, il violinista, il tamburino del «Gioco della palma in Santa Croce», l'uomo ammantato¹¹ ed altri compaiono ripetute volte sulle maioliche milanesi in modo straordinariamente fedele agli originali «Capricci» del celebre artista francese (figg. 9, 10, 11, 12, 13, 14).

Tra le maioliche più sorprendenti, e di conseguenza più note, di questo assortimento ci sono due grandi piatti dove, tra le consuete quinte arboree, sono raffigurati due cavalieri, un araldo ed un tamburino¹² dalle ricche vesti variopinte. Sulla drappella dell'araldo è ben in vista la marca a frazione del Clerici, ed inoltre i piatti sono ambedue marcati sul retro. Il tamburino negro indossa una strana veste a scaglie e, come il suo compagno, porta in testa un copricapo ricco di piume di struzzo. Questi due stupendi piatti si distinguono per la loro «aulica pomposità»¹³ pur essendo dipinti con il consueto stile rapido e vivace dell'Ospedaletto (figg. 16 e 17).

Lo si nota soprattutto osservando le incisioni che il pittore, sicuramente uno dei migliori della manifattura, teneva sotto gli occhi mentre dipingeva queste maioliche. Si tratta di una delle settecento copie, stampate in lingua latina a Parigi nel 1670 di uno stupendo volume *in folio* che illustra il celebre carosello equestre svoltosi alle Tuileries nel 1662. Questo volume «courses de testes et bague faites par le Roy et les Princes et Segnieurs de sa cour en l'année MDCLXII» di cui il re possedeva una copia riccamente miniata,



FIG. 4 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIGG. 5 e 6 - J.J. SCHUBLER, *La Comedie Italienne en Allemagne*, Augsburg.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 7 - Piatto ovale. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco. Mercato Antiquario.



FIG. 8 - J.J. SCHUBLER, *La Comedie Italienne en Allemagne*, Augsburg. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Albo F 35).

conservata ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi   frutto del lavoro dei migliori artisti del tempo: i testi sono di Charles Perrault, sette tavole di Isra l Silvestre, trenta di François Chauveau ed i cartigli di Jean Le Pautre. Rappresentano le scene d'insieme e i personaggi partecipanti a questo immenso carosello, pi  di seicentocinquanta cavalieri divisi in cinque quadriglie: Romani, Persiani, Indiani, Turchi e Americani¹⁴.

Protagonista di un piatto   il tamburino americano a cui il pittore milanese ha apportato qualche variante. Copiato fedelmente il cavallo, la gualdrappa, il decoro dei tamburi, ha invece completamente ridisegnato la testa del cavaliere (fig. 15). Nell'incisione   un uomo di razza bianca, barbuto, dall'espressione seria che calza uno strano copricapo piramidale composto da conchiglie e coralli (fig. 16). Sul piatto l'uomo diventa negro, sorridente e il cappello, lasciate le conchiglie, si adorna di un ricco piumaggio. Il costume dell'araldo ha subito diverse modifiche,   infatti sostanzialmente semplificato. Nell'incisione (fig. 18) inoltre l'araldo suona la lunga tromba con tutto il fiato, mentre sul piatto scosta la bocca dello strumento. Nei due piatti   dipinto il classico volatile dall'apertura alare variopinta. Vale forse la pena di sottolineare che i personaggi 'alla Callot' e 'alla Watteau' sono dei classici dei decori a figure di quasi tutte le manifatture di maiolica e porcellana, mentre questo volume del carosello reale   una fonte iconografica potremmo dire atipica: nessun pittore su ceramica in Europa sembra aver utilizzato questa serie di immagini per il suo lavoro.

Bagaglio iconografico di tutte le manifatture europee sono i fogli staccati che i tre maggiori centri di produzione calcografica in Europa - Augsburg, Parigi e Bassano - stampavano e diffondevano. Naturalmente anche a Milano se ne faceva largo uso.

Dalle stamperie di Augsburg provengono ad esempio le celebri, diffuse e imitate incisioni di Martin Engelbrecht (1684-1756). Questi, soprattutto noto per le sue cineserie, stamp  anche scene con tutti gli altri soggetti in voga nel XVIII secolo. Stampe di Engelbrecht sono probabilmente riprese in diverse maioliche «a paesini e figure» del Clerici, ma purtroppo, noi ne abbiamo individuata una sola.

Un piatto esalobato¹⁵ porta al centro due figure: una donna, con ampia gonna e cappellino, siede su un masso, tenendo accanto a s  una valigetta e un lungo bastone e ha di fronte un uomo che, in piedi, suona un lungo corno; un cane posto tra le figure si volta verso il suonatore (fig. 19). La scena   ripresa in controparte, con attenzione anche ai particolari, da un foglio stampato nel centro bavarese da Martin Engelbrecht e, come recita la didascalia, disegnato ed inciso da John Baur¹⁶. Qui le due figure sono inserite in una complessa cornice di elementi rocaille e in due riquadri sovrastanti sono raffigurati degli animali, capre e montoni (fig. 20).

A Bassano del Grappa, dall'inizio del Settecento,   attiva la celebre stamperia del Remondini, una grande manifattura, che diffonde i suoi fogli in tutt'Europa tramite corrispondenti e venditori ambulanti. La sua produzione prende spesso a modello, talvolta ricalcando fedelmente, le incisioni francesi o di Augsburg¹⁷ e per questo spesso incontra delle noie.

Un'incisione Remondini, conservata al Museo Civico di Torino, mostra una ricca



FIG. 9 - J. CALLOT, *Capricci di varie figure*, Firenze 1616.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 10 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 11 - J. CALLOT, *Capricci di varie figure*, Firenze 1616.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 12 - Zuppiera. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

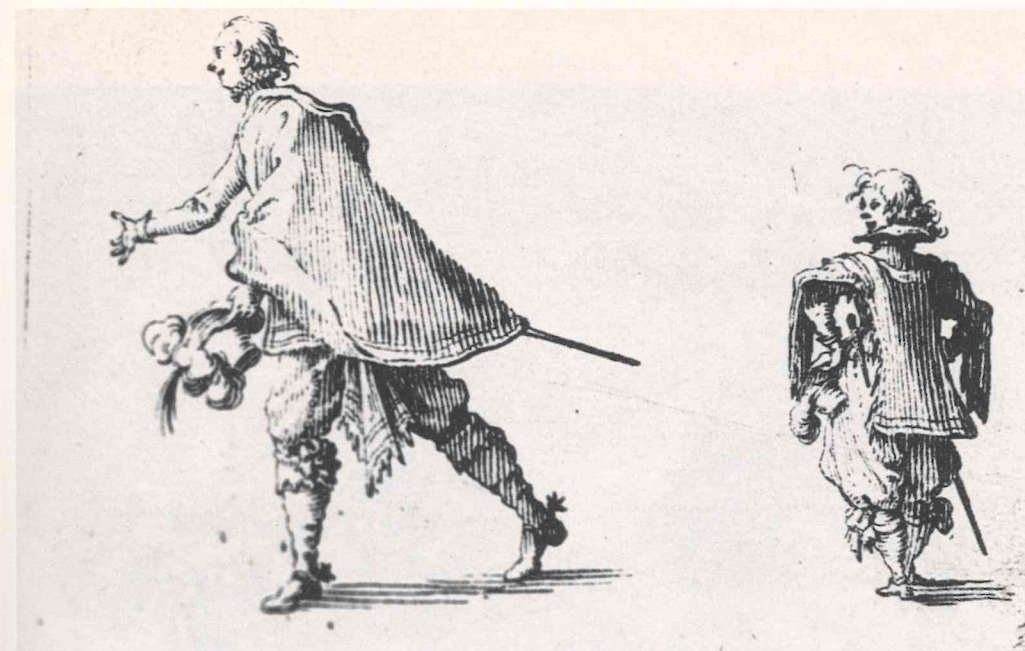


FIG. 13 - Piatto ovale. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 14 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



Quinta Turma.

TYMPANISTES, TVBICEN, AMERICANI.

CONCHIS, coralliisque conflatum isti galerum capiti suo aptaverant. Viridi serico thorax, argenteis squammis descriptus; Manicæ, extremæque vestis, lavigatis piscium pinnis prætextæ, omnium in se oculos converterant. Equorum phaleræ, Tigrium pelles: quibus inerant virides tæniæ, clavis aureis innexæ, sectoque in breves lacinias auro circumscriptæ.

T t

FIG. 15 - F. CHAUVEAU, *Courses de Testes et bague faites par le Roy et les Princes et Seigneurs de sa cour en l'année MDCLXII*, Paris.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Vol. DD84).



FIG. 16 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Collezione privata.



FIG. 17 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco. Collezione privata.



FIG. 18 - F. CHAUVEAU, *Courses de Testes et bague faites par le Roy et les Princes et Seigneurs de sa cour en l'année MDCLXII*, Paris. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Vol. DD84).

fanciulla che gioca in una sorta di girello, sotto gli occhi attenti della governante: modello di questa scena è probabilmente una stampa francese (fig. 21).

Questo foglio è stato utilizzato dai pittori della manifattura di Capodimonte per decorare una teiera di porcellana¹⁸ e lo stesso gruppo è raffigurato su un piatto milanese¹⁹. Qui, però, sembra ritratta la stessa scena nel fotogramma successivo: la bambina nel girello è la stessa, ma la sua posizione è, sulla maiolica, più animata (fig. 22). Se nell'immagine incisa i personaggi sembrano prepararsi al gioco vero e proprio, sul piatto del Clerici l'azione è rappresentata già in movimento: i due ragazzi corrono trascinando il girello. Forse Clerici ha utilizzato un'altra incisione appartenente alla stessa serie di quella conservata a Torino o una sua derivazione.

Come è noto numerosi foglietti di incisioni da ritaglio furono impiegati in quella particolare tecnica di decorazione dei mobili, in auge a Venezia, chiamata «lacca povera»²⁰. Numerose sono le stampe «da applicare ai mobili» impresse dai torchi di Bassano. Qualche volta una stessa incisione, utilizzata all'Ospedaletto come modello, è dai decoratori veneziani ritagliata e applicata a un loro mobile. Ad esempio su un bel piatto ovale andato all'incanto nel 1986, si vede una figura maschile longilinea che conversa con due cavalieri²¹ (fig. 23). Lo stesso uomo compare su un'anta di un mobile di «arte povera» abbellito di tante stampe Remondini, conservato alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano²² (fig. 24). Qualche somiglianza ha questo giovane uomo con una figura presente su un foglio, forse stampato a Bassano, dove però è in posa leggermente diversa da quella del piatto e del mobile, che sono tra loro identiche (fig. 25). Probabilmente tutte, almeno la grandissima parte, delle maioliche «a paesini e figure» trovano nelle incisioni il loro fondamento. Moltissime restano però ancora da individuare. Diversi personaggi ritratti sulle maioliche, ad esempio coppie danzanti di popolani²³ e scene di taverna²⁴, mostrano di avere nel mondo fiammingo la loro probabile origine. Morazzoni fa il nome dei Teniers, la celebre famiglia di artisti fiamminghi. Questi ebbero larga eco nel mondo artistico europeo grazie alla divulgazione di numerose serie di incisioni tratte dalle loro opere.

Tra le maioliche «a paesini e figure» alcune si distinguono dalle altre per soggetto e stile. Ad esempio al Castello è conservato un piatto decorato con un pastorello che suona il flauto, accanto ad un compagno tra le capre²⁵ (fig. 26). Questo gruppo dipinto con mano leggera, precisa, insolita da vita ad una delle maioliche più belle dell'intera serie. Solitamente l'opera incisa di Francesco Londonio viene considerata la fonte di questo pezzo. Ma la scena presenta un accento di grazia arcadica che si può ritrovare nelle incisioni del Piazzetta per la Gerusalemme Liberata²⁶. Non è però né di questi, né di quello il modello iconografico del piatto, ma sicuramente il prodotto di un artista che respira la stessa aria figurativa.

Molto noti sono anche i tre piatti pubblicati da Morazzoni e Sacchi²⁷ che raffigurano tre dame dalle gigantesche acconciature.

Si tratta delle acconciature chiamate «alla Reine» con piume di struzzo e alla «belle Poule» (fig. 27) in onore di una nave francese con questo nome segnalatasi in un vittorioso



FIG. 19 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Collezione privata.

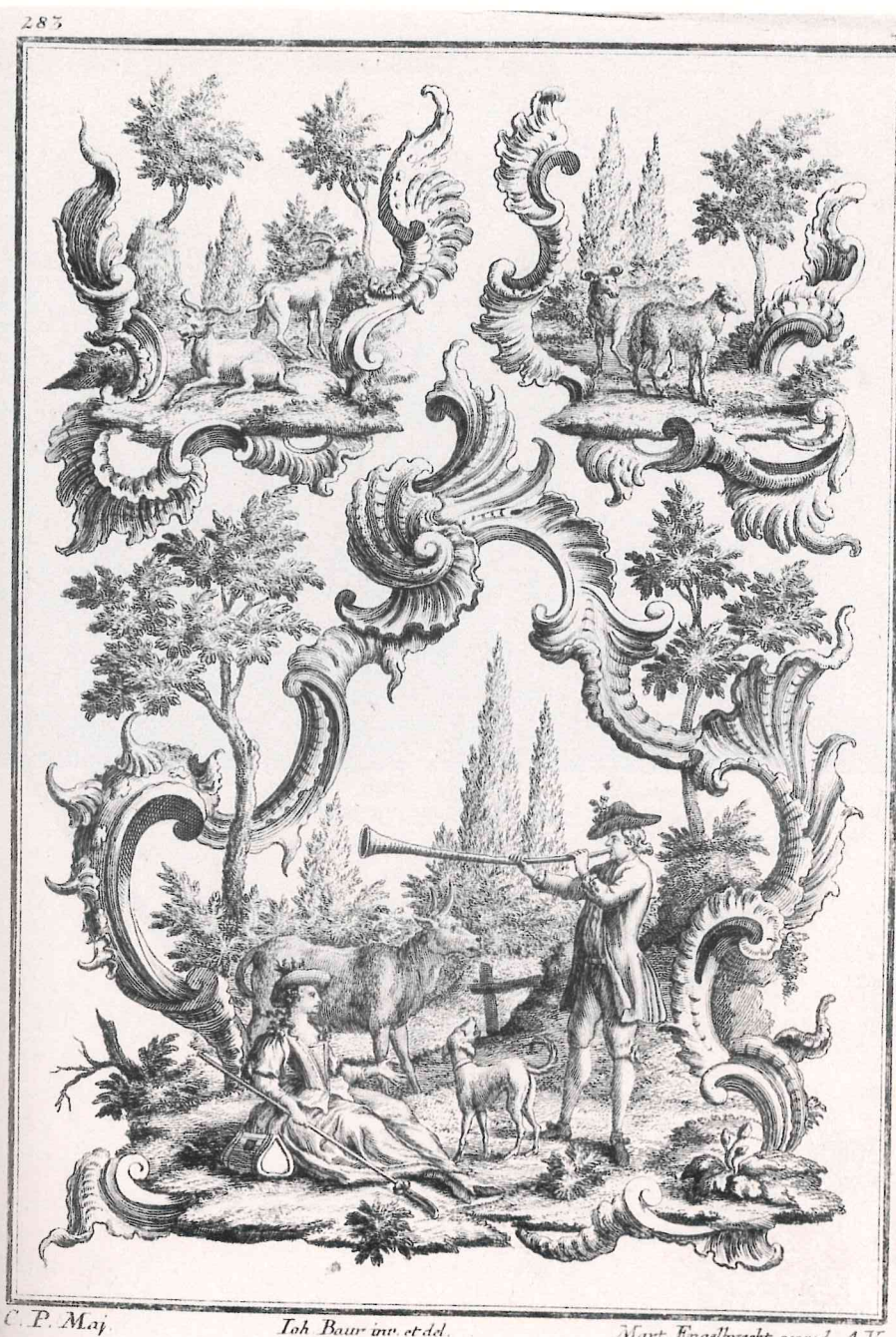


FIG. 20 - M. ENGELBRECHT, *Scena campestre*. Augsburg.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 21 - Stamperia Remondini, *Pueritia. La Ninez*. Bassano del Grappa.
Torino, Museo Civico.



FIG. 22 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Collezione privata.

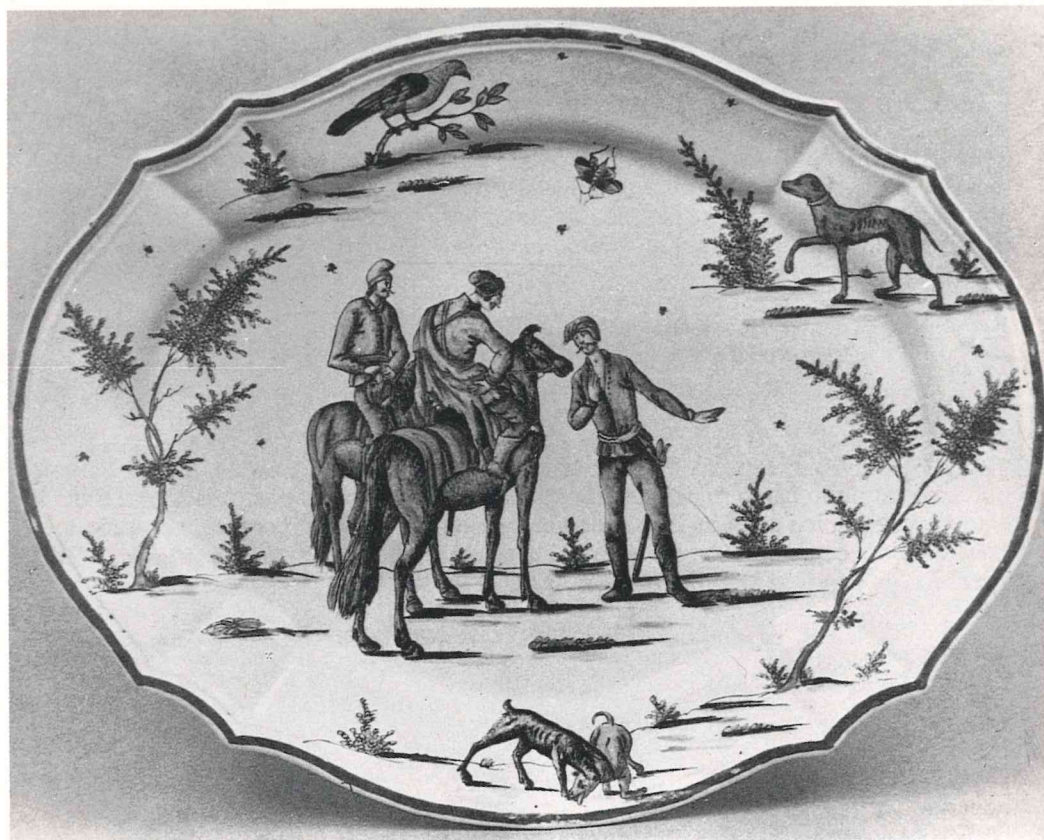


FIG. 23 - Piatto ovale. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Mercato antiquario.

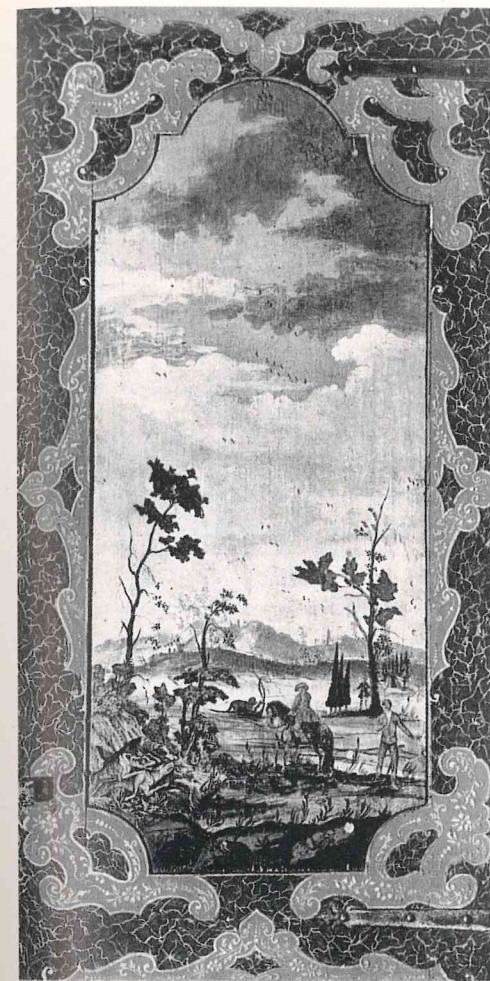


FIG. 24 - Interno dell'anta di un mobile veneziano di «arte povera».
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 25 - Stamperia Remondini, Particolare di foglio a stampa «da applicare ai mobili».
Bassano del Grappa.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

combattimento navale contro gli inglesi nella guerra d'indipendenza americana²⁸ vittoria che arrise ai francesi nel 1778. Fonte, quindi, di questi bellissimi piatti, vivacemente policromi sono o dei figurini di moda francesi o, più probabilmente, delle incisioni caricaturali che ridicolizzavano questi eccessi del lusso.

Vale infine la pena di soffermarsi con particolare attenzione su un altro pezzo visto sul mercato antiquario nel 1986: è un piatto ovale un po' fuori dall'ordinario, non per la forma tipicamente milanese, né per la pasta o lo smalto anch'essi nella consuetudine. È invece veramente unica la firma che reca sul retro «Fabrica di Felice Clerici in Milano» e potremmo dire assolutamente straordinario il decoro. Sia l'orlo della tesa che quello del fondo sono listati con una marcata linea d'oro. La tesa è decorata con un ricco tralcio di rose rustiche, forse tratte dalle celebri incisioni a soggetto floreale Jacques Bailly, già largamente utilizzate a Strasburgo.

Sono grandi fiori dipinti con cura meticolosa, in tre tonalità di rosso, il rosso ferro e due porpore, cremisi e malva. Anche le numerose foglie sono colorite con molta arte. Peccato che in cottura la temperatura troppo alta abbia provocato la bollitura dei verdi, tempestando così la superficie di minuscole bollicine.

Sul fondo attorno ad un gran tavolo ovale, scorciato con difficoltà dal pittore, siedono sette dame semplicemente ma elegantemente vestite, ritratte nell'atto di filare con il mulinello (fig. 28). La loro fonte iconografica non è stata ancora individuata.

È purtroppo ancora molto difficile per noi poter dedurre un ordine, una fondata sequenza nei diversi stili del ricchissimo «assortimento a paesini e figure a smalto».

Le incisioni non ci sono di grande aiuto: sono quasi tutte – esclusa la Remondini – addirittura pubblicate prima della fondazione della manifattura. Come limite *post-quem* abbiamo solo l'adozione della tecnica a piccolo fuoco all'Ospedaletto di Sant'Ambrogio (1755 c.).

Conosciamo un solo pezzo prodotto da Clerici firmato e datato: è un piatto dall'orlo mistilineo dipinto a paesini e figure²⁹. Al centro è raffigurato un giovane uomo sorridente vestito alla turca, con un turbante piumato in testa e una fascia policroma legata in vita, sta appoggiato ad una botte, sul cui fondo, rivolto verso l'osservatore, è dipinta la marca a frazione del Clerici e l'anno 1767 (fig. 29).

Diversi sono i pezzi che hanno in comune con questo personaggio quell'aria scanzonata spiritosa. Con lo stesso tratto libero, vivace con la stessa pennellata fluida sono dipinti diversi pezzi che possiamo così pensare decorati negli stessi anni.

Ma un solo pezzo firmato non è purtroppo sufficiente a costruire una valida ipotesi cronologica. Ad esempio alcuni studiosi tendono a considerare i piatti dove si moltiplicano gli elementi decorativi precedenti allo stile che vede un solo luogo abitato protagonista dei pezzi.

La datazione del piatto appena citato (1767) e quella più approssimativa post 1780, deducibile dal piatto «Belle Poule» potrebbe dare loro ragione. In realtà queste due date sono troppo centrali nella storia della manifattura per poter essere risolutive della questione.



FIG. 26 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 27- Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 28 - Piatto ovale. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 29 - Piatto. Maiolica decorata con colori a piccolo fuoco.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Desidero ringraziare la sig.ra Grazia Biscontini Ugolini per i mille generosi consigli che mi hanno guidato nel corso del mio lavoro di ricerca. Un pensiero va al compianto Arch. Giorgio Lise anch'egli fonte di tante valide indicazioni.

NOTE

- ¹ Si fa qui riferimento all'inventario della manifattura dell'Ospedaletto ritrovato da chi scrive e in corso di pubblicazione.
- ² G. MORAZZONI, *Le maioliche di Milano*, Milano, Görlich, 1948, p. 28.
- ³ S. LEVY, *Le maioliche di Milano*, Novara 1980, Görlich-De Agostini, tav. 58b. (Ristampa di un estratto di: *Maioliche settecentesche lombarde e venete*, Milano, Görlich, 1962); *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, catalogo della mostra, Museo Poldi Pezzoli, Milano 1964, n. 319.
- ⁴ MILANO, CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI. RACCOLTA TRIVULZIANA P6.50.
- ⁵ J.J. SCHUBLER, *La Comedie Italienne*, Augsburg 1729, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Albo F35. C. MOLINARI, *La Commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 226.
- ⁶ H. HONOUR, *I grandi mobiliari*, Milano, Mondadori, 1969, p. 91.
- ⁷ H. ADHEMAR, *Watteau, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1950, p. 57.
- ⁸ G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 23; Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata M2329.
- ⁹ *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, *op. cit.*, n. 285.
- ¹⁰ Semenzato, catalogo d'asta, Milano, 17 marzo 1986, n. 151.
- ¹¹ J. LIEURE, *Jacques Callot, La vie artistique*, Paris, 1924-29, LEVY, *op. cit.*, pp. 52, 53, 56, 63; G. MORAZZONI, pp. 27, 40, 56, 57; *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, *op. cit.*, n. 318, 320, 325, 326. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata: n. 2351, 2646, 2698, 3261, 2387, 2184, 2675, 2689.
- ¹² *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, *op. cit.*, n. 288; e collezione privata, Milano.
- ¹³ *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, *op. cit.*, p. 104.
- ¹⁴ D. GONTARD, *Le Carrousel du Roy*, in «F.M.R.», Milano, 1984, n. 25, p. 91.
- ¹⁵ S. LEVY, *op. cit.*, tav. 54.
- ¹⁶ Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Ornato. Incisioni da applicare ai mobili. Cart. 6.
- ¹⁷ A. BERTARELLI, *La Remondiniana di Bassano Veneto*, in: «Emporium», 1928, p. 363; M. INFELISE, *I Remondini di Bassano*, Tassotti, 1980; M. INFELISE, P. MARINI, *Remondini. Un editore del Settecento*, Milano, Electa, 1990.
- ¹⁸ cfr. F. STAZZI, *L'arte della ceramica di Capodimonte*, Milano, Görlich, 1972, p. 227.
- ¹⁹ *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, *op. cit.*, n. 280.
- ²⁰ S. LEVY, *Il mobile veneziano*, Milano, Görlich, 1978, p. 140.
- ²¹ Semenzato, catalogo d'asta, Milano, 17 marzo 1986, n. 15.
- ²² E. VILLANI, *In un mobile d'arte povera la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel Settecento*, in: «Rassegna di studi e notizie», Milano, 1986.
- ²³ G. MORAZZONI, *op. cit.*, pp. 43, 58.
- ²⁴ *Maioliche di Lodi, Milano e Pavia*, *op. cit.*, n. 289.
- ²⁵ Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata: n. inv. M 1042.
- ²⁶ AA.VV., G.B. Piazzetta. *Disegni. Incisioni, Libri, Manoscritti*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983.

²⁷ G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 33; F. SACCHI, *La moda femminile in tre maioliche milanesi del Settecento*, in: «La Ceramica», ottobre 1960; Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, n. inv. 2371, 2434.

²⁸ R. LEVY PISETSKY, *La vita e le vesti dei milanesi*, in: *Storia di Milano*, vol. XII, p. 906.

²⁹ Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, n. inv. M 2338.

APPUNTI PER UNO STUDIO SULL'OPERA DELLA BOTTEGA MAGGIOLINI attorno alla «comod chinoise» dei Civici Musei

Giuseppe Beretti

Il primo ad ascrivere la «comod chinoise» dei Civici Musei all'attività di Giuseppe Maggiolini fu, nel 1918, Guido Marangoni¹. Il mobile viene ritenuto dall'autore: «*all'ultima maniera*» in quanto: «*reca le impronte delle suggestioni prepotenti della moda francese*»². L'attribuzione è riproposta, nel 1953, da Giuseppe Morazzoni che riconduce il mobile agli inizi della carriera dell'ebanista³. Incerta sull'attribuzione la Terni de Gregory⁴ che lo riporta, nel 1953, come: «*attribuito con incertezza al Maggiolini...*» notando ancora le influenze francesi presenti nei bronzi dorati. Incerta sull'attribuzione rimane Gilda Rosa nel 1963: «*l'attribuzione potrà essere discussa ma è assai probabile l'appartenenza del mobile all'area lombarda*»⁵. Chiara oramai la collocazione cronologica dell'opera che viene ritenuta anche dalla stessa Gilda Rosa ascrivibile al periodo di transizione tra barocchetto e primo classicismo. L'attribuzione del mobile al Maggiolini viene infine provata nel 1969 da Edi Baccheschi⁶ sulla base del ritrovamento, nel fondo dei disegni di bottega, dei due figurini per i medaglioni intarsiati sul piano e sulla facciata e di una serie di incisioni da cui furono tratti i medaglioni intarsiati sui fianchi.

Questa, in brevis, la fortuna critica di un mobile che sembra ancora presentare il destro ad una serie di riflessioni per uno studio più completo sull'opera della bottega di Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini.

Il mobile

L'impianto del mobile (Fig. 1), in tutto ancora rocaille, non è però, di impronta strettamente lombarda. I piedi, infatti, pur non particolarmente slanciati a causa delle scarpette, elementi decorativi che assieme al resto delle applicazioni in bronzo risultano impensabili nell'ambiente lombardo, alzano notevolmente il mobile ed il grembiale risulta così molto alto; il modello ispiratore sembra così più quello di una *commode à pieds élevés* di impronta francese che non quello del cumò lombardo. Il tutto, s'intende, condito da una mano decisamente nostrana.

Nondimeno l'uso del bois de violette disposto a spina di pesce sull'intera superficie della

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

²⁷ G. MORAZZONI, *op. cit.*, p. 33; F. SACCHI, *La moda femminile in tre maioliche milanesi del Settecento*, in: «La Ceramica», ottobre 1960; Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, n. inv. 2371, 2434.

²⁸ R. LEVY PISETSKY, *La vita e le vesti dei milanesi*, in: *Storia di Milano*, vol. XII, p. 906.

²⁹ Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, n. inv. M 2338.

APPUNTI PER UNO STUDIO SULL'OPERA DELLA BOTTEGA MAGGIOLINI attorno alla «comod chinoise» dei Civici Musei

Giuseppe Beretti

Il primo ad ascrivere la «comod chinoise» dei Civici Musei all'attività di Giuseppe Maggiolini fu, nel 1918, Guido Marangoni¹. Il mobile viene ritenuto dall'autore: «*all'ultima maniera*» in quanto: «*reca le impronte delle suggestioni prepotenti della moda francese*»². L'attribuzione è riproposta, nel 1953, da Giuseppe Morazzoni che riconduce il mobile agli inizi della carriera dell'ebanista³. Incerta sull'attribuzione la Terni de Gregory⁴ che lo riporta, nel 1953, come: «*attribuito con incertezza al Maggiolini...*» notando ancora le influenze francesi presenti nei bronzi dorati. Incerta sull'attribuzione rimane Gilda Rosa nel 1963: «*l'attribuzione potrà essere discussa ma è assai probabile l'appartenenza del mobile all'area lombarda*»⁵. Chiara oramai la collocazione cronologica dell'opera che viene ritenuta anche dalla stessa Gilda Rosa ascrivibile al periodo di transizione tra barocchetto e primo classicismo. L'attribuzione del mobile al Maggiolini viene infine provata nel 1969 da Edi Baccheschi⁶ sulla base del ritrovamento, nel fondo dei disegni di bottega, dei due figurini per i medaglioni intarsiati sul piano e sulla facciata e di una serie di incisioni da cui furono tratti i medaglioni intarsiati sui fianchi.

Questa, in brevis, la fortuna critica di un mobile che sembra ancora presentare il destro ad una serie di riflessioni per uno studio più completo sull'opera della bottega di Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini.

Il mobile

L'impianto del mobile (Fig. 1), in tutto ancora rocaïlle, non è però, di impronta strettamente lombarda. I piedi, infatti, pur non particolarmente slanciati a causa delle scarpette, elementi decorativi che assieme al resto delle applicazioni in bronzo risultano impensabili nell'ambiente lombardo, alzano notevolmente il mobile ed il grembiale risulta così molto alto; il modello ispiratore sembra così più quello di una *commode à pieds élevés* di impronta francese che non quello del cumò lombardo. Il tutto, s'intende, condito da una mano decisamente nostrana.

