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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

Finito di stampare nel marzo 1993
presso Antonio Cordani spa, Milano

INDICE

Marco Parini - Presentazione ..... pag. 7

Giuseppe Beretti - Un contributo allo studio della tarsia lignea in Lombardia prima di Giuseppe Maggiolini ..... » 9

Emma Brambilla - Sul Convegno «Incisione e Pittura - Analisi dei rapporti in cinque secoli di storia ..... » 39

Ettore Camesasca - Pietro Aretino nelle stampe della Raccolta A. Bertarelli ..... » 53

Donatella Falchetti Pezzoli - Una raccolta di 174 disegni ottocenteschi realizzati da Roberto Focosi e altri visti in rapporto alle incisioni derivate ..... » 87

Fede Lorandi - Indagine su tre cromolitografie firmate R. Engelmann della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli ..... » 173

Rosa Barovier Mentasti - Recente acquisizione di vetri del Novecento ..... » 185

Alberto Milano - Biglietti d'auguri milanesi del primo Ottocento ..... » 195

Silvia Paoli - Aspetti della fotografia a Milano nell'Ottocento ..... » 221

Giovanni Battista Sannazzaro - Il sacello e la torre di S. Satiro nelle incisioni e nella documentazione dell'Ottocento ..... » 255

Oleg Zastrow - Le argenterie del legato De Marchi (parte prima) ..... » 321

Ugo Zovetti Jr. - Ugo Zovetti, un maestro della decorazione ..... » 351

Il XVI volume della «Rassegna di Studi e di Notizie» è particolarmente incentrato sulla valorizzazione delle ultime acquisizioni delle Raccolte d'Arte Applicata e della Raccolta Bertarelli. Ne emerge una suggestiva panoramica dove si alternano studi su vetri artistici, disegni, carte decorate, cromolitografie (opere che hanno recentemente arricchito l'Istituto), nel solco di una tradizione critica sensibile a tutto ciò che può accrescere la conoscenza di quel vasto e multiforme patrimonio di espressività, perlopiù misconosciuta, rappresentato dal mondo delle arti cosiddette «minori».

Altri saggi, organizzati in forma di catalogo di reperti o di trattazione sistematica di fondi iconografici omogenei, contribuiscono a consolidare l'identità della rivista come autentico strumento di lavoro per i vari campi d'interesse delle discipline storico artistiche.

Il raffronto serrato tra fonti disegnative e immagini a stampa suggerisce stimolanti prospettive di itinerari interdisciplinari nell'ambito della grafica d'arte.

Merita un cenno il riferimento, il primo in assoluto in questa sede, al prezioso fondo di fotografie d'epoca della Bertarelli.

Viene inoltre segnalato l'impegno delle Raccolte in attività culturali di rilevante spessore scientifico attraverso il resoconto di un importante convegno di studi dedicato ai rapporti plurisecolari tra incisione e pittura.

Accanto ad una avviata programmazione di iniziative espositive con le quali il Museo vuole ampliare il più possibile la conoscenza e l'apprezzamento dei propri tesori, «nascosti» perché ignoti ai non specialisti, la Rassegna, a quasi un ventennio della sua costituzione, si conferma dunque indispensabile strumento di promozione istituzionale.

MARCO PARINI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

UN CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELLA TARSIA LIGNEA IN LOMBARDIA PRIMA DI GIUSEPPE MAGGIOLINI

Alcuni mobili delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata:
Giuseppe Colombo detto il Mortarino e il «maestro della pelle di rapa»

Giuseppe Beretti

Accanto alla più tipica produzione di mobili barocchetto dalle pastose radiche impreziosite dai disegni di ampie cartelle delineate da oscure incorniciature a rilievo, rimane a tutt'oggi in secondo piano la produzione di mobili che, nella riproposizione delle consuete mosse rocaille, sono invece adornati da intarsi più o meno ricercati. Solo negli ultimi anni, vuoi il crescente interesse di pubblico per il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini, si è iniziato a guardare a questa produzione con occhio diverso, in questo spinti anche da una riscoperta critica delle prime opere maggioliniane[1] le quali ben palesano una realtà complessa dove convivono, assieme alla tradizione nostrana, le prime tracce di un rinnovamento del gusto patrocinato dalla corte e dagli ambienti ad essa maggiormente vicini. Così se da un lato appare più accettabile uno studio sugli esordi maggioliniani, dall'altro è giunto il momento di riflettere, per quanto le tracce sempre così labili permettano, su questa produzione di mobili intarsiati che oltre a non essere sicuramente marginale rispetto a quella più consueta di mobili in radica, sembra anche presentare alcuni spunti per una più attenta ricostruzione di un capitolo delle arti decorative della Lombardia della seconda metà del XVIII secolo.
Non pochi sono i mobili, oggi conservati presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata, che permettono un breve percorso all'interno del mobile barocchetto intarsiato.

Mobile interessante, per il suo carattere di incontro tra il consueto mobile in radica e la pratica dell'intarsio, è sicuramente il cassettone con ribalta (fig. 1)[2] cronologicamente assai arcaico come ben testimoniano sia la rigidità formale dell'insieme sia il disegno degli intarsi «a libro» che arricchiscono le cartelle dell'anta, quelle dei frontali dei cassetti e delle «fodrine» dei fianchi. Opera assai lontana dai maturi risultati, che crediamo databili non prima del quinto-sesto decennio del secolo, dei consueti mobili dove le cartelle, perduto l'intarsio acquisteranno una più matura indipendenza compositiva (fig. 2), l'uso e la pratica stessa dell'intarsio tradiscono un legame con la tradizione primo settecentesca, di marca ancora spagnoleggiante, del grave mobile barocco di cui in provincia rimasero fino ben oltre la metà del secolo pesanti ricordi (fig. 3)[3]. Forse marginali, tuttavia interessanti quale testimonianza di una contaminazione tra i due differenti «generi» crediamo

FIG. 1 - *Bottega ignota attiva in Lombardia attorno alla metà del XVIII secolo.*
Cassettone a tre cassetti con ribalta. Fusto in legno di abete e pioppo impiallacciato ed intarsiato in noce, radica di noce, bosso.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Inv. n. 203.

FIG. 2 - *Bottega ignota attiva in Lombardia attorno alla metà del XVIII secolo.*
Cassettone a tre cassetti con ribalta. Fusto in legno di abete impiallacciato in noce, radica di noce; cornici, piedi e riporti in legno tinto nero.
Milano, Mercato antiquario (1992).

FIG. 3 - *Bottega di Geronimo Cala; 1769.*
Cassettone a quattro cassetti. Fusto in legno di abete e pioppo intarsiato in noce, radica di noce e bosso. Iscrizione all'interno: «Jo Geronimo Cala della terra di Callino Maringhone 1769». Asta Semenzato del 26 ottobre 1989.

debbano essere considerate alcune affinità sia strutturali sia decorative tra questo mobile ed una straordinaria coppia di ribalte (fig. 4) arricchite da ampie radiche e riporti ebanizzati, recentemente apparsa sul mercato d'arte ed anch'essa cronologicamente collocabile prima della metà del secolo, come garantiscono la grave impostazione architettonica ed il pesante decoro.
Di notevole interesse assieme a questa coppia di ribalte è recentemente apparso, sempre sul mercato d'arte, uno scrittoio da centro (fig. 5) anch'esso del genere radicato, il quale ancora una volta sembra riproporre il tema della lenta maturazione di una sensibilità che, pur mostrando un occhio attento alle nuove esigenze del gusto, non pare mai tralasciare la propria tradizione. Se poco sono valse le ricerche intraprese per dimostrare la provenienza d'oltralpe di «quella funesta mania di contornare le più delicate impiallacciature di radica»[4], certo appare inequivocabile una vicinanza, forse improbabile filologicamente quanto sul campo criticamente accettabile, tra una maniera ampiamente nostrana, provinciale, intrisa di un logoro barocchetto di marca fantoniana e istanze nuove, particole di quel rinnovamento politico e sociale che andava faticosamente configurandosi sul territorio.

Strutturalmente e cronologicamente vicina alla ribalta delle Civiche Raccolte d'Arte (fig. 1) è una seconda ribalta (fig. 6) già pubblicata dall'Alberici[5], che ben palesa i due temi fondamentali del mobile intarsiato barocchetto: il motivo decorativo delle ricche e frastagliate incorniciature dette «a pelle di rapa» e la passione per la narrazione di scene di gusto popolare. Passione che, raramente documentata in mobili barocchetto, risulterà così importante nella prima produzione maggioliniana dove per un momento tradizione locale e gusto internazionale viaggeranno, complice l'oriente di maniera, di pari passo (figg. 7-8). Anche per questo mobile non dovrebbe risultare azzardata una datazione in ogni caso non posteriore al quinto decennio del secolo in considerazione di un'impostazione generale ancora assai rigida, non certo attenuata dalla leggera mossa dei fianchi e dai tesi spigoli della ribalta, nervosamente arricciati alla base. Assai lontana dalla leggiadria dei più tipici e più tardi mobili intarsiati appare l'esecuzione dei bei disegni per gli intarsi, un poco grossolani non tanto per scadente o provinciale fattura, quanto piuttosto a causa della spigolosità di una tecnica non completamente a punto e che non appare stemperata nemmeno nella narrazione delle gustose scenette di gusto popolare. Purtroppo risulta perduta la pirografia che rifiniva sia l'ornato sia le scenette, espediente tecnico che nei mobili più tardi verrà lentamente sostituito dall'incisione a bulino. Tecnicamente interessante appare l'esecuzione di un così esteso intarsio realizzato con la tecnica, sulla cui penetrazione e diffusione nella realtà artigiana dell'ultimo quarto del secolo siamo purtroppo del tutto ignoranti[6], del moderno traforo a braccio.

Mobile straordinario, azzardato nelle nervose curve e controcurve esaltate dai quattro tesissimi spigoli che lo serrano disegnandolo alto da terra, è la commode (fig. 9), già pubblicata da Gilda Rosa[7], ma tutto sommato fino ad oggi ingiustamente sottovalutata

FIG. 4 - *Bottega ignota attiva in Lombardia attorno alla metà del XVIII secolo.*
Coppia di cassettoni a tre cassetti con ribalta. Fusto in legno di abete e pioppo impiallacciato in noce, radica di noce; cornici, piedi e riporti in legno tinto nero.
Milano, Mercato antiquario (1992).

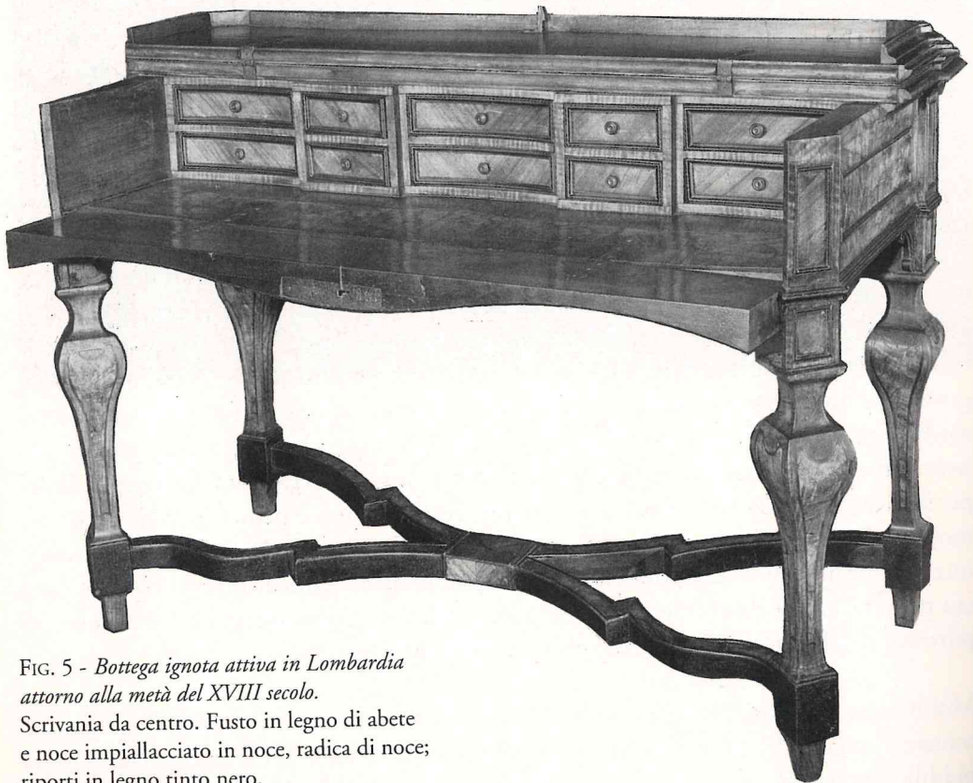


FIG. 5 - *Bottega ignota attiva in Lombardia attorno alla metà del XVIII secolo.*
Scrivania da centro. Fusto in legno di abete e noce impiallacciato in noce, radica di noce; riporti in legno tinto nero.
Milano, Mercato antiquario (1992).

FIG. 6 - *Bottega ignota attiva in Lombardia attorno alla metà del XVIII secolo.*
Cassettone a tre cassetti con ribalta. Fusto in legno di abete intarsiato in noce, radica di noce, bosso ed altri legni da frutto non correttamente identificabili per le tarsie delle scenette; cornici, piedi e riporti in legno tinto nero.
Azzate, Collezione privata.

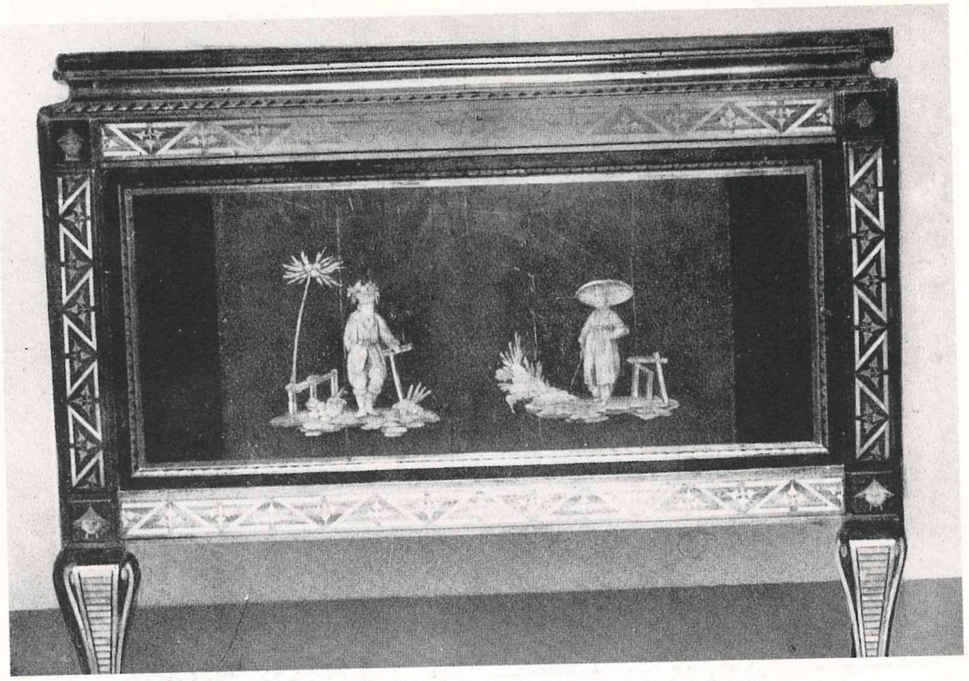


FIG. 7 - *Bottega di Giuseppe Maggiolini, 1775-1780 ca.*
Cassettone (di una coppia?) intarsiato in legni vari.
Ubicazione Ignota.

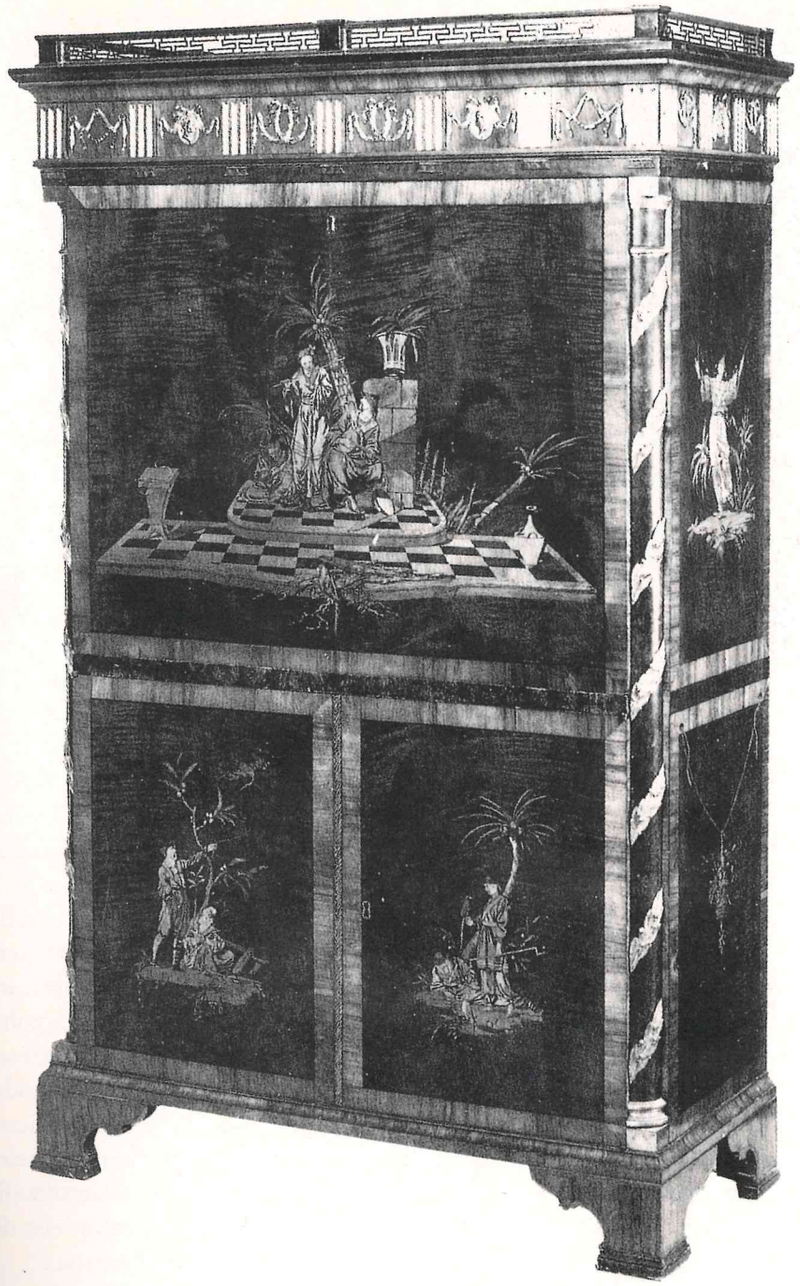


FIG. 8 - *Bottega di David Roentgen.*
Segrétaire intarsiato in legni vari.
Londra, già Christie's.

dalla critica, per la quale ci sembra giustificabile un'attribuzione, sulla base di un attento riscontro stilistico ed esecutivo con un secondo mobile, alla bottega di Giuseppe Colombo detto il Mortarino.

Pochissimo sappiamo di questa bottega composta, verso la fine degli anni ottanta da padre e due figli oltre a quello che ci permettono di sapere la scritta sulla commode recentemente esposta da Luisa Bandera alla mostra Settecento Lombardo (fig. 10) che così recita: «*Giuseppe Colombo detto il mortarino adì 5 novembre 1774*» ed una seconda scritta: «*A S. Giorgio* (sic) *al Palazzo adì 11 agosto 1784 da me Giuseppe Colombo Mortarino e Pietro e Marco miei figlioli Comandato da Giuseppe Moschini Maestro di casa e Servito per sua eccellenza Visconti Arca, Vescovo di Milano*», apposta su un tavolo oramai pienamente neoclassico apparso ad un'asta di Semenzato nel novembre 1991.

Di grande qualità si presenta il raffinato intarsio; molto lontani appaiono gli intarsi dei due primi mobili qui presentati. Del tutto messa a punto la tecnica dell'intarsio non manca un'abilità che, pur senza virtuosismi, cela una consuetudine – forse addirittura una specializzazione in quest'arte – suggerita anche dalla rapida conversione di questa bottega ai dettami della nuova maniera come testimonia il tavolo datato 1784. Abilità esecutiva che, se difficilmente indagabile allo stato attuale degli studi, va – nella produzione ancora rocaille – di pari passo con una raffinatezza decorativa ancor più esaltata dalla scelta delle radiche di fondo le quali, perduta la consueta cupezza (quanto questa cupezza sia poi conseguenza di uno stato di conservazione che l'antiquario compiaciuto definisce patina e lo storico sporcizia dovrebbe però essere eventualmente discusso), esaltano l'esile decoro che perde vigore per acquistare grazia. La data 1774, che non deve essere considerata come tarda, pone questo mobile in anni che vedono l'esordio maggioliniano con i primi straordinari mobili ancora tutti rocaille. Non casuali, e sufficientemente sottolineate dalla critica, le affinità sia strutturali sia decorative tra questi mobili ed i modelli dell'ebanisteria tedesca[8].

Direttamente riconducibili alla bottega del Mortarino dovrebbe essere inoltre considerata una coppia di commodes (fig. 11), gentilmente segnalatemi da un collega restauratore[9], nonché una seconda coppia (fig. 12) in una collezione privata di Trento, stilisticamente ed esecutivamente riconducibili in tutto e per tutto al mobile delle Civiche Raccolte (fig. 9) ed a quello illustrato dalla Bandera (fig. 10). Oltre all'evidente vicinanza esecutiva, assai interessante è la costante riproposizione dei medesimi modelli decorativi secondo una pratica di bottega nella quale i disegni gelosamente conservati venivano applicati con piccole varianti e migliorie a seconda delle diverse occasioni su fusti anch'essi ben collaudati e che raramente, come nel caso della commode delle Civiche Raccolte (fig. 9), si distaccano dalla consueta produzione. Così sarà, con modalità più complesse dovute all'estrema ricchezza delle fonti ornamentali, per tutta l'opera maggioliniana.

La stessa chiusura sui modelli, caratteristica tipica della realtà artigiana sino praticamente agli inizi di questo nostro secolo, contraddistingue, permettendoci al momento la ricostruzione di un significativo corpus di opere nonostante il vuoto di altre notizie, l'opera di quella che fu sicuramente una grossa ed importante bottega che qui convenzio-

FIG. 9 - *Bottega di «Giuseppe Colombo detto il Mortarino» (attribuito a) 1770 ca.*
Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete e noce intarsiato in radica di noce e bosso.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Inv. n. 0685.

FIG. 10 - *Bottega di «Giuseppe Colombo detto il Mortarino», 1774.*
Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete e noce intarsiato in radica di noce e bosso.
Iscrizione all'interno del mobile: «Giuseppe Colombo detto il Mortarino adì 5 novembre 1774».
Milano, Mercato antiquario (1990).

FIG. 11 - *Bottega di «Giuseppe Colombo detto il Mortarino» (attribuito a) 1770 ca.*
Commode a tre cassetti (di una coppia). Fusto in legno di abete e noce
intarsiato in legno di noce, radica di noce e bosso.
Milano, Collezione privata.

FIG. 12 - *Bottega di «Giuseppe Colombo detto il Mortarino» (attribuito a) 1770 ca.*
Commode a tre cassetti (di una coppia). Fusto in legno di abete e noce intarsiato in legno di noce, radica di noce e bosso.
Trento, Collezione privata.

nalmente denominiamo del «Maestro della pelle di rapa». Parecchie sono le singole opere pubblicate a più riprese dalla critica senza che mai ne sia stato proposto un diretto collegamento. Caratteristica fondamentale di queste opere, di cui una commode ed un tavolo da gioco sono oggi conservati presso le Civiche Raccolte d'Arte (figg. 13-14), è quella di un ricco e cromaticamente inedito intarsio che disegna, sul consueto fondo di radica, ampie, nervose e frastagliate incorniciature nelle quali, per la prima volta nell'ebanisteria lombarda, appare l'uso di essenze esotiche quali il palissandro ed il bois de rose impiegato in così ampi motivi ornamentali. Un buon restauro ha restituito alla commode delle Civiche Raccolte (fig. 13) l'originario cromatismo che appare giocato sul deciso contrasto tra l'ampia e luminosa incorniciatura e le radiche di fondo alle quali, come in questo caso, non di rado si unisce l'uso del noce d'India. Se per i primi mobili maggioliniani avevamo ipotizzato un cromatismo dall'impronta ligure[10], verosimile influenza di una realtà italiana dove pesanti erano gli influssi francesi già arrivati alla corte milanese anche attraverso Parma, per questi mobili la tavolozza appare piuttosto vicina a quella dei mobili usciti dagli atelier degli Spindler di Bayreuth e Postdam, influenza sulla quale mai si è soffermata la critica, attratta piuttosto dalle chiare influenze architettoniche e decorative[11].

Messo così a punto il modello decorativo fondamentale dell'ampia e composita incorniciatura, per la quale vengono impiegate oltre al bosso ed all'acero per la tipica incorniciatura «a pelle di rapa» il palissandro o il più luminoso bois-de-rose, è allora possibile, applicando infinite varianti nelle misure e nelle proporzioni, comporre luminosi e straordinariamente ricchi intarsi stesi su fusti di mobili delle più disparate tipologie: tromeau (figg. 15-16) per i quali la ricchezza del mobile spesso richiede l'inserimento di altri elementi decorativi che completino le altrimenti troppo ampie cartelle di radica, ribalte (fig. 17), cassettoni (figg. 18-19), inginocchiatoi, tavoli da gioco (fig. 14). Purtroppo perduta la rifinitura a bulino che subentrata alla più arcaica pirografia rifiniva la tarsia assieme all'ombreggiatura a fuoco ancor oggi leggibile, la tecnica, ma ancora più la mano dell'intarsiatore assai abile nell'uso del traforo, si presenta sempre identica a se stessa, abile ed attenta nel tradurre in legno una serie di modelli decorativi, variazioni sul tema con le quali l'assiduo lavoro di bottega ha maturato un rapporto garante di un sicuro, costante risultato.

Ulteriore testimonianza di una ricca produzione di mobili intarsiati, se non precedente comunque coeva l'esordio maggioliniano, è infine rappresentata da due commodes in tempi diversi a nostro avviso dalla critica troppo riduttivamente avvicinate, in senso attribuzionistico, alla prima produzione di Giuseppe Maggiolini. Ci riferiamo alla commode (fig. 20), nelle mosse assai vicina alla commode maggioliniana delle Civiche Raccolte d'Arte (fig. 21), per la quale una timida attribuzione è tentata da Alvar Gonzáles Palacios[12] e ad una seconda commode (fig. 22), dalla Bandera esposta alla mostra «Settecento lombardo» e per la quale la studiosa scorge «analogie da implicare una provenienza dalla stessa bottega» della commode delle Civiche Raccolte d'Arte e della scrivania viennese[13].

FIG. 13 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete e noce intarsiato
in noce d'India, radica di noce, bois de rose, bois de violette e bosso.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Inv. n. 345.

FIG. 14 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Tavolo da gioco apribile a libro. Fusto in legno di abete e noce intarsiato in noce,
radica di noce, bois-de-rose e bosso.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Inv. n. 335.

FIG. 15 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Tromeau. Fusto in legno di noce ed abete intarsiato in noce,
radica di noce, bois-de-violette e bosso.
Milano, Collezione privata.

FIG. 16 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Tromeau. Fusto in legno di noce e abete intarsiato in noce,
radica di noce, bois-de-violette e bosso.
Trento, Collezione privata.

FIG. 17 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Cassettone a quattro cassetti con ribalta. Fusto in legno di abete e noce
intarsiato in legno di noce, radica di noce, palissandro e bosso.
Milano, già mercato antiquario.

FIG. 18 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Commode a quattro cassetti. Fusto in legno di abete
intarsiato in radica di noce, bois-de-violette e bosso.
Milano, Collezione privata.

FIG. 19 - *Bottega del «Maestro della pelle di Rapa» (attribuito a) 1760-1770 ca.*
Commode a quattro cassetti. Fusto in legno di abete intarsiato in noce,
radica di noce, bois-de-rose e bosso.
Milano, già Collezione Sandro Orsi.

FIG. 20 - *Bottega ignota attiva in Lombardia nell'ultimo quarto del XVIII secolo.*
Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete intarsiato in noce, radica di noce, bois-de-violette,
bosso, acero ed altri legni non correttamente identificabili per le tarsie dei medaglioni..
Milano, Collezione privata.

FIG. 21 - *Bottega di Giuseppe Maggiolini, 1770 ca.*
Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete e noce intarsiato in palissandro, bois de violette, bosso, acero ed altri legni non correttamente identificabili.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Inv. n. 346.

Di fatto, per quanto riguarda la prima commode (fig. 20) le affinità sia architettoniche sia decorative con il mobile delle Civiche Raccolte d'Arte appaiono invero di carattere assai generico tanto da rendere inaccettabile, in base a quell'idea dei modelli di bottega che possiamo oggi formarci nello studio del fondo dei disegni[14], un'attribuzione alla bottega di Parabiago. Nondimeno assai scadente, se confrontata con la tecnica maggioliniana di questi anni, appare l'esecuzione: piuttosto vicina allo standard della bottega del monogrammista G.B.M. (fig. 23). L'assoluta mancanza di notizie sulla realtà delle botteghe artigiane del tempo non ci deve indurre infatti ad un'«economia critica» che riconduca per forza le opere di buon livello sia stilistico sia esecutivo all'unico episodio fino ad oggi conosciuto. Come collocare allora in questa «economia critica» la coppia di commodes firmate «G.B.M.» (monogramma di Giuseppe o Gaspare Bassano Milanese), conservate in deposito presso i magazzini della villa reale di Monza, che presentano sui fianchi una tarsia (fig. 23) direttamente tratta, con le varianti dettate da una capacità tecnica assai inferiore a quella maggioliniana, da uno dei quattro disegni sinizzanti (fig. 24) messi a punto dal giovane Andrea Appiani[15] per la scrivania eseguita attorno al 1773 da Giuseppe Maggiolini per Maria Teresa d'Austria?[16]
Del tutto inaccettabile ci appare invece la meno problematica attribuzione alla bottega di Parabiago della seconda commode proposta dalla Bandera. Mobile che, lontanissimo dalla produzione della bottega di Parabiago tanto dal punto di vista stilistico quanto da quello tecnico-esecutivo, piuttosto testimonia ancora una volta la diffusione di mobili intarsiati ad un buon livello in un ambito forse nemmeno del tutto lombardo.

NOTE

[1] EDY BACCHESCHI, *Cineserie Rococò nell'ambiente maggioliniano, Appiani e Watteau.* In: Arte Lombarda, secondo semestre 1969, pp. 147-150. ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del Gusto, il granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, Longanesi 1984, pp. 269-276. GIUSEPPE BERETTI, *Appunti per uno studio sull'opera della bottega di Giuseppe Maggiolini. Attorno alla «comod chinoise» dei Civici Musei.* In: Rassegna di studi e notizie delle Civiche Raccolte d'Arte applicata del comune di Milano, Milano 1989-1990, pp. 89-111.

[2] GILDA ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano.* Milano, Aldo Martello Editore 1963, p. 94.

[3] LUISA BANDERA, *Il mobile lombardo tra barocco e rococò.* In: *Il Settecento lombardo.* Milano, Electa 1991, p. 475.

[4] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto: il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali.* Milano, Longanesi 1984, p. 263.

[5] CLELIA ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano, Goerlich 1969.

[6] Nulla sappiamo di sufficientemente preciso sulla tecnica dell'intarsio settecentesco. Certo appare tuttavia che il buon livello esecutivo di questi primi mobili in cui l'intarsio non si limita alla decorazione di cartelle o «fodrine» ma ricopre il mobile per intero, nonché la straordinaria qualità esecutiva, solo di qualche anno

FIG. 22 - *Bottega ignota attiva in Lombardia (?) nell'ultimo quarto del XVIII secolo.*
Commode a tre cassetti. Fusto in legno di abete intarsiato in palissandro,
bois de violette, acero, bosso, pero, frassino ulivato ed altri legni non identificabili.
Milano, mercato antiquario (1992).

FIG. 23 - *Bottega del Monogrammista «G.B.M.». 1780 ca.*
Particolare della tarsia di uno dei fianchi di una coppia di commodes.
Monza, Villa reale.

FIG. 24 - *Andrea Appiani (attribuito a).*
Disegno per tarsia. 1773 ca. Bistro e tempera acquarellata su carta bianca.
Cm. 32x42,5 in ovale.
Milano, Civico Gabinetto dei Disegni. Raccolta Maggiolini. Inv. C. Coll. 42.

posteriore, della tarsia maggioliniana (tecnicamente assai distante da quella di un David Roentgen) fu possibile solo in virtù della comparsa, oltre che di tecniche per arrivare ai semilavorati (impiallacciature), anche di espedienti tecnici, primo fra tutti il traforo a braccio e bilanciere, sul cui impiego nulla conosciamo ed al momento nessuna ipotesi è lecito avanzare. Certo rimane che questa nostra attuale ignoranza su un aspetto come quello tecnico per nulla marginale nello svilupp di quest'arte, non poco pesa su di una già difficile indagine storica.

[7] GILDA ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano, Aldo Martello Editore 1963, p. ....

[8] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, pp. 264-265. Enrico Colle, *Nota sul mobile rococò in Lombardia.* In: Antichità viva. Numero 4 anno 1990, pp 53-54. ENRICO COLLE, *Modelli d'ornato per Giuseppe Maggiolini.* In: Prospettiva, Numero 65 gennaio 1992, pp. 78-84.

[9] Devo questa interessante segnalazione al Signor Franco De Ruvo che desidero ancora ringraziare.

[10] GIUSEPPE BERETTI, *op. cit.*, pag. 90.

[11] ENRICO COLLE, *op. cit.*, 1990, pp. 53-54 e *op. cit.* 1992, pp. 78-84.

[12] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, p. 270. Così si legge a proposito della commode in questione: «Dato che il mobile a chinoiseries del Castello Sforzesco evidenzia la mano di un artefice provetto, non è da escludere – ma si tratta solo di un'ipotesi basata su deduzioni stilistiche – che fosse lo stesso Maggiolini, qualche tempo prima, ad aver eseguito la commode già sul mercato.

[13] LUISA BANDERA, *op. cit.*, p. 487.

[14] Crediamo di poter affermare con sufficiente sicurezza che il corpus di disegni conservati nel fondo maggioliniano e databili attorno agli anni degli esordi (1771 ca. 1780) ci permette non solo di avere un'idea abbastanza precisa sulla cifra stilistica delle opere di questi anni ma addirittura di ricostruire le opere stesse uscite dalla bottega nel corso di questi primi anni di attività.

[15] GIUSEPPE BERETTI, *op. cit.*, pp. 102-106.

[16] Le medesime commodes recano intarsiato sui frontalini dei due primi cassetti superiori e sulle corrispondenti fasce laterali, lo stesso identico motivo intarsiato dal Maggiolini, sui frontali dei primi cassetti e sulle fasce laterali della commode (di una coppia) oggi conservata presso le Civiche Raccolte d'Arte e per la quale, pochissimi anni dopo la scrivania, Andrea Appiani compose le allegorie per le tarsie dell'anta e dei fianchi.

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

SUL CONVEGNO «INCISIONE E PITTURA - ANALISI DEI RAPPORTI IN CINQUE SECOLI DI STORIA»

(Milano, Castello Sforzesco, 20-21 febbraio 1991)

Emma Brambilla

Il considerevole afflusso di partecipanti al Convegno indetto lo scorso febbraio, in occasione della «Mostra Incisioni Mantovane del Cinquecento», ha confermato una volta di più l'interesse riscosso dalle manifestazioni culturali delle quali la direzione della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli continua a farsi promotrice, proponendo, come in questo caso, argomenti di notevole portata.

Proprio perché quanto è stato fatto non vada dunque perduto, o semplicemente archiviato, intendiamo qui presentare un sunto, il più fedele possibile alle parole stesse dei relatori, degli interventi che, nelle due giornate, si sono avvicendati, centrati soprattutto sul problema dell'incisione di riproduzione dall'antico ai giorni nostri, interventi che sono stati seguiti con vivo interesse dai partecipanti, benché i tempi ristretti, rendendo a ciascuno difficile una trattazione esauriente, abbiano forse contribuito in taluni casi a qualche accenno di superficialità (sempre tenendo in debito conto che non di lezioni accademiche si trattava), o ad una esposizione frettolosa o esageratamente concettosa.

In particolare, per quanto attiene la sezione dedicata all'antico, Marzia Faietti, conservatrice del Gabinetto delle Stampe presso la Pinacoteca di Bologna, nella sua relazione «Il problema dell'incisione di riproduzione nell'antico e l'eventuale danno arrecato all'incisione come espressione autonoma», ha esaminato, verificando puntualmente con esempi concreti, l'origine e l'evoluzione della stampa di traduzione in Italia dalla fine del Quattrocento alla metà circa del Cinquecento, attraverso l'analisi di incisioni prodotte o elaborate da alcune figure rappresentative quali: Andrea Mantegna, Marcantonio Raimondi, Raffaello e Tiziano. Figure assai diverse tra loro, anche per differente configurazione professionale, ma che hanno contribuito, se pure in modo diverso, alla genesi della stampa di riproduzione o di traduzione, rispettivamente impegnate sul fronte della restituzione grafica di disegni e dipinti.

Più in dettaglio, la figura di Andrea Mantegna è stata proposta dalla studiosa per sottolineare come si fosse pervenuti, già a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento, all'acquisizione del profondo valore della stampa quale veicolo privilegiato per la circolazione di idee figurative.

Ha infatti rilevato la Faietti come Dürer fece senza dubbio la sua prima conoscenza del

Rinascimento italiano attraverso lo studio della grafica e di Mantegna in particolare, ricordando il disegno, datato 1494 (H.5), che questi trasse parzialmente dalla *Battaglia dei Marini* (H.5 e 6) e, come lo stesso Mantegna non si sia limitato a comprendere l'importanza del mezzo grafico per la diffusione delle idee figurative, ma abbia anticipato comportamenti adottati circa quaranta, cinquanta anni dopo da Raffaello a Roma, consegnando agli incisori disegni talvolta progettati appositamente per la resa grafica (*Virtus Combusta*, H.22, parte superiore, dal foglio di Mantegna al British Museum), altre volte relativi a dipinti (*Il trionfo di Cesare*, H.15, dall'opera omonima in nove tempere ad Hampton Court e le *Quattro donne danzanti*, derivato dal *Parnaso* al Louvre).
Tramite la figura di Marcantonio Raimondi la relatrice ha invece registrato in Italia il decisivo passaggio da una tecnica ancora legata a quella del disegno, come nel caso degli incisori più vicini a Mantegna, che ne ripresero a stampa le invenzioni, verso una tecnica impegnata nella ricerca di valori tonali, con primi risultati constatabili a Venezia, quando il bolognese si confrontò con la pittura di Giorgione.
In proposito la Faietti ha sottolineato come, sebbene il rapporto con Giorgione non possa essere altrettanto provato come quello con Francesco Francia, delle cui idee figurative il Raimondi si fece diffusore, sia tuttavia presumibile che a Venezia, nel 1507-1508, Marcantonio incidesse da disegni del pittore veneto.
La relatrice ha fatto quindi riferimento alla *Grammatica* (B.383) e al *Il Sogno* (B.359), ha notato, soprattutto nel secondo, l'adeguazione stilistica del bolognese all'artista veneto, rivolta non tanto alla morfologia delle figure, quanto alla ricerca di effetti pittorici e alla piena integrazione atmosferica delle figure all'ambiente, raggiunta grazie ad una acquisita maturità del mezzo tecnico e, quindi, ha sottolineato come il Raimondi abbia proseguito quello studio sulle potenzialità espressive del bulino che lo portava, da un lato ad esprimere non solo le idee figurative, ma anche i caratteri stilistici dei modelli cui ispirava le sue stampe e, dall'altro, a contribuire alla fondazione dell'incisione come genere artistico in sé autonomo e compiuto.
L'intervento della studiosa si è poi rivolto a Raffaello e a Tiziano in quanto, l'uno limitatamente alle incisioni derivanti da suoi disegni creati proprio per la traduzione grafica, l'altro almeno nei primi tempi del suo interesse per la produzione silografica, pur non incidendo personalmente, ma affidando le proprie invenzioni ad un incisore, hanno entrambi riconosciuto una sostanziale unità tra soggetto (la invenzione) e mezzo espressivo (la tecnica incisoria) e confidato nella capacità della tecnica prescelta, bulino o silografia, di dare vita a selezionate idee figurative.
La Faietti ha quindi esaminato quel sodalizio tra Raffaello e Marcantonio Raimondi che, per quanto ancora si conosca assai poco dei reali termini in cui avvenne, rimane eclatante esempio di collaborazione tra un pittore e un incisore. Ciò attraverso l'illustrazione di alcuni dei più rilevanti esiti cui dette luogo, quali: la *Strage degli Innocenti* (B.18) del 1511-1512, il *Morbetto* (B.417) eseguito verso il 1512-1513 o poco dopo, dalla studiosa messo in relazione con un disegno oggi agli Uffizi, di recente attribuito a Raffaello, il *Quos Ego* (B.352) circa del 1515-1516 e il *Giudizio di Paride* (B.245) lievemente successivo.

Attraverso la menzione di Ugo da Carpi, incisore che da Venezia tra il 1516 e il 1518 si spostò a Roma, dove nel 1518 datava le sue prime stampe da Raffaello, presentato, per la tecnica da lui impiegata, come figura sintomatica di un momento centrale in cui la stampa di riproduzione si adeguava ai valori pittorici dei modelli e li interpretava, la Faietti ha abbandonato l'ambiente romano e l'avviatissima bottega del Raimondi, per verificare quanto, nel frattempo, avveniva in Laguna, e precisamente intorno a Tiziano e segnalare, quale esempio della più antica produzione silografica legata al Vecellio *La sommersione del Faraone nel Mar Rosso*, nota soltanto nell'edizione di Domenico Dalle Greche del 1549, ma verosimilmente edita dal Benalio nel 1515.
La relazione si è poi rivolta ad analizzare quanto stava avvenendo nell'Italia settentrionale, a partire dalla fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, nell'officina grafica creatasi intorno a Giulio Romano, illustrando l'attività dei tre Scultori e di Giorgio Ghisi, assunti come esempi significativi del consolidarsi di una nuova tendenza della stampa di traduzione, ossia il suo orientarsi verso i dipinti. Se infatti il Raimondi, al di là di qualche caso eccezionale, come la già citata *Strage degli Innocenti*, incideva in genere da disegni preparatori per dipinti, e per la consapevolezza del valore intrinseco di ogni fase del processo creativo di un'opera, e per la maggiore facilità incontrata nella riproduzione grafica di un disegno rispetto ad un dipinto, a metà del Cinquecento incomincia a divenire sempre più frequente il confronto con le opere dipinte e la stampa diviene così strumento interpretativo dell'opera dipinta.
Un breve spazio la studiosa ha dedicato a chiarire, tramite significativi esempi, come nessun giudizio negativo sulla stampa di traduzione fosse, nel periodo preso in esame, legato al fatto che essa si limitasse a proporre immagini elaborate da altri artisti rispetto all'incisore, essendo il concetto di originalità nel Cinquecento non corrispondente al nostro attuale e come l'incisore-traduttore, trasferendo un sistema di valori in un altro, compisse in realtà una personale rielaborazione dell'opera presa a modello.
Ha quindi concluso il proprio intervento con la figura di Agostino Carracci, in quanto la sua attività incisoria, a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, apre un nuovo capitolo nella stampa di traduzione, in cui si registrerà sì quella sostanziale unità tra progresso tecnico e comprensione del modello verificatasi, come la studiosa ha mostrato, ai tempi migliori di Marcantonio, ma avventurandosi di più nel confronto con i dipinti.

Sulla storia dei rapporti tra pittura e incisione nel contesto mantovano del secondo Cinquecento e del primo Seicento, ha relazionato lo storico dell'arte Renato Berzaghi.
Inizialmente lo studioso ha preso in considerazione la scarsa fortuna critica della pittura mantovana di questo periodo, messa in relazione e con l'incapacità di questa a reggere il passo della politica culturale di respiro europeo e con le tragiche vicende del sacco subìto da Mantova nel 1630, ed ha sottolineato come tale situazione critica, il cui recupero lento e faticoso è frutto di studi relativamente recenti, pur non riguardando direttamente l'incisione, si rifletta egualmente sulla conoscenza di essa, almeno per quanto riguarda il tentativo di delinearne i rapporti con la pittura.

Dopo questa premessa, e avendo del pari notato come la pittura mantovana abbia costruita la propria identità sul confronto con il proprio passato, rappresentato soprattutto da Mantegna e Giulio Romano, il Berzaghi ha esaminato la figura del maestro Orombelli, già confuso con Correggio nella fase giovanile ed ora identificato con il mantovano Gian Francesco Tura.
Dell'artista, reinterprete di molti passi mantegneschi, non sempre desunti da dipinti, lo studioso ha illustrato la *Sacra Famiglia Orombelli*, appunto in quanto tratta dall'incisione di Giovan Andrea da Brescia da Mantegna.
Passando poi a considerare quel periodo in cui l'incisione appare strettamente dipendente da Giulio Romano, il Berzaghi ha puntualizzato come la diffusione delle idee di Giulio non sembri limitarsi alle sole celebrate invenzioni pittoriche, ma coinvolgere i più minuti dettagli decorativi, come lo studioso ha esemplificato riconnettendo la stampa di Giambattista Scultori *Ercole al bivio* al pannello di stucco nel fregio di una stanza nell'ala sud di Palazzo Te.
Ma se anche le stampe che riproducono riquadri a rilievo possono suggerire nuove creazioni pittoriche, non così immediato è il riscontro per la *Natività della Vergine* della parrocchiale di Soave, per la quale lo studioso ha citato il rimando sia all'incisione con le *Tre Parche* di Giorgio Ghisi, sia al relativo pannello nella stanza degli stucchi di Palazzo Te, e per la quale ha cautamente proposto il nome di Ippolito Costa.
Il relatore ha quindi rilevato come sia difficile stabilire con quale mezzo la scuola di Giulio Romano abbia utilizzato le creazioni del maestro, dato che, se è certo che gli allievi del Pippi ne conoscessero direttamente le opere e probabile che disponessero di suoi disegni, per cui, per esempio, il *S. Sebastiano* di Benedetto Pagni da Pescia, dipinto per la parrocchiale di S. Barnaba è, secondo quanto ha sottolineato il Berzaghi, più evidentemente ispirato dal *Marte al bagno* della stanza di Psiche a Palazzo Te, che non è neppure d'altra parte impossibile, secondo il relatore, trovare in dipinti mantovani della metà del Cinquecento ancora nell'anonimato citazioni da stampe giuliesche, come il S. Giorgio e la S. Caterina della *Natività di Nostro Signore* di Diana Scultori, ricopiati in una pala d'altare di Luzzara e in un disegno del Louvre.
Lo studioso ha poi richiamato l'attenzione su come, dopo la morte di Giulio Romano, la pittura mantovana abbia cessato, o quasi, di offrire spunti agli incisori e come questi si siano rivolti alle novità centroitaliane, almeno sino a quando Diana Scultori non si orientò verso quel ciclo di pale d'altare, ideate da Giambattista Bertani per la cattedrale e realizzate da artisti di diversa estrazione, per desumerci (precisamente da Battista del Moro) la propria S. Maddalena.
Per quanto riguarda il periodo di rinnovamento della pittura mantovana, fondato soprattutto sulle novità romane, il Berzaghi ha sottolineato come, benché per esso non si possa prescindere dall'incisione e benché sarebbe suggestivo pensare che le più belle stampe di Giorgio Ghisi degli anni Quaranta e Cinquanta riproducano dipinti e decorazioni scomparse dei palazzi gonzagheschi, tuttavia il diretto rapporto tra pittura e incisione non sia stato confermato che per la *Visione di Ezechiele* con

l'invenit di Bertani, da un brano di affresco della chiesa di S. Paola.
In ogni caso, secondo quanto ha aggiunto lo studioso, le stampe del Ghisi avrebbero influenzato direttamente la pittura e se il rapporto di Lorenzo Costa con l'incisione si mantiene sul piano dialettico (nel senso che il pittore non ricopia alcuna immagine, ma ricrea una perfetta coincidenza di risultati espressivi), come dimostrerebbero le pale della Chiesa di corte S. Barbara o i riquadri della sala di Manto di Palazzo Ducale, meglio leggibili nei superstiti disegni, più spregiudicato appare il comportamento di Teodoro Ghisi, fratello minore di Giorgio e certamente in possesso, come il Berzaghi ha rilevato, di un gran numero di stampe procurategli dal fratello, che gli offrono la possibilità di contatti con la cultura internazionale.
Proprio sul consolidarsi, per diverse vie oltre che per il tramite di Giorgio Ghisi, di nuovi legami tra Mantova e il manierismo internazionale si è intrattenuto il relatore, mostrando, tra l'altro, come essi appaiano particolarmente evidenti nelle *Storie di Evangelisti* parzialmente inedite, commissionate dal segretario di stato Tullo Petrozzani per il proprio oratorio di S. Lorenzino e derivate da Hendrick Goltzius, e rilevando come tali rapporti diventino sempre più stretti verso la fine del secolo.
A questo proposito il Berzaghi ha fatto riferimento, come tipica dei nuovi tempi, alla Galleria di Passerino in Palazzo Ducale, nominata in documenti del 1594-1595, edificata da Antonio Maria Viani e composta di quattro stanze comunicanti dalle volte decorate, nella seconda delle quali, mentre scene come *Diana e Atteone* risulterebbero tratte da stampe italiane della metà del Cinquecento (l'incisione relativa a questa scena si attribuisce a Giulio Bonasone), in altre ricompaiono eleganti immagini da Goltzius.
Un ruolo particolare nella diffusione della cultura nordica ha attribuito lo studioso ai Sadeler e ai loro viaggi in Italia alla ricerca di invenzioni figurative da riprodurre, tra le quali ha ricordato quelle fornite dall'Andreasi, d'altra parte citato per averne suggerite anche ad altri incisori, quali Francesco Villamena (una *Annunciazione* e un *Re David che suona l'arpa*).
Una breve parentesi ha aperto il Berzaghi per introdurre il collezionismo di stampe che, alla fine del Cinquecento, andò incrementandosi a Mantova, contribuendo a sua volta a fornire spunti a vari artisti, tra i quali lo studioso ha fatto riferimento al pittore Borgani, chiarendo anche come, a suo parere, questi si sarebbe limitato a trarre dalle stampe indicazioni successivamente elaborate con correttezza di studio, benché non sia ancora stato condotto un accurato raffronto tra la vasta produzione di quest'ultimo e l'incisione.
Passando poi a considerare i primi anni del Seicento, lo studioso, dopo essersi soffermato sullo stanzino dei Quattro Elementi nell'appartamento del Paradiso in Palazzo Ducale, nel quale tre delle quattro scene allegoriche risulterebbero tratte da stampe di Antonio Tempesta, ha registrato tra gli incisori mantovani del tempo una sorta di ripiegamento sulla tradizione artistica della città, che giustificherebbe tra l'altro la mancanza di riproduzioni a stampa dei dipinti mantovani di Rubens. Ripiegamento che il Berzaghi ha esemplificato attraverso le figure di Andrea Andreani che, lasciata Siena, sembra spendere le proprie energie nel riprodurre i *Trionfi di Cesare* del Mantegna, utilizzando disegni

preparati dal pittore mantovano Bernardino Malpizzi e che vanno identificati con quelli conservati a Vienna, e di Pietro Fachetti che, mentre come pittore mostra orientamenti verso Caravaggio, si limita da incisore a riprodurre quasi il solo Giulio Romano e da editore a riproporre stampe della Sistina, ignorando totalmente la nuova realtà.
Il Berzaghi ha quindi sottolineato come il già avvertito distacco fra pittura ed incisione si accentui sotto il ducato di Ferdinando e come l'incisione, esaurito il ruolo di stimolo della produzione pittorica, venga confinata al solo campo della documentazione degli apparati delle feste di corte e dell'illustrazione dei frontespizi delle edizioni mantovane, come dimostrerebbe lo stesso poema Gonzaga del giovane Antonio Possevino, con tavole di Justus Sadeler, che, stando ad una lettera dello stesso Possevino del 1616, avrebbe dovuto fregiarsi dei ritratti dei signori di Mantova, opera di Domenico Fetti, ma che non presenta nelle proprie illustrazioni alcuna affinità con la serie dei ritratti gonzagheschi che il Fetti aveva dipinto per il fregio della galleria della Mostra, come attestano i due dipinti finora identificati, quello di un antenato immaginario del Kunsthistorisches Museum di Vienna e quello, forse di Francesco II, ritrovato nel castello di Veltrusy in Boemia, entrambi sottratti durante quel sacco di Mantova del 1630, posto dal Berzaghi a conclusione di una epoca nella storia della città e della propria relazione.

Ha fatto seguito l'intervento di Gianni Carlo Sciolla, dell'Università di Torino, dal titolo «Il disegno nella letteratura artistica del Cinquecento» che, partendo dall'esame della Introduzione alle Vite del Vasari (cap. XV dell'edizione del 1568), ha documentato l'elaborazione e la gestazione di quei temi, relativi al disegno, che nell'Introduzione compaiono in una definizione più approfondita, offrendo così un'interessante panoramica sulla letteratura artistica del Cinquecento.
Il discorso, seguendo di pari passo il testo vasariano, si è articolato a partire dal concetto del disegno «padre delle tre arti», definizione anticipata dallo stesso Vasari nella lettera inviata a Benedetto Varchi nel 1546 e che, come ha sottolineato Sciolla, se riflette gli orientamenti culturali del manierismo fiorentino (nel 1563 data l'istituzione dell'Accademia fiorentina delle arti del disegno), è tuttavia convinzione acquisita già molto tempo prima del Vasari, addirittura nella tradizione tardo medievale, secondo la quale le arti della figurazione nascono dalla conoscenza della pratica e delle tecniche del disegno, trasmesse di bottega in bottega.
Lo studioso ha quindi descritto come tale convinzione si sia poi fatta strada nell'ambiente figurativo post-giottesco, si sia riflessa con Cennino Cennini nel *Libro D'Arte* (cap. IV), redatto a fine Trecento o, al più tardi, agli inizi del Quattrocento, sia proseguita attraverso Ghiberti e Filarete e si sia perpetuata dal tardo Quattrocento alla metà del Cinquecento in fonti e scrittori ben noti al Vasari, quali: Francisco de Hollanda, pittore e scrittore portoghese attivo a Roma alla metà del secolo, ed Anton Francesco Doni, poligrafo fiorentino che, nel suo libro sul *Disegno* (1549) considerava l'arte del disegno come indispensabile premessa teorica ed operativa per l'artista.
Proprio il periodo intorno agli anni Quaranta del Cinquecento è stato individuato dallo

Sciolla come momento in cui la questione del disegno si è rivelata uno dei principali argomenti del dibattito artistico a Firenze e lo studioso ne ha portato a dimostrazione la «disputa prima» di Benedetto Varchi, lezione tenuta all'Accademia del Disegno nel 1546, con le lettere che ne seguirono, nonché la citazione di un suggestivo documento, risalente al 1563 e rimasto sconosciuto sino a tempi recenti, nel quale Benvenuto Cellini, facendo fronte alla richiesta di disegnare l'emblema della erigenda Accademia del Disegno, risolveva l'incarico proponendo un sigillo recante al centro il simbolo del disegno, inteso come natura feconda.
Di seguito Sciolla ha ricordato alcuni testi contemporanei al Vasari, nei quali si riscontra la tematica della «paternità» del disegno connessa ancora al «paragone» fra le arti, quali: il *Trattato delle perfette proporzioni* (1567) di Vincenzo Danti, il *Trattato dell'arte della pittura* (1584) e l'*Idea del tempio della pittura* (1591) di Giovan Paolo Lomazzo, l'*Origine et progresso dell'Accademia del Dissegno de' pittori, scultori et architetti di Roma* di Romano Alberti, risalente al 1593, ma pubblicata soltanto nel 1604 e l'*Iconologia* del Ripa, pubblicata nello stesso 1593.
Proseguendo poi nell'analisi dell'Introduzione vasariana, lo studioso ha sottolineato l'emergere di un altro concetto relativo al disegno, che lo definisce come «espressione concreta e tangibile dell'idea che si forma nell'intelletto dell'artista», derivato da convinzioni michelangiolesche, e del quale Sciolla ha documentato la lunga elaborazione, a partire dalla quattrocentesca contrapposizione tra quanti, come Leon Battista Alberti (*De Pinctura Pingendi*, 1436) e Piero della Francesca (*De Pinctura Pingendi*, 1490 ca) ne sostenevano l'esclusiva funzione tecnica e quanti, come Filarete (*Trattato di architettura*, 1464) e Leonardo (appunti per il *Trattato della pittura* risalenti al periodo 1489-1518) ne sottolineavano invece il carattere linguistico-intellettuale, fino ad approdare in pieno Cinquecento all'ormai acquisito valore del disegno inteso come opera d'arte autonoma, con il Doni e l'Aretino prima del Vasari, con Raffaele Borghini, Giovanni Battista Armenini e Federico Zuccari successivamente a quello.
E poiché nell'Introduzione vasariana l'autore, una volta definito cosa sia il disegno, passa ad affrontare altri problemi di carattere teorico, sulla gestazione e progressiva elaborazione di questi si è soffermato il relatore proponendo quali fonti per il tema della necessità dell'esercizio per acquisire le tecniche del disegno Cennini e Leon Battista Alberti ed osservando come, nell'ambito della classificazione delle tre varietà tipologiche dei disegni, il Vasari abbia tenuto conto per gli «schizzi» della tradizione leonardesca e coeva veneziana, per i «profili» di quella quattrocentesca (Alberti, Piero), ripresa all'inizio del Cinquecento nel *De Sculptura* di Pomponio Gaurico (1504), quindi dal Pino e, successivamente, anche nelle *Regole del disegno* di Alessandro Allori, mentre si sia dimostrato molto originale argomentando sui «cartoni».
Lo studioso ha quindi concluso la propria relazione inserendo la minuziosa pagina vasariana sulle tecniche disegnative nel clima di viva attenzione verso questo tema che ha caratterizzato la cultura del manierismo e riportandosi, attraverso la presentazione che il Vasari ne fa nei capitoli XIX-XXI dell'Introduzione, all'incisione.

A completare la sezione dedicata all'incisione antica è stata Anna Forlani Tempesti, insegnante di Storia del disegno all'Università di Bologna che, con la sua relazione «Incisione-disegno-pittura: esempi italiani del XVII secolo», ha inaugurato la seconda giornata del Convegno.

L'intervento si è articolato dapprima in una sorta di parte introduttiva, in cui la studiosa ha preso in esame alcuni segni del cambiamento che l'arte di incidere ha subìto nel Seicento.

In particolare la Forlani Tempesti ha sottolineato come la distanza tra l'incisione di riproduzione e quella di invenzione si vada facendo in questo secolo più netta anche nella scelta degli strumenti: di preferenza il bulino per l'incisione di riproduzione, ma anche per l'illustrazione scientifica e documentaria, e l'acquaforte per quella di invenzione, salvo rare eccezioni.

Ha rilevato poi come l'incisione si sia in questo secolo intromessa in piena parità nello svolgersi dell'evoluzione artistica, portandone a testimonianza, oltre che le prime trattazioni specifiche pubblicate (Baldinucci 1686), anche il termine che da allora entrerà in uso, particolarmente nella dizione francese, di «peintre graveur», così notandone la diversa sfumatura: «non si tratta infatti solo del pittore che fa anche l'incisore, ma dell'artista che, incidendo, dipinge cioè fa opera equivalente alla pittura ed al suo propedeutico, cioè il disegno».

Un segno di cambiamento è stato individuato dalla studiosa anche nel diverso tipo di formazione dei maggiori incisori di questo secolo, non più orafa, ma più propriamente disegnativa e pittorica, confortata da una variegata cultura che, dallo studio delle stampe antiche e contemporanee, abbondantemente collezionate, si allarga all'archeologia, alla letteratura, alla filosofia, alla storia, con puntate nel mondo della scienza, della mistica, della magia, non senza reciproci influssi degli artisti tra di loro, sempre più spesso grazie ad una loro conoscenza diretta, dati i frequenti viaggi.

Rispetto al Cinquecento la Forlani Tempesti ha inoltre evidenziato come novità quasi assoluta, il caso di pittori che traducono in prima persona le proprie invenzioni pittoriche o che sperimentano in anticipo queste ultime, mediante il mezzo incisorio.

E, proprio dall'evidenza che in questo secolo sembra assumere l'interscambio incisione-pittura, pittura-incisione, con il disegno quale intermediario, la studiosa ha preso le mosse per illustrare, nella seconda parte della sua relazione, le figure di alcuni dei maggiori artisti italiani seicenteschi, nella cui attività più chiaramente esemplificativa si dimostra la correlazione tra temi e modi incisori, disegnativi e pittorici.

Tra queste figure la Forlani Tempesti ha voluto introdurre anche quella di Agostino Carracci, nonostante il percorso cronologico tutto cinquecentesco e la morte avvenuta ad apertura del secolo, nel 1604, in quanto, come la studiosa ha sottolineato, non solo non si può prescindere dal suo contributo nel rinnovare la pittura e nel determinarne le sorti per buona parte del Seicento, ma neppure dimenticare il suo magistero pratico, attuato attraverso la scuola da lui instaurata.

Di questo artista la relatrice ha illustrato il ben noto metodo di lavoro, analogo sia nelle stampe di riproduzione che di invenzione ed ha sottolineato la lunga elaborazione disegnativa per queste ultime, attraverso la serie di studi per l'esecuzione del *S. Gerolamo*, opera rimasta incompiuta alla sua morte e terminata da Francesco Brizio.

Rivoltasi poi al Cantarini la studiosa ne ha ricordato la abbondante documentazione disegnativa, non ancora capillarmente studiata nei suoi rapporti con l'incisione, e ne ha mostrato i segni segmentati che lasciano passare la luce e alludono al colore, le figure delicate e composte, i temi mitologici e sacri di tono intimistico, tra cui le ricorrenti variazioni sulla Sacra Famiglia e sul Riposo in Egitto, così spesso ripetuti anche in pittura.

Per analogia con la tematica, sacra e mitologica, la Forlani tempesti è passata poi a considerare la figura di Tullio Carpioni, incisore veneto che ebbe contatti con la cultura emiliana, con il pittore Albani, con lo stesso Cantarini e per il quale la studiosa ha notato come la saldatura disegni acqueforti-dipinti, chiara sul piano dello stile, sia ancora poco indagata nelle singole rispondenze tra studi preparatori e opera dipinta.

Ben segnalate, più o meno di recente, sono state invece, secondo la studiosa, tali rispondenze per un artista come Pietro Testa, le cui circa quaranta acqueforti, eseguite tra gli anni Trenta del Seicento e la sua morte nel Cinquanta, sono accompagnate da una ricca preparazione disegnativa, oltre che affrontate con analoghi temi di pittura.

Del Testa la Forlani Tempesti ha illustrato una sequenza di disegni a penna, l'acquaforte e il dipinto sul tema degli amori di Venere e Adone e i fogli preparatori e la stampa de *Il sogno di Giuseppe*, che non ha corrispettivo pittorico ed è legato all'interpretazione di un Vangelo apocrifo, interpretato dal Testa in modo molto complesso, incrociando la Strage degli Innocenti con il Sogno di Giuseppe e con l'Annunciazione e preannuncio della morte di Cristo.

La studiosa ha quindi individuato Roma come punto d'incontro cruciale di quelle linee di tendenza, quali neovenetismo, classicismo e barocco, tutte affrontate anche nell'incisione e ha notato come invece non vi abbia influito che genericamente la corrente caravaggesca e come i suoi più diretti rappresentanti abbiano praticato poco il disegno ed ancor più raramente abbiano inciso, con le eccezioni di Battistello e dello spagnolo Ribera, caravaggesco tuttavia solo in seconda istanza.

Più a lungo la studiosa si è soffermata sulle figure del napoletano Salvator Rosa e del genovese Grechetto, i più noti ed emblematici peintre graveur del nostro Seicento, nei quali la correlazione tra temi e modi incisori, disegnativi e pittorici è strettissima ed ampiamente studiata.

Ma se nel Rosa questa correlazione è stata configurata dalla Forlani Tempesti come un passaggio piuttosto schematico, ristretto soprattutto al tempo maturo, fra un mezzo tecnico e l'altro, in un interscambio soprattutto di tematiche e di vocaboli (atteggiamenti di figure, espressioni, sfrondeggiamenti di alberi), nel Grechetto il rapporto tra una tecnica e l'altra è stato dalla stessa illustrato come rigogliosamente vitale, in quanto non solo ristretto a vocaboli e soggetti, ma rivolto anche a sperimentazioni formali e materiche.

Tra gli esempi addotti dalla studiosa per Salvator Rosa, quello sul tema storico-stoico della

Morte di Attilio Regolo, con il dipinto databile verso il 1652, l'acquaforte di un decennio più tarda, vari schizzi compositivi (uno dei quali a Princeton) forse destinati alla elaborazione del dipinto, nonché il cartonetto degli Uffizi in controparte, quasi certamente riferito all'acquaforte, ha permesso alla relatrice di sottolineare come gli anni intercorsi fra disegni e dipinto e fra questo e la stampa non sembrino aver lasciato grandi segni, il passaggio rivelandosi quasi indolore.
Più inventivo è parso alla Forlani Tempesti il rapporto tra gli studi rimastici in gran quantità, la stampa e il dipinto in controparte ora al Metropolitan Museum raffigurante il *Sogno di Enea*, tratto dal canto VIII dell'Eneide, cronologicamente tutti ristretti tra il 1663 ed il 1664 circa.
Quanto al Grechetto, la studiosa ha rilevato come, per ognuno della sua sessantina di acqueforti, si possano reperire serie stupende di idee disegnative e come, per la maggior parte di esse, esistano varianti in pittura, in tempi a volte lontani fra loro e con continui arricchimenti inventivi.
Sottolineandone poi il tramite personalissimo tra disegni, incisioni e dipinti, costituito dai suoi monotipi che, in positivo o in negativo, ribadiscono temi o soluzioni formali già sperimentate sul foglio o sulla lastra, ma anche in pittura, la relatrice ha illustrato due sequenze del Castiglione, una con soggetto di animali, che va dal disegno del Louvre degli anni Trenta, all'acquaforte degli anni Cinquanta, al monotipo e al dipinto, datato 1654, l'altra sul tema della *Crocifissione* ed articolata sempre attraverso disegni, monotipo e dipinto di Palazzo Bianco.
La relazione della studiosa si è conclusa con la figura di Stefano Della Bella, esecutore di pochissimi dipinti, dei quali uno solo rimastoci, un *Incendio di Troia*, databile 1634 circa, ora nei depositi della Sovrintendenza fiorentina, del quale la Forlani Tempesti ha illustrato un disegno preparatorio che si trova agli Uffizi.
Di questo artista la relatrice ha sottolineato tanto il costante contatto con la cultura contemporanea, fin da quando giovanissimo copiava il *Trattato* di Leonardo o quando, a Roma, copiava, verso il 1633, disegni da Domenichino e da Polidoro da Caravaggio, quanto il rapporto con la pittura, manifestato chiaramente anche nelle sperimentazioni all'acquaforte.