Nondimeno l'uso del bois de violette disposto a spina di pesce sull'intera superficie della

facciata, del coperchio e dei fianchi è praticamente inedito nella coeva ebanisteria locale. Fondamentale credo sia poi notare come, a questo proposito, la timbrica della tarsia, paragonata ai caldi e pastosi toni del noce e delle radici lombardo-veneto-ferraresi, appaia vivida nel secco contrasto tra il bois de violette, il palissandro – di cui ne sono usate due diverse qualità – ed il bosso, uniche essenze usate oltre ai legni per le tarsie dei medaglioni.

Nonostante l'attuale stato di conservazione del mobile che, pesantemente lucidato a gomma lacca nel corso di un restauro, appare scurito ed uniformato nei contrasti, è interessante notare come questa nuova timbrica, molto vicina ad una sensibilità ligure, piemontese ed in definitiva francese, caratterizzerà gran parte della produzione maggioliniana di questi anni costituendo probabilmente una delle ragioni – da sempre sottovalutata – della fortuna del mobile neoclassico di Giuseppe Maggiolini.

Per quanto concerne la tarsia balza subito all'occhio il motivo decorativo che corre, incorniciando il mobile, sulla facciata, sul coperchio e sui fianchi seguendone le mosse. Relativa a tale motivo, che non può essere considerato ripreso dalla locale tradizione, come risultano invece le cornici decorate a «pelle di rapa» in cui sono inscritte le cineserie, non si conserva nel fondo dei disegni di bottega alcuna memoria.

Interessante notare come un'altra incorniciatura dello stesso carattere – sempre realizzata in bosso su fondo di palissandro – si ripeta, sebbene con un diverso e più raffinato disegno, sulla scrivania del Bundessamlung Alter Stimöbel di Vienna (Fig. 2). Ancora un motivo decorativo minore accomuna la «comod» alla scrivania del museo viennese: la sfrangiatura intarsiata sugli spigoli del cassettone è infatti la stessa che, inscritta in una filettatura d'ebano, diventa nella scrivania la cornice dei medaglioni.

Non inedito, nella coeva ebanisteria lombarda, il bordo del piano intarsiato presente sia nella commode dei Civici Musei sia, in maniera più ricercata, nella scrivania.

Infine sia l'uso sia la precisa proporzione con la quale vengono innestati i medaglioni nel contesto della tarsia sembra accumunare ancora una volta la nostra commode alla scrivania viennese.

Anche per la scrivania, come per la commode, conservo dei sospetti sulla provenienza dei bronzi dorati per i quali ipotizzerei una provenienza parmense: penso di fatto all'iconografia antropomorfa delle grottesche, al serpente delle maniglie della commode, così caro al Petitot della «Suite de vases», ed ancora alle bochette della stessa sorrette da tre mensoline di chiara derivazione parmense. Non meno appartenente al gusto del Petitot, e del suo entourage sottointeso, ci sembra poi la grottesca (sinizzante?) sormontata da un trofeo musicale (due trombe e uno spartito) delle scarpette della scrivania. Un'ipotesi forse non così insostenibile se pensiamo, sarà un caso, alla sorprendente vicinanza di un disegno di Giuseppe Levati nel fondo maggioliniano ad una carta del Petitot oggi conservata al museo Lombardi di Parma (Figg. 3-4).

Come è noto, per tornare alla nostra commode, relativi a questo mobile si conservano, nel fondo dei disegni di bottega due figurini (Figg. 5-6), di cui sono state trovate anche le relative copie per lo spolvero (C Coll. 184-185), attribuiti al giovanissimo Andrea



FIG. 1 - Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete, lastronato ed intarsiato in: bois de violette, palissandro, bosso, acero, pero, noce, mogano, acero tinto verde ed altri legni non correttamente identificabili. Cm. 96x105x57. Maniglie, bocchette, angolari e scarpette in bronzo dorato. Milano, Civiche raccolte d'Arte applicata. Inv. N. 346. Legato Ponti 1895.



FIG. 2 - Scrivania da centro. Fusto in legno di noce e abete, lastronato ed intarsiato: bois de violette, bosso, acero, mogano, palissandro, amaranto, pero, ebano ed altri legni non correttamente identificabili per le tarsie dei medaglioni. Maniglie, bocchette, angolari e scarpette in bronzo dorato.
Vienna, Bundessammlung Alter Stilmöbel.

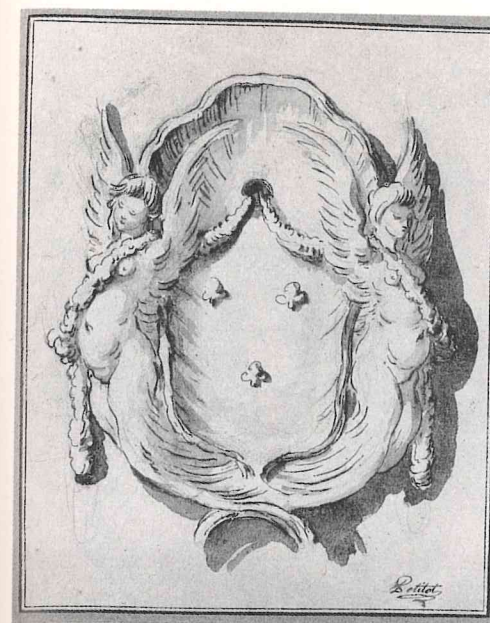


FIG. 3 - Elemond Petitot (firmato in basso a destra).
Matita, bistro e acquerellature su carta bianca. Cm. 25x18.
Parma, Museo Lombardi.



FIG. 4 - Giuseppe Levati (siglato in basso al centro su paspartout applicato posteriormente).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 34,5x30.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 43.



FIG. 5 - Andrea Appiani (siglato posteriormente in basso a destra).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 28x39,5.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 24/1.



FIG. 6 - Andrea Appiani (siglato posteriormente in basso a destra).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 28x39,5.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 24/2.



FIGG. 7-8 - Due dei quattro fogli di una: «Suite de figures chinoises d'après Vateau peintre du Roy avec leurs noms et les places qu'ils occupent à la chine».
In: Raccolta di carte diverse appartenute a Giuseppe Maggiolini, Parabiago 1784.
Milano, Raccolta Bertarelli, Inv. Voll. FF 32.
Quelle intarsiate con poche varianti dal Maggiolini sui fianchi della commode sono: «Officier Tartares des Kuskas» e «Bonze des Tartares».

Appiani. Le tarsie dei medaglioni sui fianchi, inscritte in una incorniciatura a pelle di rapa come quella proposta nei disegni, appaiono invece tratte da due incisioni di una «*Suite di figures Chinoises d'après Vateau*» parte stessa del fondo dei disegni⁷ (Figg. 7-8).

Ad una attenta analisi del fondo sono poi emersi altri due fogli (Figg. 9-10), rappresentanti rispettivamente un canestro ed un mazzo di fiori, sorprendentemente identici nell'esecuzione e nel formato, ai due figurini precedenti.

Questa diretta parentela tra le due coppie di disegni, tematicamente affatto differenti e delle quali solo di una conserviamo i fogli per lo spolvero, potrebbe ricondurre ad un originale progetto alternativo delle tarsie per il quale il disegnatore attese a due varianti. Vale però la pena, a questo punto, di riflettere sull'autografia delle due scenette cinesi. I due fogli, nel fondo non conservati assieme agli altri considerati autografi nella Raccolta Appiani, furono rintracciati per la prima volta dalla Baccheschi nel 1969⁸ e direttamente ricondotti, assieme ai quattro fogli di incisioni anch'essi inediti, alla commode. I due fogli furono subito ritenuti autografia in quanto: «... *firmati per esteso*»⁹. L'autrice accetta così pienamente la credenza, fino ad oggi accettata dalla critica, ma a nostro avviso non più condivisibile, che vuole parte dei disegni del fondo maggioliniano autografi.

Sul fondo dei disegni

Della presenza di raccolte di autografi parla più volte già Don Mezzanzanica nel suo libello¹⁰ e, proprio a proposito di Andrea Appiani leggiamo: «... *sono copiosi ed eleganti disegni, che conservo nelle rispettive cartelle...*»¹¹. Che già all'epoca i disegni, nella fattispecie quelli dell'Appiani, fossero conservati «*nelle rispettive cartelle*» lascia intuire, che le «*Raccolte*» dei diversi autori esistevano di fatto già precedentemente all'ingresso del fondo dei disegni nelle Civiche Raccolte d'Arte e che nel successivo riordino – se un riordino vi è stato – e nella catalogazione siano state conservate. Ma ancora: se già Mezzanzanica conserva i fogli nelle rispettive cartelle, se già cita l'album di incisioni, significa che il fondo dei disegni giunse nelle sue mani in quello stato.

Di fatto, non è marginale, egli stesso si lamenta dell'incompletezza del fondo: «*peccato che nei trambusti e cambiamenti avvenuti nella famiglia Maggiolini nel 1834, alla morte del figlio, sia andato ad involgere salame e prosciutto un voluminoso pacco di lettere che conteneva tutto il carteggio di corrispondenza degli amici e committenti del Maggiolini*»¹².

«*Erede del nome e d'una parte considerevole delle facoltà abbandonate dal figlio Carlo Francesco*»¹³ fu invece proprio quel Cherubino Mezzanzanica padre del nostro biografo. Don Mezzanzanica ricevette allora così, direttamente dal padre Cherubino, il fondo a suo tempo da lui ereditato come parte stessa della bottega.

Ad altri eredi invece toccò la corrispondenza dei due ebanisti e, forse, anche una certa parte di disegni. Sarebbero così spiegabili, anche se forse in modo semplicistico, le enormi lacune del fondo rispetto alla produzione maggioliniana oggi conosciuta.

Non è inverosimile allora che di questa vasta mole di disegni conservati in un ordine

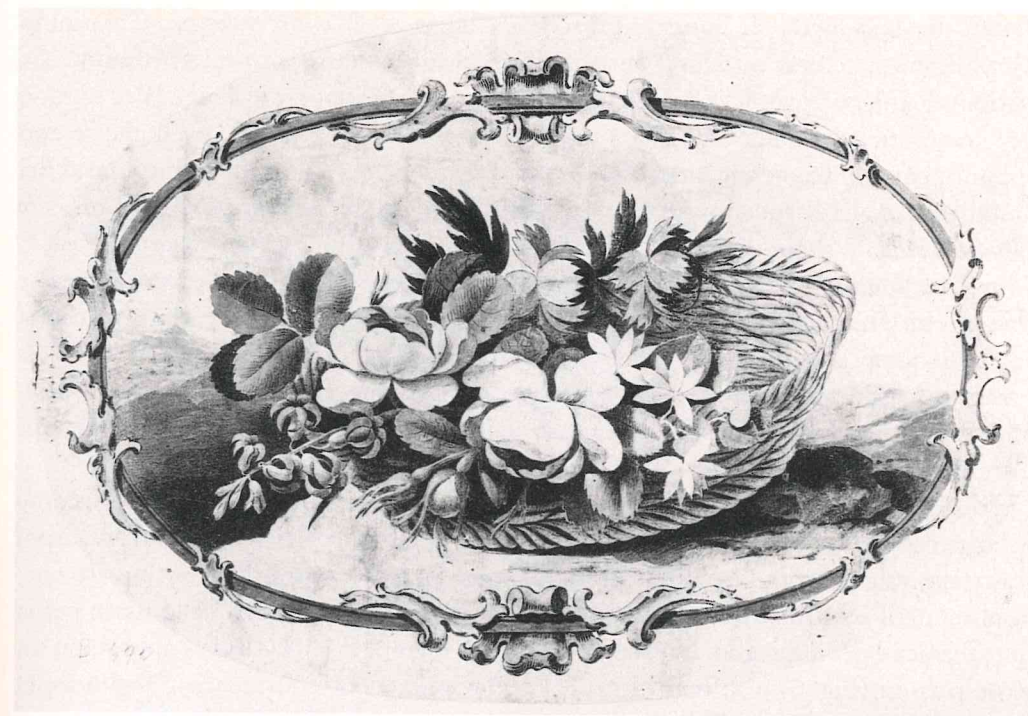


FIG. 9 - Andrea Appiani (attribuito a).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca della stessa qualità di quella impiegata per le due scenette cinesi alla Fig. V e VI. Cm. 22,5x34.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 506.

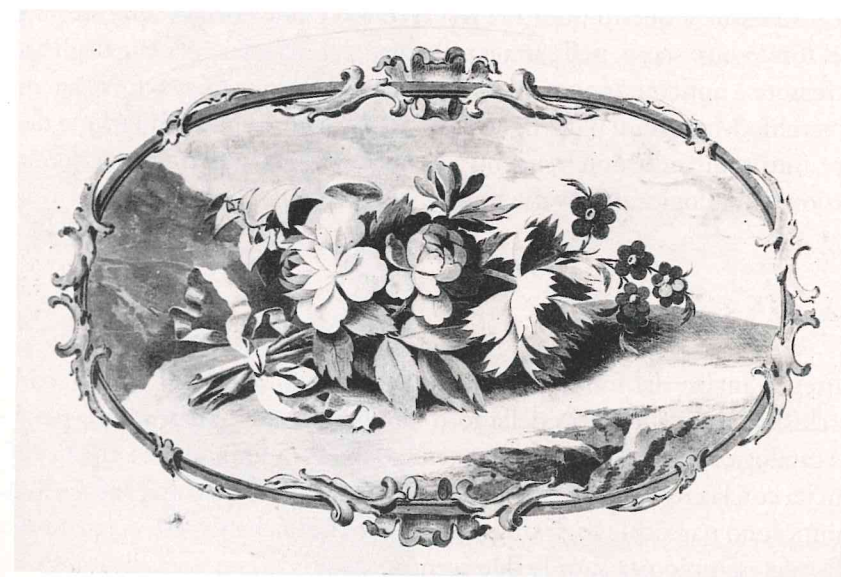


FIG. 10 - Andrea Appiani (attribuito a).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca (come la precedente). Cm. 22,5x34.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 507.

dettato da una logica di bottega, più che da esigenze di conservazione, Cherubino Mezzanzanica, o forse qualcuno ancora prima di lui, tentasse un timido riordino: ne attribuì alcuni, ne trovò alcuni sui quali qualcuno aveva già appuntato il nome dell'autore, delle memorie, e sui quali appuntò altre memorie. Non sono pochi i fogli che recano appunti, consigli tecnici quando non i nomi – con le date – di alcuni committenti dei mobili per i quali i disegni furono a più riprese utilizzati: «1/2 coperto tavolino da gioco luglio 1804 alla villa... Venezia 1806» (C Coll. 202); «Anta ossia tavola del segr[etair]e ala S.A.R[eale]. L'arcid.sa, Monza 1790 Magio». Ed è all'interno di questa logica che devono essere considerate, a mio sentire, quelle che sono da sempre state ritenute le firme. Ad una attenta analisi di queste emerge chiaramente come una gran parte, senza distinzione di autore, si presentino grafologicamente attribuibili ad una stessa mano. Importante il foglio E Coll. 13 sul quale una calligrafia alla quale appartengono gran parte delle firme appuntate sui disegni scrisse: «Disegnato dal signor Giuseppe Levati per un tavolino da letto».

Nei disegni accompagnati da note appuntate probabilmente dal disegnatore stesso, come nel caso del foglio C Coll. 52, (Fig. 11) la disparità di grafia è palese. Spesso la firma è poi realizzata, valga ancora l'esempio del foglio precedente, con un tipo di inchiostro che, nonostante il comune invecchiamento si presenta molto diverso da quello usato per la nota tecnica e per il disegno. Non sono poi rari gli esempi in cui la firma è apposta su un passe-partout (Fig. 6) o su frammenti di carta applicati posteriormente al foglio sopra precedenti scritte (Figg. 18 e 19).

Infine assai improbabile è la posizione stessa di queste «firme», quasi sempre centrale, sempre ben visibile, spesso sproporzionata nel contesto del disegno (Fig. 12). Veramente difficile da spiegare se pensiamo al valore «servile» che questi fogli dovevano avere all'interno di una realtà artigianale come quella della Lombardia tardo settecentesca.

Credo sia sostenibile a questo punto la tesi secondo cui le «firme» apposte su parecchi disegni del fondo non siano, nella stragrande maggioranza dei casi, che degli appunti al pari di altre note e noticine apposte a più riprese dal Mezzanzanica o forse ancora prima di lui dal vecchio Maggiolini o del figlio Carlo Francesco – approssimazione destinata a permanere fino a quando non vengano alla luce autografi certi che permettano una identificazione grafologica delle varie note –.

Le attribuzioni

Ad una attenta analisi del fondo l'attribuzione dei fogli ai singoli autori sembra aver seguito esclusivamente il criterio della loro autografia, autografia di cui, peraltro, chi effettuò la catalogazione dell'intero corpus, non dubitò minimamente e che fu definitivamente sancita con la creazione o con il riordino delle diverse Raccolte. Inspiegabilmente, d'altro canto, sono parecchi i fogli sfuggiti e non inclusi nelle rispettive raccolte sebbene «autografi»: un esempio per tutti le due scenette cinesi della nostra commode ritrovate dalla Baccheschi. Ancora questo esempio, con il recente ritrovamento degli altri due fogli

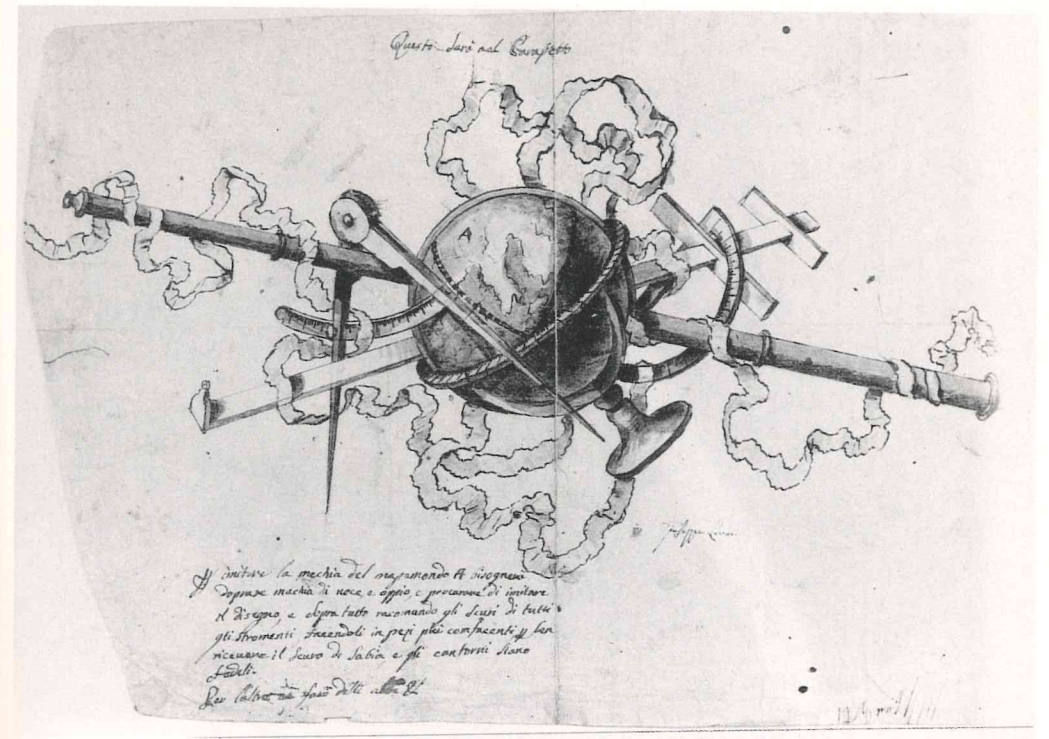


FIG. 11 - Giuseppe Levati (siglato posteriormente).
Bistro e acquerellature su carta bianca.
Cm. 25x54.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 51.

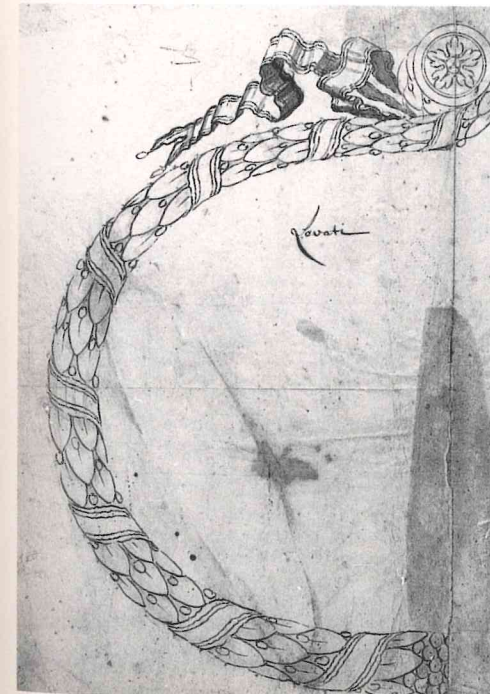


FIG. 12 - Giuseppe Levati (siglato posteriormente).
Bistro e acquerellature su carta greggia.
Cm. 29x20,5.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 133.



FIG. 13 - Andrea Appiani (attribuito a).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 32x42,5 in ovale.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 42.

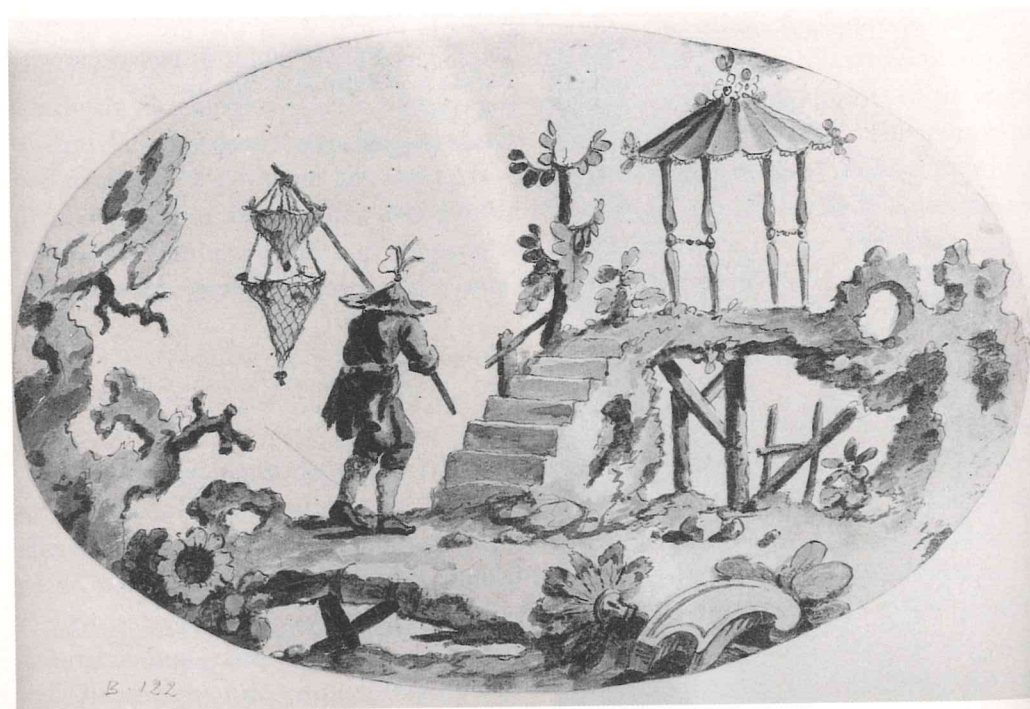


FIG. 14 - Andrea Appiani (attribuito a).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 25,5x38,5 in ovale.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 131.



FIG. 15 - Andrea Appiani (attribuito a).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 23,5x30 in ovale.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 131bis.

«anepigrafi» e degli spolveri di cui dicevo prima, dimostra come nella catalogazione del fondo non si sia tenuto conto di nessun criterio di analisi stilistica dei fogli. Questi elementi naturalmente non portano ad una critica del lavoro di catalogazione che probabilmente per scelta, conservò una situazione che era ancora quella «delle cartelle» di bottega.

Alcuni inediti

Molto probabilmente i disegni oggi più famosi del fondo maggioliniano sono i quattro figurini con scenette cinesi (Figg. 13-14) che Giuseppe Morazzoni attribuì¹⁴ a Giuseppe Levati. Furono infatti proprio questi fogli e le loro assonanze con le tarsie di un desueto mobile come la nostra commode d'apertura a convincere il Morazzoni della paternità maggioliniana dell'opera. L'autore all'epoca, non si dimentichi, non conosceva la scrivania del Bundessamlung Alter Stilmöbel Vienna che è scoperta recente¹⁵ e nemmeno, ma all'epoca il fondo non era di facile consultazione, le due scenette cinesi ritrovate poi nel 1969 dalla Baccheschi. Che il Maggiolini potesse essere stato coinvolto, anche solo agli inizi della carriera, con «quella maniera di principi falsi ingombra»¹⁶ come la passione per l'Oriente, Don Mezzanzanica non lo ammise mai. Di fatto ignorò completamente quella decina di disegni conservati tra le «sue carte», alcuni dei quali tra i più belli dell'intero corpus con un valore che spesso si discosta dalla natura di questi fogli.

Per il Morazzoni, trovati i disegni, non vi fu invece nulla di più semplice che attribuire i fogli al Levati che, oltre ad essere lo scopritore dell'umile falegname di provincia, viene ricordato dalle cronache come non insensibile alla moda sinizzante. Sicuramente probante, in tal senso, il famoso brano della descrizione dell'appartamentino cinese della villa Silva a Cinisello¹⁷. Nulla da obiettare tanto più che la datazione della nostra commode d'apertura va ancora in direzione della tesi del legame Levati-cineseria-Maggiolini. Corollario a questa tesi sono la serie di arredi superstiti di villa Silva ed altri ancora improntati alla moda sinizzante «su probabile disegno di Giuseppe Levati» che il Morazzoni pubblica nel volume sul mobile neoclassico¹⁸.

Ora, fermo restando che la credenza di un Levati sensibile alla moda sinizzante rimane storicamente credibile, penso sia il caso di riflettere, alla luce delle ipotesi precedentemente avanzate sul fondo dei disegni di bottega, sull'attribuzione di questi quattro figurini. Ad una attenta analisi i quattro disegni si distaccano non poco nell'esecuzione, nell'uso stesso dell'acquerello e del colore dai più consueti fogli del Levati: penso ai quattro fogli (Figg. 17-20), recentemente pubblicati dall'Alberici¹⁹, che il Levati trasse dalle incisioni del volume *Le pitture antiche di Ercolano... Napoli 1762*²⁰.

Di fatto i quattro disegni, come già nota l'Alberici appaiono «di disegno scadente»²¹. Il segno è particolarmente stentato e tanto peggio appare l'acquerellatura: ancor più timorosa, tutta preoccupata della resa plastica di un chiaroscuro scolastico, imbrigliata in contorni che a mala pena restituiscono una prospettiva manualistica. Ben altra cosa sono invece i



FIG. 16 - Andrea Appiani (attribuito a).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca. Cm. 25x38,5 in ovale.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 132.

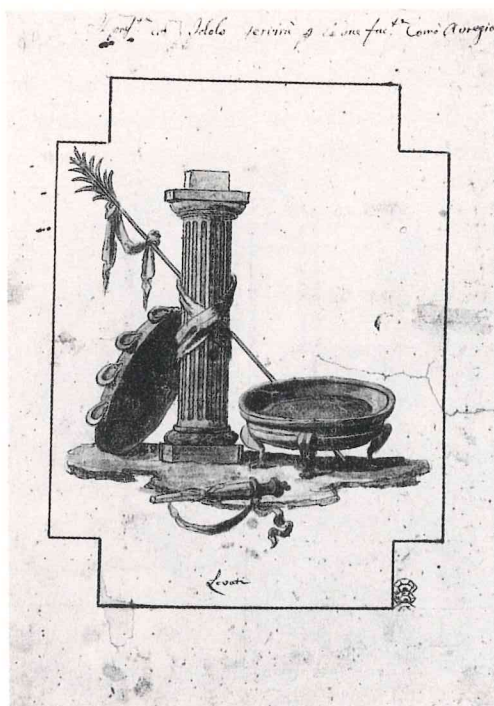


FIG. 17 - Giuseppe Levati
(siglato posteriormente).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 26,5x18.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 122bis.

FIG. 18 - Giuseppe Levati
(siglato posteriormente su una striscia di carta,
che copre una precedente scritta,
applicata lungo il margine inferiore).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 24,5x30.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 123.

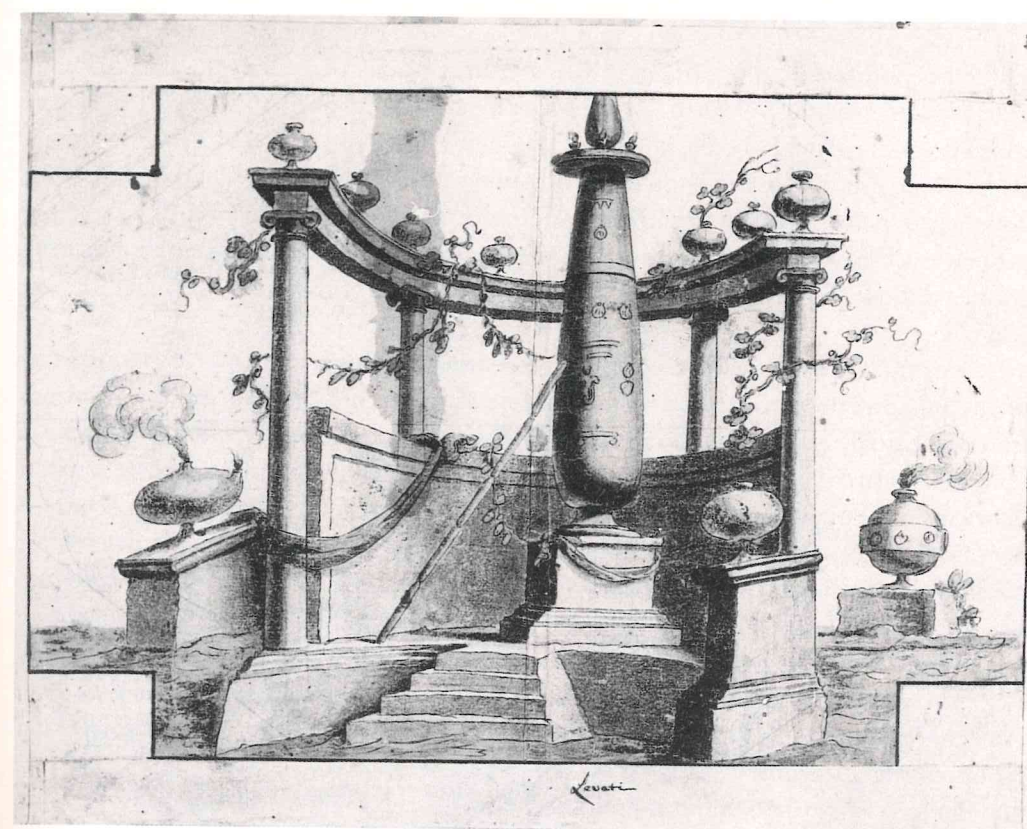
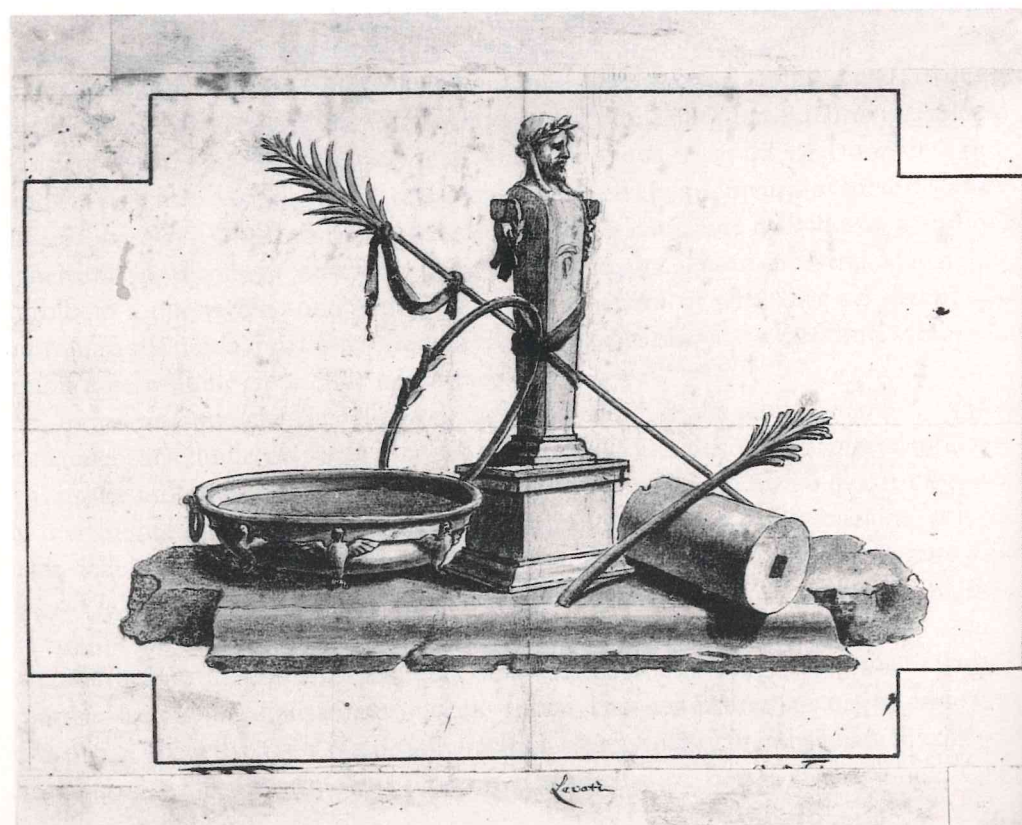


FIG. 19 - Giuseppe Levati
(siglato come il precedente).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 24x30,5.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 124.

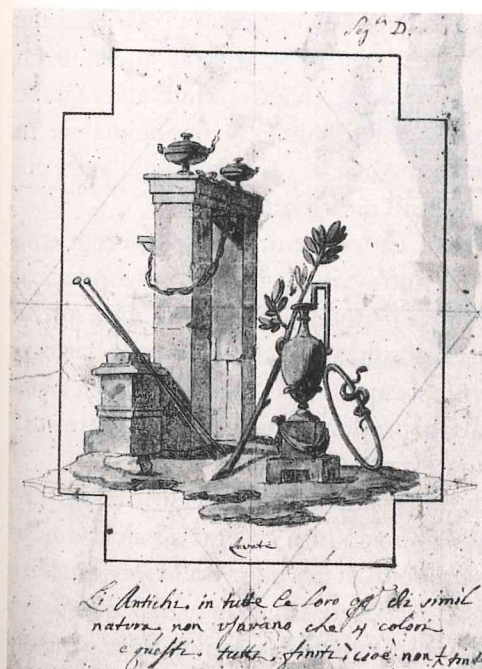


FIG. 20 - Giuseppe Levati
(siglato posteriormente).
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 26x19.
Fondo Maggiolini, Inv. B Coll. 125.

quattro disegni per la scrivania del Bundessammlung Alter Stilmöbel di Vienna. Il segno – la presenza sottostante di matita ampiamente presente nei precedenti fogli qui rimane limitata ad un sommario abbozzo – è particolarmente sciolto, poco preoccupato della resa naturalistica di particolari come mani, visi, soggetti. Il colore, steso veloce e velocemente acquerellato, pur non indugiando nei contorni rende bene la plastica dei corpi in vivace movimento per straripare liberamente nel «decor». Inutile la ricerca di un valore prospettico. Il modello sintattico sembra più quello delle coeve pitture su maiolica della fabbrica di Felice Clerici (Fig. 21), in ambito strettamente milanese, e della manifattura lodigiana.

Se si confronta il grande piatto del Clerici – recentemente apparso sul mercato antiquario milanese – con i nostri figurini, l'iconografia stessa del decoro presenta affinità grammaticali non casuali: la geologia, la botanica, la passione per i particolari «meravigliosi» è la stessa dei quattro disegni del fondo maggioliniano. Velocemente disegnati e acquerellati i particolari sul quale il disegnatore indugia in modo quasi divertito: il rosso cocomero spaccato in primo piano, l'azzurro bulbo di un grosso fiore o, sulla cima del bersò di fondo, fiorellini o campanelli. Invero il tutto sembra assai lontano dai quattro disegni di rovine antiche del Levati. Ancor più il cromatismo delle scenette cinesi – quello della decorazione a «gran fuoco» della maiolica – è tanto più vivace quanto più fresca appare l'esecuzione. Viceversa nei quattro fogli siglati Levati la tavolozza appare scurita, spenta nei toni delle terre che smorzano gialli rossi e azzurri, in modo direttamente proporzionale alla stentatezza del disegno.

Non credo sia azzardato, a questo punto, affermare che è impossibile ricondurre i due gruppi di disegni ad una medesima mano. La scadente qualità dei fogli ispirati alle antichità di Ercolano potrebbe essere spiegata, a mio modo di vedere, con l'attribuzione dei disegni non alla mano di un mediocre pittore ma, verosimilmente, a quella di un decoratore, di un ornataista come era a quel tempo il Levati. Questo, unito alla ragione d'uso, potrebbe motivare la scarsa qualità di questi fogli. Difficilmente inoppugnabile, in tal senso, rimane poi la memoria «Levati», appuntata su tutti i quattro fogli, sulla cui credibilità per il momento non possono essere avanzati giustificati dubbi.

Per quanto concerne invece i quattro disegni sinizzanti, che celano una mano diversamente abituata all'uso del disegno, non è più sostenibile, a mio avviso, la tesi che li riconduce al lavoro di un ornataista. L'ambito al quale vanno invece ricondotti è, senza dubbio, quello di un pittore; un pittore, forse vicino al Levati ma sicuramente anche vicino alla bottega. La particolare scioltezza del disegno, per nulla preoccupata dell'utilizzo dei fogli nella pratica di bottega ma piuttosto compiaciuta dalla propria abilità, lascia intuire una consuetudine tra il disegnatore e l'ebanista abituato a tradurli.

Il ritrovamento, sempre nel fondo dei disegni di bottega, di quattro allegorie (Figg. 22-25) su due delle quali una calligrafia coeva al disegno appuntò assieme ad alcune note tecniche la scritta: «Andrea Appiani Fece», ci permettono di ricondurre allo stesso autore anche i quattro disegni sinizzanti da sempre ritenuti del Levati. I quattro fogli in questione sono direttamente riconducibili alla coppia di grandi commodes eseguite, forse per casa



FIG. 21 - Manifattura di Felice Clerici, Grande Piatto in maiolica con bordo sagomato e orlo bruno. Cm. 36,4 (diametro). Milano, già collezione Domenico Piva.



FIG. 22 - Andrea Appiani
(siglato in basso a destra). *Consiglio*
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 38,5x24,5.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 12.



FIG. 23 - Andrea Appiani
(siglato in basso a destra). *Premio*
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 38,7x24,5.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 13.



FIG. 24 - Andrea Appiani (attribuito a). *Liberalta*
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 38,9x25,2.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 14.



FIG. 25 - Andrea Appiani (attribuito a). *Prudenza*
Bistro e tempera acquerellata su carta bianca.
Cm. 38,5x25.
Fondo Maggiolini, Inv. C Coll. 15.

Greppi²², pochissimi anni dopo la scrivania di cui già si conoscono i due cartoni per le ante da sempre ritenuti di mano dell'Appiani. Un confronto stilistico tra il disegno di queste quattro allegorie e quello delle scenette cinesi non lascia, a mio avviso, nessun dubbio. La mano, forse di poco più matura, o forse solo diversamente costretta dalle più rigide esigenze formali delle quattro allegorie (Premio, Consiglio, Prudenza e Libertà) è però inequivocabilmente ancora quella delle scenette cinesi. Il segno, trattenuto nei panneggi, nei visi, negli attributi delle diverse allegorie, conserva una freschezza a stento costretta. La tavolozza, adombrata nei grossi cartoni per le ante, è qui ancora quella vivacissima delle cineserie. Il melograno ed i fiori che fuoriescono dalla cornucopia della «Liberalta»; l'elmo adorno della «Prudenza»; i mossi volti del «Consiglio» e del «Premio» conservano il veloce disegno e la rapida acquerellatura dei particolari divertiti della botanica delle cineserie. In modo particolare il trattamento pittorico del terreno sul quale le figure appoggiano non si discosta in nulla, nemmeno nel cromatismo, da quello delle scenette cinesi. Stilisticamente non lontani da questi otto fogli appaiono, in alcuni particolari, — come il terreno sul quale appoggiano il canestro ed il mazzo di fiori — i quattro figurini (le due cineserie per la nostra commode (Figg. 5, 6) e la coppia di nature morte (Figg. 9 e 10) già attribuiti al giovane Appiani. Per il resto la lontananza stilistica potrebbe essere imputata, continuo a non mettere in dubbio le note apposte sui disegni, ad una datazione dei primi quattro fogli precedente a quella delle descritte scenette per la scrivania di Vienna la cui datazione è ormai fissata dalla critica al 1773²³. Sarebbe allora giustificata anche l'esecuzione ancora impacciata, a confronto dei figurini per la scrivania, di questi fogli che potrebbero essere collocati agli inizi di una collaborazione che durerà nel tempo.

NOTE

- ¹ GUIDO MARANGONI, *Gli intarsi del Maggiolini*. In «Città di Milano», Marzo 1918, pagg. 53-60.
- ² GUIDO MARANGONI, *op. cit.*, pag. 57.
- ³ GIUSEPPE MORAZZONI, *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano, Görlich 1953, pag. 23.
- ⁴ W. TERNI DE GREGORY, *Vecchi mobili italiani*, Milano, A. Vallardi 1953, pag. 172.
- ⁵ GILDA ROSA, *Mobili lombardi del '700*. In «Antichità viva», maggio-giugno 1962, pagg. 40-45.
- ⁶ EDI BACCHESCHI, *Cineserie rococò nell'ambiente Maggioliniano: Appiani e Watteau*. In «Arte lombarda», secondo semestre 1969, pagg. 147-150.
- ⁷ *Raccolta di carte diverse di Giuseppe Maggiolini; Parabiago 1784*. Milano, Raccolta Bertarelli (Voll. FF 32).
- ⁸ EDI BACCHESCHI, *op. cit.*
- ⁹ EDI BACCHESCHI, *op. cit.*, pag. 148.
- ¹⁰ GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *Genio e lavoro. Biografia e breve storia delle principali opere dei celebri intarsiatori Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini*. Milano, Agnelli 1878.
- ¹¹ GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *op. cit.*, pag. 68.
- ¹² GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *op. cit.*, pag. 67.
- ¹³ GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *op. cit.*, pag. 108.

- ¹⁴ GIUSEPPE MORAZZONI, *op. cit.*
- ¹⁵ CHRISTIAN WITT-DÖRRING, *Ein Schreibtisch von Giuseppe Maggiolini*. In: «Alte und moderne Kunst», gennaio 1980.
- ¹⁶ AGOSTINO GERLI, *Opuscoli*. Parma, stamperia reale 1785.
- ¹⁷ *Descrizione della villa Silva a Cinisello*. Monza, L. Corbetta, 1911.
- ¹⁸ GIUSEPPE MORAZZONI, *Il mobile neoclassico*. Milano, Görlich 1955. Tavv. CCLXXI-CCLXVI.
- ¹⁹ CLELIA ALBERICI, *Una credenza del Maggiolini e i disegni preparatori degli intarsi*. In «Arte all'incanto». Milano 1990.
- ²⁰ *Antichità in Ercolano esposte*, Tomo III, Napoli, Nella regia stamperia, 1772.
- ²¹ CLELIA ALBERICI, *op. cit.*, pag. 322.
- ²² ALVAR GONZALEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto, Il granducato di toscana e gli stati settentrionali*. Tomo I; Milano Longanesi, pag. 270.
- ²³ ALVAR GONZALEZ-PALACIOS, *op. cit.*, pag. 271.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

STEREOTIPI E PERMANENZE DI GENERE NEI SOGGETTI A CARATTERE MUSICALE DELLA STAMPERIA REMONDINI DI BASSANO

Andrea Gatti

L'arco di tempo coperto dall'attività della ditta Remondini di Bassano, oltre 210 anni dal 1650 al 1861, offre la possibilità di leggere in diverse chiavi il percorso storico, artistico ed economico di questa famiglia di stampatori bassanesi. L'importanza della loro attività economica era nota all'estero non meno che in Italia, tanto che la loro impresa è menzionata nell'Enciclopedia di Diderot e D'Alembert¹ alla voce corrispondente alla loro città.

Ognuna di queste chiavi di lettura permette di acquisire in termine di analisi del materiale prodotto elementi interessanti; soprattutto in considerazione del fatto che si tratta di una famiglia di editori, e non di un singolo autore del quale sarebbe facile seguire il percorso artistico: la durata dell'attività remondiniana copre diverse generazioni di amministratori, tutti appartenenti alla stessa famiglia con un potere decisionale pressoché assoluto circa la gestione e le scelte da operare nell'azienda².

Produzione e politica economica.

Un buon editore deve essere in grado di produrre materiale eccellente per qualità e contenuto mantenendo l'azienda sana economicamente, cosa non facile poiché carta, inchiostri, matrici, macchinari competitivi incidono pesantemente sui costi finali del prodotto, quindi sulla sua diffusione. Giovanni Antonio Remondini poté in virtù della sua origine borghese aggirare il problema semplicemente eliminando la necessità di essere un buon editore; la sua azienda venne costruita soprattutto su solide basi economiche, cercando di contenere i costi al minimo e stampando esclusivamente quello che poteva essere venduto senza curarsi troppo della veste editoriale e dell'aspetto globale del prodotto finito. Con queste premesse il pubblico non era del più scelto. Soprattutto il basso clero e il popolino acquistavano i libri di devozioni, le immagini sacre e quelle profane che uscivano dai torchi di Bassano insieme a bollette del dazio e altra modulistica destinata agli uffici pubblici della zona. Lentamente ma con costanza questa produzione si allargò e si diffuse oltre i confini della Serenissima soprattutto per opera dei Tesini,

infaticabili venditori di stampe per via. Nei loro viaggi, che spesso duravano alcuni anni, i Tesini raggiungevano anche le Americhe e, in direzione opposta, la Siberia. Si trattava di mercanti ambulanti e la loro clientela era quella delle fiere e delle piazze, una utenza non interessata alla grande qualità, ma attirata dal basso costo.

La collaborazione con i Tesini durò per tutta la parabola della ditta Remondini che mantennero aperta fino al 1817 una loro agenzia a Pieve Tesino, dove era disponibile tutto il catalogo della produzione e dove potevano rifornirsi, spesso a credito, gli ambulanti della valle³. Con il consolidamento e l'espansione della ditta vennero aperte agenzie ovunque in Europa e corrispondenti in Spagna provvedevano a far giungere le merci fino all'America Centrale e Meridionale. Importante fu la produzione per il mercato tedesco e austriaco, molto fu prodotto per essere venduto in Europa Orientale, dove nella sola Mosca i Remondini avevano tre corrispondenti. Quasi un quarto della produzione era destinato ai paesi di lingua spagnola, mentre poco commercio era stato intrapreso in Francia e in Inghilterra, tradizionali concorrenti dei Remondini. Un corrispondente era attivo anche a Malta e qualche commercio fu avviato nella terra degli infedeli a Costantinopoli.

La clientela remondiniana era sparsa e parlava una infinità di lingue diverse, aveva gusti diversi, devozioni diverse, spesso diffuse in un ambito molto locale. Per accontentarla e mantenere costi bassi i prodotti dovevano essere immessi in commercio a colpo sicuro. Le informazioni di mercato e i suggerimenti venivano soprattutto dai corrispondenti locali o dai Tesini che indicavano le correzioni da apportare alle stampe⁴ o che fornivano soggetti che si vendevano in luogo con lo scopo di farli copiare e stampare a Bassano con modifiche di poco conto⁵. Appare chiaro che soprattutto nella fase di espansione della loro attività i Remondini sono liberi di produrre quanto viene a loro richiesto, con il solo scopo di allargare la loro potenza economica, senza alcuna velleità di qualità artistica di pregio o di innovazione culturale. Le sole innovazioni accettate sono di carattere tecnologico e riguardano la lavorazione e i macchinari ad essa destinati; saggiamente alla stamperia vengono affiancate poi cartiere per abbassare ancor più i costi di produzione, essendo la carta merce abbastanza costosa, soprattutto di non facile reperimento in grande quantità, a meno di doverla importare dall'estero con aggravio di dazi e balzelli vari. Internamente all'azienda venne creata anche una scuola di intaglio e vennero installati macchinari per realizzare caratteri in piombo: il ciclo di lavorazione per arrivare al prodotto finito era quindi interamente interno, con costi ridotti all'osso. Si verificano quindi nella produzione remondiniana le condizioni per esaminare quelle permanenze culturali che permettono di replicare un soggetto destinato al consumo popolare per un tempo superiore o quasi infinito rispetto ai tempi di esaurimento di un genere o soggetto «colto»⁶.

Il problema della replicazione nella produzione remondiniana.

La stampa, fin dai suoi inizi, si pone come mezzo di riproduzione tecnica destinato a



FIG. 1 - Litania della Madonna di Loreto, originale tedesco inviato a Bassano da un corrispondente.

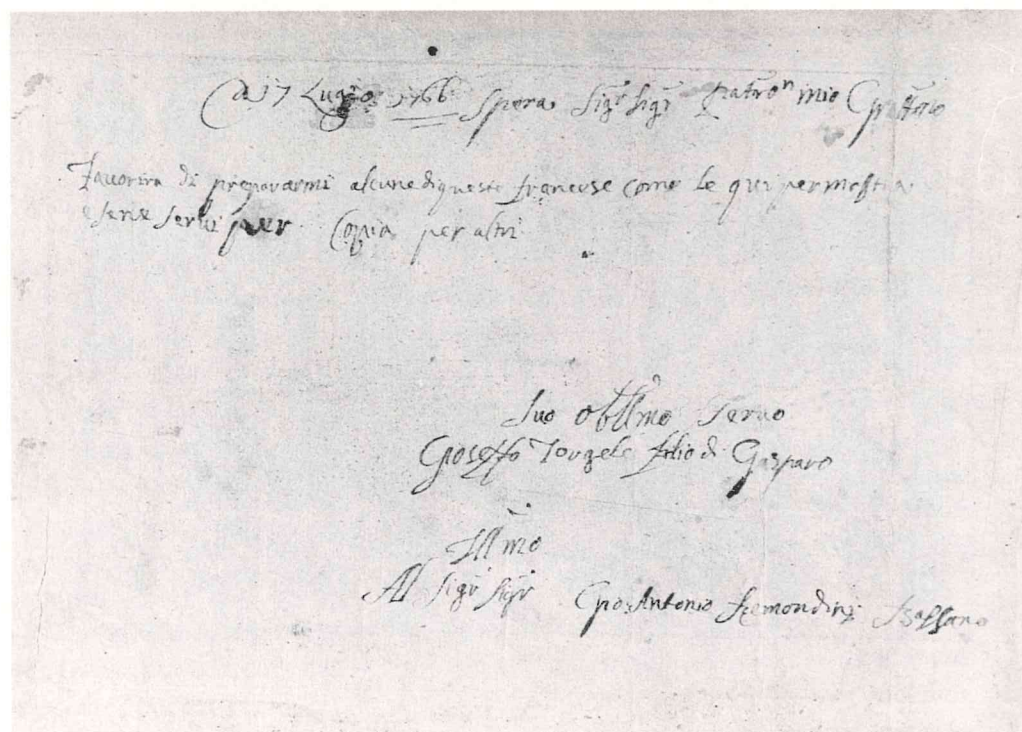


FIG. 2 - Verso la figura 1 con le indicazioni del corrispondente.



FIG. 3 - Collage preparato dai Remondini con parti di stampe tedesche per una riedizione italiana della Litania della Madonna di Loreto



FIG. 4 - S. Cecilia. La matrice della figura è stata racchiusa nella matrice di un fregio.

raggiungere un pubblico più vasto, a riprodurre l'opera in una serie di multipli identici; il suo successo sta nel permettere a una vasta schiera di fruitori di poter godere se non dell'originale dell'opera, quantomeno di un suo multiplo attendibile. Per molti aspetti la produzione tipografica presenta delle notevoli sbavature temporali rispetto alla creazione dell'opera. È questo il caso dell'edizione di manoscritti antichi, della ristampa di libri o immagini già edite, della copia di stampe precedenti o della riproduzione mediante stampa di quadri famosi.

La riedizione o la ristampa di un soggetto prolungano nel tempo la vita del soggetto stesso e ne testimoniano la salute e la vitalità: esso viene prodotto e riedito perché chiesto e venduto, rispondendo ancora ai modelli culturali correnti ed in questo i Remondini furono maestri. Due fattori soprattutto concorrono a questo, entrambi dettati dalla politica economica della casa di Bassano. Gran parte della produzione, soprattutto libraria era dedicata a quei titoli che uscivano di privilegio presso altri editori, il che avveniva dopo meno di quindici anni dalla prima edizione. Attorno a questa politica aziendale si scatenarono nella Repubblica veneta feroci polemiche; la casa di Bassano fu accusata spesso di pirateria editoriale e di saccheggio di cataloghi altrui; dietro pressioni e insistenze di altri editori i privilegi di stampa vennero estesi a perpetuo, ma il risultato fu di impoverire i commerci editoriali, di modo che, dando ragione alla politica economica remondiniana si ripristinarono i vecchi limiti. Tenuto conto della permanenza di un'opera nel catalogo bassanese, delle eventuali ristampe e del tempo in cui era stata in esclusiva presso altri editori, frequentemente si arriva a permanenze sul mercato piuttosto lunghe, oltre i trenta anni.

Un'altra via di approvvigionamento, soprattutto per le stampe, era l'acquisizione di matrici di rame provenienti da incisori che cessavano l'attività o di fondi di incisori scomparsi. Queste venivano ristampate tali e quali, talvolta con la sola aggiunta del nome della casa editrice (fig. 24). In questo modo si rieditavano stampe anche di molto antecedenti, rispondenti a modelli ancora accettati dal mercato; non si può ravvisare alcuna operazione creativa artistica, alcuna originalità, come sarebbe giusto aspettarsi da un incisore noto⁷. Agli incisori che lavoravano per i Remondini non veniva chiesta soverchia bravura, né inventiva; parte del lavoro consisteva nel modificare lastre esistenti, nel copiarne altre, oppure in veri e propri lavori di collage, scomponendo ed assemblando particolari di stampe già esistenti.

Soggetti musicali nelle stampe remondiniane.

Tentare di trovare un filo conduttore nella vasta produzione della ditta di Bassano, come si può capire è quasi impossibile. Il criterio adottato, forse l'unico fino alla gestione di Giuseppe Remondini, fu quello di produrre solo quello che il mercato poteva assimilare. Operando in questo modo dai torchi uscirono stampe, libri, carte da parati, carte dorate, moduli per gli uffici amministrativi, carte da gioco, biglietti da visita, carte da parati e



FIG. 5 - Serie di fogli xilografici da ritaglio, presepi.



FIG. 6 - Foglio xilografico da ritaglio, presepio.



FIG. 7 - Foglio da ritaglio per lacca povera «Musicus sinensis».



FIG. 8 - Foglio da ritaglio, scene di caccia.

quanto altro poteva essere stampato. L'azienda non aveva alcun interesse a esprimere idee proprie in materia di politica, di costumi o di società. Attraverso le stampe non commentò fatti storici, né avvenimenti⁸, l'unica volta che venne ravvisato un soggetto politico, questo fu ritenuto ingiurioso dalla corte spagnola⁹, la questione che ne seguì fu tormentatissima e molto dispendiosa per la casa di Bassano, costretta ad aprire le borse per rabbonire e accattivarsi personaggi «importanti» in gran quantità. Più interessante ai nostri fini è la questione altrettanto lunga che contrappose la tipografia di Bassano agli editori tedeschi di Augsburg. I Remondini vennero accusati di plagio per aver copiato numerose stampe prodotte in Germania, cosa che fu sempre negata a Bassano, ma che fu confermata da Achille Bertarelli a seguito del ritrovamento in una soffitta di Bassano di tre quintali di stampe remondiniane, fra le quali molti originali di Augsburg¹⁰. Il plagio comprovato aggiunge un altro prezioso elemento per poter verificare come le permanenze di alcuni soggetti siano dilatate non solo nel tempo, ma anche nello spazio geografico.

I soggetti a carattere musicale sono dispersi nella grande quantità di materiali prodotto dalla stamperia e appaiono in modo casuale, senza piano o intenzione evidente. Il musico, lo strumento, l'evento musicale sono una frase del discorso immagine che va letta come rigidamente inquadrata in tipologie e modelli accettati dal mercato di destinazione. Si fatica in alcuni casi a considerare il soggetto musicale parte integrante organica dell'immagine: la sua presenza sembra accidentale, come ad esempio nelle cartelle del «Gioco della Cavagnola» (fig. 10-20), nei biglietti da visita o nei fregi ornamentali; in altri casi essa è più giustificata, per esempio in raffigurazioni grottesche, perché il contesto ci sembra più leggibile. La collocazione apparentemente accidentale dello strumento musicale va registrata come una scelta possibile e consapevole fra una serie infinita di soggetti: l'incisore, l'inventore, l'editore o chi per essi, poteva decidere per un oggetto diverso in quel contesto, la sua presenza è motivata, anche quando si può considerare indiretta, come si verifica nella scelta di un fregio, di una cornice o di un ornamento con soggetti numerosi e diversi fra di loro.

Soggetti sacri.

Nell'iconografia musicale sacra la tipologia degli strumenti è fortemente codificata e legata a stereotipi vivi tuttora. Gloria angelici, adorazioni di pastori, re David intento a suonare l'arpa, santa Cecilia e pochi altri generi contengono tutte le raffigurazioni a soggetto musicale dal medioevo ad oggi. I Remondini ebbero una vastissima produzione di soggetti sacri, per la maggior parte legata a devozioni locali, culti mariani, devozioni di santi, eventi miracolosi o presepi da ritagliare.

Un interessante esempio di stampa legata a un culto mariano molto diffuso è quello della Madonna di Loreto, ripreso più volte dalla stamperia di Bassano sia con soggetti propri che mediante trasformazione di soggetti di altri autori. Nel 1766 viene inviata a Bassano, probabilmente da un corrispondente estero, una stampa tedesca «Die Lauretanische



FIG. 9 - Foglio da ritaglio, scene pastorali.

Litanay», una litania della Madonna di Loreto, dalle connotazioni fortemente simboliche e didascaliche (fig. 1). Nel foglio sono presenti 55 soggetti, ognuno dei quali è accompagnato da una didascalia che compone un versetto della litania. Trattandosi di una orazione possiamo ritenere che in questo caso il rapporto fra immagine e scrittura venga rovesciato: non è la scrittura a specificare e spiegare l'immagine, ma piuttosto il contrario, considerato che le sole figure senza il testo perderebbero gran parte della loro leggibilità. Nella edizione tedesca di questa stampa che porta la firma di Haffner compaiono due strumenti. Il primo, una tromba, è impugnato dalla Vergine che porta la didascalia: «Die Lobwürdige Jungfrau», la Vergine da lodare; dove la tromba si accoppia alla lode, come strumento adatto a magnificare la grandezza della virtù. Il secondo è un organo, che appare da solo sovrastato dalla didascalia: «Die Uhrsach unsers Heyls», l'origine della nostra salvezza; nella iconografia cattolica l'organo è ricorrente, prima come piccolo portativo in gloria angelici, poi come positivo abbinato all'immagine di S. Cecilia (fig. 4). La sua configurazione, uno strumento con molti registri e con molte canne, piace alla simbologia che ravvisa nei diversi timbri l'armonia delle varie forme del creato, mentre la grande quantità di canne innestate nel corpo di un unico strumento richiamano l'unità dei credenti nella Chiesa.

Questa stampa porta sul verso un interessante appunto di un corrispondente indirizzato a Giovanni Antonio Remondini in persona¹¹ in cui si chiede di preparare un certo numero di copie del campione inviato (fig. 2). Troviamo qui conferma del modo in cui la ditta di Bassano, tramite i suoi emissari riusciva a tenere aggiornata la produzione, ma rileviamo anche che la politica editoriale doveva essere accentrata esclusivamente nelle mani del proprietario dell'impresa se, per una stampa in fondo non molto importante, ci si indirizzasse direttamente a lui e non a qualche collaboratore incaricato del settore.

Non siamo a conoscenza se quella stampa in particolare fu in seguito copiata e immessa sul mercato; sicuramente una equivalente, ugualmente di provenienza tedesca, subì una manipolazione interessante (fig. 3). La versione proposta non è l'edizione definitiva, ma un collage fatto tagliando e ricomponendo i pezzi di una edizione precedente non remondiniana, da sottoporre agli incisori per la realizzazione della nuova matrice. In questa versione scompaiono quasi completamente le didascalie e l'immagine acquista il peso preponderante; l'insieme, apparentemente simile, cambia completamente di senso. Non si tratta più di una preghiera da leggere, ma di una immagine-ricordo da venerare. Gli oggetti rappresentati mantengono inalterata la sintassi succedendosi in egual modo, ma alcune immagini sono più esplicite e meno simboliche. È questo il caso della serie dove alla Vergine viene attribuito il titolo di «regina...», (prime sette immagini, ultima riga della fig. 1) il linguaggio iconico è più contratto, mentre nella fig. 3 alla parola «regina», rappresentata dalla corona, si affianca l'immagine estesa dell'oggetto del regno. Così abbiamo nella figurina contrassegnata dal numero 45 «regina dei profeti», una immagine di re Davide con un'arpa; l'immagine è sufficientemente esplicativa, dunque la didascalia diventa inutile. Scompare anche il titolo «Die Lauretanische Litanay», sostituita da una immagine più grande delle altre, posizionata al centro, con bene in evidenza la figura della



FIGG. 10-20 - Cartelle del gioco della Cavagnola, collage con parti di fogli da ritaglio.



FIG. 21 - Ventarola, da matrice acquisita.



OMNIA VANA.
Così ti conuien dir come diss'io, Anni fugaci età caduca à Dio.

FIG. 22 - «Omnia Vana». Bellissima vanitas colorata a guazzo.

Madonna di Loreto. La stampa ha subito un cambio di fruizione e appare destinata al mercato italiano soprattutto in considerazione della sua ricomposizione grafica. Le figurine hanno una numerazione in alcuni casi doppia, prima provvisoria a matita, poi definitiva a penna; la disposizione ricopia quella dei giochi più noti e non sarebbe azzardato ipotizzare che un pubblico latino potesse trasformare in una tombola sacra quello che in origine era nato come preghiera. Non cambiano comunque le permanenze di strumenti, anzi ai due originali si aggiunge anche l'arpa di re Davide; dunque la simbologia è riconosciuta in tutta l'area cattolica in genere, ma ha bisogno di essere più esplicita in terra latina.

Sempre al genere delle stampe popolari sacre appartengono i presepi da ritagliare, una produzione molto diffusa nel nord Italia, abbinata alla tecnica dell'incollare la stampa su un supporto di cartoncino rigido per avere consistenza e permettere alle figure di sostenersi. Un bellissimo esempio è citato nel catalogo della mostra «Remondini, un editore del '700»; si tratta di una serie di fogli dove si vedono fra le altre quattro figure che suonano zampogna, tromba, cornetto e lirone (fig. 5-6). Osservando i personaggi si nota subito che molti di essi, soprattutto il suonatore di lirone che indossa un paio di stivali al ginocchio, hanno un portamento più da militare che da pastore in adorazione; ugualmente in divisa è il suonatore di tromba, pastori non sembrano neppure lo zampognaro e il suonatore di cornetto. Osserviamo il suonatore di tromba: dal punto di vista iconografico è completamente fuori contesto. La tromba è uno degli strumenti più ricorrenti nell'iconografia sacra e appare come supporto ad annunciazioni o canti di gloria, il loro uso è di competenza quasi esclusiva di angeli (gloria e annunciazioni) o di diavoli (trombe che annunciano il giudizio). Qui lo strumento appare in dotazione ad un pastore che sicuramente non ha nulla da annunciare, né si ha il caso nell'iconografia di pastori che accudiscano ai loro greggi suonando una tromba, tanto meno in divisa. Il personaggio in questione è sicuramente un militare. Analogamente militare è il suonatore di lirone, anche se la sua presenza in una banda ci sorprende non poco. Zampognaro e suonatore di cornetto sono più verosimili nell'abbigliamento ai pastori e i loro strumenti rientrano nella gamma di quelli arcadici; la zampogna è sicuramente di tipo nordico, con un bordone appoggiato alla spalla, ma risponde a criteri mediterranei se si osserva il doppio chanter e ugualmente meridionali sono i corni ricurvi con i quali terminano i bordoni. La ragione di tante discordanze si ha osservando le dimensioni delle figure: i suonatori di tromba e di lirone sono decisamente più piccoli del gloria angelico, di S. Giuseppe e di Maria; appartengono ad un'altra serie di figurine, probabilmente militari, dalla quale sono stati presi in prestito per avere dei musicisti. Analogamente è avvenuto per lo zampognaro ed il cornettista, appartenenti ad una terza serie di figurine da ritagliare. I Remondini avevano in produzione un gran numero di fogli da ritagliare di vario soggetto, una rozza operazione di collage editoriale permetteva di rieditare nuovi fogli senza dover alle volte neppure re incidere le matrici. In questo caso le cose devono essere andate proprio così, rispettando le regole del basso costo e della facilità di diffusione; il mercato non poteva accettare un presepio senza pastori musicisti, da qui l'esigenza di prendere i soggetti

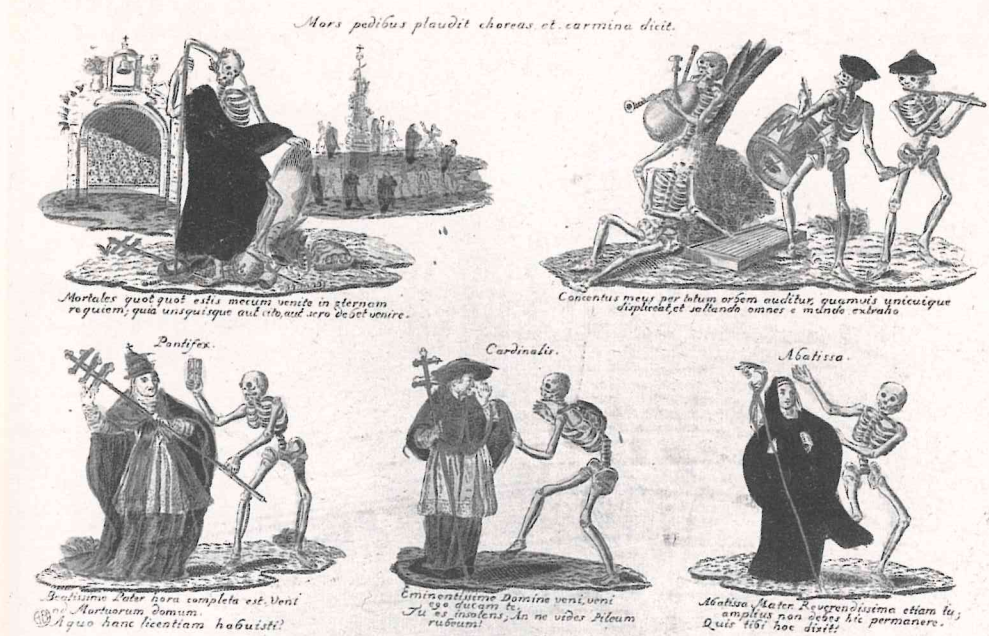


FIG. 23 - Danza macabra. In alto a destra tre scheletri musicanti.