Il passaggio alla sezione dedicata all'incisione contemporanea è stato preceduto da una breve introduzione di Paolo Bellini, il quale ha sottolineato come tale passaggio si configuri solo apparentemente come un brusco salto, in quanto il problema dei rapporti, non sempre facili, tra incisione di riproduzione e di invenzione propone, e nell'antico e nel moderno, problematiche inerenti sia la creatività degli artisti, sia risvolti di natura commerciale ed economica, analizzando le quali è facile trovare parecchi punti di contatto.
Ha fatto seguito l'intervento di Renzo Margonari che ha riscosso l'approvazione dei partecipanti, sia per la passionalità che ne ha pervaso il tono, ampiamente giustificata dal fatto che il relatore non solo è insegnante all'Accademia di Verona, ma è nel contempo

– per citare le parole di presentazione che lo hanno preceduto – «artista che vive sulla propria pelle il dramma che il rapporto pittura-incisione talvolta propone», sia per la puntuale valutazione di tutti quegli elementi che si riscontrano nella fenomenologia contemporanea che si riferisce alla grafica d'arte, contenuta nel suo intervento.
La relazione, o conversazione come Margonari ha preferito chiamarla, si è proposta di rispondere ai seguenti interrogativi: nel XX secolo esiste in qualche modo una continuazione dell'antica pratica dell'incisione di riproduzione? Sotto le nuove forme che essa ha assunto, ha recato danno all'incisione come espressione autonoma?
Ha quindi preso avvio dalla constatazione di come l'arte incisoria, da prodotto artigianale e di mera divulgazione, abbia dovuto combattere con una sua vocazione altra: quella di affermarsi anche come espressione autonoma, la cui valutazione corrisponde alla corretta applicazione di codici e parametri ben definiti.
Dopo aver richiamato dunque l'attenzione su quelle scritte che fino ad un certo tempo si sono rinvenute ai margini delle piastre incise: «invenit» ed «incidit», scritte che distinguono i due ruoli che concorrono alla formazione di un'unica opera (sempre che, ovviamente, l'artista non sia egli stesso l'autore dell'incisione per ciò che attiene a tutto il processo del suo farsi), Margonari, rapportandosi all'epoca contemporanea, ha messo in discussione quell'«incidit», rilevando come oggi gli artisti non incidano, ma se mai acidino, essendo intervenute possibilità che hanno favorito opzioni del tutto inusuali (clichés, riproduzioni fotolitografiche ecc.) ed estranee alla pratica incisoria.
Riguardo a tali possibilità il relatore non ha risparmiato di sottolineare come esse siano concepite in rapporto ad un gusto consumistico spesso condizionato a tal punto dalla firma (Margonari ha parlato di «totemismo della firma») da dare adito, in molti casi, a vere e proprie truffe, ossia non più ad opere autografe, in quanto stampate direttamente dall'artista o da esso sorvegliate in tutte le fasi di elaborazione, ma ad opere autentiche, nelle quali l'artista si è limitato a contrassegnare con la propria firma un lavoro che riconosce, anche se non da lui eseguito.
Ha quindi proseguito nella propria analisi valutando modi, strumenti, spazi espositivi e pubblicazioni relative all'incisione.
In particolare Margonari ha considerato il progressivo ridursi degli spazi ove gli artisti che si occupano esclusivamente di incisione possono mostrarsi dato che, se da un lato le mostre d'arte moderna non ospitano incisori puri e quelle organizzate da enti pubblici o istituti interessati verso quanto si sta elaborando in ambito grafico contemporaneo, sono collettive, dall'altro è sempre più raro il caso di incisori contemporanei che si presentino con esposizioni personali di grafica, preferendo i più mescolare la grafica ai dipinti.
Senza contare che, come ha sottolineato il relatore, anche le gallerie d'arte che si dedicano esclusivamente alla grafica e alla promozione dell'arte incisoria sono sempre meno, sempre più specializzate e sempre più aperte ad ospitare quei prodotti che rispondono a richieste di mercato non sempre in rapporto con la qualità.
Ulteriormente ha insistito Margonari sul restringimento degli spazi espositivi a disposizione degli incisori puri, indicando come le mostre speciali che si dedicano esclusivamente

a questi vengano a creare una categoria a se stante, che seleziona nel contempo un pubblico che, non solo è ridotto numericamente, ma non è il consueto pubblico dell'arte, bensì una ristretta cerchia di intenditori, alla quale sono specificamente rivoltele in genere curatissime ma raramente divulgative pubblicazioni incisorie.
Da queste considerazioni Margonari è passato a trattare delle scuole, Istituti d'Arte o Accademie di Belle Arti, nelle quali ha individuato gli estremi di un insegnamento delle tecniche incisorie volta a volta eccessivamente chiuso e tradizionale, e quindi con mancanza di stimoli e possibilità di rapporto con le poetiche attuali, o così aperto, avventuristico e disinvolto rispetto alla tradizione, da non praticare le tecniche antiche.
Ha deplorato infine il progressivo scomparire degli strumenti tipici dell'incisione e il panorama, per la maggior parte desolante, dei critici, ha affermato che la crisi della grafica si deve intendere non come crisi divulgativa, bensì di crescita, dovuta al rispetto della sua specifica deontologia, ed ha concluso auspicando piuttosto un ridursi della produzione della grafica artistica che una deviazione dalla purezza di questo «affascinante ed austero linguaggio incisorio».

Linguaggio incisorio sulla specificità del quale ha relazionato Floriano De Santi, il quale ha però, a nostro avviso, peccato di eccessiva concettosità.
Lo storico e critico dell'arte ha sottolineato come il processo di rinnovamento che ha investito la critica abbia portato effetti positivi anche nello studio della grafica, spazzando ad un tempo le antiche classificazioni classicheggianti ed idealistiche ed ogni ordinamento gerarchico, riconoscendo la coerenza di ogni linguaggio e permettendo così di uscire dal perdurante equivoco di considerare l'incisione come forma semplificata ed ancillare della pittura.
De Santi ha inoltre notato come, grazie a tale attenzione di indagine, la grafica sia divenuta agli occhi di molti o, quanto meno, nell'orizzonte degli specialisti, linguaggio autonomo ed autosufficiente, recuperando compiutamente la propria fisionomia, ma come, d'altro canto, nel concerto e nel quotidiano la realtà dei processi di produzione abbia corretto gli esiti che ci si sarebbe potuti attendere.
Molti problemi, come ha rilevato lo studioso, oltre ad un pur necessario riconoscimento, necessitano tuttavia ancora di approfondimento, e tra questi quello primario della specificità del linguaggio incisorio, per il quale De Santi ha lamentato la mancanza di uno studio attento, in grado di chiarire di quali elementi linguistici e trans-linguistici si compendi tale specificità, valutando il segno grafico nei rapporti con lo stesso, ma anche con un contesto dal quale non sia escluso niente dell'esperienza dell'artista.
Suggerendo le modalità di uno studio di tal genere il relatore ha voluto però chiarire come ciò non debba essere inteso come un modo per confinare la grafica in un discorso di tono separato, ma per intenderne invece il carattere e afferrare il senso di quella essenzialità che, nella grafica, spazza via ciò che è superfluo ed aggiuntivo, facendone così, per l'evidenza e semplicità dei segni, il terreno preferito delle indagini strutturali che mostrano i processi

di formazione e combinazione di strutture, in quanto porta ad una sorta di scarnificazione e di assolutezza quasi connaturata a livello interiore.
Il relatore, a questo proposito, ha fatto esplicito riferimento ai molti incisori, tra i quali Bartolini che, con il loro corpus grafico hanno, non a caso, composto una sorta di libro segreto, di «diario-esame».
Le immagini disegnate preparatorie all'incisione instaurerebbero inoltre, secondo De Santi, grazie soprattutto alla disposizione e all'ordinamento degli elementi compositivi (primi piani, valori tattili, spiegamenti visivi) un vero e proprio linguaggio là dove l'immagine isolata non offrirebbe essenzialmente che la propria muta analogia con un frammento del reale, fantastico o oggettivo che sia.
Lo studioso ha poi proseguito rilevando come con il disegno la stampa d'arte principi però solamente, e come dunque la maggior parte delle intenzioni significanti, che fanno di un'incisione un linguaggio, debba essere cercata non nell'immagine disegnata o in vista di essa, ma a partire da essa, in quanto considerando il disegno preparatorio di un testo gli interventi creativi si rivelano meno visibili ed anche meno considerevoli che nell'incisione, il che equivarrebbe poi ad affermare l'importanza centrale della tecnica per ogni riflessione sulla stampa grafica.
Proprio sul rigore tecnico, individuato come un modo per andare più al centro del problema, come discriminante che, meglio del soggetto disegnato, si rivelerebbe in grado di verificare la liceità di un autentico incisore, l'intervento di De Santi si è soffermato, non senza un riferimento a quella disputa che, nel corso degli anni Cinquanta, aveva schierato da una parte quanti giudicavano la tecnica indispensabile, e dall'altra quanti invece sottolineavano come essa non esprimesse da sola l'essenza dell'incisione, bensì una certa coiné ormai sorpassata, o quanti vi vedevano addirittura un artificio alchemico, spesso dannoso e superfluo.
Il De Santi ha quindi inteso spiegare, tramite un parallelismo con i procedimenti propri della lingua poetica, quali la metafora e l'enjambement come, per esempio, le spezzature dell'archetipo figurativo possano corrispondere alla gesticolazione spezzata del sentimento, con rilievo drammatico, di un Lorenzo Viani o, ancora, la spezzatura tecnica, introdotta tra una modulazione parziale ed una temporale, possa simboleggiare, come in De Chirico, la distanza nello spazio e nel tempo fra due elementi.
Lo studioso ha quindi concluso la propria relazione soffermandosi sul tema della riproducibilità dell'opera d'arte, tema che si attaglia perfettamente ai testi grafici e, sottolineando le differenze tra linguaggio pittorico ed incisorio ha, in fine, stabilito nel rapporto tra il presente e la tradizione la peculiare misura della grafica e la sua capacità di parlare un linguaggio che ancora oggi ci appartiene.

Ha fatto seguito l'intervento di John T. Spike, direttore della famosa Collana «The Illustrated Bartsch» che, con la presentazione del catalogo della mostra (curato da P. Bellini e con una introduzione di C. Salsi), ha chiuso i lavori del Convegno.

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

a questi vengano a creare una categoria a se stante, che seleziona nel contempo un pubblico che, non solo è ridotto numericamente, ma non è il consueto pubblico dell'arte, bensì una ristretta cerchia di intenditori, alla quale sono specificamente rivoltele in genere curatissime ma raramente divulgative pubblicazioni incisorie.
Da queste considerazioni Margonari è passato a trattare delle scuole, Istituti d'Arte o Accademie di Belle Arti, nelle quali ha individuato gli estremi di un insegnamento delle tecniche incisorie volta a volta eccessivamente chiuso e tradizionale, e quindi con mancanza di stimoli e possibilità di rapporto con le poetiche attuali, o così aperto, avventuristico e disinvolto rispetto alla tradizione, da non praticare le tecniche antiche.
Ha deplorato infine il progressivo scomparire degli strumenti tipici dell'incisione e il panorama, per la maggior parte desolante, dei critici, ha affermato che la crisi della grafica si deve intendere non come crisi divulgativa, bensì di crescita, dovuta al rispetto della sua specifica deontologia, ed ha concluso auspicando piuttosto un ridursi della produzione della grafica artistica che una deviazione dalla purezza di questo «affascinante ed austero linguaggio incisorio».

Linguaggio incisorio sulla specificità del quale ha relazionato Floriano De Santi, il quale ha però, a nostro avviso, peccato di eccessiva concettosità.
Lo storico e critico dell'arte ha sottolineato come il processo di rinnovamento che ha investito la critica abbia portato effetti positivi anche nello studio della grafica, spazzando ad un tempo le antiche classificazioni classicheggianti ed idealistiche ed ogni ordinamento gerarchico, riconoscendo la coerenza di ogni linguaggio e permettendo così di uscire dal perdurante equivoco di considerare l'incisione come forma semplificata ed ancillare della pittura.
De Santi ha inoltre notato come, grazie a tale attenzione di indagine, la grafica sia divenuta agli occhi di molti o, quanto meno, nell'orizzonte degli specialisti, linguaggio autonomo ed autosufficiente, recuperando compiutamente la propria fisionomia, ma come, d'altro canto, nel concerto e nel quotidiano la realtà dei processi di produzione abbia corretto gli esiti che ci si sarebbe potuti attendere.
Molti problemi, come ha rilevato lo studioso, oltre ad un pur necessario riconoscimento, necessitano tuttavia ancora di approfondimento, e tra questi quello primario della specificità del linguaggio incisorio, per il quale De Santi ha lamentato la mancanza di uno studio attento, in grado di chiarire di quali elementi linguistici e trans-linguistici si compendi tale specificità, valutando il segno grafico nei rapporti con lo stesso, ma anche con un contesto dal quale non sia escluso niente dell'esperienza dell'artista.
Suggerendo le modalità di uno studio di tal genere il relatore ha voluto però chiarire come ciò non debba essere inteso come un modo per confinare la grafica in un discorso di tono separato, ma per intenderne invece il carattere e afferrare il senso di quella essenzialità che, nella grafica, spazza via ciò che è superfluo ed aggiuntivo, facendone così, per l'evidenza e semplicità dei segni, il terreno preferito delle indagini strutturali che mostrano i processi

di formazione e combinazione di strutture, in quanto porta ad una sorta di scarnificazione e di assolutezza quasi connaturata a livello interiore.
Il relatore, a questo proposito, ha fatto esplicito riferimento ai molti incisori, tra i quali Bartolini che, con il loro corpus grafico hanno, non a caso, composto una sorta di libro segreto, di «diario-esame».
Le immagini disegnate preparatorie all'incisione instaurerebbero inoltre, secondo De Santi, grazie soprattutto alla disposizione e all'ordinamento degli elementi compositivi (primi piani, valori tattili, spiegamenti visivi) un vero e proprio linguaggio là dove l'immagine isolata non offrirebbe essenzialmente che la propria muta analogia con un frammento del reale, fantastico o oggettivo che sia.
Lo studioso ha poi proseguito rilevando come con il disegno la stampa d'arte principi però solamente, e come dunque la maggior parte delle intenzioni significanti, che fanno di un'incisione un linguaggio, debba essere cercata non nell'immagine disegnata o in vista di essa, ma a partire da essa, in quanto considerando il disegno preparatorio di un testo gli interventi creativi si rivelano meno visibili ed anche meno considerevoli che nell'incisione, il che equivarrebbe poi ad affermare l'importanza centrale della tecnica per ogni riflessione sulla stampa grafica.
Proprio sul rigore tecnico, individuato come un modo per andare più al centro del problema, come discriminante che, meglio del soggetto disegnato, si rivelerebbe in grado di verificare la liceità di un autentico incisore, l'intervento di De Santi si è soffermato, non senza un riferimento a quella disputa che, nel corso degli anni Cinquanta, aveva schierato da una parte quanti giudicavano la tecnica indispensabile, e dall'altra quanti invece sottolineavano come essa non esprimesse da sola l'essenza dell'incisione, bensì una certa coiné ormai sorpassata, o quanti vi vedevano addirittura un artificio alchemico, spesso dannoso e superfluo.
Il De Santi ha quindi inteso spiegare, tramite un parallelismo con i procedimenti propri della lingua poetica, quali la metafora e l'enjambement come, per esempio, le spezzature dell'archetipo figurativo possano corrispondere alla gesticolazione spezzata del sentimento, con rilievo drammatico, di un Lorenzo Viani o, ancora, la spezzatura tecnica, introdotta tra una modulazione parziale ed una temporale, possa simboleggiare, come in De Chirico, la distanza nello spazio e nel tempo fra due elementi.
Lo studioso ha quindi concluso la propria relazione soffermandosi sul tema della riproducibilità dell'opera d'arte, tema che si attaglia perfettamente ai testi grafici e, sottolineando le differenze tra linguaggio pittorico ed incisorio ha, in fine, stabilito nel rapporto tra il presente e la tradizione la peculiare misura della grafica e la sua capacità di parlare un linguaggio che ancora oggi ci appartiene.

Ha fatto seguito l'intervento di John T. Spike, direttore della famosa Collana «The Illustrated Bartsch» che, con la presentazione del catalogo della mostra (curato da P. Bellini e con una introduzione di C. Salsi), ha chiuso i lavori del Convegno.

PIETRO ARETINO NELLE STAMPE DELLA RACCOLTA A. BERTARELLI

Ettore Camesasca

La cura di una mostra sull'iconografia aretiniana a mezzo millennio dalla nascita del famoso e tuttora famigerato satirico (1492-1556) è stata la causa di ricerche piuttosto fortunate nella Raccolta Bertarelli[1].

Raimondi e i suoi copisti

Vengo subito alla scoperta più sostanziosa: un esemplare del ritratto di Pietro Aretino inciso a bulino da Marcantonio Raimondi (collocazione RI p. 8-89; mm 210x147[2]; fig. 1), prezioso, come sappiamo, anche se sconsideratamente lavato chissà quando, in modo da ingrigire sia il nero dell'inchiostro sia il bianco della carta, cosicché venne finora scambiato per una derivazione insignificante[3]. Completano l'inventario delle sue magagne la non lieve lacuna a metà del bordo superiore (qualcuno deve avere appeso la stampa a un chiodo, dal quale fu poi strappata) e un piccolo foro da bruciatura sotto la barba. Il rammarico per il deperimento è accresciuto dalla perfetta qualità dell'impressione, senza nessuno dei comuni difetti o eccessi d'inchiostratura che si notano nei rarissimi altri esemplari più conosciuti.

Nel primo stato dell'*Aretino* raimondiano la scritta al basso è limitata ai due righi iniziali; nel secondo la completano quattro altri, come si vede nell'esemplare della Bertarelli: «PETRVS ARRETINVS ACERRIMVS VIRTVTVM AC VITIORVM // DEMONSTRATOR // NON MANVS ARTIFICIS MAGE DIGNVM OS PINGERE NON OS // HOC PINGI POTERAT NOBILIORE MANV // PELLAEVS IVVENIS SI VIVERET HAC VOLO DESTRA // PINGIER HOC TANTVM DICERET ORE CANI».

Un'altra scritta si scorge all'incontro fra la spalla e la cornice, a destra; è la caratteristica cifra di Raimondi, «MAF» (Marco Antonio fece), in cui la A è formata da una gamba della M e da quella della F. Di una terza scritta si dice più avanti.

Dove fu attinta questa effige, e quando? La risposta è anzitutto ostacolata dalla eccezionalità dell'opera, poiché Raimondi vi manifesta «una sorta di rinnovamento» e «una forza

Fig. 1

di volontà» delle quali non si hanno ulteriori prove [Delaborde 1888]. Comunque Vasari [1568, V] non sembra ammettere dubbi: Marcantonio ritrasse «in Roma di naturale Messer Pietro Aretino»[4]. J.D. Passavant [1860-64, IV] ne rimase talmente persuaso da scorgere nel bulino «la maniera della scuola romana», trovando ancora d'accordo un esperto come Suida [1939]. Tuttavia l'affermazione di Vasari cadde generalmente nel vuoto, se non altro per le lodi all'autore del modello, contenute nella lunga iscrizione riportata qui sopra e che improbabilmente Raimondi avrebbe rivolto a se stesso. Presto nella ricchezza chiaroscurale dell'immagine si scorse un'impronta veneziana, cosicché già Delaborde suggeriva Tiziano Vecellio o Sebastiano del Piombo quali autori del modello, propendendo per il secondo intorno al 1525. Ed è l'opinione più accreditata[5].

L'ampiezza dei consensi non significa però che tutti i dubbi siano superati; anzi, più di un elemento resta da chiarire. È quasi lapalissiano: nel caso specifico, perché attribuzioni e cronologia risultino attendibili necessita che a una certa data l'effigiato, l'autore del modello e l'incisore fossero presenti in uno stesso posto o lo siano stati in momenti abbastanza vicini e tali da giustificare l'età dimostrata dal primo dei tre, l'Aretino.

Non sappiamo con certezza quando lo scrittore giunse a Roma; in ogni caso vi si trovava di sicuro fra il 1517 e il '25. Giulio Romano, che a Roma era nato e rimasto, nel 1524 la lasciava per sempre rispondendo alla chiamata dei Gonzaga che lo volevano a Mantova. A Roma Raimondi si era stabilito nel 1509-12, entrando – come poi Giulio e l'Aretino – nella cerchia di Raffaello; nel '24 incise, su disegni di Giulio, quei sedici *Modi* di intimità erotica per i quali fu incarcerato dal papa. Pietro si adoperò alla liberazione dell'incisore; dopo di che, entro il '25 [Lawner 1984][6], corredava di sonetti le sedici figurazioni incriminate, lasciando subito poi la città papale, dove non fece ritorno che nel 1553.

Delaborde fu il primo a collegare l'incisione del ritratto alla gratitudine dell'incisore per la libertà riacquistata. Anche questa ipotesi trova largo seguito, tuttavia non si può escludere un compenso per i sonetti, che servirono a rilanciare la serie dei *Modi*. Va notato che, sempre pronto a richiamare gli artisti amici nelle proprie lettere, l'Aretino quasi ignora Raimondi e non menziona mai il ritratto da lui intagliato; cosicché, se supporre un dissidio sopravvenuto tra i due sembra ovvio [Camesasca 1957-60, III-2°], si rendono necessarie nuove argomentazioni per chiarire le origini del bulino raimondiano.

Rimane da considerare Sebastiano del Piombo, il quale nel 1511 si era stabilito a Roma, dove si trovava sicuramente ancora durante il 'sacco' del 1527, e che interruppe la permanenza romana per ritornare a Venezia alcuni mesi entro il 1528. Quindi può aver avuto tempo di apprestare il disegno del nostro ritratto tanto se esso fu inciso entro la fine del '25, quanto se la traduzione su lastra avvenne dopo, poiché proprio verso il 1528 Raimondi poteva trovarsi a Mantova, presso la corte, con cui allora erano in rapporti Sebastiano e Pietro. Del resto, per ragioni stilistiche e iconografiche, si deve credere che verosimilmente nel '28, e non tre anni prima, Sebastiano dipinse l'Aretino nella vasta tela che l'effigiato donò alla città natale, dove si conserva tuttora (Palazzo Comunale) ridotta a rudere pressapoco illeggibile.

Ma il pittore veneziano è (è stato) creduto responsabile del modello per Raimondi

Fig. 2

soprattutto perché a lui, Sebastiano, fu autorevolmente assegnata una tela con l'Aretino (fig. 2) di cui nulla si conosce prima del 1920, quando entrò nel Kunstmuseum di Basilea[7]. Seguendo una vecchia idea di Suida [*cit.*], adesso si tende a riconoscere in questa tela il dipinto eseguito da Tiziano nel 1527 e subito spedito dall'Aretino a Mantova in dono a Federico Gonzaga. Con ciò non si legittima un rilievo di B. Talvacchia [1989]: nella stampa raimondiana, il medaglione sulla berretta reca «l'impresa del monte Olimpo», adottata appunto dal marchese di Mantova. In verità l'esemplare della Bertarelli, nonostante tutto meglio leggibile di altri, permette di ravvisare nel medaglione una scritta finora inosservata, «FIDES», e sotto, la figurazione non dell'Olimpo bensì di una lampada accesa, che della Fede è tra i simboli più consueti[8].

Contro le lusinghe di collocare la tela di Basilea all'origine del bulino raimondiano sta che elementi in comune fra le due opere sono soltanto gli occhi e il naso, conforme alle esigenze della ritrattistica, mentre l'acconciatura, la barba e le vesti divergono parecchio. Analoghe, limitate affinità si verificano nel caso della tela di Arezzo; anzi, in pratica si arrestano all'iscrizione sulla cornice del dipinto, «PETRVS ARETINVS // ACERRIMVS VIRTVTVM // AC VITIORVM // DEMONSTRATOR», da riscontrare (tranne la doppia R nella seconda parola) con quanto si legge su entrambi gli stati del bulino.

In sostanza i caratteri veneziani avvertiti nella stampa di Raimondi possono dipendere da Sebastiano più che dal Vecellio, perché vanno tenuti nel debito conto gli apporti della cultura figurativa romana, senza i quali sarebbe arduo spiegare una 'macchina' di peli come la barba del nostro Pietro, eccitata e accomodata, dettagliatamente ombreggiata e illuminata, blandita ed esibita, soprattutto memore delle esuberanze di Giulio Romano, che Suida [*cit.*] ipotizzava autore del modello.

A riprova che la vicenda da cui sortì la stampa in esame si svolse interamente a Roma entro il 1525, e che le tele di Basilea e Arezzo vi sono comunque estranee, esiste un particolare, di norma trascurato eppure degno di attenzione. È la barba che, si sa, basta un colpo di forbici per accorciarla, però poi bisogna lasciarle il tempo di ricrescere. L'Aretino sembra aver allevato la sua senza interruzioni; difatti la porta molto corta in un'effige del 1518-20 (fig. 26), che esamineremo, l'ha ormai rispettabile nel bulino di Marcantonio, fluente nella tela di Basilea (1527?), forse più in quella di Arezzo (1528); e anche così la data del 1525 si rivela invalicabile per la stampa raimondiana.

Attendibilmente Delaborde [*cit.*] sostiene che nel sec. XVII l'*Aretino* di Raimondi occupò un solo copista, il fedele e freddo praghese Wenzel Hollar; la messa all'indice di tutti i testi aretiniani (1558) e la vigilanza degli inquisitori bastano a spiegare la situazione. La Bertarelli ne possiede un buon esemplare (RI p. 230-34; 200x135; fig. 3) dello stato con l'iscrizione, in basso: «questo è PIETRO ARETINO Poeta Tosco, // Che d'ogni un disse mal eccetto che di Dio, Scusandosi con dir non lo conosco»; in alto a destra, la firma «W. Hollar fecit 1647» (allora l'incisore doveva risiedere ad Anversa) e, sul lato opposto: «Tiz. me pinxit». Inutile ritornare sull'accenno a Tiziano, già respinto da Suida [*cit.*]; semmai

FIG. 3

va detto che simili dichiarazioni di Hollar sono spesso inattendibili[9].
Le copie successive ineriscono probabilmente tutte alla prima metà del secolo scorso. Per una modica litografia del solo busto (RI p. 8-100; 180x110), l'autore si desume dalla scritta, in basso: «Lith. de Ducarme» (il quale si trova registrato nei repertori, però se ne ignora il nome di battesimo) e segue la firma di un «Jourty» (totalmente sconosciuto) probabile autore del modello, mentre Blaisot (forse Noël-Joseph, morto a Parigi nel 1820) risulta l'editore. Il titolo recita: «P. ARÉTIN, Né en 1492, mort en 1556», pressapoco come nell'incisione di Hollar richiamata a nota 9. Un'altra scritta, in calce, «'Galerie Universelle' - Place Vendôme, N°. 24», non è chiaro se riguardi il venditore oppure una raccolta, di cui la stampa sarebbe la tavola ventiquattresima.
Segue, senza maggior gloria, una copia al rovescio, entro ovale, con numerose varianti rispetto al prototipo raimondiano (RI p. 8-98; 140x105), intitolata «Pietro Aretino» e con la firma «P. Caronni dis. e inc.» che identifica il monzese Paolo Caronni (1779 - Milano 1842), allievo del noto concittadino Francesco Longhi.
Un'altra testa, entro ottagono, dal titolo «PETER ARETINO» (RI p. 259-54; 170x73; fig. 4), sotto il margine inferiore ha: «Titian pinx: - Henschke sculp.». Quanto a Tiziano, non sembra il caso di insistere; il secondo è forse lo Henschke registrato *tout court* da Nagler [1835-52, VI] come incisore a Dresda nel 1814. L'immagine appare sintetizzata con un senso decorativo vagamente Biedermeier, se così si può dire, fra il patetico e l'allucinato. O forse non è che purismo alla nazzarena, fragoroso come in un L.F. Schnorr von Carolsfeld, per esempio, o suo fratello Julius, che a Dresda lavorò molto tempo.
Nella sfera delle curiosità si situa anche il «PIETRO ARETINO» (Coll. T 15 [tav. 26]; 173x116; fig. 5) costituente la tavola rivolta a pagina 193 di *Les Hommes célèbres de l'Italie par MM. Legouve, Schoelcher, Ch. Didier, Fortoul, Ferrier, Mazuy* con «28 portraits en pied dessinés par Deveria [sic] et gravés sur acier», Paris 1845; tavola firmata «A. Deveria» e «Lalaisse» in basso a sinistra. Il secondo è l'incisore Charles Lalaisse, nato a Nancy nel 1811 e assiduo al Salon parigino dal 1835 al '57. Achille Devéria (Parigi 1800-1857), fratello del noto pittore Eugène, fu instancabile ritrattista della bella società romantica – Hugo, Lamartine, Listz... – che si lasciò fissare volentieri dalla sua matita. La quale, nel caso presente, è impegnata invece a 'completare' il busto aretiniano, naturalizzandolo (si noti lo scompiglio della barba), aggiungendo quanto venne omesso da Raimondi, fino ai piedi, creando un'ambientazione pomposamente 'rinascimentale' e fornendo la prova visiva della nota passione di messer Pietro per le catene da collo d'oro e ben pesanti.
Di un'altra copia ancora (RI M 88-39; 215x148) è sufficiente notare il carattere di riproduzione meccanica.

Caraglio e derivati

Per i nessi tecnici e linguistici con Raimondi, del quale fu brillante seguace dopo essersi trasferito a Roma fra il 1520 e il '25, è ora il turno di Gian Giacomo Caraglio. Gli si deve

FIG. 4

FIG. 5

FIG. 6

un *Aretino di profilo* fin qui rimasto anch'esso anonimo nello schedario della Bertarelli (RI p. 242-29; 198x152; fig. 6); «bellissimo ritratto a mezzo busto», così lo definisce un catalogo della raccolta Cicognara - Morbio[10], e la qualità viene esaltata dalla tiratura e dalla conservazione ineccepibili. Due le scritte, assai ricorrenti nell'iconografia aretiniana; entro la cornice: «. D . PETRVS ARRETINVS FLAGELLVM PRINCIPVM .», e sotto il busto: «. VERITAS ODIVM PARIT .»[11]. Sulla destra, all'altezza delle spalle, è la sigla in apparenza costituita da una A e una Y intrecciate, ma usualmente intese come inziali di 'Jacobus Veronensis'.
Non è questa la sede per discutere l'interpretazione della sigla, che oltretutto coinvolge il luogo di nascita dell'incisore[12], né per affrontare i tanti problemi rimasti aperti sull'attività del Caraglio. Ci si limita a qualche precisazione riguardante il bulino in esame.
Anzitutto, la sua struttura complessiva. L'immagine incisa da Caraglio simula un'opera plastica, una scultura marmorea. In verità, nella cornice le prerogative del rilievo vengono appena accennate da qualche ombreggiatura, trascurando le risorse chiaroscurali dei singoli listelli e della scritta. Poi però l'intento della simulazione si fa esplicito. Lo spazio contornato è curvo e profondo, tanto da accogliere il busto 'scolpito', e questo poggia su una base pure curva – rotonda, o meglio, ovale (per creare stimolanti rispondenze con l'incorniciatura) –, il cui andamento viene dichiarato anche da quello della legenda relativa alla 'Veritas' e dalla forte ombra sulla destra. Uno dei momenti più vivaci dell'operazione illusiva è riscontrabile nella parte inferiore del busto, là dove le vesti traboccano sul basamento, adagiandosi con pieghe assai pronunciate.
Che io sappia, questo genere di presentazione e le sue norme grafiche non sono ancora stati indagati con sistematicità. Sicuramente rimasero in auge fino a tutto il secolo scorso; quando siano iniziati e quale peso abbiano avuto i loro anticipi nel campo della miniatura non è possibile dire.
Per quanto riguarda la datazione, occorre considerare gli spostamenti dell'incisore. A tre-quattro anni dall'arrivo, nel 1526 la permanenza di Caraglio a Roma proseguiva, e deve essere continuata sia durante il travagliatissimo '27 sia dopo. Ma verso il 1530 l'artista si trovava a Venezia [Pallucchini 1950] per un soggiorno che, solitamente ignorato nonostante la sua portata nella preparazione della 'crisi manieristica' sulle Lagune, durò almeno fino al giugno 1538, come prova una lettera dell'Aretino [*cit.*, I]. Poi, nel '39, da Venezia egli partiva alla volta di Cracovia per il soggiorno presso la corte polacca che, a sentire certe note biografiche, parrebbe avvenuto immediatamente dopo quello romano, lasciando pressapoco inspiegata la corrente asserzione che Caraglio copiò anche dipinti di Tiziano, come in effetti avvenne.
Dopo il ritrattista, il ritrattato. Abbiamo visto che, a Roma, Caraglio era in rapporti con Raimondi e, dunque, con la cerchia di Raffaello; quindi, almeno fino al 1525 incontri suoi con l'Aretino sono probabili. Però nella nostra stampa il «flagello dei principi» (che a Roma, forse, non era ancora 'ufficialmente' tale) appare dotato di una lunga barba e di una considerevole stempiatura, indici – assieme ai tratti appesantiti – del tempo trascorso dall'effige raimondiana(1525). Inoltre porta bene in vista una catena clamorosa, i cui gigli

si identificano senza possibilità di dubbio come i fiori araldici della Casa di Francia. È il monile donato da re Francesco I entro l'ottobre 1533, per il quale l'Aretino inviava iperbolici ringraziamenti a Sua Maestà nel novembre successivo[13].
Non soltanto dal disegnatore Devéria si ricava quanto l'Aretino apprezzasse simili regali e in particolare questo del sovrano francese. È dunque plausibile che, per la soddisfazione e anche per pubblicizzare il dono come pungolo all'emulazione dei potenti, Pietro facesse eseguire subito da Caraglio il bulino in esame. Quanto all'acume tizianesco che già vi coglieva Bartsch [1830-31, XV n° 64], si può ammettere un modello del Vecellio, ma disegnato, poiché difficilmente un suo dipinto sarebbe passato sotto silenzio nell'epistolario aretiniano[14].
A restare certamente senza echi, come già quella di Marcantonio, fu l'opera di Gian Giacomo, e in questo caso una spiegazione si prospetta più ardua perché nelle lettere dell'Aretino incontriamo lodi all'incisore ancora nel 1550 o '51[15] e perché sei o sette diverse derivazioni dal nostro ritratto furono impiegate per illustrare numerose pubblicazioni aretiniane dovute a vari editori, almeno dal 1534 (convalidando la datazione del bulino al '33) e per oltre un decennio[16], a riprova di un gradimento sicuro. Fra le ipotesi eventuali su quest'altro silenzio: la perdita di lettere o la rinuncia a pubblicarle per le cause meno sospettabili; oppure un breve e ignoto malumore dell'Aretino contro Caraglio, superato il quale era troppo tardi per la propaganda epistolare[17].

Benché col protagonista trasformato – lineamenti resi impersonali, vesti guarnite di bavero e profili in pelliccia, catena drasticamente semplificata nelle maglie ma triplicata nei giri –, il bulino di Caraglio è la probabile fonte di un rame (RI p. 8-92; 141x110; fig. 7) dove il profilo resta compreso entro un ovale, arricchito però di cartigli, mentre è inedito il fondo a fiori e uccelli, vivacizzato da una lapide proclamante: «Principibus populi pendunt tributa: ab eisdem // Pendi sueverunt quae tibi principibus», eco di un altro motto aretinesco[18]; ed è nuova anche la scritta nella cornice ovale: «PETRVS ARETINVS HETRVSCVS .». Una terza scritta, brevissima, si legge in basso a destra: «H.hh 4» (dubbia la lettura del numero; quanto alla sigla, non risulta nei repertori 'classici'). Vuole essere la firma, la collocazione in un album o che altro? Senza indicare la risposta (né mi è possibile fare meglio), il ricordato catalogo Cicognara – Morbio assegna l'incisione al 1550 circa, data da ritardare – credo – di qualche anno.
Nel rame ora esaminato il busto dello scrittore ritorna da marmoreo in carne e ossa (si fa per dire). La traduzione di Caraglio viene invece proseguita e condotta alle conseguenze ovvie nell'atmosfera classicheggiante del tempo con un gruppo di silografie impiegate nel frontespizio di edizioni aretiniane a partire, forse, dal 1541[19]; nelle quali lo scrittore assume di nuovo l'aspetto di busto scolpito, con una veste all'antica fermata sulla spalla. Rientra nel novero il frontespizio alla Bertarelli (RI p. 8-88; diametro del medaglione, 44; fig. 8) – uno tra i migliori del gruppo –, tolto da un esemplare de *La vita // di san Tomaso // signor d'Aquino* edita da G. de' Farri (Venezia 1543)[20]. Elementi comuni a questi legni,

FIG. 7

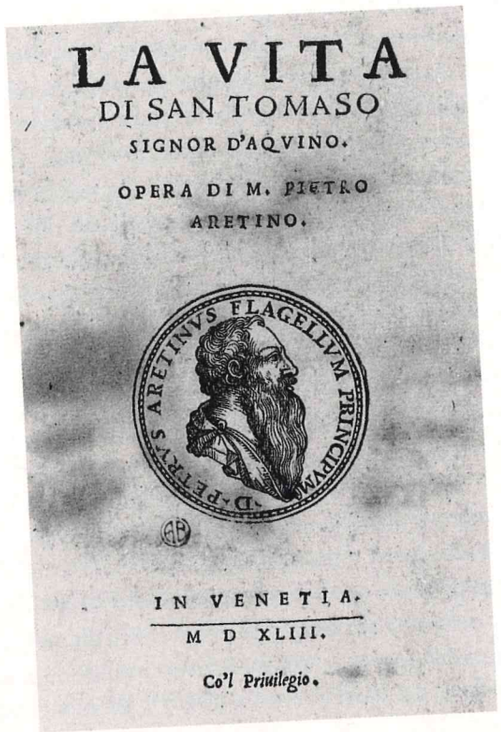


FIG. 8

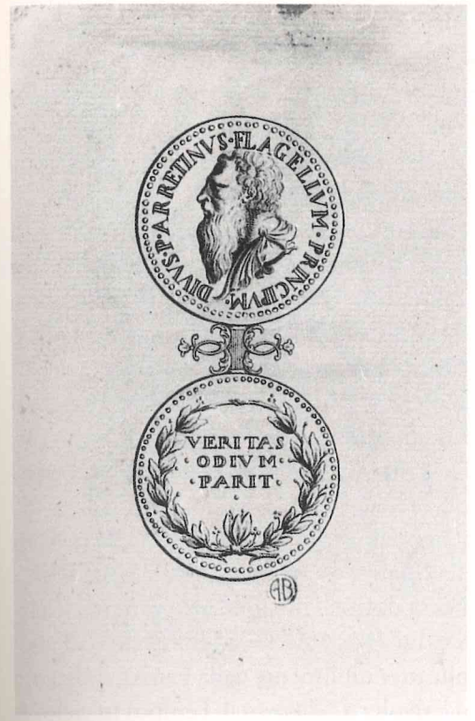


FIG. 9

FIG. 10

FIG. 11

il profilo e la scritta «. D . PETRVS ARETINVS FLAGELLVM PRINCIPVM», l'una e l'altro simili a quelli nel ritratto di Caraglio. Ne differiscono invece per la conformazione, di medaglia molto affine a quella col busto quasi identico ma rivolto a sinistra, del «DIVVS . P . ARRETINVS . FLAGELLVM . PRINCIPVM .» (sul rovescio: «VERITAS // . ODIVM . // . PARIT .»), firmata e datata 1537 da Leone Leoni[21], concittadino di Pietro. La data riconduce al periodo nel quale Leoni, prima di recarsi a Roma, si vuole fosse presente in Venezia; cosicché sarebbe da escludere che egli abbia attinto il profilo dell'Aretino nel bulino di Caraglio. Ma le notizie su quella fase delle sue vicende sono contraddittorie fino allo sconcerto[22], perciò il riferimento a Caraglio può essere mantenuto, almeno come ipotesi per spiegare l'analogia delle scritte, specie la doppia r di «Arretinus», che comunque non è una forma rara.