FIG. 24 - «Descrizione del Paese di Cuccagna», in basso a sinistra uno zampognaro.



FIG. 25 - «Nani», figure riprese dalla serie fortunata di Callot.

da una serie precedente, poco importa se palesemente diversa: i compratori avrebbero accettato un presepe raffazzonato, ma non un presepe senza musici.

Risolto il problema delle presenze bizzarre in un presepe restano da dipanare alcune questioni legate alla tipologia degli strumenti raffigurati. La tecnica impiegata non aiuta molto: la matrice xilografica è per sua natura imprecisa, il segno è grosso ed il particolare approssimativo; gli strumenti musicali sono leggibili nel complesso, ma stabilire se nelle intenzioni originali si volesse raffigurare un piffero o un cornetto è impossibile. Tuttavia la data di stampa indicata in catalogo, il XVIII secolo sembra molto tarda per alcuni elementi delle stampe: costumi, cappelli, persino il lirone sembrano da retrodatare di almeno un secolo e mezzo; solo i costumi militari sembrano accettabili. A questo punto avremmo una discrepanza temporale fra il militare e il lirone, spiegabile come una degenerazione per la ripetizione dello stesso soggetto più volte nel tempo. Forse il soldato faceva parte di una banda numerosa dove l'idea di musica doveva essere associata alla presenza di molti strumenti, archi compresi, forse la figura è a sua volta frutto di un collage da due soggetti diversi precedenti, fusi e reincisi in uno solo. Queste incongruenze si spiegano con un passa-parola da un incisore all'altro che ha portato ad un impoverimento del soggetto originale, potenzialmente corretto, dovuto al fatto che non c'è più stato un momento di verifica e di nuovo arricchimento: si è replicato lo stereotipo fino a completa distorsione. Impossibile invece perdere il binomio presepe-musici, nessuno avrebbe accettato una Natività senza armonia musicale e la stampa non si sarebbe venduta.

Altre figure da ritaglio.

Considerato un genere minore, quello delle figure da ritagliare ebbe un inaspettato successo e una diffusione vastissima; i Remondini ebbero in catalogo fino quasi alla fine molti fogli di questo tipo, aumentandone la produzione quando già la stamperia era in crisi. Il loro impiego sostanzialmente si divideva in due rami: ornamento di mobili o di altri oggetti come tabacchiere e vassoi oppure intrattenimento. I fogli da applicare ai mobili¹² dovevano avere un soggetto generico, gradevole alla vista e non direttamente collegabile a fatti o avvenimenti; molti avevano soggetti di fantasia o esotici, come la serie dei «chinesi», personaggi orientali fra i quali troviamo un «musicus sinensis» (fig. 7). Oltre alle cineserie troviamo scene pastorali, scene di caccia, soldatini (fig. 8-9), da soli o inframmezzati a piante, fiori e scene accessorie. In ogni genere troviamo un musicista: nelle scene di caccia vediamo un personaggio a piedi con i cani che porta un grosso corno, circondato da tutte le situazioni che completano la battuta; il foglio è completo, ci sono in vari quadri tutti i momenti che compongono la giornata di caccia: preparazione, partenza, inseguimenti, cattura e riposo, con figure intente a giocare a carte e a fumare; nella sintassi del discorso caccia lo strumento musicale deve dunque apparire, la sua assenza renderebbe incompleta la frase e sarebbe ingiustificabile. Anche in questo foglio vediamo due figure incongruenti per soggetto e proporzioni: il paesaggio con rovine e il

paesaggio marino, appartenenti ad un'altra serie e recuperate per arricchire i paesaggi, un po' scarni nelle altre figure.

Per le stesse ragioni di completezza del discorso troviamo soggetti musicali nelle scene pastorali e nei soldatini, il foglio a soggetto pastorale ha due suonatori di corno, uomo e donna, un suonatore di un aerofono non meglio riconducibile a qualche tipologia e una damina con chitarra. La correttezza organologica ed il contesto sono in parte degradati: il corno è uno strumento da caccia e la sua presenza è giustificabile solo con il desiderio dell'autore di aumentare l'importanza della presenza della musica nella scena arcadica, altrimenti ridotta alla sola damina con chitarra; troppo poco per una scena arcadica dove è necessario evidenziare l'idea di armonia dei suoni e della natura. Questa ipotesi è confermata da un'altra scena pastorale, molto bella ed accurata nell'incisione (fig. 33), dove si vede una chitarra suonata da un giovane, rafforzata però dalla presenza sulle ginocchia della dama di uno spartito e a terra da un'altra chitarra, una musetta e un tamburello.

Gli stessi personaggi del foglio da ritaglio a soggetto pastorale vengono riciclati in un collage con altri soggetti nelle cartelle del «gioco della Cavagnola», una edizione castigata sotto forma di tombola del Biribisso, da tempo proibito come gioco d'azzardo¹³. Nelle dieci cartelle del gioco della Cavagnola (fig. 10-20), per un totale di 200 figure la suonatrice di chitarra è presente due volte, due volte il suonatore di corno, due volte il suonatore di corno di una serie diversa, due volte la suonatrice di corno, una volta il suonatore di aerofono, una volta lo stesso soggetto di un'altra serie, quattro trombettieri a cavallo di tre serie diverse, due suonatori di corno a cavallo di due serie diverse, un suonatore di oboe, uno di flauto, due suonatori di arpa identici e uno di un'altra serie, una liutista e uno zampognaro. Sommando le presenze musicali si arriva a 23 figurine, pari a più del 10% del totale; una presenza importante per la musica inserita in un gioco con la connotazione di momento di svago.

Osservando le serie di provenienza delle figurine del Gioco della Cavagnola se ne identificano almeno quattro diverse¹⁴ assemblate stavolta non dallo stampatore, ma dall'acquirente secondo il suo gusto utilizzando i fogli originali. I suonatori hanno cambiato nel loro percorso la connotazione: usciti dalla stamperia come facenti parte di un organico pastorale, militare o grottesco con valenze diverse, si trovano a contatto, dimenticando il fatto che un trombettiere militare a cavallo non aveva nulla a che vedere con un rilassato suonatore di arpa di una scena arcadica; il musicista è stato estrapolato dal testo e valutato per quello che l'immagine mostrava, ignorando il contesto; una persona con uno strumento. La complicità dello stampatore sta nel fornire al mercato un modello smontato nei suoi elementi principali lasciando al pubblico il piacere di fare a pezzi il modello, ritagliandolo e ricomponendolo secondo nuove valenze. Dunque il modello iconico si perpetua, ma il contesto che lo attorna è completamente cambiato; nascono le incongruenze, i presepi con suonatori militari, le presenze di strumenti estinti in stampe di epoca successiva, suonatori con strumenti non appropriati e così via. Indagando in chiave iconografica attorno alle stampe popolari è obbligatorio tener conto della



*Pizzica, e gratta Fille il mandolino, Ma stona il basfo, l'arpa, e il violino.
Die Laute Violin Bass Harffen sind was werth,
Die Trommel fehlt mir noch, es da wär ein Concert*



*A tempo andate tutti, e ogni' uno intoni, Se no, faremo ridere i Capponi.
Derwünschte Harmonie, von Music und Gestalten,
Vor Ich und Anmuth müß, das Hertz im Leib erhalten.*

FIGG. 26-27 - Musici grotteschi riedizione remondiniana di un soggetto tedesco.

riproducibilità dell'opera nel tempo e nello spazio e i Remondini sono stati maestri nel far cambiare ai soggetti contesti, luoghi e tempi di produzione.

Vanitas remondiniane.

Legata alla produzione di stampe da ritaglio è quella delle ventarole. Tutti gli incisori che in qualche modo producevano per il mercato popolare, Callot e Mitelli in testa si sono cimentati nella realizzazione di qualche ventarola, genere diffusissimo e di facile vendita alle fiere e sulle piazze; i Remondini tennero in catalogo fino al 1765 figli per ventole, ottenuti per lo più riciclando immagini divertenti, illustrazioni di libri come il Bertoldo di G.C. Croce o utilizzando matrici acquisite da altri incisori. Il genere richiedeva soggetti allegri, divertenti o amorosi e a questi requisiti sembra rispondere una ventola stampata a Bassano «per il Remondini» chiaramente proveniente da una matrice seicentesca acquisita (fig. 21). La stampa è divisa in due parti da incollare dorso a dorso dopo averla avvolta a un bastoncino; sulla metà sinistra si vede una giovane intenta a suonare una spinetta rettangolare con una vecchia sullo sfondo, mentre a destra si vede una scena di corteggiamento con un liuto suonato da un giovane. Gli strumenti musicali sono ben proporzionati ed attendibili e la stampa è di buon gusto; la scelta di questa matrice per una ventarola è dovuta con ogni probabilità al soggetto musicale a sfondo amoroso. Due chiavi di lettura sono possibili su questa immagine, entrambe date dalla vecchia che fila. Una interpretazione umoristica vuole la vecchia come presenza ingombrante nel fatto amoroso; una mezzana o un terzo incomodo, sempre presente in storie e canzoni popolari a rappresentare l'invidia o l'ostacolo all'unione che permette di aggiungere particolari comici al racconto. Una seconda interpretazione deve tenere conto delle due facce della ventola come dei due aspetti del discorso amoroso, l'uno in contrapposizione all'altro. La vecchia allora è la giovinezza che fugge, la morte, la Parca che fila il filo della vita, oppure la giovane stessa in una sua proiezione temporale, considerata la frequenza del raddoppio del soggetto nelle raffigurazioni della vanitas. Anche gli strumenti musicali possono assumere una doppia valenza a seconda della chiave di lettura; sono il veicolo del corteggiamento oppure sono il simbolo della vacuità dell'amore stesso; moltissime vanitas comprendono strumenti musicali, prime fra tutte quelle dipinte da Evaristo Baschenis¹⁵, importantissime per precisione e minuzia di particolari organologici.

Simbolicamente completa è una vanitas della fine del XVII secolo (fig. 22), dove il volto della giovane è sostituito dal teschio della morte. La giovane regge un quadro con il suo doppio maschile, mentre in primo piano fra gli altri oggetti rappresentativi della realtà terrena transitoria ci sono uno spartito e uno strumento che potrebbe essere un piccolo liuto o piuttosto un mandolino considerando il riccio con cui termina il manico e la buca senza rosetta.

Di gusto più nordico invece una danza macabra datata attorno al 1750 divisa in cinque quadri, uno dei quali presenta tre scheletri musicanti (fig. 23). La didascalia riporta i tre

scheletri a una persona sola, la morte, che farà sentire il suo concerto per tutto il mondo. L'ensemble musicale è dato da tre figurine, ma si può suddividere ancora in due parti: la prima è formata dalla coppia piffero e tamburo, una associazione molto diffusa in Francia, Inghilterra e Italia settentrionale; di provenienza militare, come si nota dal tamburo e dai cappelli, questo binomio conferisce ritmo e solennità alla marcia della morte, mentre il terzo elemento, lo scheletro zampognaro, sembra per posizione e mancanza di cappello militare lontano dagli altri due. La zampogna conferma la provenienza nordica della stampa con il suo bordone appoggiato alla spalla e il chanter singolo ed è, fra i tanti, uno degli strumenti preferiti nelle danze macabre per la presenza del bordone continuo.

Satire e grotteschi.

Non possono mancare nel catalogo Remondini i soggetti caricaturali o grotteschi, gli episodi del mondo alla rovescia e della gabbia di matti; ricorrenti in tutti i cataloghi di autori e stampatori che lavorano per un vasto mercato. In questo genere i soggetti passano di autore in autore con poche modifiche: il Paese di Cuccagna ne è un chiaro esempio (fig. 24). La stampa in questione, datata fine 1600 è una riedizione di un rame non remondiniano; la casa di Bassano a sua volta ne fece una edizione in spagnolo e un'altra in due parti sotto forma di ventarola¹⁶. In questa stampa vediamo una zampogna di tipo nordico, apparentemente senza altra connotazione che quella di raffigurare l'allegria e i balli. La zampogna si prestava molto bene a rappresentare la musica, sia per la sua completezza formata da canto e bordone in un solo strumento, sia per la sua diffusione accertata su tutto il territorio europeo e mediorientale fino all'inizio del XX secolo, quando iniziò ad andare in crisi nell'Europa centrale. Un duo ciaramella-zampogna si trova in un'altra raffigurazione che continua la linea dei fortunatissimi «nani» di Callot editi ai primi del '600 (fig. 25). Gli strumenti sono incisi con sufficiente cura rispetto alla stampa in genere che è piuttosto approssimata. Le gote gonfie, il sacco tenuto correttamente sotto il braccio dallo zampognaro, la postura del ciaramellaro indicano una conoscenza dell'argomento da parte dell'incisore. Supponendo una attendibilità della riproduzione iconografica ci troveremmo davanti alla rara raffigurazione di una müsa¹⁷ dell'Appennino con un solo chanter e un solo bordone non appoggiato alla spalla, ma appoggiato al braccio rivolto verso il basso. La presenza è interessante, e viene confermata dalla didascalia «Musica nostra multos seducit juvenes». L'attenzione va centrata sul «nostra»; cosa intende l'incisore con questa parola? Indica la musica nostrana, quella suonata dalle nostre parti, quindi le prealpi venete o la Padania orientale, oppure il «nostra» è riferito ai due nani grotteschi? Le didascalie che accompagnano gli altri personaggi sono in prima persona, quindi dobbiamo supporre che lo stesso valga per i due personaggi che non sono due presenze singole come può accadere nei fogli da ritaglio, ma sono legati da quel «nostra» in un unico organico strumentale. La breve didascalia ci informa anche che il duo müsa-ciaramella aveva un grande successo, soprattutto di

giovani; i due suonatori non hanno un nome, ma sono una caricatura di un genere di ensemble presente là dove c'era da ballare e divertirsi; anzi proprio i musicisti sono la conditio sine qua non per realizzare il divertimento. Possiamo chiudere la nostra ipotesi affermando che abbiamo un duo mûsa-ciaramella diffuso in un'area importante, operante in luoghi da ballo o feste dove si possano radunare molte persone e con un pubblico soprattutto giovanile a testimoniare la buona salute del duo.

Alla serie dei grotteschi possiamo ascrivere anche una coppia di due stampe di sicura matrice tedesca copiate dai Remondini per il loro soggetto divertente (fig. 26-27); l'elemento grottesco delle due figure slitta attraverso la deformazione dei personaggi verso il carattere della scimmieria, di quel genere cioè dove le attività umane sono eseguite da scimmie seguendo un filone del «Mondo alla rovescia». La doppia valenza grottesco-scimmieria esce dalla lettura delle didascalie bilingui tedesco-italiano. La didascalia italiana è stata aggiunta in un secondo momento sfruttando lo spazio lasciato libero in origine fra la fine del disegno e la didascalia tedesca e non ne rispecchia la traduzione; nella stampa con i suonatori il testo tedesco dice: «Il liuto, violino, basso, arpe, valgono molto; manca solo il tamburo, ah sarebbe un concerto!» e nella seconda stampa: «L'armonia incantata di musica e figure con il suo dolore e la sua grazia raffredda e rattrista il mio cuore», intendendo che viene cantata una melodia molto bella, ma molto triste. Le due stampe di conseguenza cambiano di significato a seconda del loro mercato di destinazione. Non doveva essere esperto di strumenti il compilatore della didascalia italiana che indica come mandolino il liuto suonato dalla figura femminile, chiamato con il suo nome nella didascalia tedesca.

Gli strumenti sono ben rappresentati nelle forme e proporzioni; alcune perplessità riguardano però il liuto, specialmente là dove sulla tavola si nota un secondo ponte vicino all'attaccatura del manico al quale sono fissate alcune corde dall'uso misterioso. A questo proposito possiamo fare tre supposizioni: il liuto ha sempre un certo numero di corde, come minimo undici, e il segno grafico del bulino non sarebbe riuscito a farle stare se non tutte, almeno un numero plausibile sul manico. Da qui la necessità di mostrarne sulla cassa un numero sufficiente, salvo poi arrestare il percorso alla fine della medesima. Una seconda supposizione si può basare sulla presenza di un certo numero di corde di risonanza come si trovano su alcune ghironde, ma la loro presenza su liuti è improbabile. Ancora potrebbe trattarsi di una degenerazione della tratta, ovvero di quella parte di corde esterne al manico dalla parte dei bassi che si trova su tiorbe e chitarroni; in questo caso le corde sarebbero troppo corte, oppure potrebbe trattarsi di una specie di tratta messa sugli acuti, comunque accordabile solo da qualche caviglia nascosta verso il basso all'inizio del guscio. Altre incongruenze ci fanno pensare che in realtà il disegno sia poco attendibile organologicamente. Le corde pizzicate non sono attaccate al ponticello, ma al fondo dello strumento le doghe sono parallele fra di loro.

Considerazioni organologiche a parte, resta il fatto che queste due raffigurazioni di musicisti che in Italia venivano interpretati in chiave di divertimento, non avessero affatto la stessa valenza per il mercato tedesco.



FIG. 28 - I quattro elementi, allegoria dell'aria.
A terra al centro una zampogna, nella cornice altri strumenti.



FIG. 29 - I quattro elementi, allegoria dell'aria. La stampa è stata ritagliata, in basso la figura portava la scritta «aria» in francese, spagnolo e latino.

Soggetti pastorali.

Nel 1700 i soggetti pastorali furono diffusissimi e si consolidarono tanto più nelle stampe, quanto invece la moda arcadica andava declinando nella pittura e nella letteratura, segno di quello sfasamento temporale che intercorre fra la produzione dell'opera pittorica e la sua replica in multipli attraverso l'incisione. I soggetti pastorali influenzarono generi vicini come le rappresentazioni delle quattro stagioni, dei quattro elementi o delle arti, ma per l'iconografia musicale hanno rilevanza per il gran numero di strumenti che sono raffigurati. Contemporaneamente alla moda arcadica vennero riesumati nella cultura dominante alcuni strumenti che erano relegati a strumenti popolari, primi fra tutti ghironda e zampogna. Nacquero ghironde raffinatissime e di ottima fattura e la zampogna venne trasformata in musetta azionata a mantice poiché pareva disdicevole ad un giovane o a una giovane di buona società insufflare aria attraverso un tubo in una puzzolente pelle di capra; la moda arcadica imponeva il ritorno ideale alla natura, ma un contatto orale fra il nobile suonatore e la pelle della bestia, anche se mediata dall'insufflatore di legno, era troppo.

Esaminiamo due raffigurazioni allegoriche dell'aria, provenienti da serie dedicate ai quattro elementi del mondo. La prima (fig. 28) ha un elenco di oggetti e situazioni collocati nel disegno centrale o nel fregio azionati, sostenuti o generati dall'aria: una bambina in altalena con la gonna svolazzante, una damina col ventaglio, un giovane con l'aquilone. Gli strumenti sono decontestualizzati e inseriti nel fregio (flauto di pan, corno da caccia, cornetto), tranne la zampogna in primo piano che per la sua posizione è l'elemento più importante fra gli oggetti inanimati. La stampa, nata in Germania e ripresa a Bassano, è molto precisa e mostra una zampogna a chanter doppio diseguale e un piccolo bordone, con una tipologia difficilmente collocabile. La seconda stampa (fig. 29) è qui in una versione ritagliata, mancando la didascalia in latino, spagnolo e francese originariamente presente. La diffusione di quest'immagine era dunque vastissima e la sua nascita sicuramente italiana, come si nota dalla casa, dalla presenza dei cipressi e del muro di cinta di una villa abbellito da un gran numero di statue.

Italiana è pure la zampogna, appartenente ad un tipo meridionale con chanter e tre bordoni che escono dallo stesso blocco. La forma esageratamente conica dei bordoni e il loro numero elevato, sebbene non impossibile indicano il decadimento dello stereotipo chiuso in se stesso e riprodotto un gran numero di volte¹⁸. Ancora una zampogna di tipo nordico con doppio bordone appoggiato alla spalla e chanter singolo è illustrata nella allegoria della primavera (fig. 30) edita a Bassano attorno al 1750 e rimasta in catalogo per almeno 35 anni a sottolineare la fortuna del genere. Genericamente pastorali sono altre due scene, la prima con una coppia di popolani che balla al suono di un duo violino-zampogna (fig. 31). Torniamo qui a una zampogna mediterranea, senza ulteriori indicazioni perché è in parte coperta dal suonatore; popolare è solamente il suonatore nella seconda immagine (fig. 32) con una ciaramella, mentre la coppia di amanti, di rango sociale più elevato amoreggia sul prato. Gli amanti non rivolgono lo sguardo al suonatore,



FIG. 30 - Le quattro stagioni. Allegoria della Primavera.



Non ita jucundas docet ars urbana choreas, Vt natura rudes edocet agricolas.

FIG. 31 - Scena campestre con suonatori di violino e zampogna.



Quam verax, et blanda quies reperitur in arvis! O quam dulce melos, atque suavis amor!

FIG. 32 - Scena campestre con suonatore di ciaramella.



7 *Rara quidem facie, sed rarior arte canendi. Hunc digitis citharam sollicitare docet.*

FIG. 33 - Scena arcadica con suonatore di chitarra ambientata in una villa settecentesca. Ai piedi della dama un tamburello, una musetta e una chitarra battente.

né sembrano prestare attenzione particolare alla musica. Il musicista è visibile nella stampa, ma per gli amanti potrebbe essere una presenza non percettibile; la capra accanto al ciaramellaro ne può indicare l'appartenenza al mondo mitologico, una incarnazione dell'Amore o di Pan mediata per rendere la stampa più facilmente digeribile e non solo al pubblico¹⁹.

Infine una ridondante immagine arcadica (fig. 33), ricca di particolari. In un giardino all'italiana di una villa veneta con presenza di finte rovine e soggetti mitologici, una coppia di amanti gode della propria musica: il giovane suona una chitarra barocca, mentre la giovane regge uno spartito. Rispetto all'abbondanza del paesaggio circostante la presenza della sola chitarra non sarebbe bastata a reggere l'armonia del disegno; ecco che lo strumento in funzione viene supportato da altri tre disposti ai piedi della giovane: un'altra chitarra, messa a rinforzo della prima, poco leggibile perché semicoperta, un tamburello e una musetta. Della musetta non è visibile il mantice, ma non è disponibile equivocare per la presenza del doppio chanter e soprattutto della stoffa che ricopre il sacco di pelle di capra. Particolare attenzione merita la chitarra: la sua riproduzione sembra accurata ed attendibile, ad otto corde corrispondono otto piroli, un numero plausibile in una chitarra di fine '600 (la stampa è successiva, ma ricordiamoci dei problemi di sfasamento temporale e di permanenza dei generi), ma ancor più interessante è il fatto che le corde non sono attaccate al ponticello, ma alle fasce di corrispondenza dello zocchetto di testa. Questo elemento identifica la chitarra come una chitarra battente, presenza abbastanza frequente nella liuteria veneta, ma più rara nell'iconografia. Non sono compatibili le otto corde con la chitarra battente, ma fra i due elementi è certamente il numero delle corde a essere quello più difficile da riprodurre esattamente nelle immagini.

Oltre alle ristampe fin qui descritte molte altre uscite dai torchi dei Remondini hanno al loro interno strumenti musicali o scene di musica, alcune originali, altre plagiate, altre ancora acquistate. La vasta e disordinata produzione della casa di Bassano porta un modesto contributo all'analisi organologica, soprattutto per la scarsa qualità e fedeltà di riproduzione delle stampe; è importantissima invece per aver continuato e perpetrato modelli culturali, esportandoli in zone molto lontane. La sua azione si affievolisce alla fine del XVIII secolo quando ai rivolgimenti politici e industriali si aggiunge il cambio di linea editoriale indirizzata ora verso una produzione più raffinata che toglie ai prodotti Remondiniani quella caratteristica di una vasta diffusione a basso costo che era stata la loro fortuna²⁰.

NOTE

¹ Alla voce Bassano nella Encyclopédie di Diderot e D'alembert, nella edizione di Losanna e Berna si legge: «Petite ville sur la Brenta, à 8 lieus de Padoue, six de Vicenze, fort connue pour une grande imprimerie. Remondini qui en est propriétaire, y occupe quinze à dix-huit cent personnes: il y a 50 presses, tant pour les livres que pour les estampes; de papieteries, des fonderies, des manufactures de papier doré, et tout ce qui a rapport à la librairie».

- ² Solamente con Giuseppe Remondini, all'inizio della decadenza della ditta si ebbe la figura di un direttore dell'impresa nella persona di Bartolomeo Gamba, un autodidatta entrato nell'azienda remondiniana come garzone, che in breve tempo bruciò le tappe conquistandosi la fiducia del padrone. Cfr. *Remondini, un editore del Settecento*, Catalogo della mostra, Electa, Milano 1990 pp. 67-71.
- ³ I Tesini ricevevano da Remondini oltre alle stampe a credito, anche denaro per i viaggi e i dazi; dovevano dare in garanzia terreni, case o altro di loro proprietà. In questo modo la famiglia Remondini diventò proprietaria di buona parte della vallata facendo ricadere i rischi economici dell'impresa sugli ambulanti. Cfr. MARIO INFELISE, *I Remondini, Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Ghedina & Tassotti, Bassano 1990, pagg. 114-118.
- ⁴ Da Cadice il 4 settembre 1762 il mercante e corrispondente Luis Bonnardel, grande cliente della ditta Bassanese scriveva perentoriamente: «Nei Realetti non si vende il San Giuseppe. Nessuno lo vuole perché ha la testa pelata e troppa barba. Il San Giuseppe ha il medesimo difetto e inoltre non lo somiglia, né il Redemptor mundi, che non somiglia al Salvatore». M. INFELISE, *op. cit.* pp. 20.
- ⁵ Cfr. la nota 47, pag. 88 del libro di M. INFELISE *I Remondini...* «A proposito delle richieste di immagini corrispondenti alle iconografie locali Il Gamba scrisse che della Spagna e dal Portogallo erano spediti a Bassano gli esemplari delle goffe immagini che si tenevano in Venerazione in Brasile, Però, Paraguay e da Bassano valicavano poi nel nuovo mondo le immagini stesse moltiplicate per migliaia».
- ⁶ «Peralto si può affermare che il costume di riprendere fonti iconografiche pregresse reiterandone forma e contenuto è indipendente dalla natura del mezzo tecnico di cui si concreta l'immagine. Ne è prova sia la frequenza della replica in tutti i campi della pratica iconica, della plastica alla miniatura, dalla tavola dipinta all'affresco, sia soprattutto il perpetuarsi dello stereotipo anche dopo l'adozione del primo mezzo di riproducibilità tecnica del messaggio iconico costituito dalla stampa. Si tratta quindi di un fenomeno che ha le sue radici non tanto in ragioni pratiche di «economia» dei mezzi di riproduzione o di scarsità di informazioni sui mezzi riprodotti, quanto in ragioni di carattere culturale. Esse possono essere individuate nell'appartenenza ad un sistema di comunicazione di tipo tradizionale, nel quale non esiste il senso dell'originalità dell'elaborato culturale, e l'operazione creativa è compiuta sulla base di un dettato già enunciato». F. GUIZZI, *Considerazioni preliminari sull'iconografia come fonte ausiliaria nella ricerca etnomusicologica*, Rivista italiana di musicologia vol. XVIII, 1983 - n. 1.
- ⁷ Nei carteggi remondiniani si trova raramente traccia di acquisti di rami provenienti da altre botteghe, benché questa fosse una prassi comprovata dai prodotti. Una grossa eccezione è stata fatta per le matrici della bottega veneziana dei Sadeler e di quelle dell'incisore Crestano Menarola.
- ⁸ La ditta di Bassano si adeguò sempre alla situazione politica. Dopo la caduta della Serenissima si trovano fra le serie di soldatini quelli dell'esercito francese che scompaiono con la restaurazione; le incisioni riguardanti le battaglie raffigurano sempre i governanti del momento (francesi o austriaci) e quando per ragioni commerciali si doveva editare dei libri che avrebbero potuto incontrare problemi di censura ecclesiastica, di plagio editoriale o altro si badò bene di stamparli con un luogo di edizione fantastico quale Pechino o Cosmopoli.
- ⁹ Nel 1767 venne immessa sul mercato di lingua spagnola una stampa copiata su indicazioni del corrispondente da Cadice Bonnardel. In essa era raffigurato il Giudizio Universale, dove per sotto allo stemma del re di Spagna erano raffigurati in gruppo i diavoli. Quando qualcuno se ne accorse ben cinque anni più tardi, ne scaturì un grosso incidente diplomatico. Remondini fu accusato di aver voluto mettere alla berlina il re Borbone su istigazione dei Gesuiti suoi amici e la causa che ne seguì fu lunga e dispendiosa per la ditta di Bassano che fu assolta dalle accuse fatte ricadere sul Bonnardel nel 1773.
- ¹⁰ «L'accusa di plagio contro Bassano non era infondata. Io stesso ho avuto la fortuna di trovare le prove materiali in un fondo di parecchie migliaia di stampe remondiniane, trovate a Bassano relegate in una soffitta, probabilmente all'epoca della liquidazione della Ditta avvenuta nel 1850. In un incartamento trovai riunite parecchie centinaia di stampe di Augsburg; alcune portavano traccia di ricalchi, altre, indicazioni del nome di colui che aveva eseguito le copie, altre, infine, spedite per posta da

- vari corrispondenti, portavano sul retro indicazioni di modifica da introdurre nell'incisione». A. BERTARELLI, *Le stampe popolari italiane*, Rizzoli, 1974, pp. 68.
- ¹¹ Sul verso della stampa si legge: li 7 luglio 1766 Spira Sig.r Sig.r Patron mio Gratt.mo favorisca di prepararmi alcune di queste francese come la qui per mostra e farne farla per copia per altri. Suo obbl.mo servo Gioseffo Tongele filio di Gasparo/ Ill.mo Al Sig.r Sig.r Gio. Antonio Remondini Bassano.
- ¹² Su questo argomento si veda lo studio di Elena Villani in «Rassegna di studi e notizie», Castello Sforzesco, anno 1986, pagg. 735 e segg.
- ¹³ In proposito si veda lo studio di ALBERTO MILANO, *Due gruppi di cartelle per il gioco della Cavagnola*, Rassegna di Studi e Notizie, Castello Sforzesco, 1987/88 pp. 335 e segg.
- ¹⁴ A. MILANO, *op. cit.* pag. 347.
- ¹⁵ Si veda la Pubblicazione di Marco Rosci Evaristo Baschenis, in «I pittori bergamaschi», il Seicento, vol. III, Bergamo 1985.
- ¹⁶ Le zampogne, di qualsiasi tipo esse siano, sono caratterizzate dalla presenza di uno o più canne con fori per la diteggiatura che eseguono una melodia: mentre altre canne eseguono una nota fissa o bordone. Questa caratteristica fa della zampogna uno strumento «completo», in grado di sostenere da solo un ballo. La sua scomparsa è avvenuta di pari passo con l'affermarsi della fisarmonica.
- ¹⁷ La müsa è una zampogna appenninica, caratterizzata dal fatto che ha un solo chanter e un solo bordone che si tiene appoggiato al braccio: di questa zampogna, scomparsa durante questo secolo sono conservati solo pochissimi esemplari.
- ¹⁸ L'edizione sotto forma di ventola pur non essendo la stessa matrice mantiene gli elementi essenziali del «Paese di Cuccagna» e ne copia il segno grafico.
- ¹⁹ «È chiaro che l'iterazione di un modello fisso non esclude l'innovazione parziale; è pur facile pertanto che le variazioni sommate negli anni, se pure non modificano la sostanza iconica della raffigurazione primaria, possono rendere del tutto inattendibile l'informazione musicologica. Le varianti, peraltro, possono essere costruire un segno di deperimento della presenza dello strumento, e quindi possono indirettamente costituire una fonte di indagine sulla sua fortuna attraverso il tempo o sulle contaminazioni con altri strumenti formatesi nella mentalità corrente. La zampogna, ad esempio, è a volte riprodotta con deformazioni che denunciano il prevalere, sull'osservazione diretta dello strumento reale, di schemi di maniera, che la trasformano in un ibrido assimilato ad altri strumenti quali il flauto e l'organo, con un numero sproporzionato di canne...» F. GUIZZI, *op. cit.* pag. 95.
- ²⁰ Così si esprimeva Giambattista Baseggio che già nel 1847 raccolse a Bassano notizie sulla calcografia dei Remondini ancora attiva: «Al primo rompere dell'incendio feroce in Francia scemarono per imitazione dei materialisti francesi le pratiche di religione, le quali molto giovavano alle cose nostre e le arti si rivolsero alla rappresentazione puramente mitologica, quasi che l'Europa dovesse tornare al paganesimo o, con idea matta, rifare le repubblicette di Grecia. Dal che ne venne che le immagini divote si bandirono affatto ed in cambio del Cristo, dalla Madonna, dei Santi, si domandarono Apollo, Venere, Ercole, Psiche e Ganimede». G. BASEGGIO, *Della calcografia in Bassano e dei calcografi bassanesi*, in Bassano e dei Bassanesi illustri, Bassano 1847, pp. 163-218.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI

Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI

Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Raccolte di Arte Applicata

Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO

MILANO 1989-1990

IL PIATTO VALENTI-GAMBARA DI NICOLA D'URBINO?