Alla menzionata medaglia di Leoni è dedicato il n° RI p. 8-96 [B] della Bertarelli (fig. 9), che la riproduce senza notevoli infedeltà, grandezza compresa (diam., 37). Si tratta di una tavola della biografia aretiniana scritta da G.M. Mazzuchelli [*cit.*] e apprezzata per il testo come per l'eleganza grafica.

La Bertarelli dispone anche delle tavole rimanenti dello stesso volume. Al n° RI p. 8-95 [A] (diam., 57; fig. 10) corrisponde la medaglia (diam., 60) del «. DIVVS . PETRVS . ARETINVS», che vi appare con una catena diversa da quella visibile nel bulino di Caraglio; sul rovescio, il solito motto, «. VERITAS ODIVM . PARIT»[23], illustrato dall'allegoria della Verità, incoronata dalla Vittoria (o più attendibilmente dalla Fama), indicante un satiro (l'Odio, o forse meglio la Menzogna) e rivolta a Giove (o il Tempo) in cielo. A lungo creduta essa pure di Leoni, la si assegna ora a Francesco Segala verso il 1540[24].

Il n° RI p. 8-95 [B] (diam., 58; fig. 11) propone con scarsa somiglianza la medaglia del «. DIVVS . PETRVS . ARETINVS .» (nell'originale metallico la calvizie si estende assai di più e la catena è diversa da qualunque delle precedenti), siglata «A . V» da Alessandro Vittoria (diam., 56,5 c.); sul rovescio, una scena classica – l'Aretino in trono e quattro personaggi deferenti –, chiarita dall'iscrizione «I PRINCIPI TRIBVTATI DAI POPOLI . IL SERVO LORO TRIBVTANO .»[25]. La cronologia del tondino ha il termine *ante quem* in una lettera dell'effigiato allo scultore, gennaio 1533[26].

Seguono due tavole accomunate da un intervento autocensorio, n° RI p. 8-94 [A] (diam., 40; fig. 12) e n° RI p. 8-94 [B] (diam., 47; fig. 13), relative alle medaglie aretiniane convenzionalmente chiamate satiriche. Nel diritto della prima, il busto di «PETRVS . ARETINVS . FLAGELLVM PRINCIPVM .»[27] si presenta di tre quarti con la lunga barba e la catena di foggia diversa dalle precedenti; nella seconda «. D . PETRVS . ARETIN . FLAGEL . PRINCIPVM» (diam., 47 c.) riappare di profilo, la calvizie in parte celata dalla pettinatura, la barba di immutata lunghezza e la catena d'una sobrietà mai vista prima[28]. Se per quest'ultima effige può essere stato ripreso in parte il diritto che si suppone modellato da Segala (la grandezza delle teste corrisponde), per l'altra bisogna pensare al calco di una medaglia rimasta sconosciuta, il cui modello si rivela molto vicino a uno dei ritratti dipinti da Tiziano: la tela di Firenze (Pitti) o meglio quella di New York (Frick Collection), riprodotta in controparte.

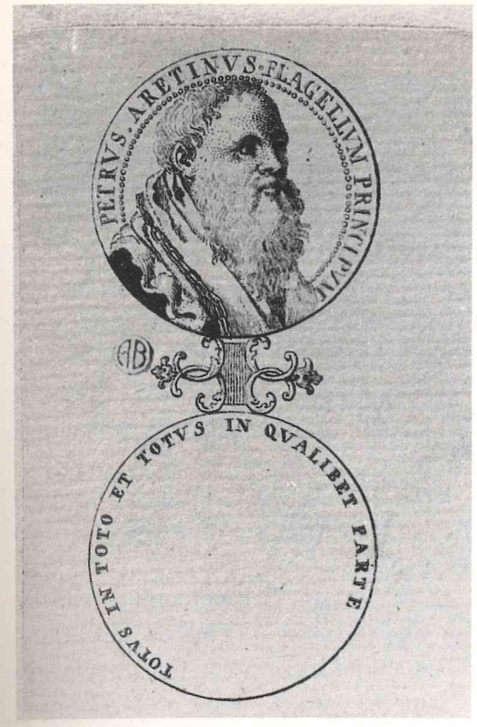


FIG. 12

FIG. 13

FIG. 14

FIG. 15

L'ipotesi di un calco, nel caso di entrambe le medaglie satiriche, è giustificata dal carattere delle opere, evidentemente fatte seguire alla macchia da avversari dell'Aretino. Mazzuchelli [*cit.*., III-1°], riferendo opinioni «molto antiche», raccolte da D.M. Bacci (discendente del supposto padre naturale di messer Pietro), menziona come possibili committenti delle due medaglie P. Giovio, col quale però l'Aretino sembra essere rimasto sempre in buoni termini, e soprattutto N. Franco[29].

Per necessità espositive abbiamo parlato prima dei sospetti colpevoli che non del misfatto, ossia il rovescio delle due medaglie (fig. 14 e fig. 15). Nelle tavole esso appare limitato all'iscrizione, rispettivamente: «TOTVS IN TOTO ET TOTVS IN QVALIBET PARTE»[30] e «. TOTVS . IN . TOTO . ET . TOTVS . IN . QVALIB . PARTE .». La figurazione omessa: una testa maschile composta da falli, assai simile nelle due versioni, anche se non di identica matrice[31].

La probabile data della medaglia attribuita a Segala è 1542, che costituisce il termine *post quem* per la seconda di quelle satiriche; nel caso dell'altra, il riferimento a Tiziano imporrebbe una cronologia non anteriore al 1550 circa.

Ultima medaglia del gruppo, in RI p. 8-96 [A] (diam., 43; fig. 16): la più sommariamente riprodotta. L'originale (diam., 43,5 c.) ha su una faccia «CATERINA MATER.», Caterina Sandella, cioè, una delle amanti di Pietro a più lunga durata; sull'altra, la loro «HADRIA DIVI PETRI ARETINI FILIA.», nata nel 1537 e, dopo un matrimonio fallito, di ritorno da Urbino a Venezia nel '54. Per varie ragioni, quest'ultima è la cronologia più attendibile del bronzo; autore, quasi certamente A. Vittoria [Camesasca 1957-60, III-1°].

La serie in argomento si completa con il n° RI p. 8-93 (145x85; fig. 17), che andava menzionato per primo, essendo l'antiporta della *Vita* aretiniana di Mazzuchelli. La firma in basso a destra, «Gius. Patrini scolpì», è quella di un incisore nato nel 1711 a Parma, dove morì (1786) dopo aver lavorato nella città natale e a Venezia. La sua mano, benché qui sia più accurata, si riconosce anche nelle altre tavole del volume. Sull'antiporta campeggia il «DIVVS PETRVS ARETINVS // FLAGELLVM PRINCIPVM» entro ovale ammantato dalle pelle di un lupo, emblema di mordacità, a ricordo che Pietro viene definito il «mordace d'Arezzo», anche nella *Galleria* del cavalier Marino.

Il ritratto deriva da quello, incomparabilmente più fine e più vivo, inciso nel maestoso frontespizio del primo libro delle *Lettere* aretiniane, edito a Venezia nel gennaio 1538[32] da F. Marcolini, e che l'editore ripropose nei *Mondi* di A.F. Doni (c. 74 *v*), usciti pure a Venezia, 1552. Della tavola relativa a questi ultimi («MONDO[33] // È CORTESIA; E 'L SOLE // CADÈ DAL CIELO[34]») la Bertarelli possiede un esemplare (RI p. 8-86; 134x93; fig. 18).

Un lungo dibattito non è valso a chiarire se Marcolini, noto pure come architetto e forse orologiaio, fu o no anche incisore e disegnatore[35]. Pare rilevante che dal 1530 circa in poi l'officina marcoliniana d'intaglio non fosse retta dal proprietario, bensì dal tedesco G. Britto o Brito (Johann Brit o Breit), noto per le copie calcografiche da dipinti e disegni di Tiziano eseguite sotto la guida del pittore e – aggiungiamo – tecnicamente vicine

FIG. 16

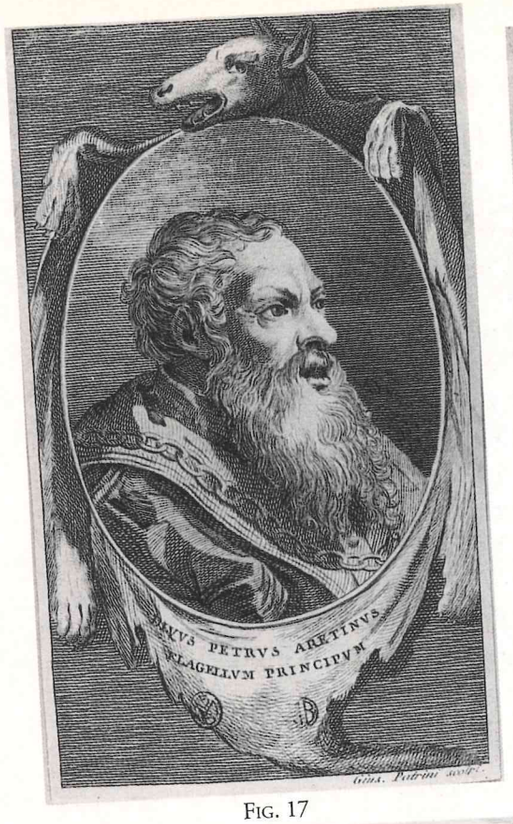


FIG. 17

FIG. 18

FIG. 19

all'antiporta in causa. Si osservi inoltre che l'effige pubblicata da Marcolini nel '38 e nel '52 suggerisce un'origine tizianesca (non del tutto obnubilata da Patrini), per la cui spiegazione sorgono difficoltà analoghe a quelle emerse nel caso di Caraglio. Certo, benché non decisive, avvertiamo somiglianze con il ricordato dipinto del Vecellio a New York, ma esso spetta verosimilmente al 1550 circa [Pignatti 1981]; cosicché se Tiziano fornì il modello per l'antiporta, si trattava di un disegno, taciuto da entrambi i suoi amici Aretino e Marcolini. Silenzio davvero sconcertante poiché si tratta del miglior ritratto apparso nei libri veneziani di quel periodo. Per chi lo considera opera di Marcolini, è il suo capolavoro calcografico; tanto che, secondo Mauroner [1941], non solo ci fu a monte un disegno tracciato da Tiziano a penna sul legno per essere inciso da Marcolini, ma il pittore stesso mise mano nell'esecuzione della silografia.

Va segnalato un altro *Aretino* della Bertarelli, il n° RI p. 8-87 (100x79; fig. 19), pure facente parte dei *Mondi* impressi da Marcolini nel '52 (c. 32 *v*); lo corredano le scritte «MONDO[36]» e «SVEGLIANDO GLI ANIMALI // IN OGNI SELVA[37]». Lo scrittore ci si offre qui di profilo, ma ben diverso che nel frontespizio della *Cortigiana* edita da Marcolini (1534) e nelle sue numerose derivazioni, accennate sopra[38]. Adesso i capelli superstiti nascondono a malapena metà del cranio, il viso ha l'aria un po' truce, allarmata, di certi anziani, la barba è più corta, forse per lasciare in vista la nuova catena, poco meno intricata di quella ricevuta dal re di Francia, mentre il tendone nel fondo crea un groppo quasi mostruoso. La stesura della silografia differisce a fondo dal ritratto precedente: più vigorosa ma anche più insistita e dura. Si sa troppo poco sull'officina di Marcolini per avanzare qualche nome; così, per l'autore del modello. Unico dato probabile: che l'effige abbia avuto, nei *Mondi* del 1552, il primo e solo impiego[39].

'Titianus pinxit'

Tiziano, incontestabilmente lui, fa il suo ingresso alla grande con l'*Aretino* di Firenze (Galleria Palatina), che l'effigiato spedì in dono a Cosimo I de' Medici nel settembre 1545, poco dopo che l'opera era stata dipinta[40]. «Terribile meraviglia» la definisce l'effigiato stesso in una lettera a P. Giovio (aprile '45), ed è l'avvio alla sterminata sequenza di elogi per un ritratto privo di adulazioni [Dell'Acqua 1955], dove la qualità della pittura fa aggio perfino sull'immediatezza iconica. Per la totalità dell'immagine e le risorse della riproduzione al diritto, fra le varie copie appartenenti alla Bertarelli scegliamo il n° RI p. 8-99 (255x195; fig. 20)[41], le cui diciture collocate sopra il titolo «PIETRO ARETINO» – «Tiziano dip:», «F. Rossi dis:» e «F. Rosaspina inc:» – denotano, oltre la fonte pittorica, il romagnolo Fancesco Rosaspina (1762-1841) e, forse, un Rossi, lui pure Francesco, segnalato a Roma fra '700 e '800. Copia attuata con diligenza maniacale in alcuni dettagli (la verruca presso l'occhio) e con svagatezza in altri (la canizie della barba o la splendida catena, ennesima della serie), per approdare alla sviante infedeltà non solo di ringiovanire il personaggio ma di snellirne la quadrata impo-

FIG. 20

FIG. 21

nenza, determinante anzi indispensabile alla vita formale del dipinto.
Imponenza che troviamo, addirittura più massiccia e truculenta, in qualche modo sorprendente per la resa in controparte, nella tavola «22» della *Raccolta di Quadri* relativa alle collezioni granducali, pubblicata a Firenze nel 1778. Lungo il margine inferiore, l'incisione (Albo L 23, tav. 4; 332x250; fig. 21) dichiara: «Titianus pinx.», «Fran. Petrucci del.», «T. Ver Cruij sculp.»; dei quali Francesco Petrucci visse dal 1660 al 1719 e Theodor Vercruys (o Verkruuis ecc.), documentato a Firenze (dove lo chiamavano Della Croce) fra il 1707 circa e il '26, morì nel 1739. Chiaramente l'opera vide la luce sessant'anni dopo essere stata eseguita; e rimane la più antica copia calcografica che si conosca dell'*Aretino* a Pitti.
Delle due che la seguono, se non subito, tuttavia senza intermediari, una è quella di Rossi e Rosaspina, esaminata qui sopra; l'altra (140x130), coeva, di qualità inferiore, è il «PIETRO ARETINO // Dal ritratto dipinto da Tiziano», firmato in basso a destra: «G. Fusinati sculp.» (Giuseppe Fusinati, nato ad Arsié, Belluno, nel 1803, è noto per aver inciso altre tele del maestro cadorino). La Bertarelli ne possiede tre esemplari: uno sciolto (Vol. II, Tav. 10D), il secondo in una raccolta fattizia (RI p. 8-97, Seletti), il terzo nella sede originaria: A. Locatelli, *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del risorgimento delle scienze e delle arti fino ai giorni nostri,* Milano 1837 (VOL R. 169 [tav. 50]). L'irrilevanza della qualità esime dalla riproduzione.

Va considerato anche l'altro ritratto dipinto da Tiziano. Abbiamo visto che all'*Aretino* già Chigi (Roma) e ora Frick (New York) si assegna la datazione verso il 1550, benché Suida [1933] lo desse al 1538 e Tietze [1950] al 1545, rifiutando l'argomentazione di Mayer [1937] che esso sarebbe posteriore al 1548, quando l'effigiato smise di tingersi la barba, poiché la canizie visibile nella tela di Pitti la confuta irrimediabilmente.
Merita attenzione la cronologia proposta da Suida. Suo punto di forza sono le affinità tra l'effige Frick e quella che illustra vari frontespizi di edizioni aretiniane licenziate a partire appunto dal 1538. In quell'anno Marcolini ristampò, a breve distanza dall'edizione principe, il primo libro delle *Lettere* con un altro ritratto; entro qualche mese ne uscirono ancora quattro diverse impressioni, per i tipi di B. Zanetti, di Giovanni Padovano, dello Zoppino, più una (s.l. e s.t.) forse clandestina; delle cinque, almeno quella del Padovano e quella dello Zoppino sono pure adorne della nuova effige. L'anno dopo, 1539, lo stesso legno, con l'aggiunta di un fondo scuro, ricompare nel frontespizio di almeno una delle quattro impressioni del *Genesi* allora pubblicate (A. de Tortis, Marcolini e due s.l. e s.t.)[42].
Le affinità di questo legno con il dipinto di New York sono rilevanti: la posa, il robone dal monumentale bavero di pelliccia, la sottoveste corrispondono; uniche differenze, la collana (d'una sobrietà quasi inconcepibile per il nostro 'divino') e, forse, i capelli (più giovanilmente folti, mentre il viso sembra invecchiato). La domanda se modello della silografia fu la tela Frick o, ammettendo ragioni cronologiche insormontabili, un disegno anteriore si pone con forza. Nell'impossibilità di una risposta positiva, però anche del contrario, accontentiamoci di aver sollevato nuovi motivi di discussione.

I SETTE
SALMI DELLA
penitentia di Dauid.

IL DIVINO PIETRO ARETINO
M. D. XXXXV.

Portrait de l'Arétin d'après le Titien, gravé s. b. par Fr. Marcolini, figure du no. 1750.

MARCOLINI, FRANCESCO.

n. ch. Avec le beau portrait au titre et à la fin. Bel exemplaire. *Mar. bleu janséniste, dent., tr. dor. (Duru et Chambolle).* (1541) M. 75.—
Au titre le portrait d'Arétin gravé dans la manière de Marcolini, un buste en profil, avec la souscription: IL DIVINO PIETRO / ARETINO.
Ex libris de J. Renard.

50 — **Aretino, Pietro.** I quattro libri de / la hvmanita di Christo, / di M. Pietro Aretino, / novamente stampata. / *(Venezia, Marcolini) 1540.* In-8. *104 ff. Sur le titre un portrait de l'auteur en profil.* — **Le même.** I sette / salmi della / penitentia di Dauid. / *Au dessous Portrait d'Arétin, d'après le*

FIG. 22

Portrait de l'Arétin d'après le Titien, gravé s. b. par Marcolini, des no. 1752 et 1753.
Lagercatalog 500

FIG. 23

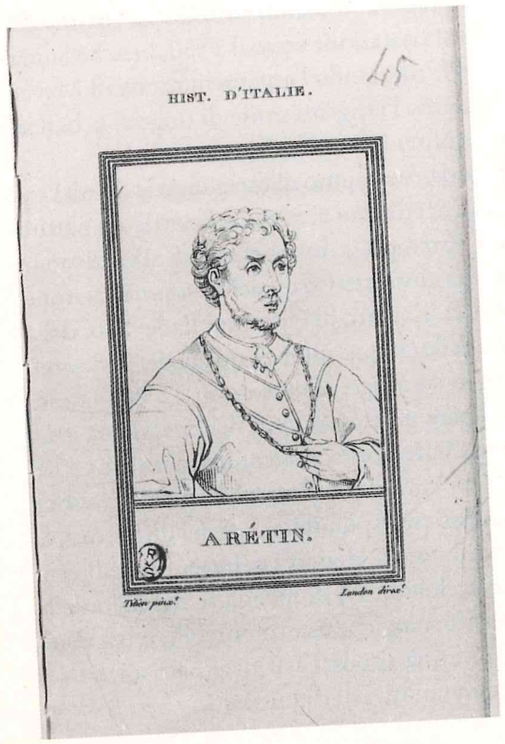


FIG. 24

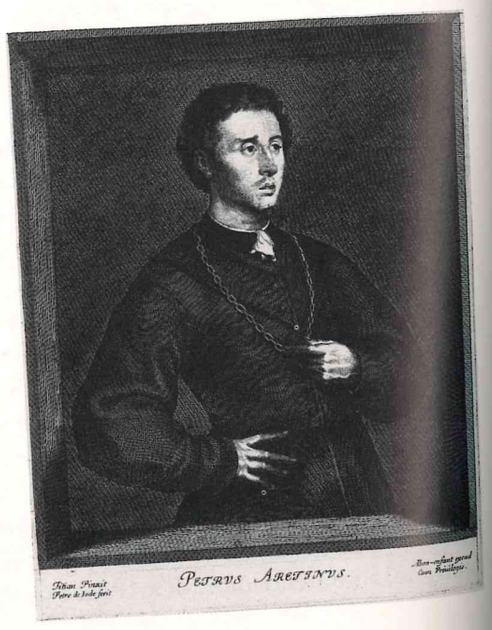


FIG. 25

A tale proposito un altro 'pezzo' della Bertarelli offre segnali contraddittori. Il n° RI p. 8-91 (fig. 22) è la pagina – 471, come si ricava dal verso – di uno sconosciuto catalogo librario in lingua francese, dove si trova ricostruito un frontespizio dei *Salmi* aretiniani con la stessa silografia (95x70) che nelle edizioni elencate qui sopra, la dicitura «IL DIVINO PIETRO ARETINO» e la data «M. D. XXXXV.»; la didascalia sottostante informa che il ritratto dell'Aretino fu «gravé s[ur] b[ois] par F. Marcolini» (nel verso è detto invece: «gravé dans la manière de Marcolini»), «d'après le Titien». Se non si sa quale peso dare all'indicazione riguardante Marcolini e Tiziano, che potrebbe costituire un indizio, è comunque certo che su una edizione marcoliniana dei *Salmi* uscita nel 1545 manchiamo di qualsiasi altra notizia. Il volume reclamizzato era un falso? In caso contrario sorgono non pochi problemi.

Non è tutto. Dagli scaffali della Bertarelli esce altro ancora. È la pagina 474 dell'ignoto catalogo precedente (RI p. 8-90; 175x125; fig. 23), la cui didascalia recita: «Portrait de l'Aretin d'après le Titien, gravé s[ur] b[ois] par Marcolini, des no. 1752 et 1753. // Lagercatalog 500». Manifestamente quest'ultima indicazione implica una libreria nordica (ma 'catalog' non è una parola tedesca); i numeri 1752 e 1753 – come apprendiamo dal verso del n° RI p. 8-91 – si riferiscono a due copie de *La moral Filosophia* di A. F. Doni, edita da Marcolini nel 1552. Quanto al ritratto dell'Aretino – simulato su un foglio (oppure su una tela più o meno volutamente allusiva al 'panno della Veronica'[43]) appeso a una cornice tardo-manieristica (1560 c.?) –, la sua derivazione dai frontespizi più volte richiamati rimane palese malgrado il travisamento grottesco; che, se realmente testimoniasse Marcolini nella sua attività incisoria, costringerebbe a ridimensionare la (ipotetica) stima di cui lo si circonda.

Un'ultima battuta tizianesca si collega alla *Galerie historique des hommes les plus célèbres* di G.P. Landon (V, Paris 1805), precisamente alla tavola 45 (Vol. G 114; 94x58; fig. 24) recante l'occhiello «HIST[oire] D'ITALIE.», il titolo «ARÉTIN.» e le note «Titien pinx.t - Landon direx.t». Il personaggio raffigurato, che di aretinesco ha non più dei riccioli e la catena, alquanto esile anche se rilevata dal gesto della mano, riproduce malamente il protagonista di un rame intitolato «PETRVS . ARETINVS.» fra le scritte «Titian Pinxit // Petre de Jode fecit» e «ABon-enfant escud // Cum Priuilegio» (fig. 25). Dei vari omonimi, l'incisore è probabilmente Peter de Jode de Jonghe (il Giovane), nato ad Anversa nel 1606, morto non prima del '74; e quest'opera viene datata 1650 circa nel catagolo Cicognara – Morbio (n° 161) già citato. Esclusa da tempo l'identificazione dell'Aretino, si ammette invece la discendenza da Tiziano [Suida 1939]: Tiziano ancora giovane, verso il 1510, quando il futuro «compare» era uno sconosciuto diciottenne. Casomai nell'effigiato è da riconoscere Pietro Bembo, che Vasari [*cit.*, VII] dichiara «ritratto» dal Vecellio prima del 1513. Il grande Ingres non doveva esserne al corrente, visto che adotta queste sembianze in tre tele raffiguranti l'Aretino come un gaglioffo[44], così allibito da richiamare, piuttosto che quella di de Jode, l'incisione di Landon.

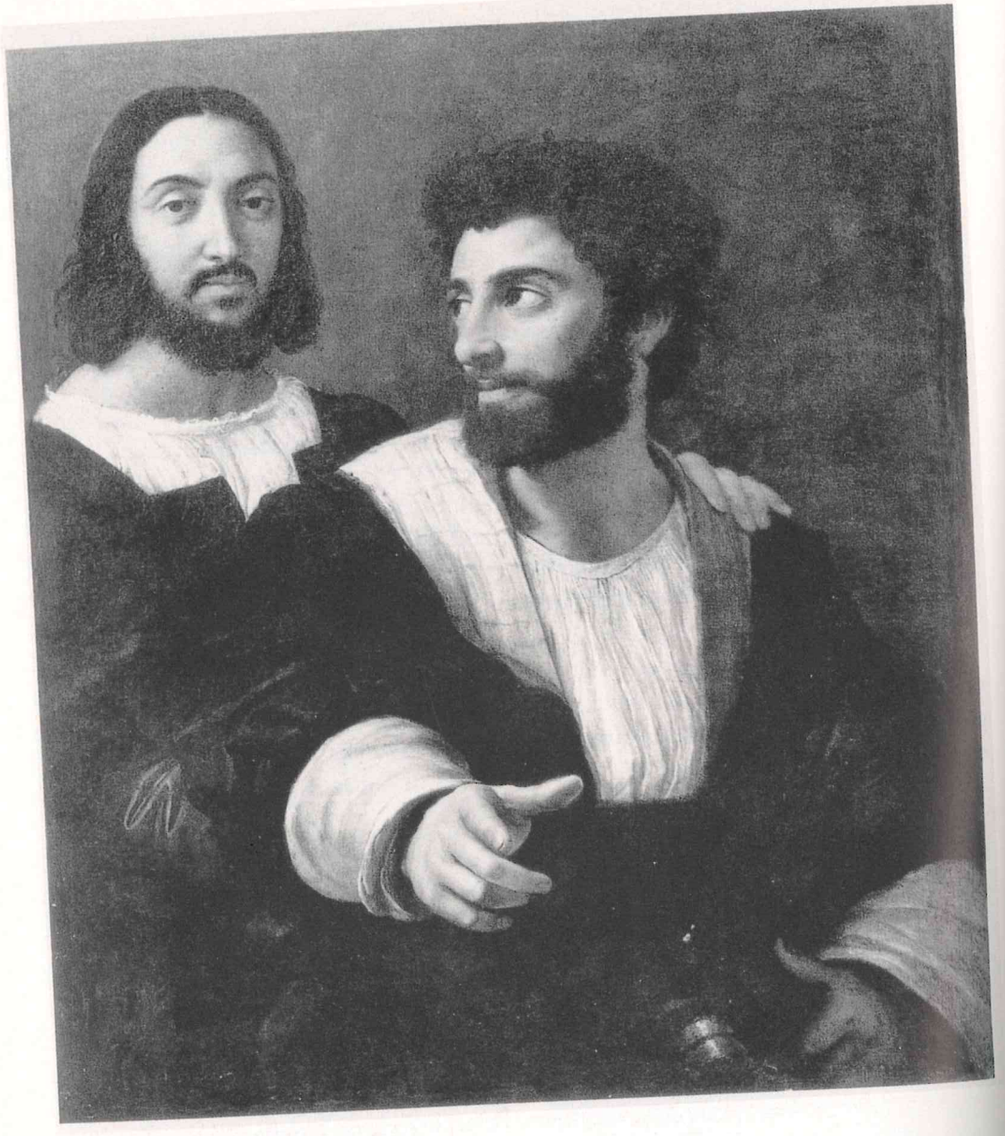


Fig. 26

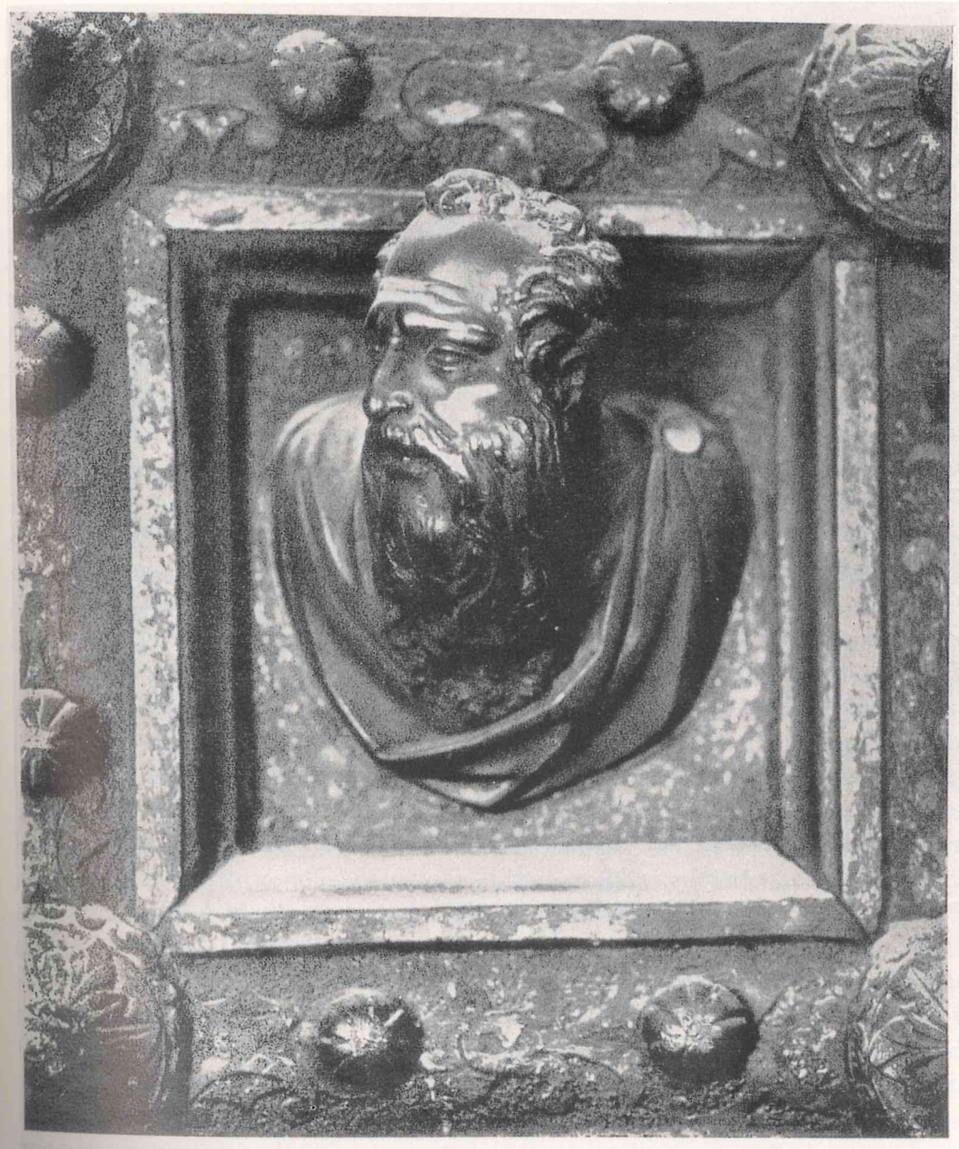


Fig. 27

'Raphael invenit'

Ciò che contribuisce a rendere enigmatico il silenzio su possibili modelli grafici tanto insigni è l'assenza di qualsiasi sospetto discriminatorio nell'Aretino. Pietro aveva il culto dei disegni, almeno a giudicare dallo zelo con cui per anni cercò di ottenerne da Michelangelo, magari «un pezzo di quei cartoni» che, scriveva al maestro, «solete donare fino al fuoco». Ma non valsero né gli incensamenti né le minacce velate o no.
In compenso lo scrittore poteva vantarsi di aver posato per un altro 'divinissimo' dell'epoca, Tiziano, come si è visto, e con ogni probabilità per un terzo, Raffaello. Anche in quest'ultimo caso si deve registrare una imbarazzante lacuna nei testi aretiniani; tuttavia l'ipotesi va segnalata. Entrambi nell'orbita del magnifico Agostino Chigi – Raffaello come pittore e architetto; l'Aretino, stando a lui stesso, come allievo (si preferisce non approfondire in quale materia) –, è plausibile che i due si siano frequentati a Roma. Anzi, ormai a Venezia da decenni, Pietro vantava trascorsi di consigliere artistico apprezzato da Raffaello; e si è voluto riconoscere (a torto) in almeno una delle rare lettere superstiti di quest'ultimo lo stile di non poche firmate da Tiziano, quello cioè dell'Aretino[45].
È ora in causa un dipinto di ubicazione incerta fin verso il 1625; poi appartenuto alla Corona di Francia e dalla fine del '700 al Louvre (fig. 26). Negli ultimi due secoli la sua attribuzione a Raffaello ha sollevato dubbi in favore di Sebastiano del Piombo o di Polidoro da Caravaggio; in precedenza si era pensato anche a Pordenone e ad altri; attualmente è incontrastata, così come la cronologia 1518-20. Furono e sono invece discordi le opinioni sull'identità dei due protagonisti, tanto che il titolo corrente, di compromesso, è *Doppio ritratto*. In sintesi, Raffaello stesso venne identificato quasi stabilmente dal 1752; è il personaggio dietro, invecchiato e logorato, quasi irriconoscibile nel raffronto col famoso *Autoritratto* (Uffizi) che risale a circa un decennio prima. Nel compagno si sono via via scorti Pinturicchio, Pordenone, Pontormo, B. Castiglione, B. Peruzzi, Giulio (Pippi detto) Romano, Polidoro da Caravaggio, M.A. Raimondi, G.F. Penni. Nel 1983 furono avanzate nuove proposte: da J. Shearman [1983, 1984] in pro di G.B. Branconio (1473-1522), amico, committente ed esecutore testamentario di Raffaello; mentre per C. Gould [1983] si tratta di Pietro Aretino[46]. Tuttavia la spada impugnata dal personaggio antistante (perciò ritenuto il maestro di scherma del pittore) costituisce una difficoltà: insormontabile nel caso di Branconio, che era prete; forse spiegabile nell'Aretino, cui l'attività satirica procurava svariati nemici e che subì aggressioni armate. Oltre a ciò, l'unico ritratto conosciuto di Branconio non permette comparazioni decisive. Anche le effigi più note di Pietro risultano di scarso aiuto perché frontali (Raimondi), di profilo (Caraglio) o cronologicamente lontane (Tiziano). Ma un'altra ancora, fin qui disattesa (e del resto essa pure sottaciuta dall'Aretino), si rivela proficua; è il piccolo busto a tutto tondo (fig. 27) inserito (1540-45 c.) da I. Sansovino – grande amico di Pietro a Venezia – nella porta bronzea della sagrestia di S. Marco. Benché posteriore d'un ventennio all'opera del Louvre, il bustino consente un'identica veduta di tre quarti, e il paragone 'frenologico' tra le due immagini è persuasivo,

garantendo al ritratto dipinto da Raffaello un posto coerente nella sequenza iconografica dell'Aretino delineata più sopra[47].
Quanto alle origini del dipinto nel Louvre, sarebbe anacronistico prescindere da una commissione, che – se si pensa alle innumerevoli incombenze dell'ultimo Raffaello – dovette essere irresistibile, lasciando aperte due sole possibilità circa il committente: papa Leone X o Agostino Chigi. La presenza dell'Aretino fa propendere per il secondo; e la stesura pittorica, più larga e veloce del solito (si piegano le attribuzioni a Sebastiano del Piombo), suggerisce una consegna a breve scadenza[48] e una collocazione non molto vicina ai riguardanti, creando tuttavia l'illusione della realtà, del 'quadro vivente'. Azzardiamo che l'opera si legasse alla 'prima' di uno spettacolo aretiniano, magari allestito dal Sanzio, esperto in materia.
Come noto, nel 1520 morivano sia Raffaello che Agostino; poco dopo, ferito da sicari, Pietro lasciava Roma, su cui stavano per abbattersi gli orrori del 'sacco'. Non stupirebbe se un tal susseguirsi di disgrazie avesse comportato la rapida dispersione del *Doppio ritratto* e l'oblio sulla sua destinazione originaria.
Alla Bertarelli la tela raffaellesca si trova riprodotta in controparte e fin troppo puntigliosamente da un'acquaforte e bulino (RI M 35-34; 290x233; fig. 28) sul cui margine in basso è la scritta: «Portrait de Raphaël // D'apres le Tableau de ce peintre qui est dans le Cabinet du Roy. // haut de 3. pieds 8. pouces, large de 3. pieds 4. pouces, peint sur bois[49] gravé par Nicolas Larmessin»; il numero «9» nell'angolo destro indica il posto destinato all'incisione nella famosa raccolta nota come *Cabinet Crozat* (1729, vol. I tav. 9).
L'interesse maggiore della stampa consiste nei divari rispetto alla fonte dipinta: la colonna a sinistra, il fondo più sviluppato verso l'alto, il parapetto. La tela del Louvre misura cm 99x83; le sue dimensioni fornite dall'incisione di Larmessin corrispondono a cm 119x107, quali erano state raggiunte alla fine del sec. XVII forse per creare il pendant a un altro Raffaello, la *Giovanna d'Aragona* (cm 120x95), nel Cabinet del Delfino a Versailles. Specie il davanzale che fu allora introdotto di sana pianta, rilevandolo con l'ombra del braccio steso in avanti, giustifica le antiche attribuzioni a pittori veneti della cerchia giorgionesca.