Mariarosa Palvarini Gobio Casali

Alla memoria
di Giorgio Lise

Il piatto Valenti-Gambara (fig. 1)

Il tondo con cavetto centrale e larga tesa rappresentante *Adamo ed Eva al lavoro* è un notevole esemplare di maiolica istoriata appartenente alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Museo del Castello Sforzesco a Milano (Inv. Maioliche 131; Box II; Vetrina 6). Proviene dal legato Bolognini e reca traccia a rovescio di due evidenti rotture non restaurate, ma semplicemente incollate per eliminare i punti di sutura. Il diametro misura 27 centimetri e porta sul verso filetti concentrici in colore giallo all'orlo della tesa ed intorno al cavetto. La scheda illustrativa recita «Coppa con cavetto centrale e larga tesa, istoriata, a decorazione policroma. Nel cavetto stemma bipartito a cinque comparti in cartella a volute sostenuto da due amorini. Sulla tesa, a sinistra, donna seduta con vicino due bambini e un cane bianco accosciato; a destra un uomo ricoperto con pelle di pecora in atto di gettare del beccame; al centro due cerbiatti. Paesaggio roccioso e alberato; nello sfondo veduta di paese». È attribuito a Nicola da Urbino, il grande maestro della maiolica rinascimentale, ed è riprodotto in foto d'archivio (A 3445 - A 5472).

Dopo essere stato custodito nei magazzini del Museo, è ora esposto nella vetrina centrale della sala dedicata appunto alla maiolica istoriata proveniente da varie fabbriche del secolo XVI.

Avendolo osservato minuziosamente e dopo aver raccolto le notizie storiche relative ai possessori, ritengo che il piatto Valenti-Gambara possa essere ascrivito al grande Nicola d'Urbino o alla sua più stretta cerchia di collaboratori per i motivi esposti in queste pagine.

Gli stemmi di famiglia (figg. 2 e 3)

La chiave di lettura del pezzo è data dalla cartella stemmata posta nel cavetto, sorretta da putti che intrecciano nodi d'amore, e dalla storia scelta per rappresentare l'inizio della vita matrimoniale di due sposi: Valente, primogenito ed erede di Simone Valenti, ricco patrizio mantovano, e Violante, figlia del conte bresciano Gianfrancesco Gambara.



FIG. 1 - Adamo ed Eva al lavoro.
Milano, Museo del Castello Sforzesco. Servizio Valenti-Gambara (foto Saporetti).



FIG. 2 - Stemma Valenti-Gonzaga.
Mantova, Palazzo Valenti (foto Studio Reversal).



FIG. 3 - Stemma Gambara.
Mantova, Palazzo Valenti (foto Studio Reversal).



FIG. 4 - Il palazzo Valenti Gonzaga.
Mantova, via Frattini (foto Studio Reversal).

Lo stemma dei Gambara è costituito dall'arma d'oro al gambero di rosso posto in palo, mentre lo stemma dello sposo presenta l'arma d'argento al leone di rosso, uscente dalla campagna d'azzurro e sul tutto d'oro a due pali d'azzurro (V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano 1928, alle voci «Gambara» e «Arrivabene Valenti Gonzaga»). Le due aquile che sormontano i simboli delle due casate rappresentano la concessione da parte del marchese Francesco Gonzaga, in data 12 ottobre 1518, del titolo di «magnificum equitem» a Valente Valenti ed alla sua progenie (ASMn, AG. *Decreti*, 1.34 (1513-19), c. 209 r.) insieme al diritto di aggiungere al cognome originario anche quello di «Gonzaga», di cui appunto le aquile segnalano la presenza.

Nel cavetto del piatto viene dunque celebrata l'unione del più illustre rappresentante della famiglia Valenti, insignito del titolo di cavaliere oltre che del privilegio di chiamarsi Valenti Gonzaga, con Violante Gambara, matrimonio contratto il 16 ottobre 1518 per procura (ASMn, notaio Egidio Cataneo, pacco 936, 14 e 16 ottobre 1518).

Alla cerimonia della consegna dell'anello e dei 4000 ducati di dote di Violante è presente, in veste di procuratore di Valente Valenti, il consigliere marchionale Alessandro Spagnoli, e questo dice come tale unione debba essere nata sotto l'egida dei Gonzaga, attenti da sempre ad assicurarsi strette catene d'alleanze attraverso vincoli familiari imposti anche ai sudditi più prossimi e fedeli.

Accanto a Violante, orfana già del padre Gianfrancesco Gambara, sono menzionati nel documento nuziale (ASMn, notaio Bertoj Cleofilo, pacco 1859, anni 1524-31) la madre Alda Pio, i fratelli Uberto, Camillo e Brunoro, i quali fin dall'aprile dello stesso anno confermano la dote da assegnare alla futura sposa, identica a quella dell'altra sorella, Veronica, maritata al conte Giberto da Correggio.

Sempre nel carteggio citato Valente, indicato come «cavaliere dei Valenti nobili de Gonzaga» (il titolo era stato evidentemente assegnato in vista del prestigioso matrimonio), esprime la sua profferta dichiarandosi «desiderante de copulando illi in matrimonium legitimum Magnifica et pudica iuvene Domina Violantas...».

In quegli anni avvengono importanti matrimoni in casa Gonzaga e nelle famiglie nobili gravitanti intorno ad essa: nel 1517 Margherita, sorella del futuro marchese e poi duca Federico Gonzaga è andata sposa al conte Alberto da Carpi; lo stesso Federico si è appena fidanzato con Maria Paleologa, signora del Monferrato; nel 1518 la cugina di Violante, Costanza di Correggio, figlia di primo letto del conte Giberto, si unisce in matrimonio con Alessandro Gonzaga signore di Novellara.

Il 27 febbraio 1517 Valente dei Valenti, congratulandosi con Federico Gonzaga di «haver tolta moglie», gli confida di aver «deliberato voler anchor io similmente tor moglie» (ASMn, AG, b. 2496, c. 246).

Tenuto conto che il 20 giugno 1525 Valente annuncia ad Isabella d'Este Gonzaga la nascita d'un figlio avuto da Violante (ASMn, AG, b. 2506, c. 493) possiamo sapere con certezza che il matrimonio deciso nel 1518 fu consumato entro il 1525, per cui il piatto celebrativo delle nozze deve porsi entro questi precisi limiti di tempo.

Se l'importanza storica e le vicende della famiglia Gambara possono essere note a tutti

attraverso le tavole del Litta (P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1819-24, fasc. 76-65 A), quelle della famiglia Valenti Gonzaga sfuggono all'attenzione generale, essendo affidate a memorie manoscritte (ASMn, C. D'ARCO, *Famiglie mantovane*, vol. VII, pp. 259-68; Buste Valenti; Dono Mazzoni; Archivio De Moll) custodite presso l'Archivio di Stato di Mantova. È unicamente per questa ragione che si rende necessario un rapido excursus sulla figura di Valente.

Nato nel 1492 dal mercante Simone, abitante nella contrada del Cervo, ora via Frattini in Mantova, dal 1513 gestisce i suoi beni in prima persona fino a raggiungere un'invidiabile ricchezza testimoniata da continui acquisti di terre, da prestiti intercorsi con il marchese Federico ed infine dal titolo di cavaliere assegnatogli.

Nel 1520 ristruttura il palazzo cittadino, e nel 1531, quando nel novembre viene steso l'elenco dei suoi beni in occasione della morte (ASMn, notaio San Paolo Gian Bartolomeo, n. 822, filza A, 22 novembre 1531) numerose sono le terre ed i fabbricati di sua proprietà, soprattutto nella zona di Campitello.

Sarà poi Violante a gestire il patrimonio in nome dei figli Valentino, Federico, Carlo e Tiberio (le figlie Camilla e Violante saranno spose la prima al conte Giacomo dal Verme di Verona, la seconda a Giuseppe Mastini), unitamente ai beni assegnatele dalla famiglia Gambara all'atto del matrimonio, confluiti naturalmente nel patrimonio dei Valenti Gonzaga.

In occasione di una ulteriore suddivisione nel 1589 fra i fratelli Ottavio e Francesco Valenti Gonzaga riguardante la proprietà anche del terzo fratello, Tiberio, allora deceduto, vengono elencati tutti i beni della famiglia, esclusi quelli del primogenito Valentino, ed è proprio in questo minuzioso inventario che troviamo citati nell'arredo della casa: «Pezzi 18 di maiolica con sopra l'arma Gambara Valenta».

A giudicare da questo riferimento, nonché dagli stemmi congiunti delle due nobili famiglie ripetuti in alcuni saloni dello stupendo palazzo ancora esistente in contrada del Cervo (fig. 4), tale unione deve aver segnato nella famiglia Valenti Gonzaga un ulteriore, importante salto di qualità inalterato almeno sino alla fine del Settecento, quando le fortune familiari e la decadenza della città di Mantova in mano agli Austriaci segnarono il tracollo e la definitiva scomparsa di questa casata.

Violante Gambara portò nella sua nuova famiglia l'amore per le lettere, un carattere che già l'aveva distinta con la sorella Isotta e la ben più celebre Veronica tra le poetesse nobili del Rinascimento, probabilmente influenzato dall'esempio della zia materna Emilia Pio, dama famosa per virtù e dottrina, citata nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglioni quale impareggiabile amica di Elisabetta Gonzaga, duchessa d'Urbino e consorte di Guidobaldo da Montefeltro.

Attraverso la moglie, Valente viene dunque a contatto con un mondo cortigiano raffinato e potente, legato da vincoli familiari alle casate dominatrici di Carpi (i Pio), di Brescia e Pratalboino (i Gambara), di Correggio (Veronica Gambara), e nel contempo riveste alla corte dei Gonzaga un ruolo più qualificato che gli permette un contatto più diretto e confidenziale con i marchesi stessi.

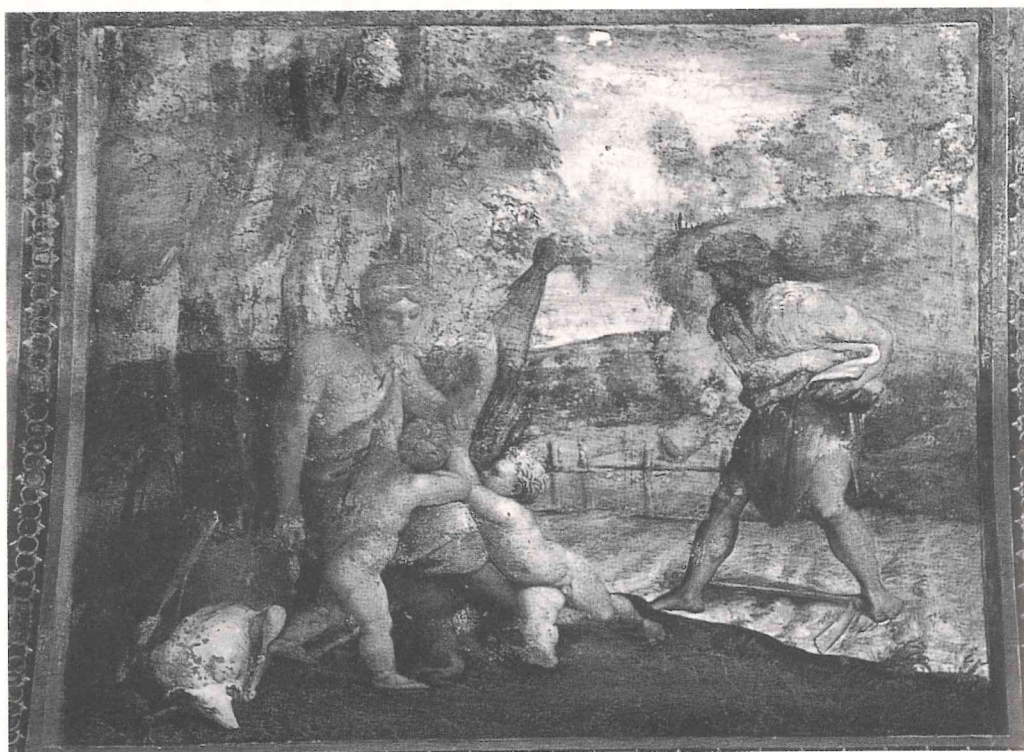


FIG. 5 - Il lavoro dei progenitori di Tommaso Vincidor.
Roma, Logge Vaticane.

Il tema iconografico (fig. 5)

Il tema raffigurato nel piatto in maiolica è quello di *Adamo ed Eva al lavoro*, secondo il racconto biblico della *Genesi* (3, 16-24): lei intenta a filare attorniata dai figlioletti Caino ed Abele, lui curvo ed attento alla semina.

Essendo però un pezzo destinato a celebrare un matrimonio e quindi allusivo alla vita familiare, laboriosa e ricca di prole, di Valente e di Violante, il suo autore ha sentito la necessità di temperare la durezza del castigo divino con qualche annotazione gentile ed idillica rappresentata dagli animali (due cerbiatti ed un cane) inseriti in un paesaggio ameno, tra rocce ed alberi simboleggianti la vita che germoglia anche nelle asprezze.

L'impostazione strutturale della scena va ascritta alla decorazione a fresco della seconda volticella nelle *Logge Vaticane*, l'edificio progettato dal Bramante per il papa Giulio II e compiuto da Raffaello durante il pontificato di papa Leone X Medici.

Le «storie» delle prime dodici volticelle raffigurano episodi del Vecchio Testamento ed in particolare la seconda narra le vicende di Adamo ed Eva: la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, la *Cacciata dall'Eden* e il *Lavoro dei progenitori*.

Raffaello ideò anche la decorazione a stucco e a fresco delle Logge ed affidò l'esecuzione ai suoi numerosi allievi; nel caso delle prime tre «storie» della seconda volticella è stato fatto il nome di Giulio Pippi detto Romano, la quarta è attribuita a Tommaso Vincidor detto il Bologna (N. DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1977, p. 159-60, tav. XV).

Di questo artista, così chiamato perché nato a Bologna e che si firma appunto F.B. («fecit Bologna»), conosciamo l'attività di pittore tra il 1517 ed il 1520 nell'ambito dei numerosi aiuti di Raffaello.

Dopo questa data venne inviato da papa Leone X per sorvegliare l'esecuzione e fornire cartoni per arazzi (M. CSERNYÁNSÉKY, *Tapisseries des Medicis. Jeux d'enfants*, Budapest 1947, pp. 1-27) nelle Fiandre, dove morì nel 1536 al servizio di Enrico III di Nassau.

Nonostante le cattive condizioni dell'affresco preso a modello dall'autore del piatto, le quali non permettono una chiara lettura di tutti i particolari, possiamo però vedere come siano stati accuratamente ricalcati i tratti salienti delle figure di Adamo, Eva e i figlioletti, nonché la distribuzione dell'intera scena. Le uniche varianti infatti sono costituite dal paesaggio dello sfondo, dalla presenza dei cerbiatti e dalla pecora addormentata, trasformata in elegante levriero.

Tutto questo per ribadire che la scena riprodotta nella maiolica va riferita con certezza alla cerchia di Raffaello e dei suoi aiuti e che se le Logge Vaticane furono compiute entro il 1518 (è del 18 marzo di quell'anno il pagamento dell'opera a Raffaello e del 5 agosto a Luca della Robbia per il pavimento) l'autore del piatto non può averle conosciute prima di questa data: insieme alla celebrazione del matrimonio Gambara-Valenti, avvenuta sicuramente dopo il 16 ottobre 1518, il riferimento iconografico conferma il termine «ante quem» della genesi dell'esemplare in questione.



FIG. 6 - Abimelech che spia Isacco e Rebecca di Nicola d'Urbino.
Servizio di Isabella d'Este Gonzaga. Parigi, Museo del Louvre.

L'autore: Nicola d'Urbino?

La capacità di trasformare una scena drammatica come il castigo dei progenitori in un tenero idillio familiare, reso con colori vividi in un paesaggio roccioso, ricco d'acqua e d'alberi sinuosi, tratteggiato con linee minuziose, attente alla descrizione calligrafica dei volti, sono caratteristiche che non possono ricondurre che a Nicola d'Urbino quale autore della maiolica in questione, come peraltro già suggeriva l'indicazione stessa del Museo del Castello Sforzesco, fondandosi probabilmente sulle affinità stilistiche di questo piatto con altre opere del grande maestro.

Dopo che il saggio di FRANCO NEGRONI (*Nicolò Pellipario: ceramista fantasma*, in «Notizie da Palazzo Albani», I, 1985, pp. 13-20), l'annotazione di PARIDE BERARDI (*L'antica maiolica di Pesaro*, Firenze 1984, p. 17, nota 9) e le considerazioni di BURR WALLEN (*A Majolica Panel in the Widener Collection*, in «Report and Studies in the History of Art», Washington, National Gallery of Art, 1968, pp. 94-105) hanno definitivamente dato più precisi contorni biografici alla figura di questo artista, identificato con Nicola, figlio del vasaio urbinato Gabriele Sbraghe, si va sviluppando di conseguenza una più sicura indagine su tutta la sua produzione giustamente famosa per finezza d'esecuzione, impianto costruttivo complesso e straordinaria resa coloristica. È proprio per l'alta qualità dell'esemplare del Museo del Castello che si propone la sua paternità a Nicola.

Oltre ai pezzi da lui stesso siglati o firmati più o meno per esteso (un frammento del *Parnaso* al Museo del Louvre, il *Martirio di S. Cecilia* al Museo del Bargello, il *Sacrificio a Diana* del British Museum, l'*Imperatore seduto* dell'Hermitage di Leningrado) ai quali va aggiunta la raffigurazione di un episodio della *Storia di Giuseppe* al Museo di Novellara (F. LIVERANI, *Un piatto di Nicola e altro*, in «Faenza» LXXI, fasc. IV-VI, pp. 392-93), gli vengono universalmente attribuite numerose credenze maioliche, tra cui quelle di Isabella d'Este Gonzaga e di suo figlio Federico (J.V.G. MALLETT, *The Gonzaga and Ceramics*, in «Splendours of the Gonzaga», cat. a cura di D. CHAMBERS - J. MARTINEAU, Cinisello Balsamo, Milano 1981). È proprio in un piatto della credenza destinata ad Isabella d'Este che troviamo un preciso riferimento iconografico ad un'altra volticella delle *Logge Vaticane*. Si tratta della seconda «Storia» nella V campata raffigurante *Isacco e Rebecca spiati da Abimelech* eseguita da Giulio Romano (S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in «Giulio Romano», cat. della mostra, Milano 1989, pp. 81-82), trasposta fedelmente nella maiolica dal maestro urbinato. Nell'esemplare – ora conservato al Louvre – si è trasfusa anche la suggestiva luce lunare che illumina i due giovani sposi sorpresi dal re dei Palestinesi (*Genesi* 26, 8), creando un effetto di sorprendenti tonalità in controluce che lo rende una delle più belle prove della maestria di Nicola d'Urbino. Poiché di queste due scene delle Logge – cioè l'*Adamo ed Eva* e l'*Abimelech che spia Isacco e Rebecca* (fig. 6) – non conosciamo disegni o incisioni che potessero servire al maiolicaro per riprodurle con esattezza, dobbiamo ipotizzare che o si sia perduta la fonte diretta usata dal maestro, spesso derivata da Raffaello e dalla cerchia dei suoi aiuti (G. LIVERANI, *La fortuna di Raffaello nella maiolica*, in AA.VV., *Raffaello*, Novara 1968) quale consueto supporto



FIG. 7 - Adone e Mirra.
Servizio di Isabella d'Este Gonzaga. Bologna, Museo Civico.



FIG. 8 - Meleagro e Atalanta.
Servizio di Isabella d'Este Gonzaga. Luton Hoo, Collezione Wernher.



FIG. 9 - Orfeo canta agli animali.
Servizio «Ridolfi». Venezia, Museo Correr.

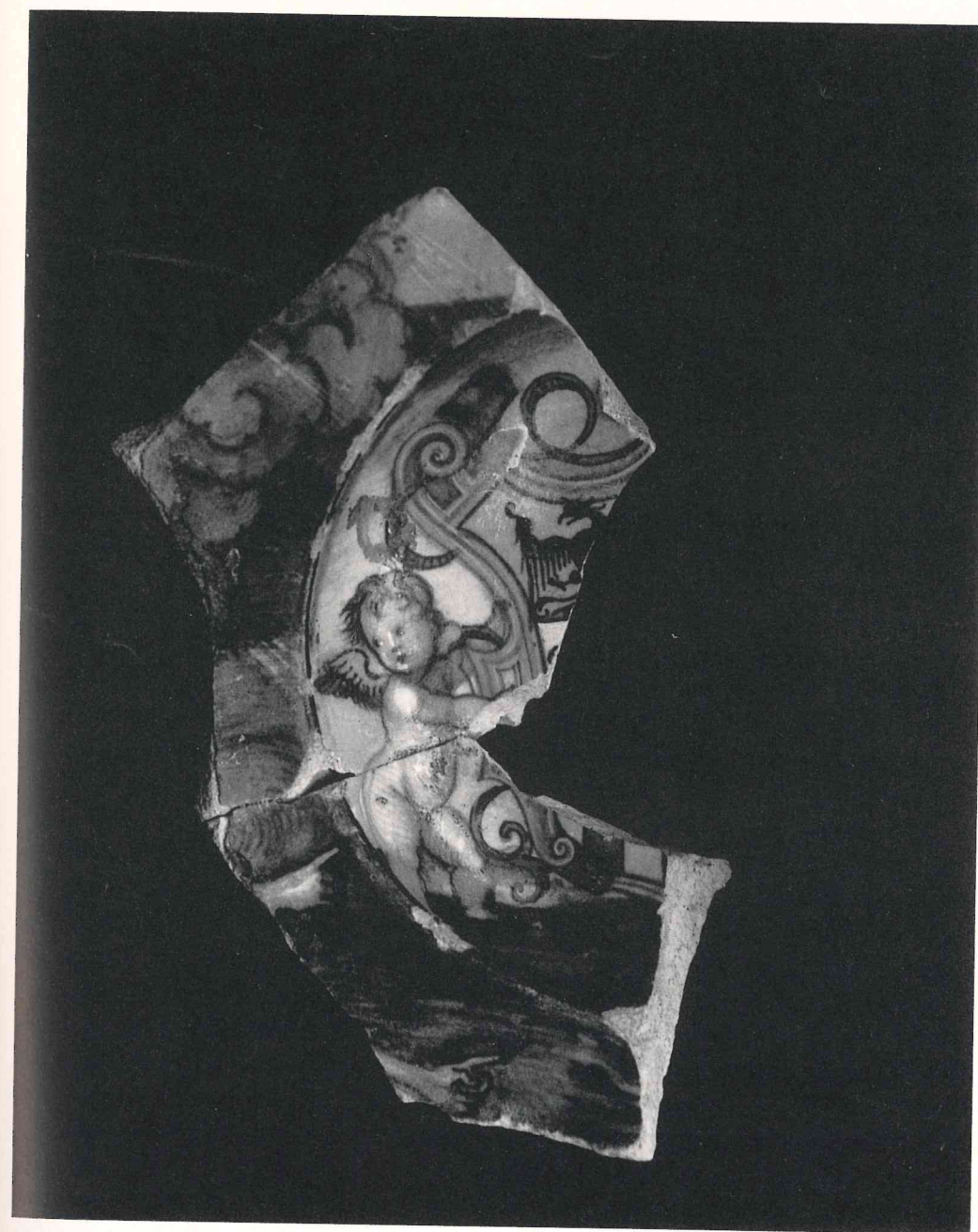


FIG. 10 - Putto reggitemma e scena frammentata.
Mantova, Collezione privata (foto Brogiolo).

nella produzione della maiolica «istoriata», o che Nicola abbia visto di persona ciò che poi ha tracciato nei suoi piatti.

In questo ultimo caso solo un artista d'un certo rango o vicino alla corte papale o in stretto rapporto con Raffaello, con il quale Nicola spartiva la patria d'origine, Urbino, poteva avere accesso a quegli ambienti da poco realizzati, ma già così famosi per la loro bellezza nel mondo artistico rinascimentale. E solo per incarico di qualche importante committente, la stessa Isabella d'Este forse, il maiolicaro avrebbe potuto riprodurre dipinti ed affreschi custoditi gelosamente dal pontefice Leone X Medici che li aveva condotti a termine.

Nel primo quarto del Cinquecento attraverso Elisabetta Gonzaga, vedova del duca Guidobaldo da Montefeltro, e la nipote Eleonora, figlia di Isabella d'Este e di Francesco Gonzaga, giovane sposa di Francesco Maria della Rovere nuovo erede del ducato, le relazioni fra Mantova ed Urbino s'erano fatte strettissime, tanto che quasi giornalmente arrivavano doni e lettere dalle due corti. Nell'agosto del 1523 un «Mastro da la maiolica» tornava ad Urbino dalla corte mantovana insieme con lettere e salami inviati da Isabella d'Este alla cognata ed alla figlia (M. PALVARINI GOBIO CASALI, *La ceramica a Mantova*, Ferrara 1987, p. 180).

Non potrebbe dunque trattarsi di maestro Nicola, autore della credenza di Isabella, incaricato di consegnare qualche sua creazione adatta alla raffinatezza della vicina corte? Alcuni particolari nel piatto Valenti-Gambara richiamano alla memoria il servizio d'Isabella, soprattutto nell'esecuzione dei putti che sorreggono lo stemma Gonzaga-Este, come si può vedere confrontando ad esempio quelli raffigurati nell'*Adone e Mirra* del Museo Civico di Bologna (C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1985, p. 132) (fig. 7).

Il cane accosciato presso Eva, derivato dall'originaria pecora presente nell'affresco vaticano, ricorda non nella posa ma nelle eleganti fattezze il levriero che azzanna il cinghiale nel piatto sempre del servizio isabelliano raffigurante *Meleagro e Atalanta* della collezione inglese Wernher a Luton Hoo, nel quale peraltro compare un albero sinuoso eseguito con il tipico tratteggio di Nicola d'Urbino, cioè con pennellate scure sul tronco e lievi tracce di verde sulle foglie alternate a sottili ramoscelli secchi (fig. 8).

Infine i cerbiatti, scaturiti decisamente dalla fantasia del maestro, sono una variazione di quelli presenti nell'*Orfeo che canta agli animali* del Museo Correr (G. MARIACHER, *La raccolta di ceramiche del Museo Correr di Venezia*, in «Faenza», pp. 4-8), uno splendido piatto del servizio «Ridolfi» ritenuto fra le prime prove di Nicola, intorno al 1515 (fig. 9). Tali precise affinità esecutive confermano la validità dell'attribuzione a maestro Nicola del piatto Valenti-Gambara, supportata peraltro da date, occasioni d'incontro, temi iconografici che rimandano ad un preciso ambiente, quello di Mantova ed Urbino allo scadere del primo ventennio del Cinquecento e ad una stretta cerchia di personaggi ai quali il maiolicaro fornì con le sue splendide credenze occasione di banchettare dissertando d'arte (fig. 10).

LE MATRICI SILOGRAFICHE DELLA RACCOLTA BERTARELLI

Alberto Milano

Nel marzo del 1985, durante l'intenso lavoro di preparazione per la mostra dei legni incisi della Galleria Estense di Modena, al fine di confrontare alcuni particolari temi iconografici, venne fatta una rapida ricognizione delle matrici esistenti presso la Raccolta Bertarelli¹. Affrontando successivamente i problemi legati al trasferimento della stessa mostra a Milano in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Achille Bertarelli, fu necessario controllare più da vicino la datazione e l'area di provenienza di alcune delle matrici che furono esposte accanto a quelle appartenute ai Soliani².

Da questa premessa, che era servita ad evidenziare il notevole interesse del fondo mai prima studiato, è nato il desiderio di chiarire con maggiore precisione non solo il soggetto ed il tipo di utilizzazione delle matrici, ma anche la loro origine. Lo scopo della ricerca è stato quindi di determinare l'epoca ed il luogo di provenienza di questi legni cercando di individuare lo stampatore o gli stampatori nella cui bottega erano stati impiegati.

Purtroppo non è stato ancora possibile stabilire con esattezza come e quando la maggior parte delle matrici sia entrata a far parte della Raccolta Bertarelli, né se il fondo sia stato acquistato da Bertarelli stesso o invece, come più probabile, sia pervenuto alla Raccolta da altri Istituti³. L'inventario esistente, steso in epoca recente, non chiarisce neppure la eventuale diversa provenienza dei vari legni, quando invece una notizia di questo genere avrebbe portato elementi utili per la loro identificazione.

Le matrici silografiche conservate presso la Raccolta Bertarelli sono 788. Per dodici di esse è documentato l'acquisto avvenuto sul mercato antiquario o collezionistico in questi ultimi decenni. Si tratta di carte da gioco e tarocchi del XVIII secolo (legni n. 776, 782, 783, 784, 785, 786), di particolari legni incisi secondo la tecnica delle matrici metalliche e aventi soggetti religiosi (n. 759, 760, 761), di una «Immagine della Madonna di Maccagno» (n. 777), dello stemma napoleonico del Regno d'Italia (n. 778) e di un legno proveniente dal Museo Archeologico (n. 787).

A queste vanno aggiunte cinque matrici di vario soggetto (n. 762, 763, 766, 767, 768), che sono databili all'ultima parte dell'800 o all'inizio del '900.

Già dalle prime fasi della ricerca era emerso chiaramente che le 17 matrici erano in realtà estranee rispetto al nucleo più consistente del fondo perché acquisite successivamente.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

nella produzione della maiolica «istoriata», o che Nicola abbia visto di persona ciò che poi ha tracciato nei suoi piatti.

In questo ultimo caso solo un artista d'un certo rango o vicino alla corte papale o in stretto rapporto con Raffaello, con il quale Nicola spartiva la patria d'origine, Urbino, poteva avere accesso a quegli ambienti da poco realizzati, ma già così famosi per la loro bellezza nel mondo artistico rinascimentale. E solo per incarico di qualche importante committente, la stessa Isabella d'Este forse, il maiolicaro avrebbe potuto riprodurre dipinti ed affreschi custoditi gelosamente dal pontefice Leone X Medici che li aveva condotti a termine.