Bilancio conclusivo

Stando a P. Gauthiez [1895], oltre quelli su frontespizi di libri aretiniani e altrui, nella Bibliothèque Nationale di Parigi esistevano ai suoi tempi ben 38 ritratti a stampa del 'divino' Pietro. Oggi saranno molti di più, ma si può tranquillamente asserire che la galleria aretiniana della Bertarelli possiede largamente il necessario e il meglio, in esemplari talora eccellenti.
Escluso qualche 'pezzo' settecentesco, del resto non fondamentale, le uniche lacune da segnalare riguardano la «Vera effigie del poeta Pietro Aretino» di Hollar e il «Petrus

FIG. 28

Aretinus» di de Jode, già ricordati per la possibile derivazione da Tiziano[50]. Si tratta di due buone stampe, però tutt'altro che introvabili, e in ogni caso presentano sembianze che dell'Aretino non sono[51].

giugno 1992

NOTE

[1] Ringrazio per la paziente assistenza il direttore emerito Clelia Alberici, il conservatore Claudio Salsi e il personale della Raccolta A. Bertarelli.

[2] A meno di indicazioni differenti, le dimensioni saranno sempre fornite in millimetri.
A proposito della stampa in esame, per l'esemplare di Vienna (Albertina, inv. 1971/458) Oberhuber [1978] (questa e le altre indicazioni analoghe rinviano alla *Bibliografia*) dà 213x150, e Talvacchia [1989] 214x148; a un esemplare di ubicazione non precisata, de Witt [1968] assegna 214x146; Delaborde [1888] a quello della Bibliothèque Nationale di Parigi (Eb 5) 210x148... Conoscendosi l'importanza delle dimensioni per discriminare fra tirature e stati differenti, imitazioni ecc., sembra auspicabile un sistema di misurazione unificato e magari perfezionato.

[3] La scritta apposta sul verso, non molti decenni fa, da uno sconosciuto intenditore, «Cet [sic] Estampe est des plus rares de Marc Antoi[...] // 151[...]» (ciò che manca si trova sotto un rappezzo molto alla buona), non è valsa a salvare l'opera dal limbo dell'anonimato.

[4] Come noto, nella prima edizione delle *Vite* (1550) Vasari menziona Raimondi solo di sfuggita.

[5] Stranamente Oberhuber [*cit.*] ripropone Tiziano (si dovrà attendere il volume dei commenti per conoscere le motivazioni). Quanto alla cronologia, l'unica rilevante divergenza concerne il 1517-20, periodo postulato da Shoemaker e Broun [1981], dei quali ignoro gli argomenti a sostegno, non essendo riuscito a trovare il loro catalogo.

[6] Cade perciò la datazione 1526 asserita da de Witt [*cit.*] nel presupposto che in quell'anno l'Aretino si trovasse ancora a Roma. (Vedere la *Nota aggiuntiva* a pag. 85).

[7] Sulla vicenda attributiva dell'*Aretino* di Basilea, vedere Volpe - Lucco [1980].

[8] Questo non esclude che la medaglia fosse realmente un dono di Federico Gonzaga, come C. Ridolfi [1648] sembra confermare riferendo che l'Aretino venne ritratto «con berretta nera in capo ricamata, con fiocco di piume sigillate da una medaglia d'oro col motto 'Fides' donatagli dal duca di Mantova». Ma, a parte che il marchese Gonzaga diventò duca nel 1530 (elemento d'altronde non determinante) e che Ridolfi si riferisce a un'opera dipinta da Tiziano (ciò che in definitiva converrebbe al quadro di Basilea), lo storiografo sostiene che l'effigiato «nella destra mano teneva corona d'alloro», e ciò rinvia al quadro di Sebastiano del Piombo in Arezzo; a meno che la tela di Basilea, assai verosimilmente mutila, non abbia subito riduzioni tali da eliminarne l'eventuale mano reggente una ghirlanda.

[9] A questo proposito è da ricordare un'altra incisione di Hollar (non presente alla Bertarelli), dichiarata «Vera effigie del poeta Pietro Aretino cavato da Tiziano suo amichissimo», desunta (1644) da un dipinto allora dei Van Verle ad Amsterdam e in precedenza dei Van Huffel, giustamente riconosciuto estraneo al Vecellio ormai da von Hadeln [1914-24].
Quanto all'iscrizione riguardante Dio nel n° RI p. 230-34, se ne occupa estesamente G.M. Mazzuchelli [(1763) III-1°] ricordando anche che fu gabellata come epitaffio dell'Aretino. Sull'altro stato di questa incisione hollariana si legge: «Pierre Arétin. Né à Arezzo en Toscane, mort environ l'an 1556, âgé de 65 ans» (*A Catalogue of a capital collection of prints [...] formed by the late John Townley*, London 1818).

[10] Catalogo di vendita, dedicato ai «ritratti italiani» del prestigioso complesso, edito dalla Libreria C. Lang di Roma (è il suo «XVIII») s. d. ma verosimilmente intorno al 1920.

[11] Su entrambe e sull'origine ariostesca della prima, si veda Mazzuchelli [*cit.*, III-1°].

[12] Attualmente si propende per Verona, anziché Parma, come alcuni sostenevano; quanto alla data, prevale il 1500 c. [cfr. Villon ecc. 1985, e Bernini Pezzini ecc. 1985].

[13] La lettera è del giorno 10. Per questa missiva, per alcune difficoltà interpretative che essa presenta, per i relativi chiarimenti forniti da Luzio [1888], oltre che per il termine *post quem non* dell'ottobre 1533, si veda P. Aretino [*cit.*, I e III-1°].

Tranne che per la collocazione nella biografia aretiniana e per il valore intrinseco, la catena non ha sollevato interessi eruditi. Circa la qualità, dato che l'Aretino vi passa sopra nei ringraziamenti, doveva essere molto modesta: forse non opera di orafi, ma confezionata da qualcuno degli armaioli milanesi che allora avevano l'esclusiva di servire il monarca francese [cfr. Jestaz 1972]. Tuttavia è probabile che l'oggetto abbia costituito un episodio eclatante. Da indagini forzatamente spicce le testimonianze pittoriche del tempo, in Italia come in Francia, presentano una diffusione tutt'altro che ampia di catene da uomo; la voga sembra affermarsi verso il 1550, e nessun caso raggiunge l'imponenza del dono di re Francesco; il quale, per parte sua, nel ritratto eseguito da Jean Clouet (Louvre, 1535 c.) mostra una catena incomparabilmente più sottile. Il sovrano volle che il regalo fosse alquanto *grossier?* Sorge un altro interrogativo: fu l'esempio dell'Aretino – tanto reclamizzato da Caraglio, dai frontespizi dei suoi libri e dai ritratti di Tiziano – a fare scuola? Ci si domanda inoltre se anche il Vecellio contribuì al nuovo andazzo, visto che le maggiori catene della pittura veneta si debbono a lui, e che, negli autoritratti, egli stesso mostra di gradirle, voluminose e a più giri. Dalle poche citazioni reperite nella letteratura cinquecentesca – Machiavelli, Firenzuola, Berni, Bruno – la catena da collo pare scarsamente apprezzata dagli autori se non come motivo di ironia. Nei *Lucidi*, commedia di Firenzuola, una catena pesante come «quattro scudi d'oro» gode di qualche considerazione; si sa che il peso delle monete è un problema intricato: comunque supporre 300 g in tutto deriva da un calcolo abbondantemente per eccesso. Nella lettera al donatore l'Aretino parla di «cinque libbre d'oro», che nel *Marescalco* (atto 3°, scena 5ª) salgono a «otto»; una stima per difetto farebbe perciò assommare il peso della sua catena a qualcosa fra 1650 e 2640 g: realtà che Caraglio sembra segnalare col gioco delle pieghe.

[14] Secondo Mauroner [1941] il modello fu disegnato da Tiziano, senza però addurre alcuna prova. Qualche indizio, sebbene vago, può trovarsi in una lettera di G. Vasari all'Aretino datata 11 dicembre 1535 [C. Frey 1923], dove si accenna a un ritratto dello scrittore che, parrebbe, Tiziano stava allora eseguendo, ma che non fu terminato.

[15] P. Aretino *cit.*, II.

[16] Un inventario esaustivo delle edizioni dell'Aretino manca tuttora; men che meno si dispone d'un elenco completo di quelle illustrate dove venga descritta l'eventuale effige dell'autore. È il caso di ricordare, come ostacoli a tale ricerca, l'estrema rarità di molte fra le opere aretiniane a stampa, e che alla rarefazione si aggiunge la frequente mancanza del frontespizio (eliminato per motivi dipendenti dalla severità della censura), nel quale per lo più si trova il ritratto. Devo le notizie che seguono alla cortesia del dottor G.M. Piazza della Biblioteca Trivulziana, che mi ha permesso di consultare un suo studio attualmente in corso. Impicciolito entro un rettangolo, ma reso con fedeltà e finezza, il busto di Caraglio compare in legni adottati da Marcolini per la *Cortigiana* (1544, ma 1534), l'*Umanità di Cristo* (1535) e i *Salmi* (1536); il frontespizio di quest'ultimo libro e quello del *Genesi* (1539) presentano una versione differente, in ovale e con le scritte del prototipo. Un legno affine al primo dei due accennati, ma meno accurato, illustra una successiva *Cortigiana* (s.l. e s.t., 1535) forse pirata; ad altro ancora, non migliore e dove l'Aretino è ringiovanito, ricorsero Nicolini (*Marescalco*, 1537) e Zoppino (*Canti di battaglia*, id.); una versione più greve e sommaria è ne *Le lettre* (Giovanni Padovano, 1537) e nel *Genesi* (s.l. e s.t., 1539). Dal 1539 entra in servizio una copia (rovesciata) non spregevole (*Abbattimento*, ed. F. Minizio Calvo, Milano). Con successive e peggiori derivazioni si tocca il 1540 o poi (*Salmi* e *Vita di s. Caterina*, entrambe s.l. e s.t.), il '42 (*Ipocrito*, id.), il '44 (*Cortigiana*, id.; *Marfisa* del Guadagnino) e il '45 (*Umanità di Cristo*, s.l. e s.t.). Una di queste ultime e meno attraenti silografie, resa muta, fu impiegata ancora nel 1562 per il frontespizio delle *Satire* di L. Ariosto (ed. Francesco di Leno), evidentemente spacciata come effige del grande emiliano. Sono soltanto alcuni degli esempi reperiti e dei molti probabili.

[17] La *damnatio memoriae*, per quanto involontaria, toccò perfino a un capolavoro di Tiziano, il *Madruzzo* ora a San Paolo (Museu de Arte). Colpa del magnifico ritratto fu di venire dipinto mentre i rapporti dell'Aretino – assiduo e interessato propagandista del pittore – con il cardinale effigiato erano in crisi: quest'ultimo non aveva mandato omaggi abbastanza sostanziosi allo scalpitante 'flagello'. Quando le relazioni tornarono buone il momento della pubblicità era ormai lontano, e una tela capitale rimase sconosciuta agli studiosi per più di tre secoli [Camesasca 1987].

[18] È la lapide apposta all'edizione seicentesca delle lettere dell'Aretino (Parigi 1608-1609). Il tema venne anticipato dall'autore stesso dedicando al card. Del Monte la prima edizione delle lettere ricevute (Venezia 1551); perciò non si esclude che il motto latino sia stato diffuso proprio da Pietro, magari in una lezione più sintetica.

[19] Si scorge un legno del tipo indicato nel *Ragionamento delle corti* (s.l. e s.t.) appunto del '41; però trattandosi probabilmente di un'edizione pirata, la prima comparsa della silografia può essere anteriore. Se ne trova una versione leggermente modificata ma non meno rozza nel *Marescalco* (Bindoni, Venezia 1550); e sembra identica a essa quella nell'integrazione del *Ragionamento* suddetto (G.A. del Melagrano, 1589). Da quest'ultima versione pare desunta un'altra, anche meno seducente, visibile nei sei frontespizi delle *Lettere* edite a Parigi (Matteo il Maestro, 1608-1609).

[20] Lo stesso legno è nel frontespizio del *Dialogo del giuoco*, pure edito dal Farri (1543).

[21] Su questa medaglia si veda J.G. Pollard [1985, III n° 716].

[22] F. Panvini Rosati [1968], a esempio, forse per non essersi accorto della data apposta sulla medaglia aretiniana, sostiene che questa e quelle di Paolo III, Leoni le eseguì in Roma nel 1539.

[23] Il primo punto non compare nella stampa.

[24] Sulla medaglia si veda Pollard [*cit.*]; in Habich [1922-23] ne è riprodotto un esemplare con la data 1542.

[25] Vedere nota 18.

[26] Vedere P. Aretino [*cit.*, II].

[27] Nella stampa sono omessi alcuni punti. Il diametro dell'originale in bronzo è variamente indicato fra 41 e 44 mm in dipendenza dallo stato di conservazione.

[28] Forse tratto in inganno dalla somiglianza con questo diritto, Mazzuchelli [*cit.*, II-1°] riconobbe inoltre l'Aretino – che peraltro non vi è nominato – anche in una medaglia datata 1555, facendola riprodurre in una delle tavole di cui ci stiamo occupando (RI p. 8-95 [C]) e che, per l'estraneità al nostro tema, non viene presa in esame.

[29] Pollard [*cit.*] asserisce che, secondo Mazzuchelli (*Museum Mazzuchellianum [...]*, Venezia 1761-63), i famigerati dischetti furono commissionati dall'Aretino stesso. Per ragguagli su Govio e Franco si veda la nota 31.

[30] È stata rilevata l'analogia del testo con la frase scolastica sull'essenza dell'anima: «Tutto in tutto, e tutto in qualsiasi parte», qui adibita all'accusa di omosessualità.

[31] Le due medaglie vengono considerare rare; comunque sono presenti in musei italiani (Brescia, Firenze ecc.) ed esteri. Devo alla gentilezza del dottore Rodolfo Martini la segnalazione di esemplari (e le relative foto) nelle Civiche Raccolte numismatiche di Milano (se ne riproducono i rovesci a fig. 14 e fig. 15), alcuni in buono stato, ciò che è piuttosto eccezionale. La rarità può essere solo apparente, a causa del silenzio di secoli su oggetti considerati scandalosi; Mazzuchelli ebbe se non altro il coraggio di descriverli, a differenza di studiosi successivi fino allo scorcio dell'Ottocento.

Ulteriori particolari sui possibili committenti non chiariscono l'origine delle due medaglie, ma danno l'idea del clima in cui sono nate. Per giustificare i sospetti su Giovio, D.M. Bacci richiama la diceria che un suo epitaffio venne creduto opera dell'Aretino: «Qui giace Paolo Giovio ermafrodito, // che seppe far da moglie e da marito». Inoltre una medaglia con lo stesso rovescio e il ritratto del vescovo collezionista sul diritto esiste realmente, fornendo appigli all'ipotesi che, fatta coniare da P. Aretino, la vittima si sia vendicata con una di queste in esame. Gli indizi a carico di Franco risiederebbero nella sua *Priapea*, raccolta di 91 sonetti martellanti l'omosessualità dell'ex maestro e dedicata appunto «all'arcidivino Pietro

Aretino, flagello de' c...» (riporto di seconda mano, non essendo riuscito a trovarne un esemplare). La *Nuova contenzione de l'Albicante contra l'Aretino* sembra sanzionare con le seguenti invettive lanciate a Pietro: «il Franco, che vi ha coronizzato, per una bolgia infernale, da priapi» e «l'Ariosto quando vi disse flagello de' principi, doveva dir flagello di pive mascoline». Si potrebbe continuare senza però raggiungere la prova decisiva. Uno spunto fin qui inosservato è forse reperibile nei sonetti aretiniani dei *Modi* (pubblicati da Lawner [*cit.*]), là dove è detto che componimenti simili, «fatti a cazzi», «s'assomigliano a voi», ossia ai lettori; e gli avversari potrebbero averne tratto le conseguenze, estendendo la somiglianza all'Aretino.

L'arcimboldismo ante litteream della figurazione non è sfuggito agli organizzatori della mostra veneziana dedicata al fantasioso pittore (*Effetto Arcimboldo*, 1987), che esposero – senza alcun commento in catalogo – il rovescio della presente medaglia assieme a un'affine maiolica di Casteldurante datata 1536 (già di R. Peyrefitte e ora in proprietà privata a Firenze). Non credo che quest'ultima sia la fonte della medaglia: invenzioni del genere circolavano nell'ambito di Leonardo (Parronchi [1992] attribuisce al maestro un disegno di testa fallica pure presso un privato fiorentino), ma è da ritenere che le lontane origini della figurazione vadano cercate in qualche prodotto di età classica.

[32] L'Aretino non vi si rivela granché invecchiato rispetto all'effige di Caraglio: la calvizie appena progredita e i lineamenti un poco più pesanti, particolari che possono essere soggettivi del copista; soltanto la catena è diversa.

[33] Il completamento dell'intestazione, «MISTO», si trova sulla successiva c. 75 *r*.

[34] La scritta prosegue a c. 75 *r*: «ET DOLCE INCOMINCIO' // FARSI LA MORTE».

[35] Si veda Camesasca in P. Aretino [*cit.*, III-1°].

[36] Prosegue sulla pagina fronteggiante (c. 33 *r*) con «GRANDE».

[37] La continuazione (a c. 33 *r*) è: «MA PVR SÌ ASPRE VIE // ET SÌ SELVAGGIE.».

[38] Vedere nota 16.

[39] In verità, sviato da chissà quale indicazione del fotografo, fu da me pubblicata (in P. Aretino, *cit.*, III-1° tav. 32) come facente parte di una edizione delle *Lettere* aretiniane apparsa ad Augusta nel 1542, che non deve essere mai esistita.

[40] Sul dipinto si consulti la 'scheda' di E. Allegri [1978].

[41] L'acquaforte venne eseguita per *L'Imperiale e Reale Galleria Pitti illustrata*, a cura di L. Bardi (vol. I, Firenze 1837, s.p.).

[42] Anche queste notizie derivano dal ricordato studio di G.M. Piazza.

[43] Come parecchi altri in quel tempo, Pietro Aretino amava paragonarsi a Gesù sulla via Crucis.

[44] Sono *Pietro Aretino con l'inviato di Carlo V* (1815) e *L'Aretino nella bottega del Tintoretto* (noto in due versioni, 1815 e 1848), tutti di ubicazione incerta (E. Camesasca, *L'opera completa di Ingres*, Milano 1968 ecc.).

[45] Sulle varie questioni accennate si vedano P. Aretino[*cit.*], Mazzuchelli [*cit.*], Cavalcaselle e Crowe [1884-91], Camesasca [1957-60], Larivaille [1980].

[46] Per ogni ragguaglio sul dipinto del Louvre, sulle due ultime ipotesi e sulla bibliografia relativa si vedano le 'schede' di S. Béguin [1983 e 1984]; per l'attendibile datazione dell'opera al 1520, H. Wagner [1969] e K. Oberhuber [1982].

[47] Rimangono da notare due fatti. Non è impossibile che il busto modellato da Sansovino derivi da un ritratto anteriore di qualche anno, visto che pure quello di Tiziano facente parte della stessa serie appare considerevolmente ringiovanito. Un omaggio dello scultore alla vanità dei due «compari»? Inoltre, delle numerose identificazioni – da Pinturicchio a Penni – avanzate per la figura antistante nel quadro di Raffaello, la maggioranza concerne personaggi il cui nome inizia con P. Dipende dal nesso con qualche scritta («Pietro [Aretino]») logora e poi scomparsa nel corso delle gravi manomissioni inflitte alla tela parigina [cfr. Béguin, *cit.*]?

[48] Si veda la nota 49.

[49] Nonostante questa asserzione, sembra che il dipinto sia nato su tela e che dunque il supporto attuale non derivi da un trasporto: così sostiene A. Lautraite [1983], segnalando i possibili motivi di tale scelta da parte di Raffaello, che inoltre l'avrebbe messa a profitto dal lato pittorico. Ai nostri fini, l'impiego del tessuto giustifica la congettura sulla rapida consegna dell'opera, un possibile intento di coerenza con il materiale più diffusamente impiegato negli scenari e forse l'effetto stesso di 'quadro vivente'.

[50] Come possibile derivazione da Tiziano nel 'giro' dei ritratti aretiniani, Suida [1939] pubblicò anche un'incisione anonima di giovane uomo dalla gran barba, la capigliatura corta e un libro in mano, non privo di somiglianze con la «Vera effigie [...]» incisa da Hollar (si veda a nota 9).

[51] Per chiudere l'elenco va ricordata la silografia con il 'divo' Pietro e la Sirena, adottata da Marcolini nel frontespizio delle aretiniane *Stanze in lode di madonna Angela Sirena* (1537) e che l'editore pubblicò in due opere di A.F. Doni (1552). Già Bartsch [1803-21] vi scorgeva una ideazione di Tiziano, trovando concorde H. Tietze [1938]; il riferimento si dimostra verosimile, mentre dal lato ritrattistico l'immagine risulta piuttosto generica.

NOTA AGGIUNTIVA - Quando il presente articolo si trovava ormai in corso di stampa è apparso il primo volume dell'Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, *Poesie varie* a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, tomo I, Roma 1992. Nell'Introduzione (pagg. 13-15) e nelle postille specifiche (pagg. 290-298) Aquilecchia affronta l'intricato problema dei *Modi*, sollevando giuste obiezioni nei confronti dei loro recenti editori, Lawner [1984] compresa. Non sembra però di riscontrare novità che impongano modifiche a quanto si dice qui sul ritratto aretiniano di M.A. Raimondi.

BIBLIOGRAFIA

E. Allegri, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine* (catalogo di mostra) di Aa. Vv., Firenze 1978

Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, a c. di F. Pertile e E. Camesasca, voll. 3, Milano 1957-1960

A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Leipzig 1867 (cit. in G. Morello [1984])

S. Béguin, in *Raphaël dans les collections françaises* (catalogo di mostra) di Aa. Vv., Paris 1983

S. Béguin, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Paris 1984

G. Bernini Pezzini e altri, *Raphael invenit*, Roma 1985

E. Camesasca 1957-1960, v. Pietro Aretino [1957-1960]

E. Camesasca, *Da Raffaello a Goya [...]* (catalogo di mostra), Milano 1987 ecc.

S. Casali, *Annali della tipografia veneziana di F. Marcolini* (1866), a c. di A. Gerace e L. Servolini, Bologna 1953

G.B. Cavalcaselle e J.-A. Crowe, *Raffaello*, voll. 3, Firenze 1884-1891

H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, Paris 1888

G. A. Dell'Acqua, *Tiziano*, Milano 1955

A. De Witt, *Marcantonio Raimondi*, Firenze 1968

C. Frey, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München 1923

P. Gauthiez, *L'Arétin*, Paris 1895

C. Gould, cit. in S. Béguin [1983]

G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, voll. 2, Berlin-Stuttgart 1922-1923

D.F. von Hadeln, v. C. Ridolfi [1648]
B. Jestaz, *Armes*, in *L'École de Fontainebleau* (catalogo di mostra) di Aa. Vv., Paris 1972
P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1980
A. Lautraite, *Étude au Service de la restauration des peintures des Musées Nationaux*, in *Raphaël dans les collections françaises* (catalogo di mostra) di Aa. Vv., Paris 1983
L. Lawner, *I Modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino [...]*, Milano 1984
A. Luzio, *L'Aretino nei suoi primi anni a Venezia [...]*, in 'Giornale storico della letteratura italiana', 1888
F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia 1941, e 1943
A.L. Mayer, *A propos d'un nouveau livre sur le Titien*, in 'Gazette des Beaux-Arts', dicembre 1937
G.M. Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino* (Padova 1741; Brescia 1763²), ripubblicata in P. Aretino [1957-1960]
G. Morello, in *Raffaello in Vaticano* (catalogo della mostra a Roma) di Aa. Vv., Milano 1984
G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, voll. 22, Leipzig 1835-1852
K. Oberhuber (a c. di), *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, in *The illustrated Bartsch*, vol. 27°, New York 1978
K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982
R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950
F. Panvini Rosati, *Medaglie e placchette italiane dal Rinascimento al XVIII secolo* (catalogo di mostra), Roma 1968
A. Parronchi, *Inganni d'ombre*, in 'Achademia Leonardi Vinci', 1992
J.D. Passavant, *Le Peintre-graveur*, voll. 6, Leipzig 1860-1864
T. Pignatti, *Tiziano - Tutti i dipinti*, voll. 2, Milano 1981
J.G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel [...] Bargello*, vol. III, Firenze 1985
C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte [...]* (1648), a c. di D.F. von Hadeln, voll. 2, Berlin 1914-1924
J. Shearman, cit. in S. Béguin [1983]
J. Shearman, in *Raffaello architetto* (catalogo della mostra a Roma) a c. di C.L. Frommel e altri, Milano 1984
I.H. Shoemaker e E. Broun, *The engravings of Marcantonio* (catalogo di mostra), Laurence, Kansas 1981
W. Suida, *Tiziano*, Roma 1933
W. Suida, *Titian's earliest portrait of Aretino*, in 'The Burlington Magazine', settembre 1939
B. Talvacchia, in *Giulio Romano* (catalogo della mostra a Mantova) a c. di E.H. Gombrich e altri, Milano 1989
H. Tietze, *Tizian-Graphik*, in 'Die graphischen Künste', 1938
H. Tietze, *Tizian Gemälde und Zeichnungen*, Wien 1950 (ed. inglese, London 1950)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori [...]* (1568), a c. di P. Della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, voll. 9, Milano 1962-1966
G. Villon, S. Marinelli e G. Marini, *Museo di Castelvecchio, Verona - La collezione di stampe antiche* (catalogo di mostra), Milano 1985
C. Volpe e M. Lucco, *Sebastiano del Piombo*, Milano 1980
H. Wagner, *Raffael in Bildnis*, Bern 1969
G. Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del '500*, voll. 2, Milano 1988

UNA RACCOLTA DI 174 DISEGNI OTTOCENTESCHI REALIZZATI DA ROBERTO FOCOSI E ALTRI VISTI IN RAPPORTO ALLE INCISIONI DERIVATE

Donatella Falchetti Pezzoli

La nostra conoscenza delle incisioni del secolo scorso è generalmente limitata al prodotto finito, cioè all'impronta lasciata sulla carta dalla matrice inchiostrata. Come resta per lo più irreperibile la lastra, così rimane nell'ombra l'apporto del disegnatore. L'incisione infatti era in prevalenza frutto di un lavoro di équipe, che richiedeva abilità differenziate per il disegno e per l'azione sulla matrice[1].
Non conoscere la prima di queste due fasi comporta una lacuna notevole, perché il disegno preparatorio, sia in quanto «traduzione» di un'opera d'arte, sia come «invenzione» di un'immagine, è un elemento basilare nella genesi dell'incisione. I disegni, se erano di discrete dimensioni, venivano anche presentati alle esposizioni di belle arti di Brera ed erano oggetto di specifica attenzione e di recensioni che – quando si trattava di riproduzione di dipinti – sottolineavano «l'intelligenza, l'accuratezza, una esatta imitazione del tono delle tinte locali dell'originale»[2] e, laddove l'esecuzione era degna di maggior lode, auspicavano che l'opera dell'incisore fosse di qualità altrettanto elevata per non mortificare un lavoro pregevole.
La minor probabilità di conservazione del disegno in quanto *unicum*, a un pultiplo come la stampa e anche la difficoltà di localizzare gli originali conservatisi, impediscono solitamente di conoscere e ricomporre le fasi di creazione e moltiplicazione dell'immagine. Quando però si trovano i disegni preparatori ed è possibile rintracciare le incisioni che da essi derivano, ne può scaturire un confronto di grande interesse e uno studio approfondito. Per questo va sottolineata l'importanza del recente acquisto (nel 1991) – da parte della Raccolta delle stampe A. Bertarelli – di una collezione di centosettantaquattro disegni ottocenteschi. Le loro dimensioni sono ridotte: il più grande raggiunge 12x17 cm, sessantotto pezzi misurano circa 10x7 cm, mentre centocinque si aggirano sui 5x3,5 cm.[3]
Sono ottantuno disegni a matita di cui molti con leggeri rinforzi a penna, novantadue a penna e acquarello grigio, talvolta eseguiti su schizzo a matita e una sola tempera a vari colori. Nel formato maggiore prevale l'uso della matita, mentre nell'altro è scelto più spesso l'acquarello che insieme alla penna è adatto a definire le immagini molto piccole.
La tecnica di esecuzione è squisita. Nella maggior parte dei disegni a matita il tratteggio minuto e morbido rifinisce nei particolari l'immagine, che sopporterebbe anche un

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

D.F. von Hadeln, v. C. Ridolfi [1648]
B. Jestaz, *Armes*, in *L'École de Fontainebleau* (catalogo di mostra) di Aa. Vv., Paris 1972
P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1980
A. Lautraite, *Étude au Service de la restauration des peintures des Musées Nationaux*, in *Raphaël dans les collections françaises* (catalogo di mostra) di Aa. Vv., Paris 1983
L. Lawner, *I Modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino [...]*, Milano 1984
A. Luzio, *L'Aretino nei suoi primi anni a Venezia [...]*, in 'Giornale storico della letteratura italiana', 1888
F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia 1941, e 1943
A.L. Mayer, *A propos d'un nouveau livre sur le Titien*, in 'Gazette des Beaux-Arts', dicembre 1937
G.M. Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino* (Padova 1741; Brescia 1763[2]), ripubblicata in P. Aretino [1957-1960]
G. Morello, in *Raffaello in Vaticano* (catalogo della mostra a Roma) di Aa. Vv., Milano 1984
G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, voll. 22, Leipzig 1835-1852
K. Oberhuber (a c. di), *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, in *The illustrated Bartsch*, vol. 27°, New York 1978
K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982
R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950
F. Panvini Rosati, *Medaglie e placchette italiane dal Rinascimento al XVIII secolo* (catalogo di mostra), Roma 1968
A. Parronchi, *Inganni d'ombre*, in 'Achademia Leonardi Vinci', 1992
J.D. Passavant, *Le Peintre-graveur*, voll. 6, Leipzig 1860-1864
T. Pignatti, *Tiziano - Tutti i dipinti*, voll. 2, Milano 1981
J.G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel [...] Bargello*, vol. III, Firenze 1985
C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte [...]* (1648), a c. di D.F. von Hadeln, voll. 2, Berlin 1914-1924
J. Shearman, cit. in S. Béguin [1983]
J. Shearman, in *Raffaello architetto* (catalogo della mostra a Roma) a c. di C.L. Frommel e altri, Milano 1984
I.H. Shoemaker e E. Broun, *The engravings of Marcantonio* (catalogo di mostra), Laurence, Kansas 1981
W. Suida, *Tiziano*, Roma 1933
W. Suida, *Titian's earliest portrait of Aretino*, in 'The Burlington Magazine', settembre 1939
B. Talvacchia, in *Giulio Romano* (catalogo della mostra a Mantova) a c. di E.H. Gombrich e altri, Milano 1989
H. Tietze, *Tizian-Graphik*, in 'Die graphischen Künste', 1938
H. Tietze, *Tizian Gemälde und Zeichnungen*, Wien 1950 (ed. inglese, London 1950)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori [...]* (1568), a c. di P. Della Pergola, L. Grassi e G. Previtali, voll. 9, Milano 1962-1966
G. Villon, S. Marinelli e G. Marini, *Museo di Castelvecchio, Verona - La collezione di stampe antiche* (catalogo di mostra), Milano 1985
C. Volpe e M. Lucco, *Sebastiano del Piombo*, Milano 1980
H. Wagner, *Raffael in Bildnis*, Bern 1969
G. Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del '500*, voll. 2, Milano 1988

UNA RACCOLTA DI 174 DISEGNI OTTOCENTESCHI REALIZZATI DA ROBERTO FOCOSI E ALTRI VISTI IN RAPPORTO ALLE INCISIONI DERIVATE

Donatella Falchetti Pezzoli

La nostra conoscenza delle incisioni del secolo scorso è generalmente limitata al prodotto finito, cioè all'impronta lasciata sulla carta dalla matrice inchiostrata. Come resta per lo più irreperibile la lastra, così rimane nell'ombra l'apporto del disegnatore. L'incisione infatti era in prevalenza frutto di un lavoro di équipe, che richiedeva abilità differenziate per il disegno e per l'azione sulla matrice[1].

Non conoscere la prima di queste due fasi comporta una lacuna notevole, perché il disegno preparatorio, sia in quanto «traduzione» di un'opera d'arte, sia come «invenzione» di un'immagine, è un elemento basilare nella genesi dell'incisione. I disegni, se erano di discrete dimensioni, venivano anche presentati alle esposizioni di belle arti di Brera ed erano oggetto di specifica attenzione e di recensioni che – quando si trattava di riproduzione di dipinti – sottolineavano «l'intelligenza, l'accuratezza, una esatta imitazione del tono delle tinte locali dell'originale»[2] e, laddove l'esecuzione era degna di maggior lode, auspicavano che l'opera dell'incisore fosse di qualità altrettanto elevata per non mortificare un lavoro pregevole.

La minor probabilità di conservazione del disegno in quanto *unicum*, a un pultiplo come la stampa e anche la difficoltà di localizzare gli originali conservatisi, impediscono solitamente di conoscere e ricomporre le fasi di creazione e moltiplicazione dell'immagine. Quando però si trovano i disegni preparatori ed è possibile rintracciare le incisioni che da essi derivano, ne può scaturire un confronto di grande interesse e uno studio approfondito. Per questo va sottolineata l'importanza del recente acquisto (nel 1991) – da parte della Raccolta delle stampe A. Bertarelli – di una collezione di centosettantaquattro disegni ottocenteschi. Le loro dimensioni sono ridotte: il più grande raggiunge 12x17 cm, sessantotto pezzi misurano circa 10x7 cm, mentre centocinque si aggirano sui 5x3,5 cm.[3]

Sono ottantuno disegni a matita di cui molti con leggeri rinforzi a penna, novantadue a penna e acquarello grigio, talvolta eseguiti su schizzo a matita e una sola tempera a vari colori. Nel formato maggiore prevale l'uso della matita, mentre nell'altro è scelto più spesso l'acquarello che insieme alla penna è adatto a definire le immagini molto piccole. La tecnica di esecuzione è squisita. Nella maggior parte dei disegni a matita il tratteggio minuto e morbido rifinisce nei particolari l'immagine, che sopporterebbe anche un

notevole ingrandimento senza perdere di definizione. In altri casi il ritmo e l'atmosfera del soggetto suggeriscono una tecnica più veloce e disinvolta (ad esempio nei disegni 36, 9, 10 e 12) (fig. 29,8)[4], che risulta pienamente adeguata. Si differenziano sul piano tecnico i disegni dal 17 (fig. 13) al 20, che sono scanditi da un tratteggio parallelo e da un segno spigoloso, soprattutto nella descrizione dell'ambiente naturale.

Oggetto di rappresentazione è la figura umana, generalmente colta nello svolgimento di una vicenda, cui alludono gli atteggiamenti sempre spontanei e «veri», i costumi, l'ambientazione. Nei disegni – meno frequenti – in cui l'intento narrativo cede a quello contemplativo, soprattutto nella raffigurazione di una persona sola, la densità dell'immagine deriva dall'attenzione alla psicologia del personaggio, dalla descrizione di particolari significativi dell'ambiente, dalla capacità di creare, con mezzi semplici, un'atmosfera.

L'ottimo livello qualitativo, in particolare la sapiente composizione dei piani e delle figure, consente di esprimere adeguatamente, anche in uno spazio assai ristretto[5] soggetti molto diversi – ambientati in esterni e interni – che trovano sempre un'interpretazione efficace e naturale, secondo una molteplicità di registri: da quello drammatico degli episodi violenti, a quello tranquillo della quotidianità, da quello satirico contro gli eccessi dei contemporanei, a quello intimo di alcune scene domestiche, a quello galante e a molti altri. La maggior parte dei disegni rappresenta la società della prima metà dell'Ottocento attraverso la vita privata, soprattutto delle classi nobile e borghese nei fogli più grandi, mentre in quelli piccoli sono raffigurate anche persone più modeste.

Una dozzina di disegni riunisce un gran numero di persone in scene di vita sociale, quali lo spettacolo a teatro (n. 46 e 173) (fig. 60), la regata a Venezia (n. 45) (fig. 34), la riunione conviviale degli alti gradi dell'esercito (n. 59), l'affollamento per assistere alla gran novità del passaggio del treno (n. 114), ecc. La dimensione storica si trova in ventidue disegni che raffigurano personaggi e avvenimenti dai tempi delle crociate (vedi disegno n. 104), ai secoli XVI e XVII, fino all'epoca napoleonica (n. 64, 65, 66) (fig. 47). Non mancano immagini esotiche (una decina) soprattutto di ambiente musulmano, mentre pochissimi sono i soggetti religiosi e biblici.[6]

Le scene sono in prevalenza ambientate in esterni (più di novanta): in pochi casi in ambito urbano e negli altri in un ambiente naturale ricco di vegetazione e di acque, sia che si tratti di giardini dove si intravedono case, monumenti, cancelli, torrenti, sia che si apra con varia prospettiva un paesaggio montano, lacustre o anche marino. Quasi una sessantina di disegni descrivono invece gli interni, quasi tutti di abitazioni private, con varietà di ambienti, dal soggiorno alla biblioteca, dallo studio alla camera da letto e in un caso anche alla cucina e con attenzione a diversi particolari dell'arredamento che costituiscono anche una interessante testimonianza dell'epoca.

Solo un limitato numero di fogli (complessivamente 16) porta una firma o una sigla che identifica l'autore. Sei disegni grandi sono firmati «Focosi» nel margine inferiore bianco o chiaro (n. 2, 6, 10, 25, 36, 38) (figg. 3, 5, 8, 19, 29), uno porta la firma abbreviata «Foc» (n. 26), mentre cinque disegni piccoli hanno l'iniziale «F» tipica del Focosi (n. 107, 109, 110, 113, 114) (fig. 49, 50, 51). In altri quattro casi con l'uso della lente di ingrandimento

e con qualche incertezza si riesce a distinguere su fondo più scuro e più confuso la prima parte del cognome (n. 1, 21) (fig. 1) o la «F» (n. 111, 112). È una firma ben nota perché facilmente reperibile nella produzione litografica milanese per oltre un trentennio.

Roberto Focosi

Si tratta del litografo, disegnatore e pittore Roberto Focosi (Milano 1806-1862) che sposò Giuditta sorella del pittore Giuseppe Elena e fu padre del pittore Alessandro.

Allievo dell'Accademia di belle arti di Brera egli si segnalò nei concorsi conseguendo premi nel 1824[7] «per elementi di figura disegnati dalla stampa» e nel 1827 «per l'invenzione in disegno»[8]. Iniziò precocemente ad esporre presentando all'annuale appuntamento artistico nelle sale di Brera nel 1824 un suo «disegno a matita d'invenzione» *Il fine tragico di Gabriella di Vergy*[9] ispiratogli da un ballo di Gaetano Gioia rappresentato in quegli anni alla Scala.

Nel 1828 lo troviamo, poco più che ventenne, impegnato in un importante lavoro litografico: le tredici tavole sciolte per l'illustrazione dei *Promessi Sposi*[10], stampate da G. Vassalli, in concorrenza con quelle disegnate da Gallo Gallina per la litografia Ricordi. Dell'opera manzoniana il Focosi diede un'interpretazione grafica «spigliata e narrativa ... diretta ... a un pubblico cittadino borghese» in cui « abbinava alla sintassi storico-romanzesca hayeziana le accattivanti risorse del repertorio fiammingo».[11]

Nello stesso periodo disegnava grandi scene di genere, sia sulla pietra litografica come *I saltimbanchi* che attraversano un villaggio sul loro carro (1827), sia per la serie, incisa da Luigi Rados, dei *Soggetti rustici familiari*[12] che rappresentano l'ambiente contadino lombardo nei vari momenti della giornata (editore Sasso, 1830-31).

Nel campo della ritrattistica, in cui emerse particolarmente, diede inizio nel 1827 a un'abbondante produzione fornendo otto disegni per una serie di alto livello: i grandi ritratti di illustri contemporanei incisi e pubblicati dal Rados[13], in cui i personaggi sono rappresentati con dovizia di particolari nel loro ambiente accanto ad oggetti che si riferiscono alla loro attività. Lungo tutto l'arco della sua vita ritrasse personaggi celebri in ambito culturale, politico, teatrale[14] e anche persone meno note, sia in tavole sciolte, sia in importanti serie segnalate con giudizi lusinghieri dalla critica contemporanea[15].

Si dedicò in vari momenti alla rappresentazione delle vicende storiche ottocentesche, dal periodo napoleonico alle guerre che portarono all'unità d'Italia[16]. Tra le stampe di maggiore formato ricordiamo le ampie prospettive delle rassegne militari nelle cinque *Tavole storico-pittoresche dell'opera del barone Alessandro Zanoli sulla Milizia Cisalpino Italiana 1796-1814* (Milano, Borroni e Scotti, 1845), inoltre l'*Incendio di Mosca*, il cui disegno fu tradotto da Giuseppe Stuppi nell'incisione premiata dall'Accademia di Brera nel 1850. Queste appartengono alla fioritura di iconografia napoleonica che si ebbe nel Lombardo-Veneto negli anni quaranta in concomitanza con la pubblicazione di numerose opere storiche sulla vita e le gesta di Napoleone e sulle imprese dei suoi generali. Si

riferiscono invece alle passioni e lotte risorgimentali diverse stampe pubblicate sciolte o in volume, tra cui numerosi figurini per la Guardia Nazionale[17] adottati dal Governo Provvisorio di Milano del 1848 e le grandi litografie con le scene delle battaglie per l'indipendenza del 1859 stampate dalla litografia Ronchi.

L'illustrazione del romanzo storico (svincolata dall'edizione del testo), coltivata dal Focosi fin dai suoi esordi in campo artistico e che trova un altro momento importante, dopo le citate tavole per i *Promessi sposi*, nelle otto litografie sciolte per il *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (1838)[18], si collega ad un altro settore dell'attività del Focosi.

Se i suoi lavori più pregevoli si trovano fra le tavole di formato medio e grande destinate al collezionismo di qualità o all'arredo domestico, e ad esse principalmente è affidata la sua fama, non si può dimenticare, anche per la rilevanza quantitativa, la sua attività di illustratore di una produzione editoriale molto differenziata.

Gli erano richieste soprattutto immagini di formato medio e piccolo per le edizioni di testi letterari di vario livello, dal romanzo storico a quello contemporaneo, ai lavori teatrali, fino alle novelle e alla letteratura di evasione di strenne e almanacchi[19]; inoltre ritratti da inserire in repertori biografici o da affiancare ai frontespizi di molte opere e anche immagini celebrative di avvenimenti contemporanei, come l'incoronazione di Ferdinando I nel 1838[20] o l'ingresso a Milano di Francesco Giuseppe ed Elisabetta nel 1857[21].

Tra i più prestigiosi esempi di questa produzione libraria sono le serie di immagini inserite nelle belle edizioni in ottavo pubblicate all'inizio degli anni quaranta, quando l'edizione illustrata dei *Promessi Sposi* (1840-1842) promuoveva su larga scala l'accostamento del linguaggio visivo a quello letterario e anche artisti della importanza di Hayez erano coinvolti in imprese editoriali del genere (vedi le cinque incisioni a piena pagina e le vignette su disegno di Hayez, che illustrano le tragedie di Schiller tradotte da Andrea Maffei, pubblicate a Milano da Pirola tra il 1842 e il 1845[22]).

Sono da ricordare, oltre alle immagini per l'edizione del 1840 del *Marco Visconti*, i ventinove disegni del Focosi tradotti in incisioni da G. Buccinelli per *La Signora di Monza. Storia del secolo XVII* di Giovanni Rosini (Milano, Manini, 1840), le 12 litografie (compreso il frontespizio) che illustrano *Il Marchese Annibale Porrone. Storia milanese del secolo decimosettimo* di Ignazio Cantù (Milano, Borroni e Scotti, 1842) che costituiscono un esempio – meno frequente – di illustrazione libraria di ottimo livello eseguita con la tecnica litografica; inoltre i nove disegni relativi all'*Adelchi* e al *Carmagnola*, da cui Francesco Ratti ricavò le xilografie per le *Opere varie* del Manzoni (Milano, G. Redaelli, 1845)[23]. Tutti questi volumi, che misurano circa 26-28 cm di altezza portano immagini oscillanti tra i cm. 10x8 e 13x9, che sono raccordate all'ampiezza della pagina da ricche incorniciature grafiche.

Esempio significativo del vario articolarsi dell'attività del Focosi in base alle richieste del mercato editoriale è la vicenda iconografica del *Marco Visconti*. Per quest'opera egli fornisce, a più riprese, un'interpretazione grafica a vari livelli: dalle otto tavole[24] (cm. 34x30 circa compresa l'incorniciatura grafica) stampate nel 1838 dalla litografia Vassalli e non collegate alla pubblicazione del romanzo, alla ventina di disegni preparatori per le

incisioni della bella edizione stampata da Borroni e Scotti nel 1840, all'unica illustrazione per l'edizione del 1847, fino alle immagini derivate da questa, ma ritoccate e semplificate per le modeste e modestissime edizioni del 1860, 1865 e 1867[25].

Focosi diede una splendida prova della sua abilità nel trasferire nel disegno le sfumature e le tonalità di un quadro a olio, riproducendo i *Vespri Siciliani* di Hayez su una grande pietra litografica, che fu presentata alla esposizione di Brera del 1834 e suscitò un'eco vastissima di consensi[26]. Tuttavia il Focosi fu essenzialmente un creatore di immagini e solo in pochi casi si dedicò a tradurre in disegno le opere altrui. Infatti quando curava l'illustrazione di un volume forniva una serie di disegni di sua «invenzione», lasciando ad altri la riproduzione dei dipinti celebri, che per la loro attinenza al testo andavano inseriti nel corredo di tavole. Così avvenne per i dipinti di Hayez, D'Azeglio e Gonin che illustrano l'edizione del 1840 del *Marco Visconti* e anche per il *Carmagnola* di Hayez, che è accostato all'ultimo atto della tragedia nelle *Opere varie* di A. Manzoni (Milano, 1845).

Rari sono nella produzione del Focosi i soggetti religiosi e biblici (segnalo un'immagine del *Natale* di cui alla nota 10 e un *Mosè* con le tavole della legge entrambe incise da Luigi Rados)[27] mentre il suo apporto alla vedutistica, così fiorente nella prima metà dell'Ottocento, è praticamente nullo: egli si limita a disegnare le figure che animano alcune vedute urbane di Milano[28]. È chiaro che al Focosi interessa solo la figura umana e le scene che su di essa si incentrano per cui l'ambientazione, che pure nei suoi disegni è sempre efficace e sapiente, è del tutto subordinata ad esse.

Dopo questa panoramica rimane da precisare quale fu il ruolo della pittura nell'attività del Focosi e quale la valutazione globale dei contemporanei. Di grande interesse è a questo proposito il brano di Michele Sartorio introduttivo alla recensione di un dipinto del 1844[29]: «Roberto Focosi è di que' pochi che meritano incoraggiamento. La difficoltà di trovare pronte e non interrotte commissioni, e d'altra parte il bisogno di dover provvedere a un onesto campamento per sè e per la famiglia, costringe più d'un artista ad assoggettarsi a lavori di secondo genere e sacrificare per tal modo in cose d'occasione un'abilità che potrebb'essere più utilmente impiegata. Il Focosi, valente disegnatore, è tra questi, ed è mirabile come l'amore dell'arte l'abbia tenuto sempre su la buona via. Noi lo veggiamo, senza mai dar nel mestiere, disimpegnare lodevolmente le molte commissioni che gli piovono d'ogni parte, e così abbellire di graziose vignette parecchie opere del giorno. – Ne' momenti d'ozio egli si applica alla pittura in grande, per la quale ha decisa vocazione».

Generalmente condiviso era il giudizio positivo sul Focosi, i cui quadri, se negli anni trenta dimostravano ancora «una certa timidezza di dipingere»[30], negli anni quaranta e cinquanta rivelano «la franchezza d'un pennello sicuro, pronto e attivamente esercitato»[31].

Tra i suoi dipinti che comparvero alle esposizioni annuali di Brera citiamo: *Giselda moriente in braccio al fratello* (1835); *Palcoscenico di un gran teatro durante una prova di ballo* (1840) che nel periodo dell'esposizione «ebbe costantemente un gran numero di ammiratori»[32] e un concorde successo di critica[33]; *Ossian e Malvina* (1840); *Alboino e Rosmonda* (1842); *Aggressione di briganti nella Calabria* (1844); *Il conte Verde di Savoia davanti a Carlo IV imperatore di Germania* (1847); *Il conte Francesco Carmagnola ospite di una povera famiglia*

(1850); *Mosè che, allo scendere dal monte, getta a terra le tavole della legge* (1851); *Ritratto di uomo in uniforme militare sarda* (1853); *Fondazione di Venezia* (1859). I titoli di questi dipinti registrati negli Atti dell'Accademia di Brera e citati nelle recensioni in diversi periodici, indicano che il Focosi rappresentò soprattutto soggetti storici e letterari.
Alcune sue tele ci sono note attraverso incisioni e litografie: *Alboino e Rosmonda* riprodotto nell'«Album. Esposizione di belle arti» (6(1842), p. 109), l'*Aggressione di briganti nella Calabria* che si trova nelle «Gemme d'arti italiane» (1(1845), p. 181), il *Pier Luigi Farnese* inciso da Giuseppe Buccinelli per illustrare un racconto storico in una strenna del 1852[34] e la *Battaglia di Magenta* riprodotta dal Focosi stesso in buon formato (41x54 cm) presso la litografia Ronchi e Corbetta intorno al 1860.
La conoscenza dell'attività del Focosi – cui qui si è fatto cenno – ci può fornire dati utili per approfondire lo studio dei disegni, che in misura troppo limitata hanno conservato la sua firma. La produzione nota di questo valente disegnatore rappresenta un termine di confronto per l'attribuzione a lui di parte dei disegni non firmati e permette di inquadrarli nell'insieme della sua opera.
È necessario a questo punto procedere all'analisi dei disegni da svariate angolazioni.

Stato di conservazione e sistemazione attuale dei disegni

Anticamente i disegni sono stati tutti montati – tranne i quattro che conservano il margine originale (n. 17-20) – su supporti di cartoncino leggero con un doppio filetto a penna per incorniciare l'immagine, secondo il gusto dell'epoca. I disegni piccoli, a gruppi di quattro[35], sono fissati per il lembo superiore su cartoncini di cm. 25x18 circa, mentre quelli più grandi sono applicati singolarmente su supporti di cm. 18x12 o 25x18. Ventitre di tali disegni al momento del montaggio erano già foderati da una carta, che forma un bordo di un centimetro tutt'intorno.
Recentemente tutta la raccolta è stata riunita entro le pagine di un album moderno e i disegni sono stati numerati[36]. Lo stato di conservazione è generalmente buono: solo due disegni portano strappi che andrebbero chiusi.[37] La carta, che è di spessore molto diverso da un pezzo all'altro, in molti casi è rimasta bianca, in altri ha subito un ingiallimento leggero e uniforme, mentre in taluni fogli presenta rare macchie bruno chiaro.[38] I supporti sono invece diffusamente macchiati e la loro acidità può nel tempo danneggiare i disegni. Sarebbe quindi opportuno studiare un assetto di conservazione che proteggesse i disegni dall'acidità del supporto, senza rimuoverlo completamente, per non perdere quanto esso testimonia della storia di questi disegni, secondo l'attuale orientamento nei confronti dei vecchi montaggi.[39] È inoltre consigliabile interfogliare l'album con sottile carta neutra. Purtroppo il montaggio dei disegni è stato preceduto dalla loro rifiliatura. I fogli sono stati spesso tagliati molto vicino al bordo dell'immagine o addirittura a filo e in alcuni casi ne ha sofferto l'integrità del disegno che ha perso, per un taglio maldestro, qualche particolare periferico (così nei disegni n. 69, 70, 73, 85, 111, 113, 137) (figg. 48, 50). Nei fogli n. 109, 110 e 111 insieme al margine inferiore è stata troncata a metà l'iniziale «F» dell'autore, mentre in numerosi casi la didascalia è stata tagliata in misura più o meno sensibile e risulta, secondo i casi ancora decifrabile (n. 119) (fig. 52) o interpretabile (n. 120, 121) (fig. 53, 54) o viceversa illeggibile (n. 76, 77, 95 ecc.) o infine ridotta a scarse tracce (n. 103, 104, 127, 128, 129).
Il problema della rifilatura tocca diversamente le centosei immagini chiuse entro un rettangolo (che sono tagliate a filo o quasi) e quelle a contorno libero in cui il taglio è spesso scostato dal disegno. Nessun disegno del primo gruppo possiede delle didascalie, tranne i quattro che conservano il margine originale (n. 17-20). Dei sessantotto disegni a contorno libero ben trentaquattro portano le scritte sotto l'immagine.
È facile dedurre che un grande numero di didascalie è andato perduto con la rifilatura. Probabilmente un falso problema estetico consigliava di ritagliare drasticamente i margini e per i disegni più piccoli imponeva inoltre l'uniformità di dimensione tra i quattro foglietti montati sullo stesso supporto al punto che – come già accennato – alcune immagini un po' più grandi hanno perduto i contorni originali, mentre quelle piccolissime godono di un margine discreto. Questa attenzione per il montaggio e per la simmetria, che arrivava a sacrificare le scritte, indica che mancava la consapevolezza che rinunciando a salvaguardare le informazioni conservate nei margini del foglio, si limita notevolmente la fruibilità dell'immagine. Laddove i personaggi o la scena non sono di per sé riconoscibili e viene rimossa, insieme alle didascalie, una possibilità di individuarli, vanno perduti il significato narrativo o i riferimenti culturali che avevano informato l'immagine al suo nascere e rimane solo la possibilità di apprezzamento estetico e la pur notevole densità della comunicazione visiva.

Ricerca delle incisioni derivate dai disegni

Per approfondire la conoscenza dei disegni è utilissimo trovare le incisioni da essi derivate. E poiché la loro destinazione ad illustrazione libraria è resa del tutto esplicita dalla presenza di numerose immagini per frontespizi[40] e da alcune didascalie con riferimento alla pagina del testo (n. 17-20), la ricerca va indirizzata a trovare i volumi che contengono le incisioni. La stampa, quando porta delle scritte sui margini, può darci il nome del disegnatore e di chi ha trasferito sulla lastra l'immagine, e anche una didascalia. Ulteriori elementi ci fornisce il volume: l'anno di pubblicazione è un sicuro termine «ante quem» per il disegno, l'editore è il committente dell'immagine; inoltre il libro ci apre la possibilità di studiare il rapporto tra l'illustrazione e il testo, considerando due aspetti molto diversi tra loro: da una parte la capacità dell'artista di interpretare la situazione e di descrivere i personaggi, dall'altra l'equilibrio tra pagine a stampa e corredo iconografico nel libro, visto come oggetto di un'impresa editoriale.
Ad indirizzare la ricerca verso la categoria editoriale di almanacchi e strenne sollecitano senza alcun dubbio le tre immagini napoleoniche (n. 64-66) (fig. 47) che illustravano un

piccolo calendario suddiviso in trimestri inserito in tali pubblicazioni, e anche le personificazioni delle quattro stagioni (n. 142-145) destinate allo stesso uso.
La difficoltà di tale ricerca sta nel fatto che questi volumetti sono conservati in misura limitata[41] nelle biblioteche e perlopiù dispersi tra le altre opere[42]. È vero che nella fascia di strenne e almanacchi di piccolo formato e di discreta qualità corredati da incisioni la tiratura media degli anni trenta e quaranta dell'Ottocento era intorno ai mille esemplari, ma si trattava, per esplicita dichiarazione dei contemporanei, di una letteratura di consumo[43], che vedeva esaurita la sua funzione nel volgere di breve tempo[44] e questo non ne ha facilitato la conservazione fino a noi. La ricerca in tali pubblicazioni dei personaggi o dei soggetti riconoscibili nei disegni è resa laboriosa dal gran numero di brani inseriti alla rinfusa e ostacolata dai loro titoli non sempre trasparenti. È inoltre di scarsa utilità, come canale di ricerca, il nome del Focosi (le sue poche firme sui disegni sono peraltro un fondamentale punto di riferimento in questo studio). Infatti nelle strenne, dove spesso gli autori dei testi si celano dietro una sigla o sono del tutto sottaciuti, anche le tavole nella metà dei casi circa sono anonime e solo un quarto delle immagini porta oltre al nome dell'incisore anche quello del disegnatore[45]. Ancora più rare le indicazioni sugli autori delle illustrazioni negli almanacchi.
Risulta quindi inevitabile una indagine a tappeto sui volumetti illustrati editi in un ampio arco di tempo. Il ritrovamento delle incisioni derivate dai disegni della raccolta assume perciò quasi un carattere di casualità, in quanto gli unici criteri sicuri di selezione all'interno della fascia qualitativa media di questo genere editoriale sono quello del formato, che deve essere ragionevolmente rapportato[46] alla misura dei disegni e quello cronologico, in quanto il periodo indagato, per motivi stilistici e tecnici, non può essere molto più ampio del periodo di attività del Focosi (35 anni). L'estensione della ricerca – fuori dal campo di strenne e almanacchi – alle collane di narrativa contemporanea e di romanzi storici, quale ad esempio il «Florilegio romantico» pubblicato da Borroni e Scotti negli anni quaranta, ha permesso di trovare numerose immagini (tra cui parecchie del Focosi) affini per formato e per impostazione ai disegni oggetto di questo studio, ma nessuna ricavata da essi.

I volumi contenenti le incisioni

Da strenne e almanacchi sono finora emerse quaranta incisioni che riproducono i disegni, offrendoci una quantità di informazioni preziose non ricavabili in altro modo. Le tavole reperite sono la traduzione delle immagini del formato maggiore, salvo cinque che si riferiscono ai disegni piccoli, quindi il discorso che ne scaturisce riguarderà soprattutto le prime. I volumi illustrati forniscono in primo luogo importanti punti di riferimento cronologico, collocando la produzione dei disegni lungo un arco di tempo che va dal 1833, epoca del rapido affermarsi delle strenne, da poco apparse sul mercato editoriale, fino al 1867 circa. I disegni illustrano le strenne di formato medio-piccolo e

tra gli almanacchi quelli più curati nella stampa e nelle illustrazioni, che a un contenuto simile alle strenne aggiungono un calendario: cioè quelle pubblicazioni che segnano il confine tra le due categorie editoriali. Se in linea teorica, considerando il complesso della produzione, risulta abbastanza chiara la differente fisionomia degli almanacchi, destinati all'uso pratico, e delle strenne, rivolte a un consumo voluttuario e di moda[47] – cui corrispondeva un diverso rapporto tra illustrazione e testo, sia per la qualità che per la quantità delle immagini – sul piano pratico si nota una vasta fascia intermedia, dove i caratteri si avvicinano e si confondono e si ha un prodotto che gli editori stessi definiscono promiscuamente con i due termini[48]. Non vi è infatti differenza tra le immagini del nostro album inserite nelle strenne piuttosto che negli almanacchi, né dal punto di vista tecnico-qualitativo, né da quello del contenuto, se si eccettuano le citate immagini per calendario e la figura della *Minerva* (disegno n. 52) (fig. 35-37), divenuta per molti anni simbolo grafico della «Scuola di Minerva», analogamente a quanto accadeva in altri almanacchi, caratterizzati da un'incisione ricorrente a fianco del frontespizio[49].
Le immagini sono confluite in un settore della produzione che ha mantenuto caratteristiche pressoché invariate nel tempo, nonostante nel corso del trentennio considerato vi sia stata una sensibile evoluzione, sia sul piano della riproduzione delle immagini (introduzione di nuove tecniche: xilografia su legno di testa, litografia a penna ecc.) sia sul piano dell'orientamento editoriale relativo al formato. Le strenne, che avevano iniziato con misure (tra i 14 e i 18 cm.) vicine a quelle degli almanacchi, aumentarono mediamente le dimensioni, sia per il passaggio a misure superiori di alcune come la «Strenna italiana» o il «Non ti scordar di me» (da 16 a 25 cm), sia per la comparsa di nuovi titoli di formato più grande (il massimo sono i 29 cm. delle «Gemme d'arti italiane»). Invece i nostri disegni in tutto l'arco di tempo vanno ad illustrare volumi compresi tra i 12 e i 18 cm.[50] e sono tradotti in incisioni su lastra metallica, per una clientela affezionata a un prodotto di buona qualità, realizzato secondo le tecniche tradizionali[51].

L'editore – committente delle immagini

Le illustrazioni sono state commissionate e pubblicate da Paolo Ripamonti Carpano che, nel campo delle strenne, fu editore anche delle prestigiose «Gemme d'arti italiane» e della «Strenna italiana», per la quale il Focosi fornì vari disegni. Fanno eccezione la *Minerva* (disegno n. 52) pubblicata dalla tipografia e libreria Pirotta e le immagini n. 17 e 18 che illustrano la tarda «Strenna romantica dedicata al gentil sesso», edita nel 1865 o 1867 da Antonio Ripamonti Carpano successore di Paolo. La presenza quasi esclusiva di una sola casa editrice (limitatamente alle tavole reperite) può sembrare connessa con le vicende che hanno portato alla formazione della raccolta di disegni, sulle quali tuttavia non è stato possibile indagare. Nella produzione ben differenziata di strenne del Ripamonti Carpano, il rapporto tra illustrazione e testo veniva gestito in base a diversi criteri di politica

editoriale, che prevedevano anche l'uso di incisioni provenienti dall'estero[52], analogamente a quanto faceva la concorrenza.
A differenza delle tavole che venivano importate dall'Inghilterra e dalla Francia, che avevano spesso una funzione solo decorativa, le immagini derivate dai disegni della raccolta sono state perlopiù concepite in rapporto a un testo. Al momento del loro inserimento nel volume poteva esservi a livello editoriale una maggiore o minore attenzione a valorizzare questa rispondenza, sia apponendo una didascalia, sia collocandole opportunamente. Infatti le tavole con didascalia situate di fronte alla pagina del testo che illustrano (una decina di quelle tratte dai disegni) consentono al lettore di godere appieno dell'immagine in rapporto al testo, mentre il collegamento con la pagina stampata si fa meno immediato quando l'immagine è posta all'inizio del brano cui si riferisce (sette casi) o addirittura illustra il frontespizio o lo affianca (più di una quindicina di casi).
Frutto di incuria al momento della legatura è invece la collocazione casuale delle incisioni che risultano in tal modo lontane dal testo sul quale erano modellate e si trovano inserite in un contesto del tutto estraneo (vedi schede n. 9, 10).
Un modo scorretto di gestire il rapporto testo-immagine da parte degli editori di strenne era l'uso di riutilizzare le incisioni, a distanza di pochi anni, per illustrare testi diversi. Ciò era dovuto alla ricerca di un guadagno maggiore di quello già cospicuo assicurato da tali pubblicazioni e reso possibile dall'incuranza del pubblico che badava più all'aspetto esteriore che al contenuto del volume, trattandosi di un oggetto da regalo.
Il riutilizzo delle incisioni si verificava anche in altri settori dell'editoria ottocentesca ed aveva una sua legittimità[53] solo quando non si pretendeva di attribuire un diverso significato all'immagine semplicemente cambiando la didascalia[54].
Il fenomeno della riutilizzazione delle immagini nelle strenne si accompagna quasi al nascere di questo genere editoriale e si intreccia con la ristampa dei testi. Dapprima furono usate immagini straniere di seconda mano (già nel secondo numero della «Strenna italiana» (1835), che era un volume molto curato); in un secondo momento si aggiunse la riproposta di incisioni e testi italiani, che riguardò anche tre tavole tratte dai disegni della raccolta.
La condotta dell'editore in tale caso è quella descritta e criticata nelle recensioni dell'epoca[55], con una differenza tra il primo e il secondo riutilizzo della stessa immagine. Quattro anni dopo la pubblicazione della «Strenna italiana» per il 1834 l'editore Paolo Ripamonti Carpano decide di riutilizzare cinque delle sette incisioni che la illustravano in un almanacco di minore importanza, dando incarico a G. B. Cremonesi di scrivere dei brani adatti per quelle immagini. Viene così costruita una storia che sfocia in un finale piuttosto improbabile per aderire alla scena rappresentata nella tavola n. 31 (fig. 24).
Per l'immagine n. 60 (figg. 43, 44), che era servita per illustrate un racconto fantastico e conteneva due figure, di cui una alata, venne accuratamente cercata una vicenda che vi si rispecchiasse. Ma dopo la redazione del testo, l'editore decise di dare all'almanacco un formato più piccolo, rendendo necessario rimpicciolire l'incisione con conseguente

perdita di una delle figure. In tal modo fu vanificato lo sforzo dello scrittore di creare una rispondenza fra testo e immagine (vedi la scheda n. 60).
Questa operazione editoriale mirava a raggiungere, sostenendo spese ridottissime, una fascia di acquirenti di possibilità economiche più limitate. L'almanacco fu venduto infatti a un prezzo che non raggiungeva un terzo di quello della «Strenna italiana» e fu tirato in mille esemplari anziché in cinquecento (vedi la scheda n. 31).
Nella strenna per il 1854 «Il bamboccione», che a distanza di sedici anni ospita il terzo stato dell'incisione n. 60 (in cui è stato eraso il nome del disegnatore, forse perché poteva evidenziare l'età dell'immagine), la riutilizzazione della tavola avviene in un quadro di trascuratezza del rapporto testo-illustrazione. La collocazione casuale dell'incisione in tutt'altra parte del volume rende ancora più labile il già tenue riferimento a un brano, cui la accomuna genericamente l'ambiente montano: *Una corsa per l'Alpi di Schwitz* di Tullio Dandolo, già compreso nella «Strenna italiana» per il 1835 e qui ripubblicato anonimo. La tavola tratta dal disegno 16 (fig. 12) viene riutilizzata ad illustrare una scena che si svolge in una stanza povera anziché nella bella abitazione della protagonista del testo originario. Anche le persone rappresentate si adattano molto approssimativamente alla seconda vicenda.
Ben diverso è il caso già citato (p. 95) della ricomparsa ogni anno della *Minerva* (disegno n. 52) come antiporta della «Scuola di Minerva»: all'editore si può solo rimproverare uno sfruttamento eccessivo della matrice. Infatti egli continuò per tutti gli anni cinquanta a stampare una immagine sempre più sbiadita, perché dopo le molte migliaia di copie tirate la lastra era ormai esausta.