Nel primo quarto del Cinquecento attraverso Elisabetta Gonzaga, vedova del duca Guidobaldo da Montefeltro, e la nipote Eleonora, figlia di Isabella d'Este e di Francesco Gonzaga, giovane sposa di Francesco Maria della Rovere nuovo erede del ducato, le relazioni fra Mantova ed Urbino s'erano fatte strettissime, tanto che quasi giornalmente arrivavano doni e lettere dalle due corti. Nell'agosto del 1523 un «Mastro da la maiolica» tornava ad Urbino dalla corte mantovana insieme con lettere e salami inviati da Isabella d'Este alla cognata ed alla figlia (M. PALVARINI GOBIO CASALI, *La ceramica a Mantova*, Ferrara 1987, p. 180).

Non potrebbe dunque trattarsi di maestro Nicola, autore della credenza di Isabella, incaricato di consegnare qualche sua creazione adatta alla raffinatezza della vicina corte? Alcuni particolari nel piatto Valenti-Gambara richiamano alla memoria il servizio d'Isabella, soprattutto nell'esecuzione dei putti che sorreggono lo stemma Gonzaga-Este, come si può vedere confrontando ad esempio quelli raffigurati nell'*Adone e Mirra* del Museo Civico di Bologna (C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1985, p. 132) (fig. 7).

Il cane accosciato presso Eva, derivato dall'originaria pecora presente nell'affresco vaticano, ricorda non nella posa ma nelle eleganti fattezze il levriero che azzanna il cinghiale nel piatto sempre del servizio isabelliano raffigurante *Meleagro e Atalanta* della collezione inglese Wernher a Luton Hoo, nel quale peraltro compare un albero sinuoso eseguito con il tipico tratteggio di Nicola d'Urbino, cioè con pennellate scure sul tronco e lievi tracce di verde sulle foglie alternate a sottili ramoscelli secchi (fig. 8).

Infine i cerbiatti, scaturiti decisamente dalla fantasia del maestro, sono una variazione di quelli presenti nell'*Orfeo che canta agli animali* del Museo Correr (G. MARIACHER, *La raccolta di ceramiche del Museo Correr di Venezia*, in «Faenza», pp. 4-8), uno splendido piatto del servizio «Ridolfi» ritenuto fra le prime prove di Nicola, intorno al 1515 (fig. 9). Tali precise affinità esecutive confermano la validità dell'attribuzione a maestro Nicola del piatto Valenti-Gambara, supportata peraltro da date, occasioni d'incontro, temi iconografici che rimandano ad un preciso ambiente, quello di Mantova ed Urbino allo scadere del primo ventennio del Cinquecento e ad una stretta cerchia di personaggi ai quali il maiolicaro fornì con le sue splendide credenze occasione di banchettare dissertando d'arte (fig. 10).

LE MATRICI SILOGRAFICHE DELLA RACCOLTA BERTARELLI

Alberto Milano

Nel marzo del 1985, durante l'intenso lavoro di preparazione per la mostra dei legni incisi della Galleria Estense di Modena, al fine di confrontare alcuni particolari temi iconografici, venne fatta una rapida ricognizione delle matrici esistenti presso la Raccolta Bertarelli¹. Affrontando successivamente i problemi legati al trasferimento della stessa mostra a Milano in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Achille Bertarelli, fu necessario controllare più da vicino la datazione e l'area di provenienza di alcune delle matrici che furono esposte accanto a quelle appartenute ai Soliani².

Da questa premessa, che era servita ad evidenziare il notevole interesse del fondo mai prima studiato, è nato il desiderio di chiarire con maggiore precisione non solo il soggetto ed il tipo di utilizzazione delle matrici, ma anche la loro origine. Lo scopo della ricerca è stato quindi di determinare l'epoca ed il luogo di provenienza di questi legni cercando di individuare lo stampatore o gli stampatori nella cui bottega erano stati impiegati.

Purtroppo non è stato ancora possibile stabilire con esattezza come e quando la maggior parte delle matrici sia entrata a far parte della Raccolta Bertarelli, né se il fondo sia stato acquistato da Bertarelli stesso o invece, come più probabile, sia pervenuto alla Raccolta da altri Istituti³. L'inventario esistente, steso in epoca recente, non chiarisce neppure la eventuale diversa provenienza dei vari legni, quando invece una notizia di questo genere avrebbe portato elementi utili per la loro identificazione.

Le matrici silografiche conservate presso la Raccolta Bertarelli sono 788. Per dodici di esse è documentato l'acquisto avvenuto sul mercato antiquario o collezionistico in questi ultimi decenni. Si tratta di carte da gioco e tarocchi del XVIII secolo (legni n. 776, 782, 783, 784, 785, 786), di particolari legni incisi secondo la tecnica delle matrici metalliche e aventi soggetti religiosi (n. 759, 760, 761), di una «Immagine della Madonna di Maccagno» (n. 777), dello stemma napoleonico del Regno d'Italia (n. 778) e di un legno proveniente dal Museo Archeologico (n. 787).

A queste vanno aggiunte cinque matrici di vario soggetto (n. 762, 763, 766, 767, 768), che sono databili all'ultima parte dell'800 o all'inizio del '900.

Già dalle prime fasi della ricerca era emerso chiaramente che le 17 matrici erano in realtà estranee rispetto al nucleo più consistente del fondo perché acquisite successivamente.



FIG. 1 - Legno n. 397.



FIG. 2 - *Il Mercurietto piacevole*, Antoine, Bergamo 1797; frontespizio e controfrontespizio.



FIG. 3 - Legno n. 51.

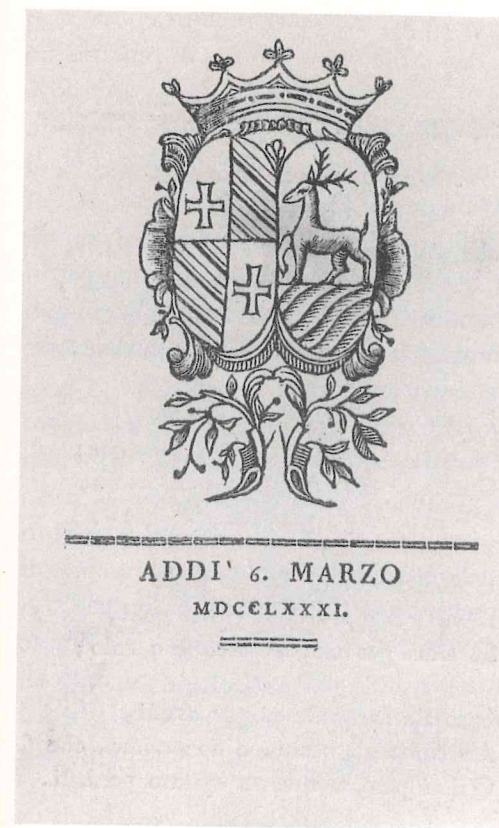


FIG. 4 - *Applausi* a Sua Eccellenza il N.H. Alvisi Contarini II, Antoine, Bergamo 1781; ultima pagina.

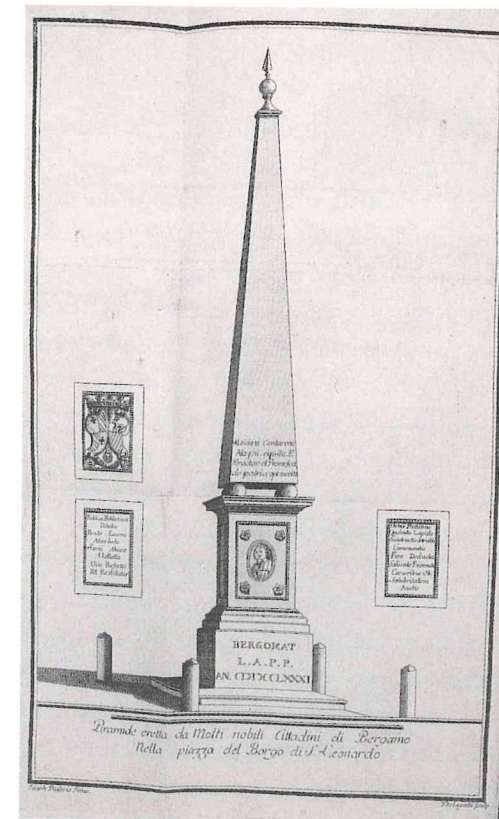


FIG. 5 - *Applausi* a Sua Eccellenza il N.H. Alvisi Contarini II, Antoine, Bergamo 1781; controfrontespizio, incisione in rame.

Per il resto il nucleo appariva abbastanza omogeneo sia come stile che come epoca, se si esclude la presenza di alcune matrici cinque-seicentesche senz'altro molto più antiche di tutte le altre.

La leggibilità dei legni è resa piuttosto precaria dalle piccole dimensioni della maggior parte di essi e dal generale annerimento, non deve quindi apparire strano che alcune scritte, di per sé rivelatrici, fossero in un primo momento sfuggite o fossero state sottovalutate. I migliori indizi sull'area di provenienza ed anche sull'epoca erano dati dai numerosi stemmi accostati uno accanto all'altro in una cassetta. Era pratica comune per gli stampatori l'impiego di stemmi nella testata degli editti, dei bandi e di tutti quegli atti ufficiali stampati per conto dei vari governi che costituivano un ambito lavoro quotidiano indispensabile per la sopravvivenza delle molte piccole tipografie sparse per tutta la Penisola.

L'aquila a due teste, la libertà con il berretto frigio, le scritte «F.II» e «Repubblica Italiana» restringevano la ricerca al periodo a cavallo del 1800, tra l'ultimo quarto del XVIII secolo ed il primo del XIX, in un'area compresa tra la Lombardia ed il Veneto.

Il gran numero di finalini, testatine e altri elementi destinati alla decorazione del libro indirizzavano poi verso uno o più editori attivi nella stampa di pubblicazioni non solo di carattere popolare ma anche rivolte ad una più selezionata committenza e clientela⁴.

I legni di più immediata riconoscibilità sono quelli caratterizzati dalla presenza di figure allegoriche e di astrologi, utilizzati per il frontespizio o l'antiporta degli almanacchi. Stampati annualmente da un gran numero di editori e diffusissimi sia nel XVIII che nel XIX secolo molti almanacchi si sono conservati fino ad oggi e possono fornire notizie preziose sui loro stampatori.

E infatti uno spoglio della ricca collezione di Almanacchi della Raccolta Bertarelli ha permesso di individuare nel legno n. 397 (dimensioni 86x51 mm) (figg. 1 e 2) il controfrontespizio di «Il Mercurietto piacevole» un almanacco pubblicato a Bergamo a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo da Vincenzo Antoine⁵.

Una conferma al nome di Vincenzo Antoine veniva subito trovata in un altro volume presente presso la Bertarelli, una raccolta di poesie d'occasione intitolata «Applausi a Sua Eccellenza il N.H. Alvisse Contarini II»⁶ pubblicata a Bergamo nel 1781. Nell'ultima pagina del libro figura lo stemma araldico del Contarini che è stato stampato dal nostro legno n. 51 (82x48 mm) (figg. 3, 4, 5).

A questo punto, ipotizzando che proprio all'Antoine fosse originariamente appartenuto il fondo di legni incisi, tutta la ricerca si è mossa in una unica direzione, cercando di risalire ai libri editi dall'Antoine per verificarne l'apparato decorativo ed illustrativo in rapporto ai legni conservati presso la Raccolta.

Trovato il bandolo della matassa è stato poi molto più agevole scoprire ad una ad una, non senza qualche sorpresa, le stampe ricavate dai legni del fondo, dalle complete serie di illustrazioni sino alle più modeste decorazioni.

Poiché il maggior numero di edizioni di Vincenzo e Giacomo Antoine, non solo libri, ma anche almanacchi, opuscoli, editti, fogli volanti, è conservato presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, a Bergamo la ricerca è proseguita trovando il suo terreno naturale.



FIG. 6 - *Catalogo de' Libri Italiani, Latini, Francesi, ed Inglesi, Antoine, Bergamo 1781; frontespizio.*

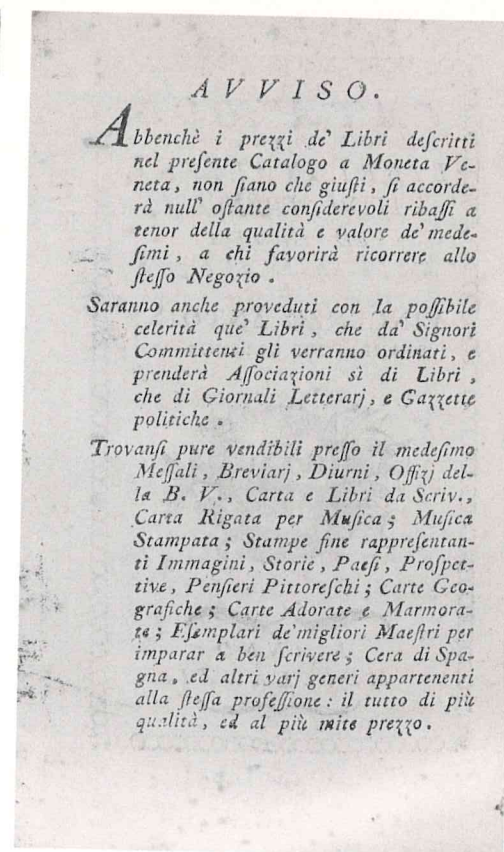


FIG. 7 - *Catalogo de' Libri Italiani, Latini, Francesi, ed Inglesi, Antoine, Bergamo 1781, avviso.*

VINCENZO ANTOINE
LIBRAJO E STAMPATORE IN BERGAMO

Oltre un Assortimento di Libri *Storici, Geografici, Politici, Aritmetici, Filosofici, Letterarij, Poetici, Teatrali, Favolosi, Medici, Chirurgici, Teologici, Predicabili, Dottrinali, Scolastici, Ascetici, Ossifizi, Diurni, etc.* e Libretti di Divozione di più qualità, trovansi anche in vendita a discreto prezzo li seguenti Generi:

Carta da Scrivere nostrana Bianca, ed Azzurrina all'uso d'Olanda, e Cernaglia di varie qualità e grandezza. — da Scrivere d'Olanda, e di Toscana Azzurrina di varie grandezze. — Imperiale, Reale, e d'altre grandezze per Libri. — da Scrivere rigata ed Acquarella di più grandezza per uso Mercantile, e per Ragionatorie. — per far Stamigne bianca, e stampata a Vetri. — Imperiale, e Reale Cenerina, Azzurra, e Greggia per Incartare etc. — Rigata per Musica. — Dorata a fiori e solia. — Argentata fina. — Indiana, cioè Fiorata, lustra e non lustra. — Sbruffata in più guise, e di varj colori. — Marmorata di varie tinte. — Macchiata a color pelle, e con altra tinta. — Colorita di varj colori lustra, e non lustra. Cartoni grossi, e sottili di più qualità, e grandezza. Libri da Scrivere d'ogni grandezza per Mercanti, Offizj, Cancellerie, etc. e per Scuola rigati, e non rigati. — Rigati in bianco detti Cartelli per Studenti. Carte Geografiche e Topografiche. Stampe Sacre, e d'un Onesto Profano, nere e colorite. Via Crucis di varie grandezze, nere e colorite. Chinesine colorite, cioè stampe di figurine, frutti, etc. da ritagliare per Scatole, Parafuochi, etc.	Immagini nere e colorite di varie grandezze fine, ed ordinarie per dispense nelle Dottrine, etc. Paesi, e Vedute di più grandezza. Ritratti di varj Sovrani, e d'altri Personaggi ragguardevoli. Biglietti per Visita di varj disegni e grandezza. — per Visita, in 12. Minuetti. — per Bottiglie piccioli. Esemplari di varie qualità, per apprendere un bel Carattere. — per principianti, con Lettere in rosso da coprirsi col nero. False Righe nere di varie qualità. Cambiali in stampa di Rame. Tavolette per Altare nere e colorite, di più grandezza. Preparazioni per la S. Messa, nere e colorite. Tablò per Scatole nere e colorite. Parafuochi fini, ed ordinarij. Calamaj da due, e da quattro pezzi di Osso. — detti di Legno. Inchiostro nero di buona qualità. Sabbia Nera, o sia Spolverino. Cera Lacca, o sia Cera Spagna rossa e nera, ordinaria e fina. Bollini grandi da Cancellerie, mezzani, e piccoli Mercantili. Penne da Scrivere di Germania, e delle vere d'Olanda di varie grossezze. — di Lapis nero fine ed ordinarie, sottili e grosse. — di Lapis rosso, sottili e grosse. Righetti di Legno. Pieghe di Osso.
--	--

Riceve pure Commissioni per Stampe e Libri, ed Associazioni a nuove Opere, ed a Gazzette Politiche, Giornali Ecclesiastici, Medici, e Letterarij.

FIG. 8 - Manifesto pubblicitario, Antoine, Bergamo circa 1800

lorite
tti,
, etc.
libri,
eccles

Per Li 8. volumi Stor. Divab. a 2 8. L. 64:—

Rimando L. A. imperiosamente
ricevuto di più, ruffi.

E tutto diposto a sua pregiatissima mano, in pregio
d'ogni

Di Lei, Nob. *[Signature]*

Unil. ed. Obbl. Lenti
Vincenzo Antoine

FIG. 9 - Ricevuta manoscritta di Vincenzo Antoine, Bergamo circa 1800.

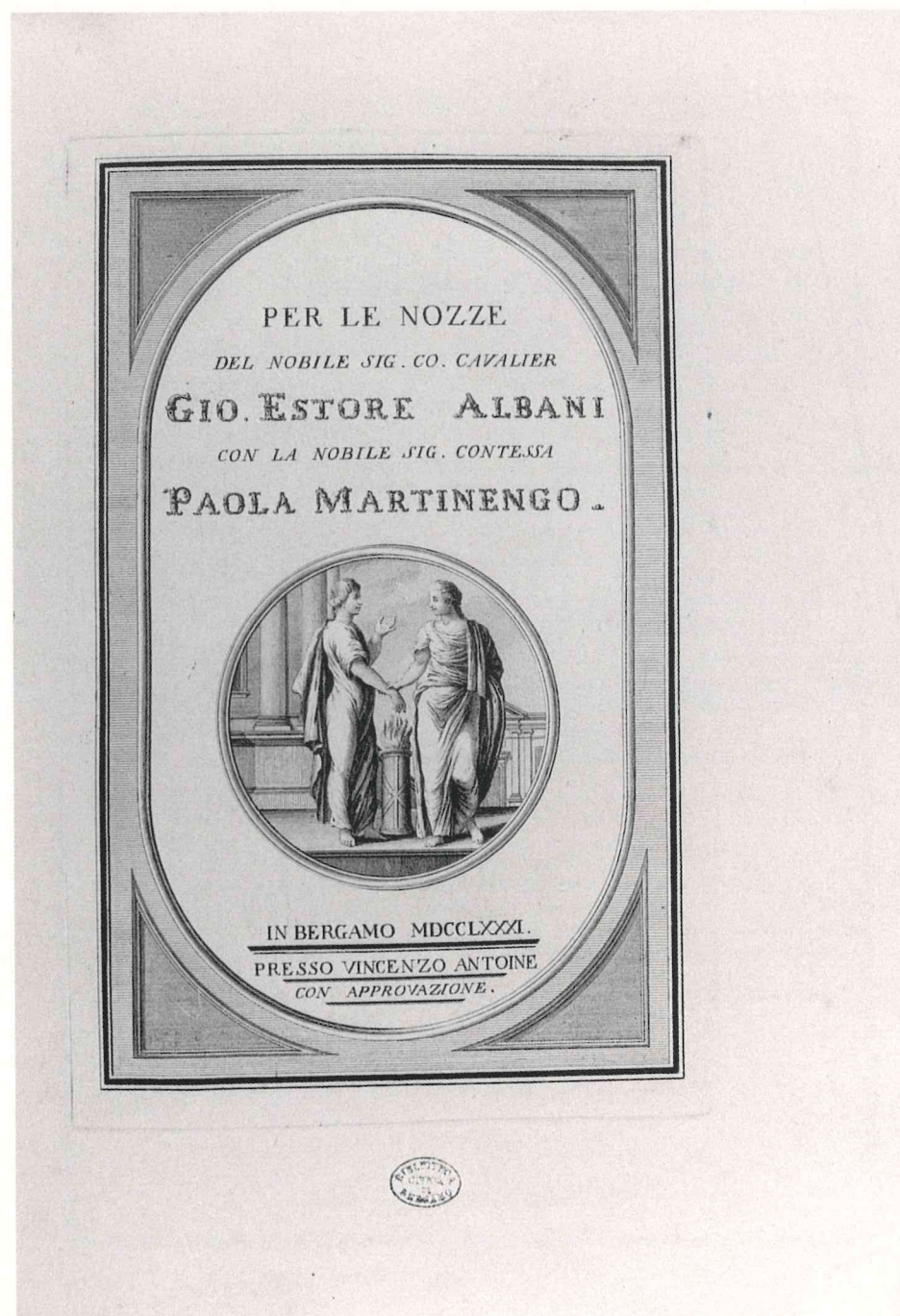


FIG. 10 - *Per le nozze* Albani-Martinengo, Antoine, Bergamo 1781; frontespizio, incisione in rame.

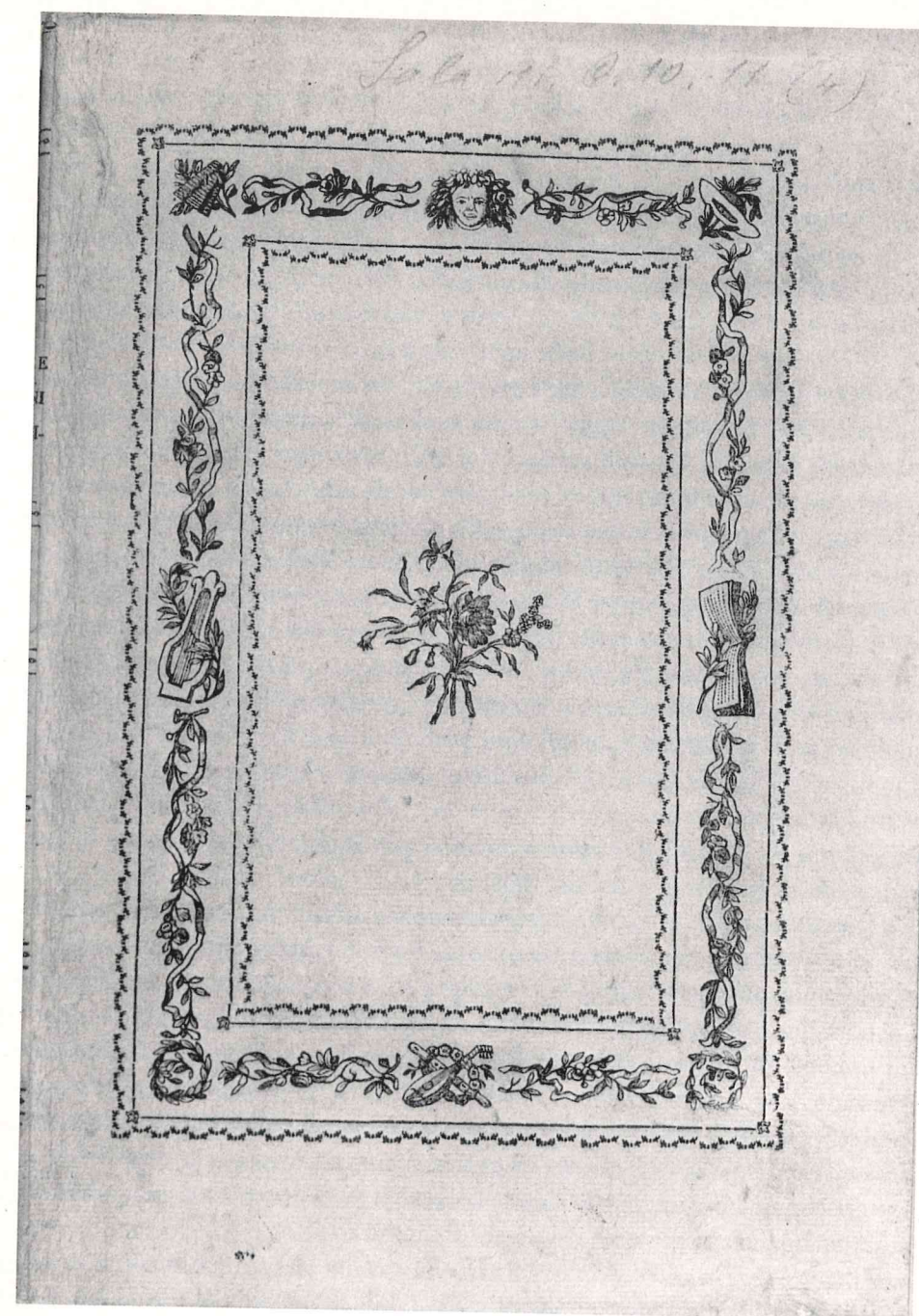


FIG. 11 - *Per le nozze* Albani-Martinengo, Antoine, Bergamo 1781; prima pagina di copertina.

Ho voluto fin qui riproporre il succedersi della ricerca perché nel suo svolgimento ha assunto i toni inattesi di una indagine basata su indizi e prove, ma avendo chiarito la prima fase della individuazione del nome dello stampatore conviene ora affrontare l'esame dei legni del fondo in relazione alle opere per le quali erano stati approntati o nelle quali furono utilizzati.

Vincenzo Antoine⁷, di origine francese, trasferitosi da Brescia a Bergamo vi aprì verso il 1775 una attività, forse dapprima solo commerciale, che negli ultimi due decenni del secolo si affermò come la più conosciuta stamperia della città.

Passato attraverso le alterne e burrascose vicende del periodo rivoluzionario, Vincenzo moriva nel 1804 e a lui succedeva nella stamperia il figlio Giacomo. Giacomo Antoine, nato il 5 dicembre 1763 a Crema⁸, dopo gli studi di «belle lettere» era entrato nella ditta paterna e vi aveva maturato una esperienza preziosa sia nel campo della stamperia che del commercio librario. Tra l'altro è interessante qui sottolineare che «...Sortiva in breve tempo così valente incisore in rame ed in legno a tale da sopperire in ciò egli solo alle non poche bisogna della propria fiorente tipografia: siccome lo attestano le varie edizioni da essa pubblicate e di eleganti incisioni adorne, opera di sua mano». Malgrado nel qui citato necrologio del 1842 non siano specificate le edizioni, non c'è dubbio che numerosi legni del nostro fondo siano stati eseguiti proprio da Giacomo Antoine, perché si riferiscono a opere che, come vedremo, furono da lui integralmente progettate. L'attività libraria proseguì fino alla morte di Giacomo avvenuta il 23 maggio 1842, mentre quella della tipografia era stata già ceduta parecchi anni prima⁹.

Il commercio di libri da parte di Vincenzo e Giacomo Antoine è ben documentato attraverso i cataloghi appositamente stampati nel 1776, 1781, 1795, 1800 e 1811¹⁰ che forniscono una idea precisa di quanto normalmente disponibile sul mercato in anni di grandi fermenti intellettuali e politici (figg. 6, 7).

L'attività commerciale non era comunque limitata ai soli libri, ma si estendeva a molti altri articoli. In un foglio volante conservato presso la Raccolta Bertarelli¹¹ (figg. 8, 9) che reca ancora allegata una ricevuta manoscritta autografa di Vincenzo Antoine databile al 1800 circa, sono indicati ad esempio: carte decorate, biglietti da visita, immagini sacre, arnesi da scrittura ecc. Da questo elenco si deduce che l'Antoine intratteneva rapporti d'affari con il mondo delle stamperie venete, in particolare Zatta e Remondini¹², perché solo da esse provenivano delle stampe speciali come le «Chinesine Colorite» incisioncine da ritagliare utilizzate per la decorazione di oggetti e mobili in «lacca povera»¹³.

È da notare che anche la graffa che chiude in basso il testo di questo foglio pubblicitario è stata stampata da uno dei legni del nostro fondo: il n. 187.

Nella prima produzione di Vincenzo Antoine, costituita da componimenti d'occasione per ingressi di autorità, matrimoni, battesimi di nobili ecc. si può riscontrare la influenza della allora dominante stamperia veneta. I libri sono più spesso impreziositi da incisioni in rame che da silografie, ed i legni, pur raffinati, sono impiegati come elementi decorativi. Vincenzo Antoine utilizzò le matrici silografiche anche per la decorazione delle legature editoriali in carta colorata. Ad esempio per l'esemplare conservato presso la Biblioteca A.

Mai del già citato «Applausi ad Alvise Contarini» del 1781¹⁴, riccamente ornato con monogrammi coronati sia al recto che al verso della legatura, furono usati i legni n. 176 (53x61 mm) e n. 595 (50x60 mm) per i monogrammi del Contarini, e i legni n. 28 (32x75 mm) e n. 30 (32x70 mm) per le due corone.

Nel volume di versi per le nozze Albani-Martinengo del 1781¹⁵, mentre il frontespizio è inciso in rame (fig. 10), la rilegatura presenta al centro di una cornice allegorica formata da tante piccole silografie un grazioso mazzetto di fiori stretto da un nastro (fig. 11) stampato dalla nostra matrice n. 168 (50x50 mm). Questa matrice fu utilizzata più volte dall'Antoine ed in opere di diverso genere come ad esempio nell'ultima pagina dell'almanacco per il 1788 intitolato «L'eccellente pennello»¹⁶.

Caratteristici degli ultimi decenni del XVIII secolo sono anche i fogli volanti contenenti sonetti e poesie stampati in occasioni come: nozze, battesimi, prime messe, monacazioni, feste religiose. Molti dei legni del fondo sono stati utilizzati in questi fogli che a volte venivano stampati in oro invece che in nero. La testatina di un sonetto datato 1778¹⁷ è costituita da emblemi religiosi stampati dalla matrice n. 217 (28x90 mm) (figg. 12 e 13). Nel foglio stampato nel 1786 in occasione delle nozze Algiardi-Baglioni¹⁸ (fig. 14) compaiono due amorini pastori spesso utilizzati dall'Antoine sia in fogli volanti che in frontespizi di almanacchi e libretti come il «Nuovo abbaco per li principianti d'aritmetica», Bergamo 1792, e la matrice è la n. 22 (26x38 mm) del nostro fondo.

Un esempio significativo, visto che reca il nome stesso dell'Antoine, è il finalino stampato in basso nella canzone per il battesimo del Conte Albani del 1783¹⁹ (foto 15 e 16). Due amorini innalzano un nastro con la scritta «PRESSO VINCENZO ANTOINE», si tratta del legno n. 392 (60x108 mm).

L'opera di maggior impegno e di maggiore ambizione dal punto di vista editoriale fu senz'altro per Vincenzo Antoine il «Codex Diplomaticus», compilato dal canonico bergamasco Mario Lupo. I due poderosi volumi, stampati nel 1784 con grande cura e su carta pesante, sono impreziositi da numerose incisioni in rame. I sigilli e i bolli notarili stampati alla fine dei vari documenti sono invece riprodotti in silografia e tutte le matrici originali appartengono al fondo della Bertarelli. Si tratta dei legni dal n. 124 al n. 158 (dimensioni 40x40 mm. circa) e tra essi si notano in particolare due sigilli con i ritratti di Augusto Lotario e di Re Arnolfo.

Il coinvolgimento della stamperia Antoine nelle nuove idee rivoluzionarie negli anni a partire dal 1795 è un capitolo che meriterebbe una analisi particolareggiata ma che esula da questa ricerca; rientra però nel nostro ambito una bella incisione satirica del 1797 che attesta la produzione di stampe sciolte da parte degli Antoine. L'immagine rappresenta la piazza Maggiore di Bergamo in cui viene innalzato l'albero della libertà e abbattuto il leone di San Marco mentre Arlecchino scaccia Pantalone, la stampa è firmata in basso a destra «presso il citt.no Antoine»²⁰.

Quel che è certo è che durante il periodo delle repubbliche Cisalpina e Italiana e del Regno d'Italia la stamperia Antoine continuò regolarmente la sua attività pubblicando tra l'altro gli atti ufficiali dei nuovi Stati (fig. 17). Nel frontespizio del «Piano di Regolamento» del



FIG. 12 - Legno n. 217.

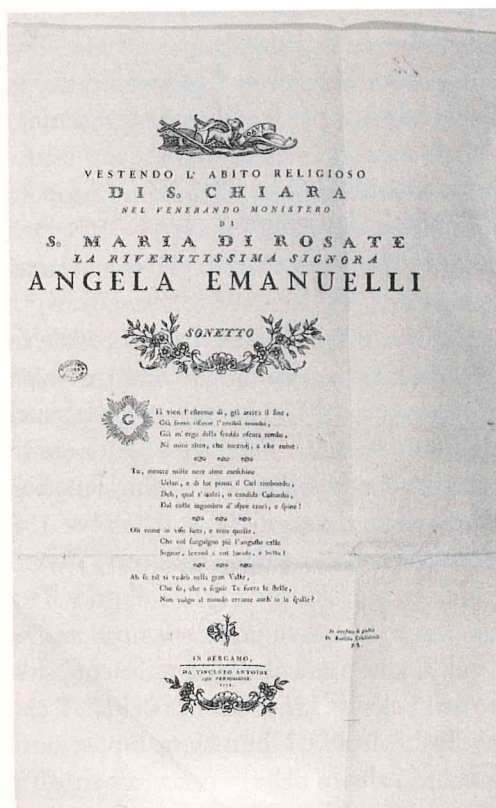


FIG. 13 - *Vestendo l'abito religioso*, foglio volante, Antoiné, Bergamo 1778.