Il disegno e il testo

Non è possibile indagare in questa sede sul rapporto tra l'editore e il disegnatore per quanto riguarda la scelta delle scene da rappresentare e la loro impostazione.
Certo il rapporto instaurato dal Manzoni con gli illustratori dell'edizione del 1840-1842 dei *Promessi Sposi*, che trovavano già predeterminati il soggetto, i personaggi e l'articolazione del disegno, era un caso limite[56]. È invece da credere che disegnatori provetti come il Focosi, illustrando testi di modesta o modestissima portata, godessero di una buona autonomia.
Nella maggior parte dei casi non è possibile rapportare le immagini a un testo, perché non è stato reperito il volume che illustravano o talvolta perché alludono solo genericamente al contenuto della strenna (ad es. n. 136) (figg. 55, 56) e allora si può valutare solo l'ampiezza del ventaglio delle situazioni e dei personaggi rappresentati e dedurre dal ripetersi di certe scene[57] un interesse specifico del disegnatore, o del pubblico cui era destinata l'illustrazione, che era soprattutto femminile, come indicano esplicitamente alcuni sottotitoli di almanacchi e strenne e i disegni per i frontespizi n. 75, 78, 118, 126. Alle lettrici erano indirizzate le scene galanti con la classica dichiarazione d'amore da parte

di un uomo in ginocchio (n. 32, 61, 80), le conversazioni romantiche ambientate soprattutto in mezzo al verde (n. 92, 106, 119, 120, 121, 138, 150, 164, 165, 168), le scene domestiche che vedono la donna nell'intimità della sua casa, col suo bambino (n. 101, 132, 153) (fig. 58) e le immagini di donne con un libro aperto in mano, intente alla lettura della strenna (n. 1, 2, 134).
Bisogna tuttavia notare che nei disegni prevale la presenza maschile, in quanto protagonista della vita attiva[58].
Laddove si conosce il testo che le immagini illustrano, si può valutare la scelta del momento della narrazione che è stato fissato nel disegno e l'aderenza al contenuto e all'atmosfera del brano.
Quando diverse tavole si riferiscono alla stessa vicenda si nota la cura del disegnatore di differenziarle nel soggetto, nell'impostazione della scena, nell'ambientazione, per non creare immagini ripetitive anche dove si ripresentano gli stessi personaggi. È il caso dei disegni n. 5, 25 (firmato Focosi) (fig. 19) e 47, che illustrano l'almanacco di Francesco Augusto Bon «Altro tempo e altri denari malissimo spesi» e che costituiscono una serie omogenea con le altre tavole alle pagine 17 e 40. In quattro delle cinque immagini il disegnatore presenta la figura del «giovane studioso» sempre ugualmente vestito e riconoscibile anche dal ciuffo dei capelli, ma l'attenzione è indirizzata ora agli aspetti culturali (vedi la scena nella biblioteca del disegno n. 25), ora ai risvolti galanti della vicenda ambientati nel parco (disegno n. 47) e ne risulta una gradevole varietà di situazioni. La rappresentazione è fedele alle descrizioni del testo, del quale riflette anche la sottile ironia, nel gesto enfatico del conte che molesta gli ospiti con le sue declamazioni (n. 25) e nel viso femminile che fa capolino dietro la siepe a spiare la scena e che preannuncia futuri pettegolezzi (n. 47).
Analogamente avviene per i disegni n. 35 (fig. 28) e 29 che illustrano due momenti molto diversi del romanzo francese contemporaneo «Elisa o la torre di Strasburgo» tradotto e proposto come almanacco nel 1838. Nel primo disegno che rappresenta un punto di svolta della vicenda, la forte emozione tutta interiore del giovane protagonista, provocata da una lettera, trova un contrappunto nella quiete e normalità della stanza borghese; nell'altro la tensione esplode in una aggressione armata contro il giovane (vestito nello stesso modo) e si manifesta nella concitazione dei gesti e nell'espressione intensa dei volti.
Anche di immagini di cui non è stato rintracciato il testo, si riconosce comunque l'appartenenza allo stesso volume, sia per la presenza degli stessi personaggi (n. 8 e 55, n. 26, 93 e 109 (fig. 49), n. 41, 43 (fig. 33) e 44, n. 64-66 e forse anche n. 46 e 68 e altri) sia perché lo suggeriscono affinità di situazioni e di impostazione della scena, come per le due serie di coppie celebri della storia e della letteratura (n. 119, 120, 121; n. 139, 140, 141) (figg. 52-54).
Quando si conosce il volume cui le immagini si riferiscono si nota che il disegnatore tra le possibili situazioni da raffigurare privilegia diverse volte scene insolite, come l'avventura di due contendenti su un ghiacciaio che offre la suggestione di un ambiente particolare (n. 22) (fig. 14), o l'arrivo di un sergente incaricato del pignoramento nella cucina di una

povera famiglia (n. 58) (fig. 42), o la truffa di un avventuriero ai danni di un alto ufficiale durante una riunione di veterani (n. 59).
Altre volte la rappresentazione si concentra su una scena magica: la predizione del futuro da parte di una strega che dà luogo a un'immagine carica di atmosfera (n. 56) (fig. 40), o su situazioni fantastiche quale una visione di Andrea Alciati (n. 24) (fig. 17), o la comparsa di un gigante alato tra le montagne (n. 60) (fig. 43).
In alcuni casi per la brevità del testo che illustrano, le immagini riescono a raffigurarne tutto il contenuto e anche a mimarne lo stile o in chiave umoristica per una barzelletta racchiusa in otto righe (n. 28) (fig. 21), o in tono satirico nei confronti di fatti contemporanei (n. 9, 10), o invece serio per una riflessione morale (n. 27) (fig. 20).
Degna di nota per l'immedesimarsi del disegnatore nella persona raffigurata è la scelta del soggetto dei disegni n. 21 e 23 (fig. 15): fra i numerosi spunti che offriva il brano *Gli amori di Canova* dell'almanacco «Il simpatico» (vedi la scheda 23), il disegnatore sceglie di rappresentare l'incisore Giovanni Volpato intento a disegnare nel suo studio, all'arrivo del giovane Canova. Centro principale di interesse dell'immagine non è l'incontro dei due personaggi famosi e nemmeno l'infatuazione del Canova per la figlia di Volpato, cui allude la didascalia, bensì l'artista al lavoro, collocato in primo piano e affiancato dagli strumenti dell'arte e dalle opere finite.
Analogamente illustrando il lungo racconto *Vigilia di Natale* (vedi la scheda 21) non viene trascurata l'occasione di raffigurare un pittore mentre dipinge dal vero un paesaggio montano con una cascata, sotto gli occhi interessati di un ragazzo.
Lo stesso comprensibile interesse per un artista davanti al suo cavalletto si esprime nel piccolo disegno n. 158.
Considerando l'insieme delle illustrazioni che sono confrontabili con un testo, si rileva che la loro fedeltà ad esso – generalmente buona – trova qualche rara eccezione dovuta o ad una specifica esigenza del linguaggio visivo (vedi la scheda 23) oppure alla difficoltà per il disegnatore di memorizzare i particolari di una descrizione dispersa nell'arco di ottanta pagine (vedi la scheda 22).

L'attribuzione dei disegni non firmati

Il problema dell'attribuzione dei disegni non firmati viene affrontato alla fine e non casualmente in quanto solo dopo aver considerato la raccolta da diversi punti di vista emergono elementi utili ad approfondirlo.
Partendo dai sedici disegni con la firma del Focosi è possibile scoprire collegamenti e affinità che consentono di attribuire allo stesso artista diverse altre immagini.
Si è osservato che le tavole che illustrano vari momenti di una vicenda, rappresenntando i medesimi personaggi, sono generalmente opera dello stesso disegnatore; quindi i disegni 5 e 47 che insieme al n. 25 (firmato) illustrano in serie omogenea l'almanacco citato di F. A. Bon si ritiene che siano anch'essi del Focosi.

Il discorso può estendersi ai disegni n. 9 e 10 (firmato), che raffigurano due episodi diversi della «Commedia dei miei tempi» con una unità di stile e una uguale carica umoristica che non lasciano dubbi sulla loro paternità.
Altre volte mancando il riferimento a un testo può essere sufficiente riscontrare una marcata somiglianza fra i disegni: è il caso della figura femminile del disegno firmato n. 38, che corrisponde per profilo, acconciatura, abbigliamento alla più piccola figura del n. 143, che per la necessità del formato orizzontale (come illustrazione di una pagina di calendario in un almanacco) viene rappresentata china. In tal caso l'attribuzione al Focosi va estesa anche alle altre tre immagini dello stesso calendario (n. 142, 144, 145), che sono da considerare un tutto inscindibile.
Il bambino del disegno n. 93 assomiglia moltissimo nel viso, nella testa ricciuta, nell'abito e nella situazione di pericolo a quello dei n. 26 e 109 (fig. 49) entrambi firmati, che evidentemente illustrano la stessa vicenda. Il diverso formato individua il disegno più grande come illustrazione a piena pagina e gli altri come vignette per il frontespizio o da intercalare al testo.
In rari casi è l'incisione a fornire indicazioni indirette sul disegnatore: alle tavole anonime derivate dai disegni n. 27 (fig. 20) e 53 (fig. 38) si accompagnano nei rispettivi volumi altre tavole con le scritte «Focosi dis», «Buccinelli inc» (vedi scheda 27) e «Focosi dis.», «Ripamonti Carpano Gius.e incise» (vedi scheda 53). Le affinità tra le immagini (la tavola n. 53 trova un preciso riscontro nell'incisione firmata a pagina 159 dell'almanacco) inducono a pensare che la firma del Focosi sia riferibile anche ai disegni citati.
Un altro elemento utile per riconoscere il disegnatore è il confronto delle scritte interne ai disegni e delle didascalie.
Questo è un motivo in più per rammaricarsi della perdita di molte di esse, tagliate via con i margini.
Poiché i disegni firmati non portano scritte utili per un confronto, bisogna riferirsi a didascalie che si trovano in alcune immagini attribuite al Focosi: n. 5, 53, 142, 144. La loro grafia corrisponde a quella della maggior parte delle scritte conservate in una trentina di pezzi, pur con una certa disparità tra quelle più spontanee e quelle condizionate da esigenze di spazio e di leggibilità.
Anche nelle firme del Focosi si riscontra una notevole differenza tra la forma volutamente tondeggiante dei n. 10 e 25 e quella più corrente e schiacciata delle altre. La variabilità soprattutto dell'iniziale si trova anche nelle firme apposte dal Focosi sulle matrici litografiche.
Alle scritte molto grandi dei frontespizi n. 5 e 136 (fig. 55) che indicavano come disporre il titolo, si contrappongono quelle molto piccole, ordinate e con le aste verticali delle didascalie a matita (n. 7, 8, 96-98, 119, 120, 139-142, 144) che non riproducono certo la grafia usuale del Focosi. Questa era forse inclinata a destra come la scritta del disegno n. 53 e come quelle di cui rimangono tracce nei disegni n. 103, 128, 129.
Anche in questa oscillazione dell'andamento della scrittura l'analisi delle singole lettere e di intere parole («frontispizio», «gottico») mette in evidenza il ricorrere costante di forme

tipiche: nel corsivo maiuscolo le «E» di forma caratteristicamente tondeggiante, le «B» con il lobo inferiore ben sviluppato, nel minuscolo le «g» con l'asta sinuosa, le «r» simili alle «v», le «d» con l'asta molto piegata a sinistra, le «s» allungate ecc. mentre nelle scritte tutte maiuscole, laddove la scrittura è meno curata si notano le «C» molto aperte e le «G» poco chiuse (vedi i n. 64, 65, 66, 67, 75).
Le «F» maiuscole di «Frontispizio» dei disegni n. 75 e 126 sono più utilmente confrontabili con l'iniziale delle firme del Focosi che si trovano sulle litografie, piuttosto che su questi disegni.
Lasciano invece qualche perplessità le didascalie poco leggibili dei disegni n. 71, 73, 74.
Oltretutto nel gruppo omogeneo delle quattro immagini dal n. 71 al 74 si nota anche una meno immediata intelligibilità delle figure e dei particolari che non dipende solo dal formato, ma anche dagli equilibri chiaroscurali.
La riconducibilità al Focosi di un buon numero di disegni finora dedotta da singoli elementi, poggia anche su considerazioni di ordine tecnico e stilistico che evidenziano caratteri di omogeneità in lavori che pure sono stati eseguiti nell'arco di trent'anni.
Si può rilevare un uso abbastanza simile della matita pur nel diverso grado di rifinitura dei disegni: nelle immagini grandi il tratteggio generalmente minuto lascia scoprire appena la sua trama, se si eccettuano i disegni con piglio disinvolto e tratto veloce quale il n. 12 che è affine ai n. 57 e 36 (firmato Focosi). Una decina di disegni piccoli si distinguono invece per il segno netto e il tratteggio più distanziato (n. 79, 83, 84, 88-90, 122-125).
Nella maggior parte dei disegni a matita, tra cui alcuni firmati, l'artista ha fatto un uso molto moderato della penna per dare profondità ai punti scuri e risalto ad alcuni contorni. Ricorrenti, soprattutto nelle figure medie e piccole, sono i tratti di penna che con discrezione sottolineano gli occhi, il naso e le labbra e danno rilievo alla fisionomia. Anche gli acquarelli rivelano una tecnica quasi sempre affine: alla penna è affidata la definizione dei contorni, precisi ed essenziali, mentre il chiaroscuro è quasi tutto realizzato a pennello.
Spesso la resa dell'espressione dei volti è molto sapiente ed efficace anche nei disegni piccoli: bastano i nitidi tratti a penna e poche pennellate nelle sfumature dei grigi. Diverse volte si notano tracce di uno schizzo a matita, in altri casi, l'acquerello si sovrappone a un più consistente disegno preparatorio.
In pochi disegni il rapporto tra contorni a penna e campi ad acquerello si presenta diverso: nel n. 99 prevale nettamente la penna, che anche nei n. 77, 148, 150, 165 è impiegata a definire col tratteggio l'ombreggiatura.
Un discorso a parte meritano i disegni dal n. 17 al 20 di cui già avevamo notato all'inizio del discorso il tratteggio evidente e il segno spigoloso nella descrizione degli sfondi naturali. Altri elementi che differenziano questi disegni tra loro omogenei, dagli altri sono la diversa grafia delle didascalie, la pubblicazione molto tarda (nel 1865 o 1867) e il diverso *iter* di conservazione che ha salvaguardato il margine.
Questi fattori che singolarmente presi non sarebbero determinanti, concorrono ad assegnare i quattro disegni a un artista diverso.
L'attribuzione dei disegni n. 23 e 42 resta incerta a motivo della scritta apposta sulle

incisioni: delle tre tavole derivate dai nostri disegni che illustrano l'almanacco «Il simpatico» (1842), una – riferibile al Focosi[59] – porta l'indicazione «Buccinelli inci.e» (n. 24) (fig. 18) e le altre «Buccinelli fece» (n. 23 e 42) (figg. 16, 32). Quest'ultima forma contrapposta alla precedente sembrerebbe indicare la paternità esclusiva dell'immagine da parte dell'incisore, che avrebbe realizzato anche il disegno.
Giuseppe Buccinelli (Milano, 1800-1865) noto per una produzione di incisioni di formato medio-piccolo destinate essenzialmente all'illustrazione libraria, lavorò spesso a riprodurre disegni del Focosi, dai quali derivò anche le sue incisioni migliori: i ritratti di Vincenzo Brunacci e Paolo Mascagni (circa 24x23 cm) (Milano, G.A. Sasso, 1829).
Nel quadro complessivo che mostra un consistente nucleo di disegni attribuibile al Focosi e piccoli gruppi riferibili ad altri artisti, un'informazione precisa deriva dalle incisioni della «Strenna italiana» del 1834. Essa porta le indicazioni complete di paternità riferite a due immagini oggetto di questo studio: le scritte «Demarchi dis.» e «Gandini inc.» delle tavole n. 31 e 60 (figg. 24, 44). In tali disegni il Demarchi rivela uno stile simile a quello del Focosi.
La figura del Demarchi non è ancora sufficientemente delineata. Il Thieme-Becker (v. IX, 1913, p. 46) contempla un Demarchi V. disegnatore di ritratti.
L'indicazione sulle sue opere del solo cognome, che in rari casi è affiancato dall'iniziale V. del nome, ostacola la precisa definizione dei limiti della sua attività. Il suo nome di battesimo, sconosciuto ai repertori, risulta dagli elenchi della censura austriaca[60], che registrano il pittore Vincenzo Demarchi, autore di un ritratto inciso di Adelaide Tosi pubblicato nel dicembre 1821.
Più anziano del Focosi, iniziò la sua attività almeno quindici anni prima di lui. Ci è nota soprattutto la sua produzione ritrattistica, tra cui sono da ricordare i quarantasei disegni per il terzo volume della *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi* (Milano, Batelli e Fanfani, 1818), i ritratti dello zar Nicola I (inciso da G. Mussi a Milano nel 1830) e di alcuni nobili russi, che fanno ritenere probabile un suo viaggio in Russia e il grande ritratto di Ferdinando I dal dipinto dello Steuben (inciso da A. Zecchin per l'editore Artaria nel 1835).
Si dedicò anche alla litografia fin dal 1827, ritraendo personaggi del mondo teatrale tra cui Francesco Augusto Bon[61] (litografia Ricordi, 1827) e la Malibran (litografia Bertotti, 1834). Presso la litografia Vassalli disegnò un ritratto di Melchiorre Gioia favorevolmente recensito nella «Farfalla» del 3 gennaio 1829 (p. 2), dove il Demarchi viene definito «incisore».
Lavorò per l'illustrazione libraria di piccolo formato eseguendo disegni per l'antiporta o il frontespizio di edizioni milanesi di un certo livello quali il *Corsaro* di Byron (Tipi bettoniani, 1824), la prima edizione del *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (per Vincenzo Ferrario, 1834) e *Vita, amori e lettere di Abelardo ed Eloisa*, (tipi di Vincenzo Ferrario, 1835)[62].
Egli fornì disegni e incisioni per diverse strenne[63] degli anni trenta e quaranta, alcune delle quali contengono anche lavori del Focosi.

Ultimo ma non secondario risvolto del ritrovamento delle incisioni derivate dai disegni è la possibilità di confrontare le capacità espressive delle due tecniche o più concretamente nel nostro caso il grado di abilità e di impegno del disegnatore e dell'incisore. Di poche tavole conosciamo l'autore: Caterina Piotti Pirola ha inciso quella n. 1 (fig. 2), Domenico Gandini le n. 31 e 60 e Giuseppe Buccinelli quelle n. 23, 24, 42, 58 e 59.
Sebbene le quaranta incisioni trovate siano quasi tutte di buona qualità rispetto a quelle coeve di uguale formato reperibili in volumi analoghi, il confronto con i disegni mette in luce manchevolezze e approssimazione.
Ci vuole l'abilità di Caterina Piotti Pirola per una buona aderenza ai particolari del disegno e per un'adeguata resa dell'espressione dei volti e la finezza dei tagli di Gandini per non far rimpiangere troppo la morbidezza della matita o le sfumature dell'acquerello.
Anche alcune incisioni anonime sono di analoga qualità: la tavola 2 (fig. 4) presenta affinità di realizzazione con quella n. 1, la 22 rende con efficacia l'ambiente irreale del ghiacciaio, la 53 è fedele alle sfumature del disegno salvo che nel viso dell'uomo a terra, la 56 conserva sostanzialmente l'atmosfera della scena e la n. 27 è accurata nella descrizione dell'ambiente e rende abbastanza bene l'espressione del protagonista che è fulcro dell'immagine.
Le incisioni di Buccinelli lasciano qualche volta a desiderare per una minore morbidezza del segno, una definizione più metallica dei particolari e per l'alterazione degli equilibri chiaroscurali dell'immagine: ad esempio nella tavola n. 58 i capelli dell'uomo – scomposti nel disegno – diventano ordinati e la cuffia della donna disegnata con un'ampia arricciatura si fa aderente al capo, mentre i vasetti e i barattoli sulla parete – appena abbozzati dalla matita col tono sommesso e il grigio sbiadito di elementi dello sfondo – sono perfettamente descritti nella loro rotondità. Vanno cioè perdute nel passaggio dal disegno all'incisione la diversa definizione e la distinzione chiaroscurale tra i primi piani e lo sfondo, che sono ben presenti nel disegno e che troviamo molto curate nelle litografie del Focosi (13 cm x 8,5) che illustrano *Il marchese Annibale Porrone* di Ignazio Cantù (op. cit.).
Una scarsa fedeltà al disegno può allentare il raccordo tra le tavole che illustrano una stessa vicenda: il giovane raffigurato nel disegno 29 con capelli di media lunghezza, nell'incisione li ha corti e così non sussiste più la somiglianza con l'altra immagine che rappresenta lo stesso personaggio (n. 35).
In un altro caso (n. 21) la semplificazione dell'ambiente, la geometrizzazione dei piani, il discostarsi frequente dal disegno, fa dell'incisione una copia scadente dell'originale: i rami dell'albero di destra sono inverosimili, la cascata ha perso la fluidità e la trasparenza che ha nel disegno e anche le figure sono arbitrariamente modificate.
Ma il problema più rilevante per chi osserva le incisioni da vicino sta nella resa talvolta inadeguata dell'espressione dei volti. Questo si verifica soprattutto nelle scene in cui il formato ridotto delle figure incide sulla qualità dell'esecuzione e nello stesso tempo rende meno immediatamente percepibili le carenze.

In qualche tavola addirittura si crea una palese incongruenza tra i gesti e l'espressione del volto: nell'incisione *Un fenomeno non raro* (vedi la scheda 9) lo sguardo quasi tranquillo dell'uomo e della donna al centro dell'immagine mal si accorda con l'agitazione dei loro corpi proiettati nella corsa.
Ma soprattutto nella tavola 29 si nota la mancanza dell'espressione intensamente drammatica che nel disegno caratterizza i volti dell'aggressore e dell'aggredito e che è elemento fondamentale della scena.
Da questi accenni al rapporto tra il disegno e l'incisione risulta chiaro quanto spesso sia limitativa la conoscenza indiretta dell'opera del disegnatore attraverso le stampe, nei casi in cui il disegno preparatorio non è noto. Considerando in particolare il consistente nucleo di disegni del Focosi contenuti nell'album, si può riflettere sul contributo che essi possono offrire allo studio dell'attività complessiva di questo artista.
Pur sembrando solo un modesto campione di lavori di formato molto piccolo ed essendo certamente opere di secondo piano, questi disegni hanno l'importanza, il pregio e la rarità dell'originale in cui il disegnatore si esprime senza il condizionamento delle tecniche di riproduzione. Condizionamento sempre operante anche nelle litografie, che pure registrano l'intervento diretto del Focosi sulla matrice.
L'abilità del Focosi nel disegno con la matita litografica era tale che alcuni suoi lavori erano stati unanimemente valutati all'altezza della prestigiosa produzione litografica francese[64], soprattutto la citata trasposizione sulla pietra dei *Vespri Siciliani* di Hayez esposta a Brera nel 1834. Ma nelle successive fasi di preparazione per la stampa di quella matrice molto ammirata, i problemi tecnici non del tutto risolti avevano compromesso la resa dell'ampia gamma dei chiaroscuri, diminuendo la bellezza del lavoro finito, come constatarono desolati i contemporanei dopo la pubblicazione della litografia[65].
Le recensioni dell'epoca ricordano che analoghe difficoltà intervenivano molte volte a sciupare l'esito finale dei lavori litografici[66].
Quindi solo i disegni su carta consentono di conoscere il Focosi nella immediatezza ed efficacia dell'espressione secondo una tecnica libera e varia.
La qualità dell'invenzione e la finitezza dell'esecuzione di questi disegni – che pure dovevano arrivare al pubblico solo attraverso la trasposizione sulla lastra da parte di un incisore non sempre di abilità adeguata – permettono di confermare pienamente la valutazione già citata di Michele Sartorio (vedi p. 91) sulla estrema dignità di un artista che non svilisce il livello della sua produzione neppure nelle sue fasce più modeste, quando i disegni devono illustrare un testo di mediocre o nullo valore letterario o quando il volume è destinato, come strenne e almanacchi, a una vita effimera.

Conclusione

Non si può concludere questo studio senza un accenno alla sede in cui il recente acquisto ha collocato l'album dei disegni.

Trattandosi di disegni preparatori per incisioni è stata ravvisata l'opportunità di situarli in una grande raccolta di stampe, che favorisce la ricerca delle immagini alla cui produzione erano finalizzati. Queste sono un punto di riferimento necessario per iniziare lo studio in qualunque direzione. Infatti anche l'analisi dei disegni condotta da un'angolazione che miri a inquadrarli nella produzione artistica coeva, non può prescindere dal rapporto del disegnatore con la committenza.
Il ritrovamento di una parte delle incisioni derivate dai disegni permette di evidenziare lo stretto rapporto tra materiali di diversa tipologia, quali disegni[67] e volumi illustrati[68] presenti nella Raccolta Bertarelli.
La grande utilità che scaturisce dall'accostamento di informazioni provenienti da pezzi per certi aspetti eterogenei, che consente la reciproca valorizzazione, sottolinea quanto sia importante la loro compresenza nello stesso istituto. Infatti la varia articolazione e l'interdipendenza delle raccolte, offrendo l'opportunità di studi comparati, rendono possibile allargare la prospettiva da una singola categoria di materiali alla complessità dei rapporti che intercorrono nel tessuto di un settore culturale.

Ringrazio la dott. Clelia Alberici, il dott. Claudio Salsi e il personale della Raccolta Bertarelli per la loro cortesia.
Ringrazio la dott. Arnalda Dallaj per la sua gentile consulenza sulle tecniche dei disegni.

NOTE

[1] Quando queste abilità erano assommate nella stessa persona si avevano artisti polivalenti, quali ad esempio Luigi Cherbuin, Aurelio Alfieri, Domenico Gandini e altri. Sulla preparazione dell'Alfieri vedi: I. FUMAGALLI, *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I. R. palazzo di Brera*, «Biblioteca italiana», 19 (1834), tomo 76, ottobre, p. 139.

[2] I. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 138.

[3] All'interno di queste misure che si riferiscono ai fogli, il formato effettivo del disegno è in relazione all'ampiezza, spesso molto ridotta o quasi nulla, del margine bianco. L'immagine più piccola è di cm. 2,7x2,7 (n. 138).

[4] L'indicazione del numero di un disegno rinvia alla relativa scheda reperibile in appendice all'articolo.

[5] Solo nei disegni più piccoli il formato condiziona, e non sempre, l'immagine, che si limita spesso a rappresentare una o due persone e diviene talvolta di meno immediata intelligibilità nei particolari.

[6] Sfuggono a queste classificazioni una ventina di disegni di vario genere tra cui composizioni allegoriche, personaggi mitologici, disegni architettonici.
Solo due disegni non contengono figure umane (n. 50, 146).
Delle sessantanove immagini del formato maggiore dieci rappresentano con dovizia di particolari una persona sola, venti ne rappresentano due e le altre trentotto sono scene animate da un maggior numero di persone.
Dei centocinque disegni più piccoli, trentasette contengono una sola figura, quarantadue ne rappresentano due e venticinque riescono senza forzature a comprenderne tre o più.
Non si tratta di cifre di puro significato statistico, perché al contrario danno l'idea del grado di complessità, che possono assumere le scene, anche in relazione al formato.

[7] ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO, *Atti*, 1824, p. 38.

[8] ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO, *Atti*, 1827, p. 42.

[9] ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO, *Atti*, 1824, p. 42.

[10] R. FOCOSI, *I Promessi Sposi del Sig^r. D^n. Alessandro Manzoni. Disegni del Sig^r. Roberto Focosi*, Milano, Litografia Giuseppe Vassalli, [1828-1830]. Foglio 261x340 mm, lito 210x282 mm.

[11] F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. II, Torino, Einaudi, 1981, p. 400. Per una approfondita analisi e una valutazione di questo lavoro vedi anche F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 30 e segg. e *L'officina dei Promessi Sposi*, a cura di F. MAZZOCCA con intervento critico di D. ISELLA, Milano, A. Mondadori, 1985, p. 91, p. 96-104.

[12] Sono riprodotte, insieme a un'immagine del Natale, in *Stampe popolari lombarde dell'800.* Catalogo e mostra a cura di G. LISE, Milano, Comune di Milano, 1977, p. 69-74, n. 31-36, p. 77, n. 43 e p. 182, 184, n. 178.

[13] Questi ritratti (34x30 cm.) non erano vendibili separatamente dall'opera: B. PAREA, *Epitome delle vite di dieci sommi italiani*, Milano, coi tipi di G.G. Destefanis, dedic. 1826 [ma 1827-29], che già conteneva altrettanti ritratti più piccoli su disegno del Focosi. Vedi *La Braidense. La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine*, Firenze, Artificio, 1991, p. 301.

[14] Nel volume P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella Raccolta delle stampe e dei disegni*, Milano, Comune di Milano, 1934, sono registrati quarantacinque ritratti, quasi tutti litografici, disegnati dal Focosi.

[15] Ad esempio: R. FOCOSI, *Raccolta di ritratti de' più celebri contemporanei nelle lettere, nelle scienze e nelle arti, disegnati in litografia da Roberto Focosi.* Serie I, Milano, presso Artaria e figlio, 1837, recensita nell'articolo di G.I. PEZZI, *I contemporanei*, «Glissons, n'appuyons pas», 4 (1837), n. 115 (25 settembre), p. 460.

[16] P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*, Milano, Comune di Milano, 1932, contiene una ventina di schede di litografie del Focosi o di incisioni su suo disegno.

[17] Uno di questi è riprodotto in A. BERTARELLI, A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici 1630-1875*, Milano, Hoepli, 1927, p. 552, 592, n. 384.

[18] R. FOCOSI, *Scene del Marco Visconti. Storia del Trecento raccontata da Tommaso Grossi. Composte e litografate da R. Focosi*, Milano, nella litografia Vassalli, 1838.

[19] Nell'antiporta dell'«Almanacco comunale e provinciale milanese» per l'anno 1836, Milano, dalla tipografia Malatesta [1835], si trova una piccola immagine di Milano personificata in una figura femminile con cornucopia, che costituisce una curiosità: si tratta infatti di una incisione su metallo (7,5x11 cm) con l'indicazione «R. Focosi inventò e inci». Trattandosi dell'unica incisione del Focosi attualmente conosciuta, si può pensare che egli abbia provato a cimentarsi, per una immagine di poco impegno, con questa tecnica che non gli risultò congeniale.

[20] Vedi alcune tavole incise da disegni del Focosi in A. SANQUIRICO, *Incoronazione di S.M.I.R.A. Ferdinando I a re del regno Lombardo-Veneto*, Milano, Pirola, 1838.

[21] La pagina della «Gazzetta Ufficiale di Milano» del 15 gennaio 1857 che celebra in una grande litografia (53x37 cm) l'ingresso in Milano dell'imperatore Francesco Giuseppe e dell'imperatrice Elisabetta è riprodotta in *Storia di Milano*, XIV, Milano, 1960, p. 590.

[22] Vedi *Hayez*. A cura di M.C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, Milano, Electa, 1983, p. 346, n. 193-194, p. 364.

[23] Vedi M. PARENTI, *Rarità bibliografiche dell'800*, Firenze, Sansoni, 1953, I vol., p. 244.

[24] Vedi la nota 18.

[25] Vedi: G. SOLDATI, *Saggio bibliografico sulle edizioni di Tommaso Grossi* in *Studi su Tommaso Grossi pubblicati in occasione del centenario della morte*. Milano, Comune di Milano, 1953, p. 215, n. 129, p. 216, n. 134, p. 217, n. 139-140, p. 218, n. 141.

[26] Vedi *Hayez*, op. cit., p. 102, n. 44.

[27] Due immagini sacre incise su disegno del Focosi sono schedate in P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle stampe di Milano*, Milano, impensis A. Bertarelli, 1936, p. 128, n. 694, p. 131, n. 708.

[28] Vedi P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1969-70.

[29] M. SARTORIO, *Aggressione di briganti nella Calabria, quadro ad olio di Roberto Focosi*, «Gemme d'arti italiane», 1 (1845), p. 181-182. Sulla difficoltà del Focosi ad avere commissioni e a vendere i suoi quadri vedi anche D. MOLINELLI, *Alboino e Rosmonda, quadro di Roberto Focosi*, «Album. Esposizione di belle arti», 6 (1842), p. 113.

[30] Nelle «Glorie delle belle arti esposte nel Palazzo di Brera», 10 (1835), p. 115, Cesare Cantù osserva: «una certa timidezza di dipingere... fa desiderare ch'egli lavori di più in questo genere, per acquistar la necessaria franchezza».

[31] Qualità evidenziata nella recensione del *Ritratto di soldato vestito colla ricca uniforme della milizia piemontese* da I. CANTÙ, *Brevi cenni su altre opere d'arte state esposte nell'anno 1853 in Milano*, «Album. Esposizioni di belle arti», 15 (1853), p. 131. Già nel 1840 l'articolo siglato I.F.[UMAGALLI], F.A., *Esposizione di opere di belle arti nelle sale dell'I.R. palazzo di Brera*, «Biblioteca italiana», 25 (1840), tomo 97, gennaio, p. 107-108 rilevava che nel piccolo dipinto *Il palcoscenico* «oltre alla fantasia e al concetto ghiribizzoso, vi erano molti pregi di esecuzione facile e rapida, come richiedeva il soggetto».

[32] Vedi l'articolo siglato I.F., F.A. citato nella nota 31.

[33] Vedi anche G. BERTA, *Enciclopedia artistica italiana*, Milano, presso Luigi Zucoli editore, 1842, p. 69.

[34] «Simbolo d'amicizia ossia dono pel capo d'anno», Milano, Venezia e Verona, Paolo Ripamonti Carpano, [1852], p. 25.

[35] Invece i disegni n. 68 e 70 si trovano in due su un supporto che, prima dell'inserimento nell'album attuale, è stato tagliato a metà. Inoltre dal supporto che contiene i disegni n. 115, 116, 117 in passato è stato asportato da una mano maldestra un quarto disegno.