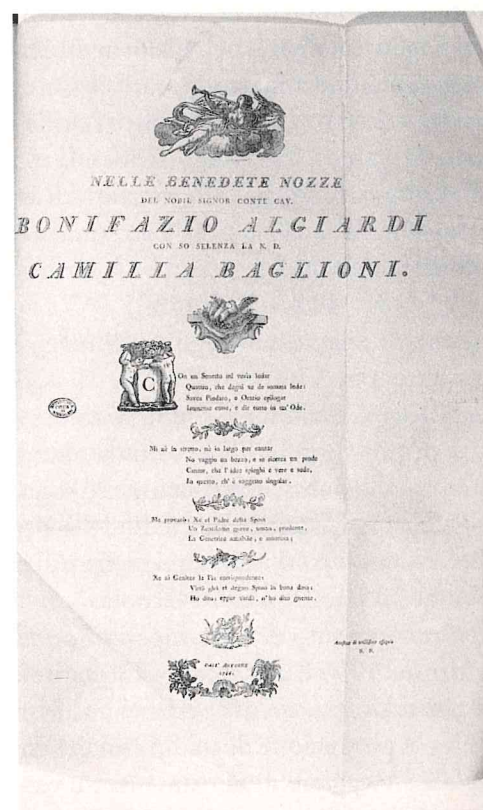


FIG. 14 - *Nelle benedette nozze*, foglio volante, Antoiné, Bergamo 1786.

1802²¹ (fig. 18) lo stemma della «Repubblica Italiana» è ricavato dal ns. legno n. 274 (46x39 mm) e tutti i legni dal n. 274 al n. 280 servirono per usi analoghi rintracciabili nelle raccolte di editti, documenti e bandi dell'epoca.

Una costante della attività editoriale tra il 1780 e il 1820 degli Antoiné fu la produzione di un gran numero di almanacchi²², di contenuto apparentemente diverso, ma che in pratica ricalcano schemi molto ben collaudati e radicati.

Da un almanacco è iniziata, abbiamo visto, la ricerca, e molti altri ne furono stampati impiegando come matrici i legni della Bertarelli. Il legno n. 392 (104x68 mm), dove appaiono due astronomi con globi terrestri e stellari, figura come controfrontespizio in «Il Portafoglio di un Osservatore», almanacco per l'anno 1811²³ (figg. 19, 20), contenente il calendario, le feste, le previsioni meteorologiche, la partenza e l'arrivo dei Corrieri per Milano, Venezia e Como, alcuni saggi detti, notizie pratiche ecc.. L'almanacco «La Cometa Sacra, diario istruttivo per l'anno 1797» (Bibl. A. Mai Alm. 212), reca al frontespizio una cometa stampata dal nostro legno n. 77 molto probabilmente in origine creato per un lunario da muro.

L'almanacco «La Fortuna in Corso»²⁴ per l'anno 1807 oltre a contenere nel frontespizio una piccola ma graziosa silografia della fortuna bendata ricavata dal legno n. 252 (33x21 mm) (fig. 21), sull'ultima pagina di copertina ci presenta la figura di un elegante damerino stampata dal legno n. 739 (53x45 mm) (figg. 22, 23).

Vedremo fra poco come questa figura facesse originariamente parte di una più complessa stampa e sia stata riutilizzata a distanza di anni in un diverso contesto. L'almanacco contiene oltre al calendario, le feste e le previsioni anche i consigli utili ed i sistemi per giocare e vincere al lotto.

Insieme ai legni per almanacchi sono presenti nel fondo molti legni destinati ai lunari da muro in foglio ed ai calendari in libretto, formati essenzialmente dalla sequenza dei mesi dell'anno con accanto i relativi segni zodiacali o piccole incisioncine rappresentative per i lavori della stagione. Le figure del sole, delle stelle e della luna con le sue fasi accompagnavano di solito una silografia più grande che serviva da testata del foglio. I legni per lunari sono raggruppati ai numeri dal 55 al 64 e poi 77, 93, 181, ma molti sono andati persi sicuramente.

La produzione degli Antoiné, del resto in linea con la produzione contemporanea, è anche caratterizzata dalla presenza di molte dissertazioni scientifiche, di saggi sulla buona gestione dei lavori agricoli e di libri scolastici a partire dagli abecedari e testi di geografia. Alle «Istruzioni intorno all'agricoltura e tenuta dei Bigatti» (Bigatti = bachi da seta)²⁵ edito nel 1778 ma poi ripreso in altre versioni, erano destinati i legni n. 366 (34x37 mm) la crisalide, n. 408 (25x51 mm) attrezzi agricoli e n. 411 (20x48 mm) bruco con foglia, per decorare le copertine o i frontespizi.

Dell'«Abbaco per li principianti d'Aritmetica» abbiamo già accennato a proposito del legno n. 22, ma anche più interessante è il caso del «Abécédair amusan ou mélange de notions» pubblicato nel 1810, perché in esso furono riutilizzate numerose matrici in origine create per un'altra destinazione. Ad ogni lettera dell'alfabeto corrispondono una



FIG. 15 - Legno n. 392.


 LA COMUNITÀ
 DI URGNANO.

**NEL BATTESIMO
 DEL CONTE
 PIO CLEMENTE BONIFACIO
 ALBANI
 PRIMOGENITO**
 CANZONE.


 Orni di frondi arabiche
 L'ara al gran Pio (*) sacrata,
 A lui si scioglie il cantico
 Per l'alma prole amata.
 Già sulle penne argente
 Velaro i delfi nostri
 Oltre le vie de' fulmini
 Sovra i scintillanti chiostri.
 Già Pio dal trono straffimo
 In mezzo a folla schiera
 D'ALBANE alme beatissime
 Udi la mia preghiera.
 Udilla; e invan non porfela
 A Provvidenza eterna;
 A lei, che i fati, e i secoli
 Col ciglio sol governa.
 Parmi vederti immortale
 Nel factor sovrano,
 Quando quell'alma candida
 A Dio uscì di mano.
 E vanto, e sempre ferbati
 Bella, tu dirle, intanto
 Che d'altro in altro rapida
 Scende nel caro ammanso.
 Oh non miei vani auguri!
 Oh fiero di sereno!
 Di miri e rose ornamenti,
 Io già lo stringo al seno.
 Io son, che il reo a tergere
 L'antica macchia e l'osce,
 E il veggio al ciel rinascere
 Entro l'augusto fonte.
 Ei del suo nome or fregiati,
 Dal ciel tu in guardia il prendi;
 E in quella notte aliti misera,
 Qual altro a lui risplendi.
 Se contra lui rivolgere
 Mai vuoi Parca funesta
 Il ferro suo terribile,
 Tu il ferro in man le arretra.

Tronchi di feliane perfide
 I flami editti, e indagni,
 E ne palagi barbari
 Alto silenzio regni.
 Qual vola in preda ai turbini
 La vil polve leggiera,
 Sparso così fra tenebre
 Non teme ovunque pera.
 Ma il dolce germe, e tenero
 Del invola a forte acerba,
 E si volli pieghi donato,
 Ai delfi nostri il serba.
 Il chiede il sangue intrepido
 Degli Avi egregi e fidi,
 Onde pagando tinfere
 I mar di Tracia, e i lidi.
 La povera, cui terfere
 L'ALBANE delfe il pianto,
 Il chiede, e mostra torpide
 L'etna donata, e il manto.
 L'alma pietade, il limpido
 Serbato onor, la fede
 Non guasta in lor dai secoli
 L'onor, la patria il chiede.
 Serbato il del ben memore,
 Che se salvaro in quelli
 Ladi fuggente e pavido
 A giorni auri e funesti.
 Cresca: e qual fior purpureo
 Tra l'aure amiche, e l'onde
 Di mille odor bea l'aere,
 E spieghi verdi fronde;
 Così tra l'altre immagini
 Degli Avi suoi sublime
 Caro ai mortali, e ai Superi
 Ami le glorie prime.


 LA COMUNITÀ
 DI URGNANO.

(*) S. Pio P. è nato come verisimilmente nella Rocca
 di Urgnano dal Co. Gio. Gio. Bonifacio Albani.
 Vedi Can. cit.

In servizio di pace e amore.

FIG. 16 - Nel battesimo del Conte, foglio volante, Antoine, Bergamo 1783.

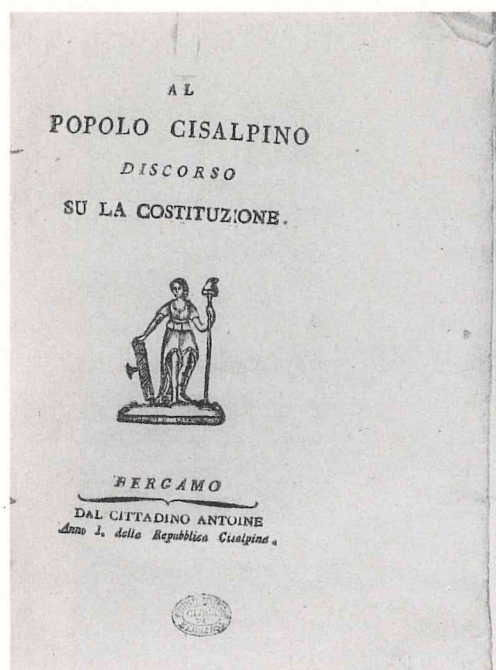


FIG. 17 - *Al Popolo Cisalpino*, Antoine, Bergamo 1797; frontespizio.

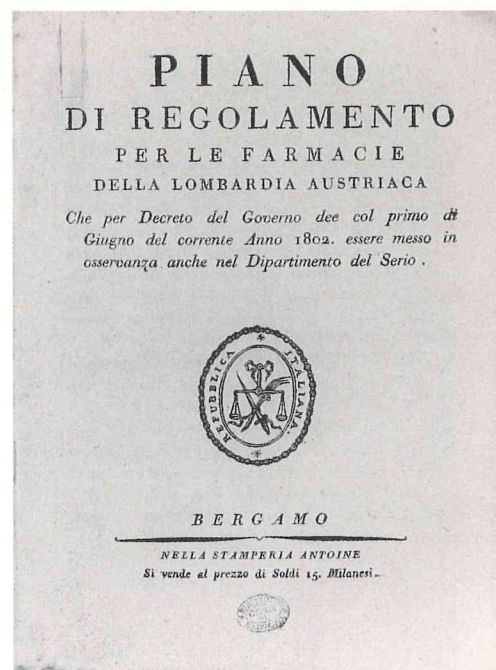


FIG. 18 - *Piano di regolamento*, Antoine, Bergamo 1802; frontespizio.

parola che inizia con quella lettera ed una illustrazione correlata, spesso in modo alquanto vago, con la parola. Per la lettera A e la relativa parola Arbore, è stata utilizzata una immagine di Eva con il serpente tratta dal legno n. 2 (50x78 mm) (figg. 24, 25) che appartiene alla stessa serie del signorotto elegante. Per le altre lettere invece come ad esempio per la G, Grenouille²⁶ (fig. 26), sono stati utilizzati i piccoli legni della serie di 17 dal n. 718 al n. 734 (28x41 mm) conservatisi nel fondo e che erano stati incisi inizialmente per una edizione del "Fior di Virtù", il più diffuso testo volgare di origine medievale. Come vedremo possiamo stabilire con sicurezza che la serie doveva essere costituita da 39 legni e quindi meno della metà sono giunti sino a noi.

Il caso di maggior rilievo per quanto riguarda il riutilizzo dei legni incisi è quello relativo ad alcune matrici di cui ci siamo in parte già occupati. Il signorotto elegante e l'albero di Eva appartenevano da principio ad un gruppo di 18 immagini che stampate su un unico foglio andavano a formare una diffusa versione del «Mondo alla Rovescia», nota come «Proverbi sentenze e scherzi sulle vicende umane» (si tratta dei legni n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 639, 739). Stampe popolari impostate in questo modo, una scacchiera di 4 per 5 riquadri nei quali sono inserite scenette e figure analoghe a quelle dei nostri legni o con leggere variazioni, furono stampate in Lombardia in particolar modo durante l'ultimo quarto del XVIII secolo. Il foglio riprodotto²⁷ (fig. 27) fu edito dallo stampatore milanese Giovanni Angiolini attorno al 1780-1790 e tutti i legni dell'Antoine corrispondono perfettamente alle figure incise in rame. Il cavallo che cavalca il suo cocchiere (fig. 28), il nostro legno n. 5 (51x56 mm) trova così la sua giusta collocazione nella quarta casella laterale, Eva è nella terza casella in alto ed il signorotto (inciso in controparte) è in una delle caselle centrali. Alle immagini sono uniti alcuni versi che nella stampa dell'Antoine venivano aggiunti tipograficamente mentre nel foglio milanese erano incisi direttamente sulla matrice in rame. Non tutti i soggetti rientrano nella tematica tipica del «Mondo alla Rovescia», ma solo quelli relativi alla lepre che insegue il cane, dell'animale con le zampe all'aria e del già citato cavallo che cavalca il suo padrone o cocchiere, gli altri appartengono piuttosto al genere dei proverbi o sentenze popolari, anche questo uno dei temi preferiti dei fogli volanti.

Si può supporre che all'inizio dell'800 stampe impostate nel modo che abbiamo visto non rispondessero più alle mutate richieste del mercato e l'Antoine recuperò dove possibile singolarmente le gustose figurine per altre pubblicazioni.

Abbiamo accennato al fatto che Giacomo Antoine fu egli stesso autore di almeno due dei libri che stampò. Si tratta degli «Elementi di Geografia Moderna» pubblicato per la prima volta nel 1802, e di un «Elementi di Calligrafia» di cui non è stata per ora localizzata alcuna copia ma che dovrebbe risalire anch'esso all'inizio dell'800.

Il primo di questi due libri godette di un notevole successo tanto che ne furono ristampate nove edizioni²⁸. Tutte le matrici silografiche utilizzate per l'apparato illustrativo del libro sono conservate presso la Raccolta. Si tratta dei legni n. 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 88, 622. Il legno n. 622 riproduce la firma dello stesso Giacomo Antoine (figg. 29, 30) stampate a garantire il lettore dalle contraffazioni, mentre gli altri legni rappresentano



FIG. 19 - Legno n. 392.

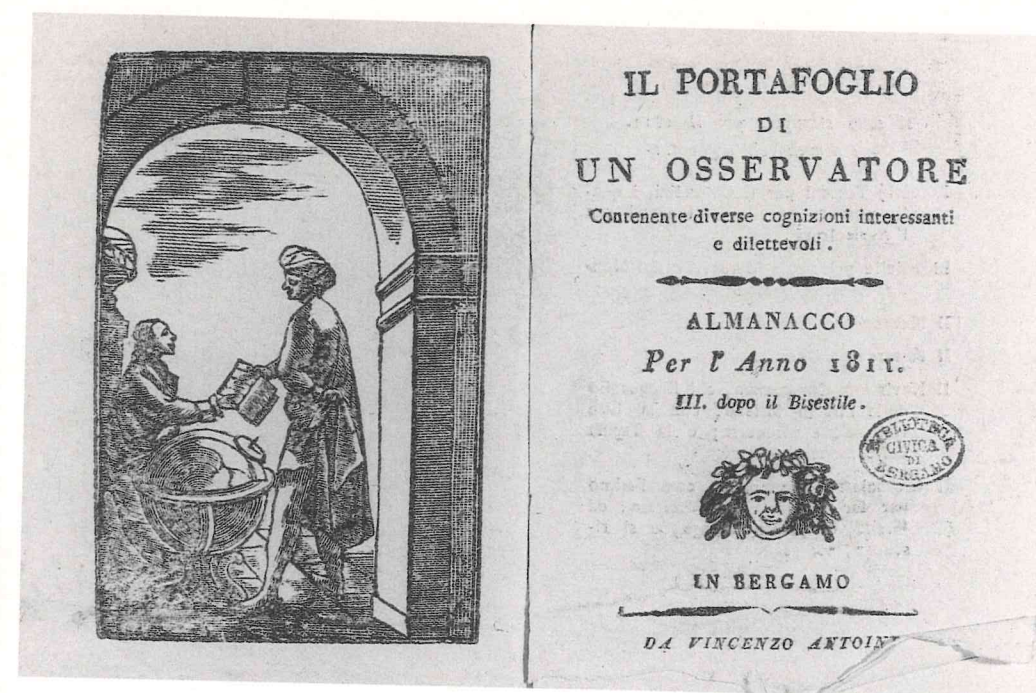


FIG. 20 - *Il portafoglio di un osservatore*, Antoine, Bergamo 1811; frontespizio e controfrontespizio.



FIG. 21 - *La fortuna in corso*, Antoine, Bergamo 1807; frontespizio.

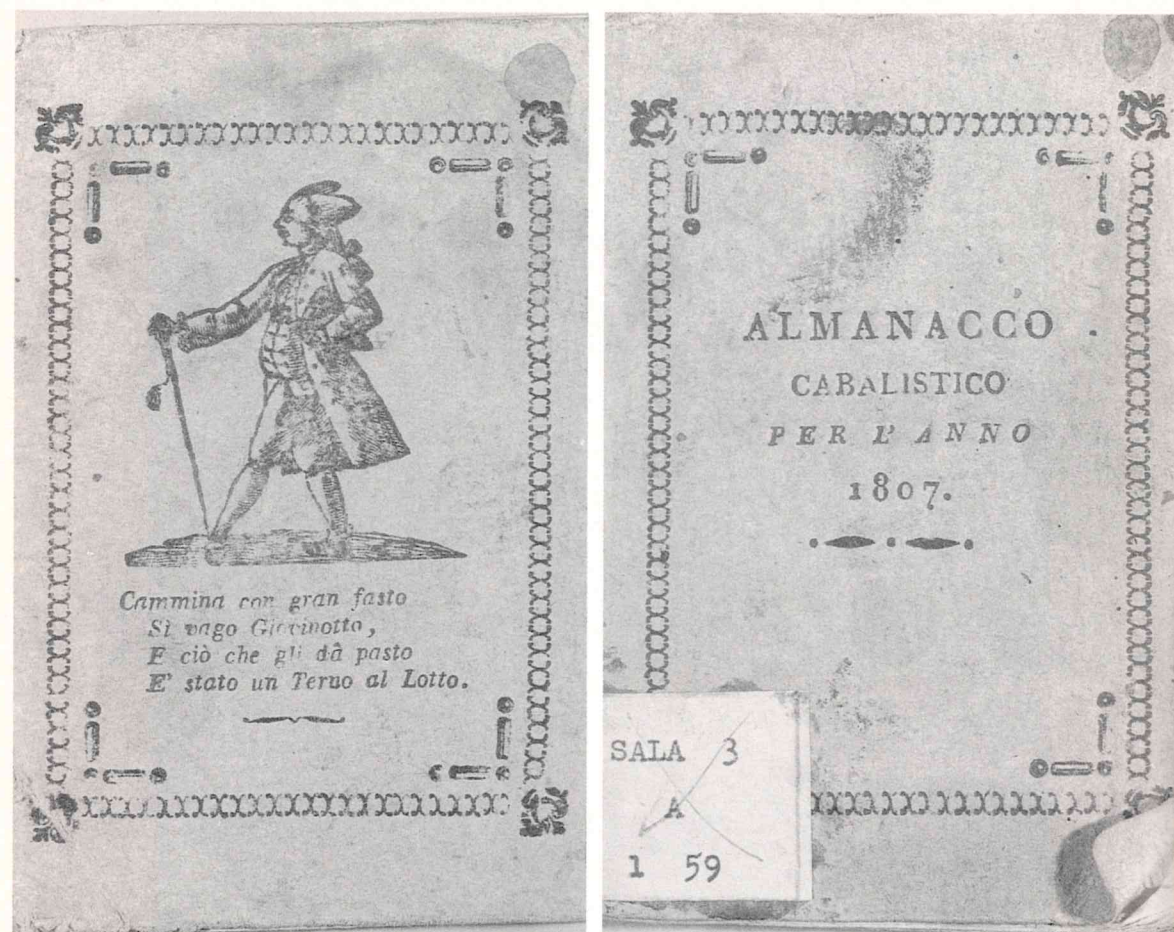


FIG. 22 - *La fortuna in corso*, Antoine, Bergamo 1807; prima e ultima pagina di copertina.



FIG. 23 - Legno n. 739.

il mappamondo (figg. 31, 32), le carte geografiche delle Americhe, dell'Asia, dell'Africa, dell'Europa, dell'Italia (figg. 33, 34), dei meridiani e paralleli, la Rosa dei Venti e finalini espressamente preparati per questo libro²⁹.

Anche per gli «Elementi di Calligrafia» si sono conservati tutti i legni che sono raggruppati tra il n. 580 e il n. 680, ma in mancanza di un riscontro con il volume non è stato possibile verificare come siano stati effettivamente utilizzati.

I legni più significativi sono il n. 588 (fig. 35) una mano con la penna e la scritta «Elementi di Calligrafia», il n. 621 (fig. 36) un uomo seduto allo scrittoio, il n. 580 tre penne adatte per i diversi tipi di scrittura, il n. 603 ancora una mano con la penna. Vanno poi aggiunti vari tipi di alfabeti, di lettere maiuscole e minuscole ed i tre legni n. 581, 584 e 585 che formano con l'insieme delle varie lettere la scritta «Dall'Antoine» (fig. 37).

Una gran parte della produzione degli Antoine fu destinata a pubblicazioni di carattere religioso, che permettevano lo smercio più continuo e sicuro. Nel fondo della Bertarelli sono conservati gruppi di legni destinati alla illustrazione di salteri, vie crucis e dottrine, ad esempio i legni dal n. 477 al n. 491 (53x77 mm) con la Passione di Cristo, ed i legni dal 768 al 775 (50x66 mm) con episodi del Vecchio Testamento.

Le immagini di Gesù, della Madonna e dei Santi erano destinate al frontespizio dei numerosissimi opuscoli sacri e alla illustrazione degli altrettanto numerosi libretti apparsi con i più diversi titoli, ma anche alla circolazione come singole immaginette.

Non mancano nel fondo neppure i legni destinati ad impieghi commerciali come ad esempio le etichette e i marchi dei fabbricanti di stoffe o di altri manufatti (legno n. 744) e le carte che avvolgevano i tabacchi: legno n. 419 (75x65 mm) (fig. 38) e legno n. 282 (60x32 mm).

Mentre per un gran numero dei 788 legni del fondo la provenienza dalla stamperia degli Antoine è stata verificata direttamente sugli originali stampati, per un altro gruppo di essi questo non sarebbe probabilmente mai stato possibile. Ma a volte il lieto fine arriva a concludere anche le ricerche nel nostro campo della storia delle immagini; sotto forma di un registro compilato nel 1808 ed intitolato: «Intagli in legno che si trovano nella stamperia di Vincenzo Antoine». Questo registro, giunto fino a noi attraverso alcuni passaggi, ma sicuramente proveniente dallo stesso Giacomo Antoine, raccoglie tutte le prove di stampa ricavate dalle matrici esistenti nella stamperia all'anno 1808. Si tratta quindi di quasi tutte le matrici utilizzate dagli Antoine, che nel 1808 avevano già prodotto la grande maggioranza dei loro libri.

Le prove di stampa sono ordinatamente suddivise secondo i soggetti e il tipo di impiego, in modo da poter essere visionate all'occorrenza per l'uso in qualche nuova pubblicazione. Il confronto fra le pagine del registro e le matrici conservate alla Raccolta Bertarelli è risolutivo per assegnare agli stampatori bergamaschi anche le matrici sulle quali poteva esistere qualche dubbio.

Questo tipo di verifica è tanto più importante per le stampe sciolte, non utilizzate in pubblicazioni, libri o editi per le quali mancano riscontri in firme e date.

Legni come il n. 747 (178x125 mm) S. Alessandro patrono di Bergamo, il n. 746



FIG. 24 - Legno n. 2.

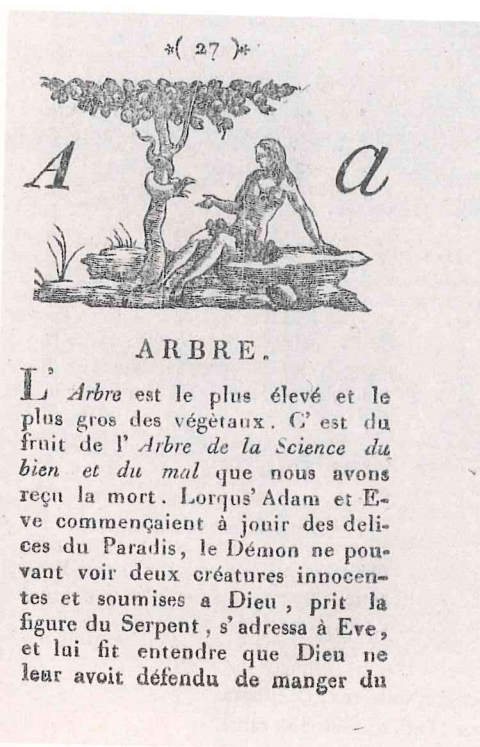


FIG. 25 - Abecedaire Amusant, Antoine, Bergamo 1810, pag. 27 Arbre.

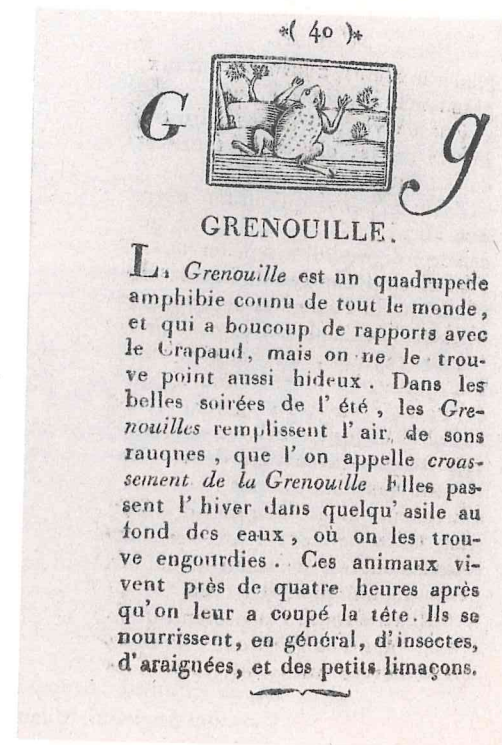


FIG. 26 - Abecedaire Amusant, Antoine, Bergamo 1810, pag. 40 Grenouille.



FIG. 27 - Proverbi, Sentenze e Scherzi sulle vicende umane, Giovanni Angiolini, Milano circa 1780; incisione in rame.



FIG. 28 - Legno n. 5.



FIG. 29 - Legno n. 622.

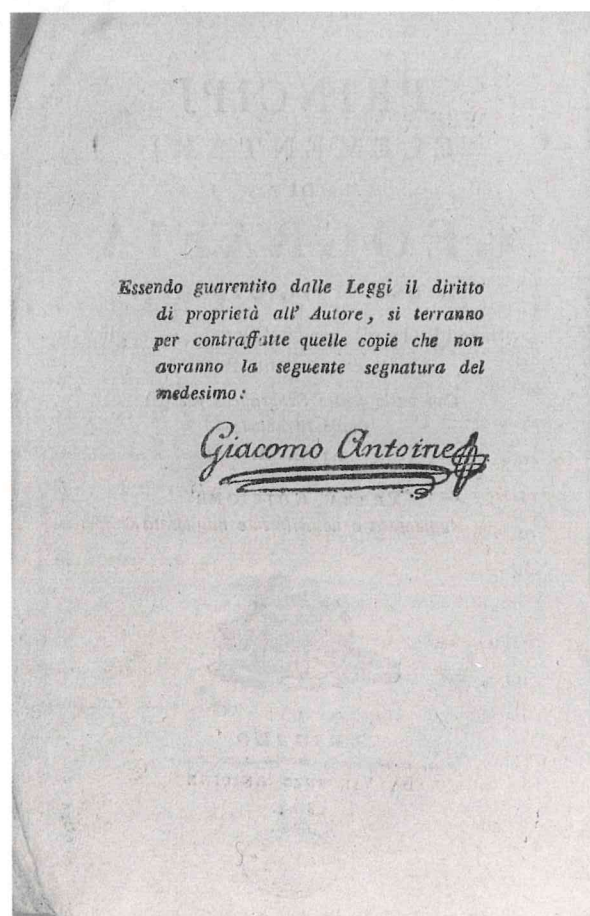


FIG. 30 - *Principi elementari di geografia moderna*, Antoine, Bergamo 1808; verso del frontespizio.

(245x190 mm) Crocifisso con candelabri, suddiviso in quattro parti, il n. 749 (266x190 mm) Cristo ai piedi della Croce con angeli che sostengono i simboli della passione, il n. 788 (245x158 mm) Crocifissione contornata dai simboli della passione, il n. 755 (230x156 mm) Madonna con bambino, possono essere sicuramente assegnati agli Antoine proprio in base al registro.

In futuro verrà compilata una completa lista di corrispondenza tra i legni del fondo e le prove di stampa presenti nel registro del 1808.

A questo proposito devono essere fatte due considerazioni:

- il registro, in non perfette condizioni di conservazione, non è probabilmente completo, perché alcune stampe sembra si siano staccate e perse,
- non tutte le stampe presenti nel registro hanno la loro corrispondente matrice conservata nel fondo, alcune matrici quindi sono andate perse. Abbiamo già fatto un esempio a proposito del Fior di Virtù del quale sono conservati solo 17 legni dei 39 contenuti nel registro, altri esempi si potrebbero citare come la serie degli episodi del Vecchio Testamento o dei segni dello zodiaco e dei mesi.

Nel complesso però Registro e fondo di matrici si corrispondono perfettamente, potendo considerare marginali le mancanze rilevate.

Per alcune matrici di grandi dimensioni la riferibilità agli Antoine è se non sicura almeno molto probabile, si tratta di: un coprirocca, un gioco dell'oca, tre legni di marionette da costruire, otto dorsi di carte da gioco, un manifesto di uno spettacolo di giocolieri, un legno per carta decorata, un Crocifisso ed una Madonna di Costantinopoli.

Esiste tuttora un problema irrisolto a proposito di alcune matrici databili al XVI e XVII secolo che non figurano nel Registro del 1808. L'ipotesi più probabile è che non vi siano state inserite perché non più materialmente utilizzabili, ma che anch'esse siano appartenute agli Antoine, a loro pervenute da stampatori che li avevano preceduti. Una conferma a questa ipotesi potrà essere ricercata specialmente per un gruppo di emblemi (legni n. 285, 286, 287, 292, 736, 737, 738) forse utilizzati da qualche stampatore bergamasco del XVII secolo o dell'inizio del XVIII.

I legni più antichi del fondo sono i nn. 249-288-289 e 319 che risalgono al XVI secolo e che meriterebbero uno studio specifico.

NOTE

Ringrazio il Dott. Claudio Salsi e tutto il personale della Raccolta Bertarelli per la completa e costante collaborazione. Per tutta la assistenza accordatami durante le ricerche svolte presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo sono grato al Direttore e al personale della Biblioteca stessa e specialmente al Dott. Renzo Mangili che con simpatia ha seguito il mio lavoro indirizzandolo con suggerimenti e utili informazioni. L'Arch. Sandro Angelini con grande cordialità ha messo a mia disposizione il materiale fondamentale per la verifica del lavoro svolto. Un ringraziamento particolare infine a Sergio Ruzzier che con entusiasmo e competenza mi ha aiutato nelle prime fasi della ricerca.

¹ Devo alla Dott.ssa Maria Goldoni lo spunto da cui è iniziata la ricerca, con la segnalazione avvenuta in



FIG. 31 - Legno n. 73.

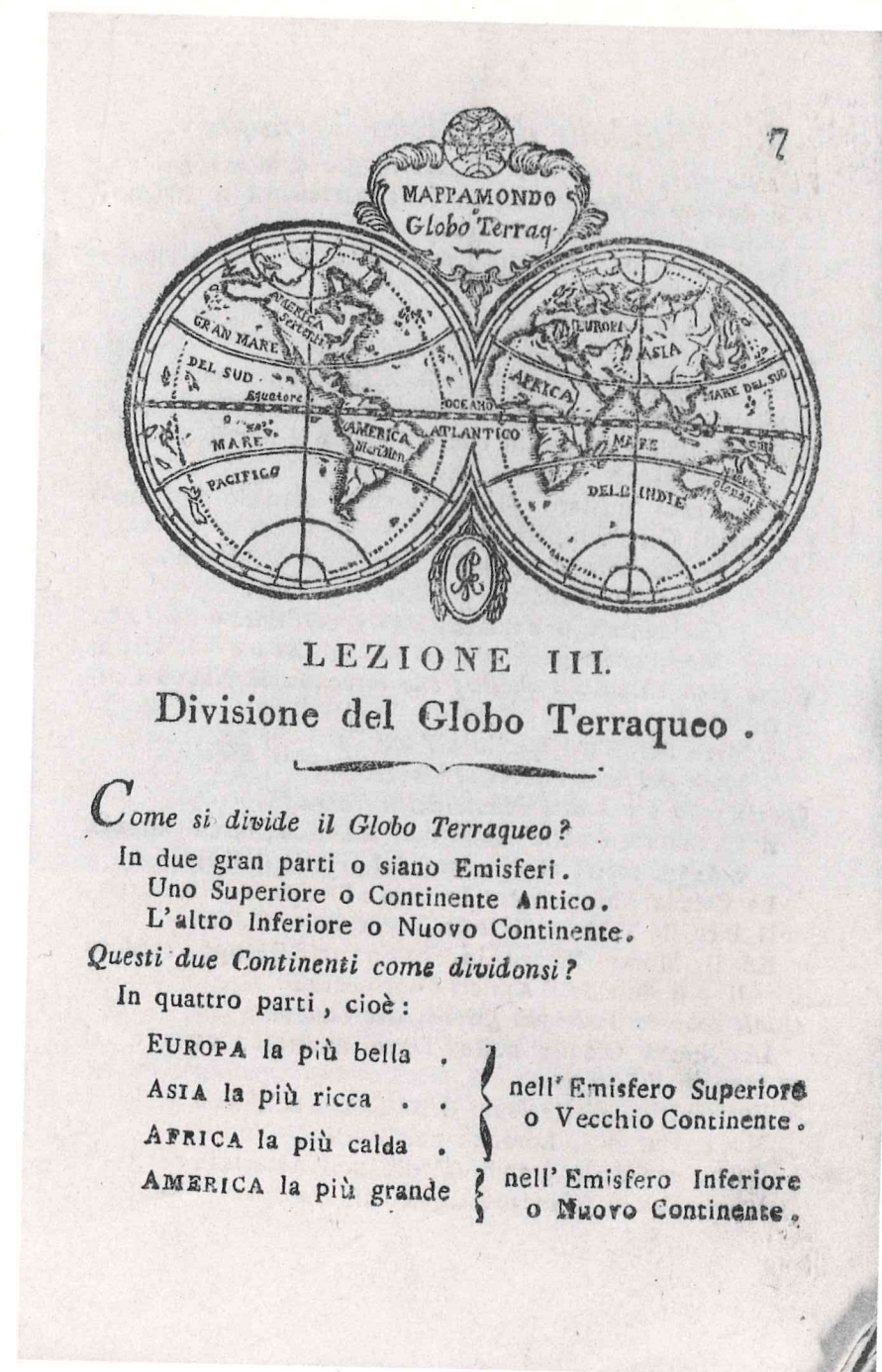


FIG. 32 - *Principi elementari di geografia moderna*, Antoine, Bergamo 1808; pagina 7.



FIG. 33 - Legno n. 68.



LEZIONE XV. Dell' ITALIA.

Come dividesi l'Italia?

Questa estesa Penisola, che ha la figura di uno stivale, si divide in tre parti, oltre le Isole, cioè:

- Italia Superiore o Settentrionale.
- di Mezzo o Centrale.
- Inferiore o Meridionale.

FIG. 34 - Principi elementari di geografia moderna, Antoine, Bergamo 1808, pagina 78.



FIG. 35 - Legno n. 588.



FIG. 36 - Legno n. 621.

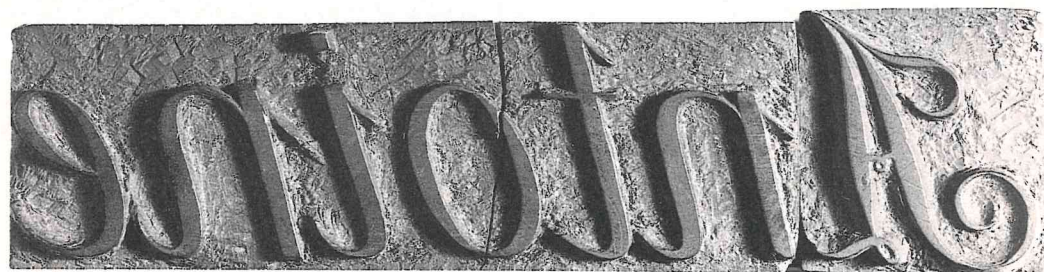


FIG. 37 - Legno n. 584/585.



FIG. 38 - Legno n. 419.

quella occasione di una delle matrici del fondo: la n. 5 il cavallo in groppa al cocchiere. I risultati ottenuti nello studio dei legni incisi appartenuti ai Soliani, disponibili in: *I Legni Incisi della Galleria Estense*. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale, a cura della Soprintendenza per i beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, 1986, sono serviti come continuo riferimento anche per l'analisi del fondo della Raccolta Bertarelli.

² *I Legni della Galleria Estense a Milano nel 50° Anniversario della Morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*. Catalogo della Mostra, Milano 1988. Nella presentazione al catalogo (Ragioni di una scelta, pag. 11) il Dott. Salsi diede dello studio in corso una prima sintetica notizia.

³ La presenza su alcune matrici di antiche etichette ha fornito per ora solo una traccia che non è stato possibile verificare: la esposizione dei legni n. 781 e n. 788 ad una «Mostra delle Arti Popolari» forse avvenuta nel 1938. Le matrici non figurano nella «Spiegazione e stato numerico delle raccolte del Dr. A. Bertarelli al 1° Gennaio 1905», ma la ristampa del legno n. 765 è riprodotta in: ACHILLE BERTARELLI, *Imagerie Populaire Italienne*, Parigi 1929, pag. 83.

In effetti alcune ristampe dei legni del fondo, non si sa quando eseguite, sono conservate presso la Raccolta Bertarelli.

⁴ Un fondo di legni incisi che si presenta strutturato in modo molto simile al fondo della Bertarelli è quello appartenuto alla Ditta Agnelli di Milano, attiva per più secoli, ma in particolare nella seconda metà del XVIII secolo e all'inizio del XIX. I legni relativi sono riprodotti in: «*Illustrazione d'Arte Grafica Antica*», incisioni in legno dal 1500 al 1800, raccolta fatta per cura di Pietro Borgo Caratti Agnelli di 445 clichet in legno usati nelle edizioni dell'antica tipografia dei fratelli Agnelli in Milano e Lugano ora Ditta Pietro Agnelli»; Milano 1902.

Utile per un confronto con un altro fondo di legni incisi dello stesso periodo e tuttora conservati è pure: *I Legni Incisi delle Tipografie Bellunesi nelle Collezioni del Museo Civico*; Belluno 1979. Vedi anche: *Grafica Riminese fra Rococò e Neoclassicismo*, Catalogo Mostra, Rimini 1980.

⁵ Raccolta Bertarelli Alm. A. 15/1; Biblioteca A. Mai, Bergamo Alm. 360.

⁶ Raccolta Bertarelli Vol. R. 162; Bibl. A. Mai, Salone, Piccola 20, 7, 13.

⁷ Per le notizie su Vincenzo e Giacomo Antoine, non sempre perfettamente coincidenti, mi sono rifatto alla bibliografia esistente: GIUSEPPE RAVELLI, *Storia della Tipografia*. Prospetto cronologico delle stamperie erette in Bergamo dall'anno 1555 al 1884; Bergamo 1892. LUIGI PELANDI, *Editori e Stampatori Bergamaschi dal 1400 ad Oggi*, Bergamo 1957. GAETANO BONICELLI, *Rivoluzione e Restaurazione a Bergamo (1775-1825)*, Bergamo 1961. *Mostra delle Stampe Popolari Illustrate della Civica Biblioteca di Bergamo*. Catalogo Mostra, Bergamo 1978; a cui rimando per maggiori approfondimenti. Una completa analisi della figura e del ruolo degli Antoine così come della loro produzione non è ancora stata tentata, ma mi è stata utile la recente tesi di laurea di FLAVIO CATTANEO, *Stampatori e Librai a Bergamo nel Secolo XVIII*, Università degli Studi di Milano, 1988-1989, che ho potuto consultare presso la Biblioteca A. Mai.

⁸ Le informazioni sulla vita di Giacomo Antoine sono desunte dal *Giornale della Provincia di Bergamo*, del 3 giugno 1842, in cui fu pubblicato un lungo e dettagliato necrologio firmato da G. Bini; ringrazio l'Arch. Angelini per avermi gentilmente segnalato questa preziosa fonte.

⁹ Normalmente la cessione dell'attività comportava anche la cessione delle matrici silografiche quale corredo di uno stampatore, ed è da ritenere che il fondo sia pervenuto o allo stampatore Tiraboschi o alla ditta Crescini, acquirenti il primo della tipografia ed il secondo della libreria (vedi F. CATTANEO, *op. cit.* pag. 159).

¹⁰ Bibl. A. Mai, signature 11R1, 11R4 e 11R5.

¹¹ Raccolta Bertarelli, Pubblicità n. 59, Cartolai e Cancelleria in genere.

¹² Presso la Biblioteca A. Mai sono conservate numerose lettere che riguardano i rapporti commerciali tra Vincenzo Antoine e alcuni stampatori-librai di Cremona, Brescia, Milano, Venezia e la Société

Typographique di Neuchâtel (Sezione Manoscritti MS. Salone Cass. I, I, II, IX). Per un riassunto delle lettere vedi: F. CATTANEO, *op. cit.* pag. 148 e seg.

¹³ Sulle «Chinesine colorite» vedi la relativa sezione in: *Remondini. Un Editore del Settecento*, catalogo della Mostra a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Milano 1990, pag. 222-223.

¹⁴ Bibl. A. Mai, Salone, Piccola, 20, 7, 13.

¹⁵ Bibl. A. Mai, Sala 41, C, 10, 11 (4).

¹⁶ Bibl. A. Mai, Alm. 246.

¹⁷ Bibl. A. Mai, Salone, Piccola, 22, 7-3/4 numero 12.

¹⁸ Bibl. A. Mai, Salone, Piccola, 22, 7-3/3 numero 10.

¹⁹ Bibl. A. Mai, Salone, Piccola, 22, 7-3/3 numero 4.

²⁰ Raccolta Bertarelli, Stampe Storiche M15-54; Bibl. A. Mai St. A. 88.

²¹ Bibl. A. Mai, Sala 1a, Loggia F, 7. 8. (3).

²² Un elenco completo degli almanacchi editi dagli Antoine si trova in: ANGELO PORRO e PATRIZIA CARAMANTI, *Gli Almanacchi Bergamaschi dei Secoli XVIII e XIX*, Bergomum, anno LXXXIII n. 4 ottobre-dicembre, Bergamo 1988; con una ampia descrizione e analisi dei contenuti.

²³ Bibl. A. Mai, Alm. 427.

²⁴ Bibl. A. Mai, Alm. 264.

²⁵ Bibl. A. Mai, Sala 34. Q. 7. 6..

²⁶ Bibl. A. Mai, Salone Cassap. I, H, 1, 6/3.

²⁷ Presso la Raccolta Bertarelli sono conservate tre versioni incise in rame di questa stampa (Stampe Popolari Profane Cart. M. 16B-1, 2, 7). Un'altra versione stampata a Brescia dall'editore Maccanelli alla fine del XVIII secolo è nota invece perché la matrice silografica è ancora conservata presso il Museo Civico di Brescia insieme ad altre matrici dello stesso stampatore, vedi: G. NICODEMI, *I Legni Incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921; e *Stampe Popolari Lombarde dell'800*, Catalogo e Mostra a cura di Giorgio Lise, Milano 1977, n. 53.

²⁸ Nel già citato articolo del *Giornale della Provincia di Bergamo* del 1842 è precisato che le prime due edizioni comparvero con il titolo di *Elementi di Geografia Moderna*, mentre le successive sette come: *Principi Elementari di Geografia Moderna ad Uso dei Giovanetti*, perché negli stessi anni era comparsa sul mercato una contraffazione con lo stesso titolo, a riprova della buona diffusione del libro dell'Antoine.

²⁹ Bibl. A. Mai, Sala 24-C-1/1.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XV - Anno XV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1989-1990

DUE SCONOSCIUTI OGGETTI LITURGICI NELLE RACCOLTE MUSEALI DEL CASTELLO SFORZESCO A MILANO

Oleg Zastrow

Non sarebbe che un continuo ripetersi, se ci si volesse soffermare sulle ricche e talvolta sorprendenti «scoperte», frutto della ricerca nei depositi museali delle Civiche Raccolte di Arte Applicata nel Castello Sforzesco. Tale constatazione viene qui confermata, una volta di più, dalla presentazione di due sconosciuti e fino ad ora negletti elaborati di oreficeria sacra i quali meritano, ognuno per il suo verso, un'attenzione non marginale¹.

La coppia di arredi liturgici non propone opere fra loro direttamente accostabili, per l'epoca e per l'ambito di produzione: possono invece, sotto un altro aspetto, vedersi accomunate da ulteriori criteri. Si tratta infatti di creazioni eseguite in metallo non pregiato (anche se in origine arricchito da dorature), secondo tecniche prevalentemente artigianali ma non prive di vivaci contributi artistici. Oltre a ciò, giova ricordare che, proprio per i loro caratteri apparentemente «minori», tali arredi sacri risultano in genere tipologicamente meno studiati e pubblicati, rispetto ai capolavori più vistosi, creando talvolta, proprio a causa di tale scarsa conoscenza, non marginali difficoltà nel tentativo di comprendere il luogo e l'epoca nei quali furono elaborati.

Nel presente lavoro viene proposta per prima l'opera più antica, ossia un piccolo candeliere d'altare eseguito in bronzo². L'oggetto è alto 18 cm (fig. 1), dimensione che si riduce a 15 cm (fig. 2), se si estrae dalla sommità un piccolo ingegnoso prolungamento, adattabile tramite una apposita cavità predisposta: in questo modo la candela (se di notevole diametro) può essere penetrata inferiormente dal supporto conico, oppure (se di esile spessore), infilata nella cannuccia, a sua volta inseribile nel chiodo.

Il piede è composto da due settori sovrapposti concentrici a gradino, ciascuno dal bordo ripartito in otto lobi. I bordi verticali del piede sono caratteristicamente alleggeriti e illeggiadriti da trafori allungati e serpeggianti. Il sottile fusto è scandito in basso da una triplice modanatura ad anello, con i due elementi esterni a cordoncino: ornato quest'ultimo che si ritrova ripetuto in altre parti del candeliere. Al centro del fusto si espande il nodo a sfera leggermente schiacciata, abbellito da otto baccellature. Un nodo simile, salve le minori dimensioni, orna pure il prolungamento staccabile. Il piattello raccoglie gocce, a semplice pianta circolare, con un imbuto piuttosto profondo, è ornato da una sorta di cordoncino che percorre il bordo superiormente.

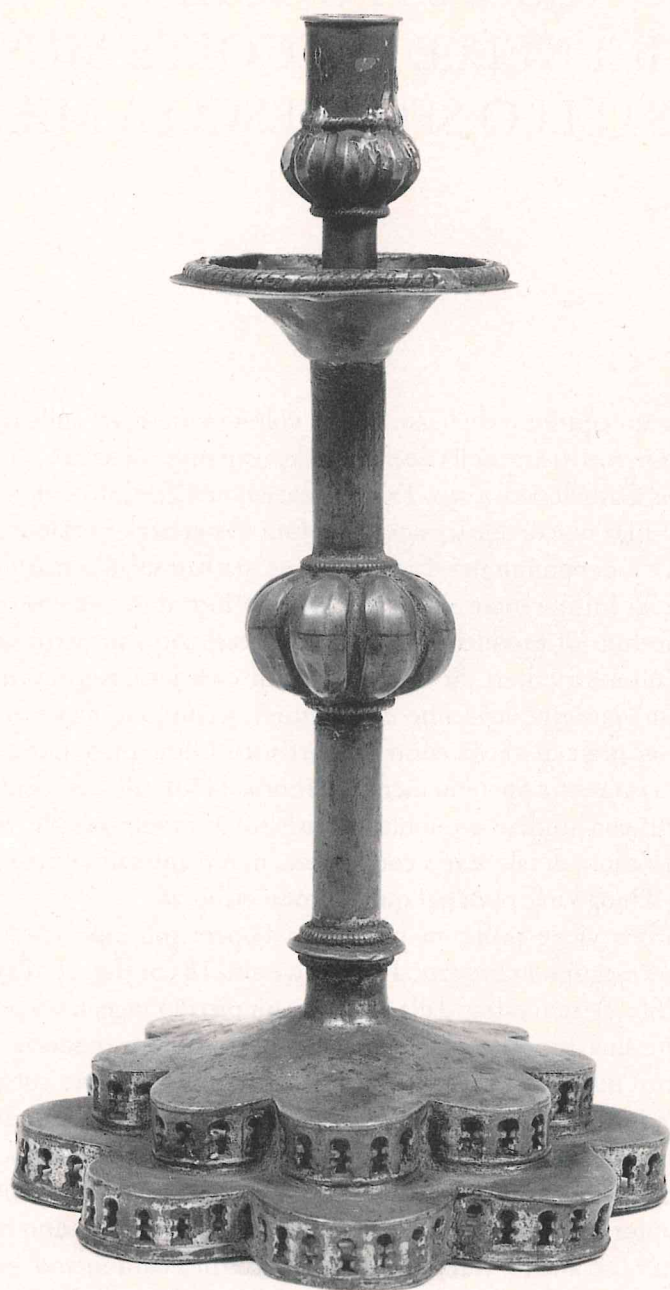


FIG. 1 - Candelieri veneto in bronzo. Secolo XIV.



FIG. 2 - Candelieri in bronzo, con l'estremità smontata.



FIG. 3 - Cassetta reliquiario in rame dorato: arte aostana del secolo XVII.



FIG. 4 - Cassetta reliquiario: il fronte.

È possibile annotare che il candeliero doveva in origine essere probabilmente abbinato ad un esemplare analogo, onde formare la consueta coppia di oggetti liturgici d'altare. Labili tracce di doratura permettono d'ipotizzare l'originario impreziosimento, sì da renderne più degna la presenza durante le sacre funzioni.

Pur nelle sue semplici formule, l'oggetto appare un prodotto discretamente raffinato di epoca ancora pienamente gotica. Più precisamente, l'inquadramento cronologico non dovrebbe oltrepassare i primi anni del secolo XIV. Già questa datazione conferisce al candeliero un interesse cospicuo, stante la notevole rarità per tale periodo medievale di opere liturgiche in metallo. È peraltro possibile non solo trovare significative conferme cronologiche, confrontandolo con una serie di oggetti comparabili, ma anche documentare come l'area di appartenenza originaria sia quella veneta.

Fra la serie di oreficerie liturgiche palesanti notevoli analogie stilistiche (ancorché talvolta con spunti più raffinati negli ornati, anche legati alla maggiore preziosità dei materiali), si può ritrovare un'opera di particolare interesse, conservata nel tesoro e museo di San Marco a Venezia. Si tratta in effetti di uno fra gli oggetti più prossimi al nostro e certamente da vedersi quale un nobilissimo archetipo, ovviamente solo richiamandosi alle strutture del piede e del fusto. Ci si riferisce al reliquiario del sangue miracoloso, composto da una boccetta in cristallo di rocca (intagliata in Egitto attorno al Mille) e da una montatura in oro, eseguita a Venezia verso la metà del secolo XIII³: opera definita autorevolmente quale una pietra miliare nella storia dell'arte veneziana.

In effetti, la tipologia sia del piede (a doppia gradinatura, ciascuna espandentesi in lobi semicirculari e con i bordi traforati), sia del nodo a gonfi spicchi, non solo trova identità del tutto precise rispetto alla formulazione del nostro candeliero, ma anche nei riguardi di tutta una serie di creazioni d'arte orafa veneziana già nota. Si veda così la concezione del piede e del fusto nell'ostensorio della chiesa parrocchiale di Dignano in Jugoslavia, pure databile verso la metà del secolo XIII ed opera di bottega veneziana⁴.

Tale gusto, per il piede a doppia gradinatura concentrica a bordi lobati e traforati e per il nodo sferico compresso suddiviso in spicchi, si protrarrà nelle oreficerie veneziane per un certo tempo, subendo peraltro progressive modificazioni dovute anche al mutare del gusto. Queste variazioni si possono ad esempio ravvisare nel reliquiario (già formulato come pisside) conservato nel tesoro del duomo di Zara: opera databile al secondo quarto del secolo XIV; ancora, nella pisside con vaso in cristallo di rocca presente nel tesoro della chiesa parrocchiale di Massenhausen e datata all'anno 1347⁵. Si nota, peraltro, come il profilo del piede muti il disegno, passando dalle più antiche lobature a semicerchio ad un andamento tipicamente falcato.

Entro questo arco di tempo, ossia fra i più antichi prototipi veneziani della metà del Duecento e le successive formulazioni di gusto gotico decisamente più maturo, s'inserisce il candeliero qui proposto.

Se la elaborazione artigianale (non disgiunta dall'uso di un metallo non prezioso) non inducesse ad una più cauta proposta di ritardo, un'ambientazione al tardo secolo XIII non sarebbe stata inaccettabile. In questo caso, come quasi sempre per simili oggetti di fattura

pur pregevolmente seriale, è più convincente considerare accoglibile un ritardo che porrebbe l'epoca dell'esecuzione alle soglie del Trecento.

Il secondo, della coppia di oggetti liturgici in metallo qui proposti, è una piccola cassetta eseguita in lamine di rame dorate, applicate ad una struttura lignea in parte ancora originaria⁶. La formulazione segue caratteri generali piuttosto consueti per questo tipo di cofanetti destinati ad accogliere reliquie o comunque sacri oggetti legati direttamente o indirettamente all'espletamento delle pratiche liturgiche e devozionali. Si tratta, in sostanza, di una struttura a parallelepipedo, conclusa superiormente da un coperchio piramidale a quattro facce (fig. 3). Il cofanetto è rinserrato da quattro colonnine angolari (appoggianti ciascuna su una sferetta che funge da supporto) concludentisi superiormente con una pallina. Anche il culmine del coperchio reca tre sferule affiancate, delle quali quella centrale regge una crocetta in lamina dai terminali espandentisi in trilobi.

L'oggetto ha un'altezza massima di 17 cm, con il fronte di 14,5 cm e una profondità massima di 9,7 cm.

Il reliquiario palesa ancora cospicue tracce di doratura ma ebbe a subire alcune manomissioni. Fra queste ultime si può citare un rozzo restauro, con rappezzi in lamina di ferro e rinforzi tramite l'uso di filo metallico. Anche la serratura originaria (bloccante il coperchio incernierato posteriormente) fu sostituita da un'altra più recente: l'applicazione del tardo congegno ha rudemente lacerato in più punti la faccia anteriore del cofanetto. Infine, le assicelle lignee interne sono in parte di fattura piuttosto recente, mentre originaria è la lastra di fondo. Su quest'ultima, all'esterno, restano discrete tracce di una semplificata decorazione a carattere fitomorfo, con fiori, foglie e racemi di colore verde, su uno sfondo rosso (fig. 8).

L'apparato decorativo e figurativo, eseguito a sbalzo poco rilevato con finitura a cesello su sfondi puntinati, è di formulazione piuttosto sommaria, ma non priva di vivacità. Sul coperchio sono disposte stilizzate corolle floreali entro clipei circolari e ogni faccia è inclusa in una cornice a semicerchi. Sulle quattro facce verticali della cassetta corrono formulazioni pseudoarchitettoniche, costituite da archi ribassati a tutto sesto, poggiati su tozze colonne con capitelli e basi. Entro ciascuna archeggiatura è rappresentato un personaggio aureolato, per un totale di otto immagini: tre su ciascuno dei due lati maggiori, uno su ciascuno dei minori.

Sul fronte (fig. 4), al centro, è rappresentato un santo vescovo indossante i paramenti pertinenti alla sua carica, con nella mano destra il pastorale, nella sinistra un libro e sul capo la mitria. Ai suoi lati sono rappresentati due altri personaggi maschili nimbati, indossanti la tipica veste dei pellegrini: questa caratteristica precipua viene rafforzata dalla presenza di un lungo bastone che ciascuno dei due stringe in mano. Se all'anonima figura centrale del vescovo potevano riferirsi le reliquie già contenute nel cofanetto (e ciò a causa della posizione affatto rilevante, nel contesto dell'apparato iconografico), non pare al contempo estremamente difficile riconoscere nei due santi pellegrini due tipici personaggi verso i quali la devozione popolare, specie in epoche passate, si rivolse con particolare fervore, ossia ai santi Giacomo apostolo e Rocco di Montpellier.

In particolare, la figura sulla sinistra, rispetto all'osservatore, sarebbe quella dell'apostolo, come indica fra l'altro la caratteristica presenza di un volume che il santo tiene nella mano. A sottolineare l'identità di Rocco concorrerebbe l'esplicito gesto della mano sinistra (secondo una iconografia consueta), il cui indice richiama l'attenzione sulla gamba piagata.

Sul retro (fig. 5), in posizione centrale, l'immagine femminile coronata ed in posa orante può identificarsi in quella della Madonna. Ai lati, le due raffigurazioni di santi vescovi, ciascuno reggente il pastorale e un libro, appaiono anonime e piuttosto convenzionali: più immagini poste a solennizzare la presenza mariana, che non forse riferibili a specifici personaggi e ciò secondo moduli figurativi che si avrà modo di ritrovare negli esempi più avanti proposti come comparazione.

Sul lato di destra del reliquiario (fig. 6) è sbalzata la rappresentazione di Caterina di Alessandria. In questo caso gli elementi iconografici sono stati proposti con molta chiarezza: la santa, infatti, porta sul capo la corona (attributo di nobiltà che le venne conferito dalla pia tradizione), tiene nella mano sinistra la simbolica ruota dentata (con la quale la martire fu torturata) e sostiene con la destra la spada usata per la sua decapitazione. Merita rimarcare come la testa coronata di Caterina, in contrasto con quella della Vergine (cinta strettamente dal velo), sia abbondantemente incorniciata dalla libera capigliatura che scende sulle spalle in gonfie bande.

Sul lato minore di sinistra (fig. 7) è pure riconoscibile l'immagine di un'altra martire, un tempo molto venerata in particolare contro il pericolo di morte improvvisa: santa Barbara. In conformità con alcuni degli elementi iconografici per lei caratteristici, si nota come la fanciulla aureolata stringa nella mano sinistra la palma (simbolo del martirio) e sostenga con la destra la torre: attributo consueto, riferibile alla sua prigionia, per volere del padre Dioscuro.

Un esame preliminare del cofanetto sembrerebbe attribuire all'elaborato, ed in particolare riferendosi alle otto immagini di santi entro le archeggiature, caratteri di accentuata antichità che, in effetti, sono da valutare con attenzione. Non sorprende, in conformità con tale impressione di arcaicità (ma che è solo un fenomeno di arcaismo), che la prima schedatura, nel registro d'ingresso museale, indicasse come possibile epoca di esecuzione il secolo XIV, sia pure dubitativamente.

Sulla base di una puntuale possibilità di confronti, si è qui in grado di annotare come l'opera sia, in effetti, un prodotto di artefice valdostano seicentesco.

Per ciò che concerne la morfologia di questa cassetta, così come per il caratteristico impianto figurativo, ci si può rifare ad esemplari già altrove pubblicati⁷. Si veda, ad esempio, un analogo cofanetto, di pertinenza della parrocchia di Saint-Étienne⁸, eseguito in lamine di argento su struttura lignea, con copertura a cuspide e quattro colonnine angolari, ciascuna terminante con una sferula. Sul fronte, entro tre arcate ribassate rette da tozze colonnine, è rappresentata la Madonna fra i santi Stefano e Dionigi. Di non marginale importanza è la presenza sul retro, per i dati conoscitivi di tipo cronologico, della cartella recante elegantemente incisa la data 1640. Qualitativamente, se raffrontata



FIG. 5 - Cassetta reliquiario: il retro.



FIG. 6 - Cassetta reliquiario: il lato destro.



FIG. 7 - Cassetta reliquiario: il lato sinistro.



FIG. 8 - Cassetta reliquiario: il fondo in legno dipinto.

con l'esemplare nel museo milanese, si nota nella sopra citata cassetta un livello decisamente superiore, anche se la parentela, stilistica e cronologica, è indubbiamente innegabile.

Opera più antica, essendo ancora databile al secolo XVI, ma innegabilmente assimilabile ad un unitario contesto culturale rispetto all'oggetto qui proposto, è un altro reliquiario, eseguito in argento. Appartiene attualmente alla chiesa moderna di sant'Anselmo ad Aosta, ma vi pervenne dall'antico tempio di Saint-Nicolas⁹.

Si tratta nuovamente di un parallelepipedo con coperchio cuspidato, serrato da quattro colonnine angolari terminanti superiormente e inferiormente con sferule. Anche il fregio verticale in lamina, che corona superiormente i quattro lati della cassetta, ha un disegno continuo a fogliami traforati e stilizzati del tutto identico a quello in analoga posizione sul reliquiario delle Civiche Raccolte di Milano. Date le maggiori dimensioni (il fronte misura 25 cm, contro i 14,5 del nostro esemplare), le arcate sulla facciata sono cinque, includenti la raffigurazione della Vergine che viene incoronata e due immagini di santi. Forse l'elaborato ancora più strettamente imparentato, rispetto al nostro, è da considerarsi un altro cofanetto per reliquie, sempre eseguito in legno rivestito di lamine sbalzate e incise, custodito nel tesoro della Cattedrale di Aosta¹⁰. In questo caso i rapporti stilistici appaiono così stretti da permettere di formulare l'ipotesi secondo la quale per la cassetta nel massimo tempio aostano e per quella a Milano si possa parlare di una unitaria bottega di artefice. Si notano le più calzanti analogie proprio nel modo di eseguire, a sbalzo molto leggero, le figure dei santi che, sotto le solite basse e tozze archeggiature rette da grosse colonne, decorano i quattro lati del cofanetto. Fra l'altro, probabilmente non a caso, su uno dei due lati maggiori la terna di figure nimbate è composta da un santo centrale affiancato da due immagini di vescovi, così come sul retro della nostra cassetta.

Concordemente, il reliquiario del duomo di Aosta è stato datato al secolo XVII, anche se da alcuni con qualche ritardo, ossia verso il declinare del secolo¹¹. Al di là di un momento più o meno avanzato (ma le massicce corporature dei personaggi suggerirebbero una fase non anteriore alla metà del Seicento), resta l'interesse per un elaborato, oggi «recuperato» nella sua reale identità, che meriterebbe una degna collocazione fra le oreficerie sacre dei Civici Musei milanesi.

NOTE

¹ L'attenzione verso questi oggetti è stata determinata dalle sistematiche ricerche, al fine della preparazione del volume: O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficeria*, collana «Musei e gallerie di Milano», Milano (in corso di stampa nel 1992). Tale lavoro completa il trittico ideale sulle raccolte di arte sontuaria nel Castello Sforzesco: O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Avori*, Milano 1978; ID., *Id., Smalti*, Milano 1985.

² Acquistato a Milano nel 1932 da G. Soprani, è stato inventariato nel settore Bronzi n. 144 (n. 1875 del registro d'ingresso).

³ H. R. HAHNLOSER, in «Il tesoro di San Marco», vol. II (*Il tesoro e il museo*), Firenze 1971, n. 128, pp. 117-18 (con bibliografia precedente), tav. CIII e CXXXVI. Il reliquiario è registrato nell'inventario del tesoro come: Santuario 63.

⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁵ Per illustrazioni: «Il tesoro di San Marco», cit., tav. CLI.

⁶ È stata inventariata come: Oreficerie n. 101 (n. 545 del registro d'ingresso); fu donata nel 1914, insieme ad altri pregevoli oggetti, dalla signora Anna Sessa Fumagalli.

⁷ E. BRUNOD, *Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra nella Diocesi e Comune di Aosta*, collana «Arte sacra in Valle d'Aosta», III, Aosta 1981. Nel volume si ritrovano anche altri cofanetti porta reliquie sensibilmente anteriori, rispetto a quello qui proposto; essi peraltro introducono alla conoscenza di un tipico gusto di elaborare tali oggetti nella valle.

⁸ *Ibidem*, p. 251, figg. 195-96.

⁹ *Ibidem*, p. 293, fig. 236.

¹⁰ G. C. SCIOLLA, *Aosta. Museo Archeologico. Tesoro della Collegiata dei Santi Pietro e Orso. Tesoro della Cattedrale*, Bologna 1974, p. 67, fig. 223.

¹¹ P. TOESCA, *Aosta. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma 1911: la cassetta viene datata genericamente al secolo XVII; E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Guida all'esposizione*, Aosta 1969: il reliquiario viene ritenuto della fine del Seicento.