[36] La rimozione dal supporto del disegno successivo al n. 114 è anteriore a tale momento.

[37] Nel disegno n. 106 (51x36 mm.) realizzato su carta sottile, si registra uno strappo lungo 16 mm., mentre il disegno n. 123 presenta una lacerazione orizzontale vicino al bordo superiore.

[38] Nel piccolo disegno n. 165 una macchia giallastra interessa quasi tutto il foglio, cosicché rimane bianco solo l'angolo superiore destro. La colla che ha fissato i fogli sui supporti e di cui sono rimaste tracce su alcuni disegni si è molto scurita e traspare nettamente nel lembo superiore dei disegni 9 e 10, mentre in altri è appena percepibile.

[39] Vedi C. JAMES, *I collezionisti e le montature*, in *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze, L. S. Olschki, 1991, p. 3 e anche A. PETRIOLI TOFANI, *I montaggi*, in *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*, Firenze, L. S. Olschki, 1981, p. 161-179.

[40] Le immagini che subito si rivelano come illustrazioni per frontespizi sono una dozzina, mentre quelle di cui si è riscontrato tale utilizzo, allo stato attuale delle ricerche sono diciotto: n. 4, 5, 7, 8, 39, 49, 51, 53, 54, 67, 75, 78, 99, 118, 126, 134, 135, 136.

[41] M. Berengo a proposito di un almanacco degli anni venti dell'Ottocento scrive: «Sono libriccini che le nostre biblioteche sono state avarissime nel conservarci». M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 187.

[42] Utilissimi si sono rivelati i volumi: G. BARETTA, G.M. GRIFFINI, *Strenne dell'800 a Milano*, Milano, Scheiwiller, 1986, che presenta strenne pubblicate tra il 1827 e il 1901 e G. BARETTA, G. M. GRIFFINI, *Almanacchi dell'800 a Milano*, Milano, Scheiwiller, 1987, che presenta almanacchi pubblicati tra il 1799 e il 1899. Offrono una interessante panoramica dei due generi editoriali contigui. Entrambi i volumi

registrano autore e titolo dei brani contenuti in strenne e almanacchi e i nomi di disegnatori e incisori quando, le tavole non sono anonime.

[43] Particolarmente critica, e in alcuni casi sarcastica era la posizione di Carlo Tenca nei confronti di questo genere editoriale (salvo poche eccezioni), espressa nell'articolo *Le Strenne* sulla «Rivista europea» del gennaio 1845, p. 115-125.

[44] Significativo a questo riguardo è l'inizio della rubrica *Bibliografia* siglata L. F., «La Farfalla», 2 (3 gennaio 1829), 1, p. 4: «E' costume librario quello di unire un'inezia o una schiocchezza letteraria a quattro pagine [il calendario] obbligate a servire al pubblico leggente per un intero anno. Questa unione forzata di una coserella caduca e di una più duratura è uno dei molti chiaroscuri ridicoli di cui a' di nostri havvi copia inesausta».

[45] Questa approssimativa quantificazione è stata fatta sulle strenne schedate nel volume G. Baretta, G. M. Griffini, *Strenne*, op. cit., limitando l'indagine ai 300 volumi circa del periodo 1827-1862.

[46] Bisogna tener conto che la superficie dell'illustrazione non sempre cresce proporzionalmente a quella della pagina. Molte incisioni piccole, per essere inserite in pagine ampie, vengono racchiuse entro una cornice grafica più o meno elaborata, che arriva a raddoppiare o triplicare, rispetto all'immagine, lo spazio decorato nella pagina.

[47] Vedi M. Berengo, op. cit., p. 179-180, che per precisare questo concetto si rifà anche alla definizione data dal Tommaseo nell'edizione fiorentina del 1838 del *Dizionario dei sinonimi.*

[48] Valga ad esempio l'«Almanacco per l'anno 1835. Versi d'amore e prose di romanzi». Milano, presso li Fratelli Ubicini, [1834], che l'editore nella prefazione indica come appartenente alla categoria delle strenne.

[49] «La Scuola di Minerva» nel suo lunghissimo periodo di pubblicazione (dal secolo XVIII alla seconda metà dell'Ottocento) fu variamente definita nel frontespizio almanacco o strenna, senza che ciò corrispondesse a una differenza nell'impostazione o nei contenuti.

[50] Escono da queste misure solo il «Fiore simpatico. Strenna pel capo d'anno e pei giorni onomastici», Milano e Venezia, P. Ripamonti Carpano, [1847] che raggiunge i 21 cm. e l'«Album delle dame o giornaletto galante pel gentil sesso», Milano, P. Ripamonti Carpano, [1852], che misura solo 8 cm.

[51] Fa eccezione solo il disegno n. 108 da cui deriva la litografia pubblicata nel «Serto pantografico offerto al gentil sesso» [1854] (vedi la scheda 108).

[52] Non tutti i contemporanei erano d'accordo sull'opportunità di importare le incisioni; a questo proposito vedi l'articolo siglato A., *Almanacchi*, «Biblioteca italiana» 19 (1834), tomo 76, dicembre, p. 415-416 e anche C. Tenca, *Le strenne*, «Rivista europea», 8 (1845), gennaio p. 124, che nota: «Il pubblico intanto s'è avveduto che le incisioni italiane potevano valere quanto le inglesi, e forse più».

[53] Ad esempio venivano riutilizzate serie intere di ritratti di personaggi famosi per illustrare repertori biografici diversi. È il caso dei duecento ritratti della *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri*, Milano, A. Locatelli, 1836 [-1845] ripubblicati a fianco di nuove biografie in G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, Milano, per F. Sanvito, 1855-58.

[54] Un caso di estrema scorrettezza editoriale per rimanere nel campo dei ritratti, è quello dell'effigie di Giulia Micciarelli Sbriscia pubblicata dalla Litografia Barozzi di Venezia nel 1835, che ritroviamo dopo poco identica ma con la didascalia cambiata in Maria Malibran,, e che possiamo solo pensare adatta a soddisfare, ingannando sulla fisionomia della cantante, un pubblico di poche pretese.

[55] «Generalmente coloro che scrivono per le strenne sono inceppati da cento difficoltà; molti devono persino crearsi un argomento in servigio dell'incisione che l'editore s'è apparecchiata già innanzi tratto», A., *Almanacchi*, «Biblioteca italiana», 19 (1834), tomo 76, dicembre, p. 416.

[56] F. Mazzocca, *L'edizione illustrata del 1840: Manzoni regista e Gonin «ammirabile traduttore»* in *L'officina dei Promessi Sposi*, op. cit., p. 130.

[57] Ad esempio si nota la presenza ricorrente di animali con funzione simbolica o ornamentale nelle immagini per frontespizi: n. 4, 49, 67, 75, 78, 99, 126.

[58] Un'ottantina di disegni rappresentano insieme uomini e donne, una cinquantina solo uomini e una trentina solo donne.

[59] Permettono di attribuire al Focosi il disegno 24 alcune affinità con altri disegni, tra cui la caratteristica quadrettatura dei pantaloni riscontrabile sia nei disegni firmati n. 10 e 21, sia nei n. 7, 9, 29, 33, sia in litografie del Focosi in *«L'Italia descritta e dipinta nei costumi dei suoi abitanti*, Milano, tipografia di Paolo Lampato, 1841.
Da notare la marcata somiglianza con la figura maschile del disegno 33, che illustra tutt'altra vicenda in un altro volume pubblicato nello stesso anno.

[60] «Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue provincie», 1 (1821), dicembre, n. 1068.

[61] Vedi P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Ritratti di musicisti e artisti di teatro*, op. cit., n. 1827.

[62] I frontespizi della prima e terza opera citata, incisi rispettivamente da F. Caporali e G. Bonatti sono conservati nella sezione di Decorazione del libro. Frontespizi. Italia. 1801-1840.

[63] Il volume G. Baretta, G.M. Griffini, *Strenne*, op. cit., ne indica una decina.

[64] G. Mosconi, *Pubblica esposizione di belle arti in Milano nell'anno 1834*, «Ricoglitore italiano e straniero», 1 (1834), n. 10, parte II, p. 379. Vedi anche l'articolo citato nella nota 15. Sono da ricordare anche le «somme lodi» tributate al Focosi in I. Fumagalli, *Esposizione degli oggetti di belle arti nell'I.R. palazzo di Brera*, «Biblioteca italiana», 19 (1834), tomo 76, ottobre, p. 139.

[65] «Le glorie delle belle arti», 10 (1835), p. 161.

[66] *Dipinto di Hayez, disegnato litograficamente da Roberto Focosi*, «Glissons, n'appuyons pas», 1 (1834), n. 1 (2 luglio), p. 3. Vedi anche il testo citato nella nota precedente.

[67] I disegni di questo album si collegano agli altri disegni preparatori di incisioni già posseduti dall'istituto, in particolare a quelli conservati nel materiale riguardante la Decorazione del libro. Tra essi va segnalato un piccolo disegno firmato Focosi (10 cm x 7) che rappresenta un bambino in preghiera (nella scatola: Illustrazione. Italia. 1800.) e l'incisione ricavatane da Caterina Piotti Pirola (nella scatola: Frontespizi. Italia. 1801-1840).

[68] Dei volumi contenenti le incisioni si fornisce la collocazione nelle singole schede.

FIG. 1 - ROBERTO FOCOSI, Disegno 1.

FIG. 2 - CATERINA PIOTTI PIROLA, antiporta in *Strenna femminile italiana* per l'anno 1838.

SCHEDE

AVVERTENZA

La scheda inizia con il nome dell'autore solo nel caso dei disegni firmati o siglati e di quelli il cui disegnatore è indicato nell'incisione (n. 31 e 60).
Il titolo consiste in una breve descrizione che utilizza i dati ricavabili dal testo illustrato dal disegno, quando è stato rintracciato. Solo in poche schede il titolo riproduce la didascalia del disegno (n. 119, 120, 121, 139, 140, 141).
La doppia misura – del foglio e dell'immagine quando questi non coincidono – indica il grado di rifilatura dei disegni e fornisce un dato confrontabile con l'incisione, che è misurata escludendo scritte, didascalie e fregi.
Si è omessa l'indicazione della tecnica con cui sono eseguite le incisioni, trattandosi sempre di incisioni su metallo, tranne l'immagine n. 108 che è una litografia a matita grassa.
La scheda delle strenne e degli almanacchi che contengono le incisioni, per consentire l'identificazione certa del volume, non può limitarsi a fornire i dati normalmente previsti per le schede dei periodici. Infatti i volumi qui presentati sono per la maggior parte senza data, inoltre quelli pubblicati annualmente in molti casi sono privi dell'indicazione dell'annata e i numeri unici ristampati a distanza di anni non portano nessuna segnalazione in tal senso.
Sono stati perciò utilizzati tutti i dati significativi del frontespizio, in quanto la esatta forma del titolo e del sottotitolo, la sede e la denominazione completa della casa editrice – poiché variarono nel tempo – costituiscono degli utili punti di riferimento cronologico.
La data aggiunta tra parentesi quadre è quella di pubblicazione, che coincide con gli ultimi mesi dell'anno precedente a quello cui la strenna si riferisce. Per gli anni anteriori al 1848 la data è fornita con certezza dall'«Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue provincie» pubblicato mensilmente dall'I.R. Ufficio centrale di censura e revisione dal 1821 al febbraio 1848, che per brevità nelle schede è indicato come elenchi della censura.
Il numero delle pagine, che non compare nelle schede dei periodici, è stato inserito accanto all'indicazione del formato, in quanto in alcuni casi (ad esempio per il «Simbolo di amicizia») si è rivelato utile per l'identificazione del volume.
Dato l'argomento dello studio si è ritenuto necessario indicare dettagliatamente il corredo iconografico di strenne e almanacchi, segnalando i frontespizi incisi, le tavole a piena pagina e più genericamente le vignette inframmezzate al testo.
Le collocazioni si riferiscono ai volumi conservati nella Raccolta Bertarelli.
In fondo alle schede che indicano l'incisione derivata dal disegno si segnalano, ove possibile, le pagine del testo cui l'immagine si riferisce.

1. ROBERTO FOCOSI
Fanciulla intenta all'acconciatura di una signora
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 99x66 mm
Firma a matita in basso a destra: «Foco»

Dal disegno deriva l'incisione di Caterina Piotti Pirola (98x66 mm) antiporta in: *Strenna femminile italiana* per l'anno 1838. Anno II. Milano, presso P. Ripamonti Carpano, [1837]. IX, 287 p.; 18 cm; 5 incisioni di Caterina Piotti Pirola. Il volume fu tirato in 1000 esemplari e venduto a lire 6,50 (vedi gli elenchi della censura, novembre 1837, n. 1702) (Vol. I 62).

Fig. 3 - Roberto Focosi, Disegno 2.

Fig. 4 - Antiporta in *Cose del mondo. Racconto di avvenimenti familiari contemporanei* di F.A. Bon. Strenna. 1844.

2. ROBERTO FOCOSI
Giovane donna in lettura
Matita e biacca annerita
Foglio controfondato e disegno 97x65 mm
Firma a matita in basso a destra: «Focosi»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (97x64 mm) «Cose di questo mondo» antiporta in: *Cose del mondo. Racconto di avvenimenti familiari contemporanei* di F.A. Bon. Strenna. Milano e Venezia, coi tipi dell'I.R. Privilegiata Fabbrica Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano, [1844]. 336 p.; 18 cm; 6 incisioni anonime e vignette. La strenna fu tirata in 1000 esemplari e venduta a lire 5 (vedi gli elenchi della censura, dicembre 1844 n. 2365).
La tavola compare anche nella ristampa più tarda (1860?) che presenta solo una piccola variante nella denominazione dell'editore ed ha il margine tagliato (16 cm) e dorato e una legatura decorata a colori (Vol. G 56).

3. **Due signore e un cane con la cuffia**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 92x63 mm, disegno 91x61 mm.

4. **Frontespizio della strenna *Il bamboccione***
Matita con pochi tratti ripassati a penna
Foglio 112x74 mm, disegno 93x63 mm
Scritte a matita nel disegno: «frontispizio / in / gottico»; a destra scritta troncata dal taglio dei margini: «alza [..] / la figu[..]»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (86x61 mm esclusa l'incorniciatura) del frontespizio in: *Il bamboccione. Strenna umoristica* pel 1854. Milano, Venezia e Verona, presso P. Ripamonti Carpano, [1853], 247 p.; 16 cm; front. inciso, 5 incisioni di cui una con l'indicazione «Demarchi dis»
L'incisione riproduce l'immagine con la modifica prescritta nel margine del disegno: la figura è alzata di circa mezzo centimetro. È stata disattesa l'indicazione di usare i caratteri gotici per il titolo.
Questa è probabilmente l'unica incisione realizzata espressamente per questa strenna, giacché le altre erano già state utilizzate una o due volte in precedenti pubblicazioni (vedi disegno n. 60).

5. **Il giovane studioso si bagna la fronte contusa alla fontana di Nettuno**
Matita con pochi tratti ripassati a penna
Foglio 96x62 mm, disegno 58x58 mm
Scritte a matita pallidissime parzialmente decifrabili: in alto: «Altro tempo [.....] Denar[.] / malissimo spesi / anno II / F. A. Bon»; in basso a destra scritta indecifrabile.

Dal disegno deriva l'incisione anonima (54x57 mm) del frontespizio in: *Altro tempo o altri denari malissimo spesi* di F. A. Bon. Anno II. Milano, presso P. Ripamonti Carpano, [1835]. 144 p.; 14 cm; front. inciso, 5 incisioni anonime, calendario con 4 vignette. Il volume fu tirato in 1000 esemplari e venduto a lire 3 (vedi gli elenchi della censura, novembre 1835, n. 1734).
La scritta a matita sembra essere stata cancellata con la gomma, come se disturbasse il disegno.
L'illustrazione si riferisce alla scena descritta particolareggiatamente a p. 72.

FIG. 5 - Disegno 6.

6. ROBERTO FOCOSI
Scena all'aperto con tre figure in abbigliamento tardomedioevale che leggono e scrivono su rotoli
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 122x167 mm, disegno 114x148
Firma in basso a destra: «Focosi».

7. **Il giovane marchese e il cavaliere P... conversano sotto la pioggia**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 85x65, disegno 60x58
Scritte a matita: in alto: «frontispizio»; in basso: «... mentre si ponevano la via fra le gambe, / bagnandosi convenientemente».

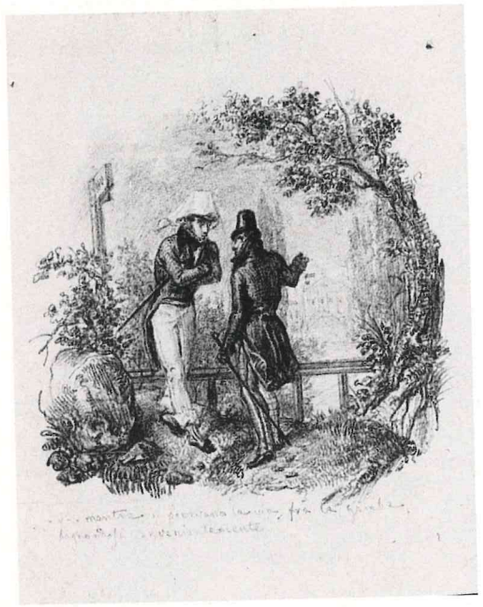
Dal disegno deriva l'incisione anonima (58x56 mm) del frontespizio in *Tempo e denari malissimo spesi* di F. A. Bon. Milano, presso Paolo Ripamonti Carpano [1834]. 143 p.; 12 cm; front. inciso, 5 incisioni anonime. Il volume fu tirato in 1000 esemplari e venduto a lire 4 (vedi gli elenchi della censura, ottobre 1834, n. 1331) (Vol C 31).
L'illustrazione si riferisce all'episodio narrato a p. 2.

8. **Due cacciatori presso un cartello indicatore**
Matita
Foglio 96x65 mm, disegno 60x55
Scritte a matita: in alto scritta cancellata quasi completamente: «frontispizio»; nel disegno sul cartello indicatore: «ISOLADAVI»; in basso: «Animo camerata» seguito da parole quasi illeggibili.

Gli stessi cacciatori si trovano raffigurati nel disegno 55.

9. **Curiosità e spavento per una cometa**
Matita
Foglio 94x59 mm, disegno 91x58 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima «Un fenomeno non raro» (91x61 mm) contro a p. 177 in: *La commedia dei miei tempi. Strenna umoristica dilettevole.* Milano, Venezia e Verona, presso Paolo Ripamonti Carpano, [1858]. 187 p., 13 cm; 4 incisioni anonime.
L'immagine si riferisce all'apparizione della cometa che era stata prevista nel 1858 e che invece non si verificò, come è esposto alle p. 28 e 29.



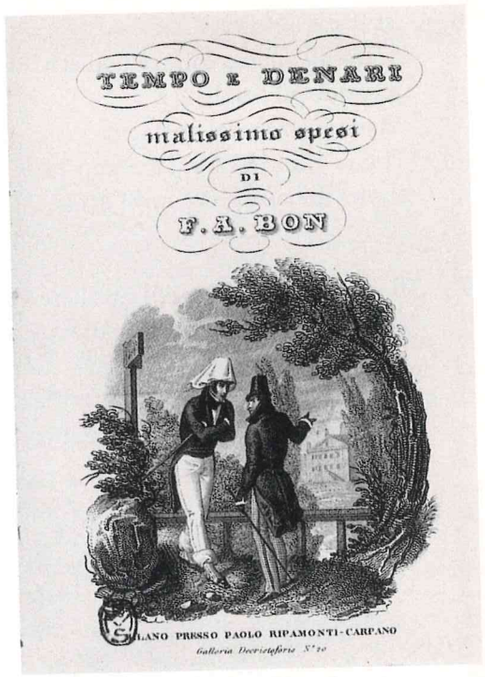
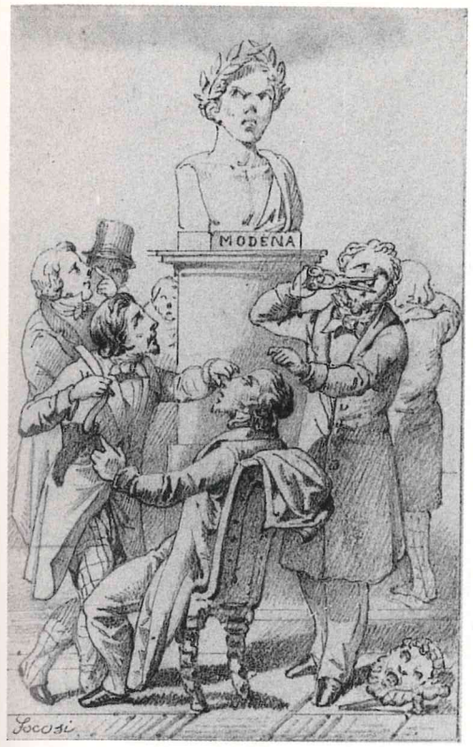


FIG. 6 - Disegno 7.

FIG. 7 - Frontespizio di *Tempo e denari malissimo spesi* di F.A. Bon. 1834.



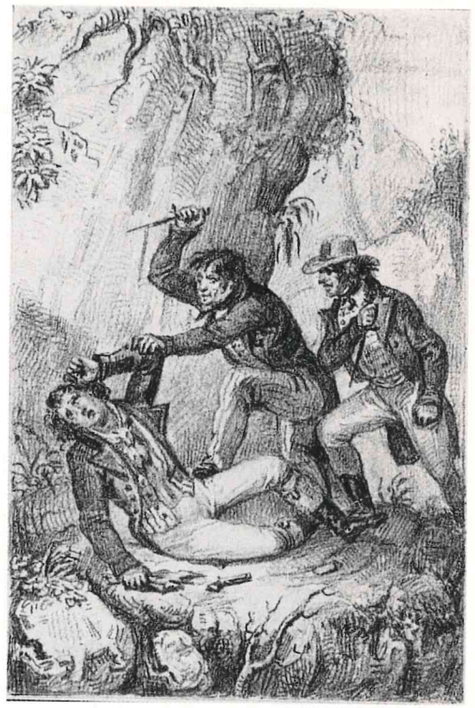


FIG. 8 - ROBERTO FOCOSI, Disegno 10. Gli imitatori di Gustavo Modena.

FIG. 9 - Disegno 13.

10. ROBERTO FOCOSI
Gli imitatori di Gustavo Modena intorno al busto dell'attore
Matita
Foglio 94x58 mm, disegno 89x58 mm
Firma a matita in basso a sinistra: «Focosi»
Scritta nel disegno sotto al busto: «MODENA»

Dal disegno deriva l'incisione anonima «L'unica imitazione possibile» (89x61 mm) contro a p. 117
in: *La commedia dei miei tempi.* (vedi scheda 9)
L'immagine si riferisce a quanto è scritto a p. 91.

11. **Uomo in abbigliamento seicentesco presso una famiglia di un popolo primitivo**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 82x59 mm.

12. **Cacciatore che abbraccia un orso**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 97x71 mm, disegno 91x65 mm.

13. **Due uomini aggrediscono con i pugnali un uomo caduto a terra**
Matita
Foglio controfondato e disegno 87x57 mm.

14. **Uomo europeo del XVI secolo in una capanna con una coppia di primitivi**
Penna e acquerello
Foglio 90x67 mm, disegno 86x62 mm.

15. **Un uomo armato di pugnale aggredisce un altro armato di pistola**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 96x72 mm, disegno 89x65 mm.

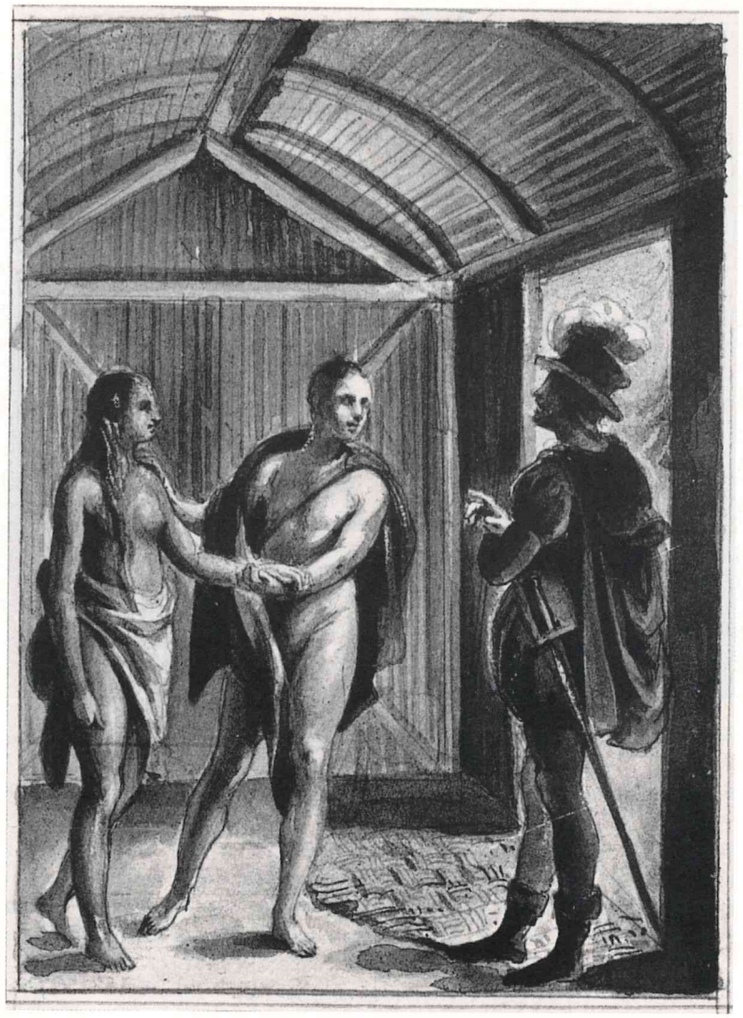


FIG. 10 - Disegno 14.

FIG. 11 - Disegno 16.

FIG. 12 - Tavola in *Il matrimonio di capriccio*. 1841.

16. **Due uomini e una donna al capezzale di una giovane**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio e disegno 87x58 mm.

a) Dal disegno deriva l'incisione anonima (84x57 mm) con didascalia «... e diede al letto dell'inferma solenne promessa di fede» contro a p. 177 in: *Il matrimonio di capriccio*. Milano, presso P. Ripamonti Carpano, 1842. 192 p., 12 cm; front. inciso, 3 incisioni anonime. Il volume fu tirato in 1500 esemplari e venduto a lire 3 (vedi gli elenchi della censura, luglio 1841, n. 1149). (Vol. G 70)

b) La stessa incisione priva di didascalie e circondata da un semplice fregio (121x86 mm) contro a p. 69 in: *Simbolo di amicizia. Ossia dono pel capo d'anno*. Milano, Venezia e Verona, Paolo Ripamonti Carpano Editore, [1850]. 241 p., 18 cm; 3 incisioni anonime.
L'immagine a) illustra il racconto morale *Un marito per compassione*, in particolare la promessa di matrimonio fatta da Giulio ad Eulalia ammalata alla presenza dei genitori (p. 191), mentre quella b) illustra la novella *Una moglie* riferendosi all'episodio in cui Carlo, la figlia Elisa e un vecchio sacerdote assistono Amelia morente (p. 82). Sulla riutilizzazione di questa incisione vedi la p. 97.

17. **La principessa Maria Olovesco sollevata dalle braccia di Freitaz**
Matita
Foglio 180x120 mm, disegno 100x62 mm
Scritte a penna: in basso: «In un'istante la principessa si sentì / sollevata da due possenti braccia. / La pelle dell'asino pag 41»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (98x62 mm) con uguale didascalia contro a p. 125 in: *Strenna romantica dedicata al gentil sesso*. Milano, R.° Stab.° Naz. A. Ripamonti Carpano, Venezia, presso la ditta Carlo Bianchi, [1865 o 1867]. 194 p.; 13 cm; 3 incisioni anonime.
Nel disegno sono chiaramente visibili i tratti leggeri di un primo schizzo con qualche differenza nelle figure.
L'immagine illustra il racconto di Arthur Baignères *La pelle dell'asino* (p. 55-139) riferendosi alla scena descritta alle p. 134-135. La didascalia corrisponde a un momento di poco precedente a quello del passaggio sul ponticello che è qui raffigurato. La pagina indicata in questa didascalia come nelle altre tre dei disegni successivi si riferisce a una edizione precedente del testo.

18. **Laura e Federico nel giardino delle rose**
Matita
Foglio 179x119 mm, disegno 101x63 mm
Scritta a penna in basso: «Ah! riprese Laura, ma voi / non avete gran fede nei nostri / oracoli ..... Le due rose pag. 13

Dal disegno deriva l'incisione anonima (100x69 mm) con uguale didascalia contro a p. 33 in: *Strenna romantica dedicata al gentil sesso*. (Vedi scheda 17).
L'immagine illustra il racconto di Frédéric Soulié *Le due rose* (p. 3-54) riferendosi alla scena descritta a p. 33.

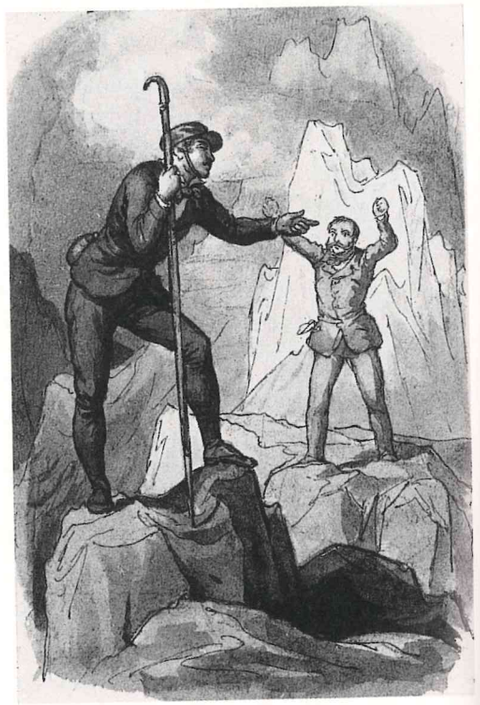


FIG. 13 - Disegno 17. Illustrazione del racconto *La pelle dell'asino* di A. Baignères.

FIG. 14 - Disegno 22.

19. **Tre uomini in piedi intorno a una signora seduta**
Matita
Foglio 180x112 mm, disegno 122x79 mm
Scritta a penna in basso: «La vostra imprudenza vi costerà qual / che giorno di riposo. / La stazione postale Pag[a] 32»

Il disegno, che fa parte della stessa serie dei n. 17, 18 e 20, illustra un racconto che non è contenuto nel volume, cui gli altri appartengono.

20. **La principessa Olovesco in barca con il figlio Michele, il precettore Kaspar e il battelliere**
Matita
Foglio 178x120 mm, disegno 100x62 mm
Scritte a penna in alto: «Autore»; in basso / «Guardava a fuggire nell'orizzon / te una nube che si dibatteva nelle / montagne... La pelle dell'Asino / pag.[a] 10»

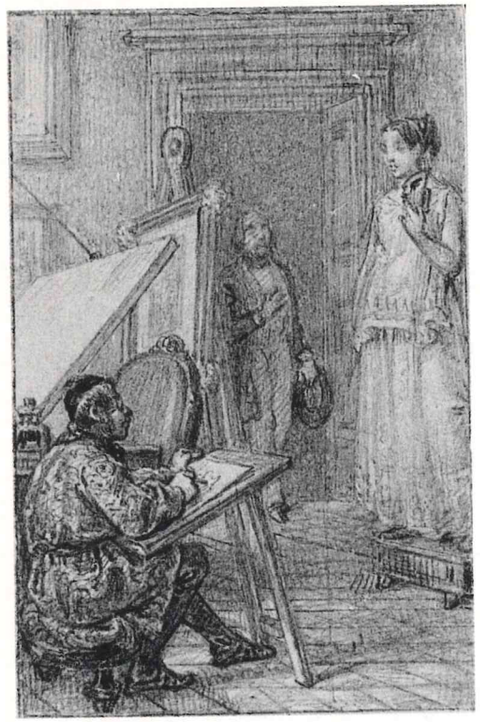
L'immagine era probabilmente contenuta nel volume indicato nelle schede 17 e 18, anche se l'esemplare mutilo che è stato consultato non la conserva.

21. **Alfredo e il pittore Rieding**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 90x56 mm
Firma a matita in basso a destra nel disegno: «Foc»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (118x75 mm) contro a p. 62 in: *Simbolo di amicizia. Per la vigilia di Natale.* Milano, Venezia e Verona, Paolo Ripamonti Carpano Editore, [1854]. 186 p.; 18 cm; 5 incisioni anonime
L'immagine illustra il racconto di ispirazione natalizia del canonico Schmid, *Vigilia di Natale ovvero l'Orfano riconoscente. Racconto morale* (p. 1-179) riferendosi alla scena descritta a p. 62.

22. **Il signor Baretty e Duranton sul ghiacciaio**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 109x72 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (105x70 mm) con didascalia «Vile poltrone! gridò il Sig.[r] Baretty» antiporta in: *Il Parafulmine. Strenna pel capo d'anno.* Milano, Venezia, Verona, presso l'Editore Paolo Ripamonti Carpano, [1852]. 187 p.; 14 cm; 3 incisioni anonime e molte vignette xilografiche di cui alcune firmate Vajani.
L'immagine illustra il racconto *Il Parafulmine* (p. 1-153) riferendosi alla scena descritta a p. 136, cui si attiene abbastanza fedelmente, ma senza tener conto della descrizione fisica del sig. Baretty, che si trova alle p. 52-54 (cinquant'anni, grasso ma agile sul ghiaccio, con la mano sinistra priva di un dito). Le vignette inframmezzate al testo non hanno attinenza con la narrazione.



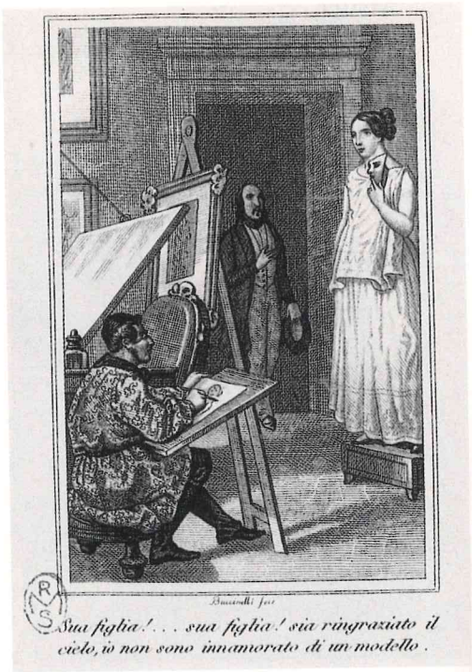


FIG. 15 - Disegno 23. Il giovane Canova entra nello studio dove Giovanni Volpato sta ritraendo sua figlia Domenica.

FIG. 16 - GIUSEPPE BUCCINELLI, tavola in *Il simpatico. Almanacco consacrato al gentil sesso.* 1842.

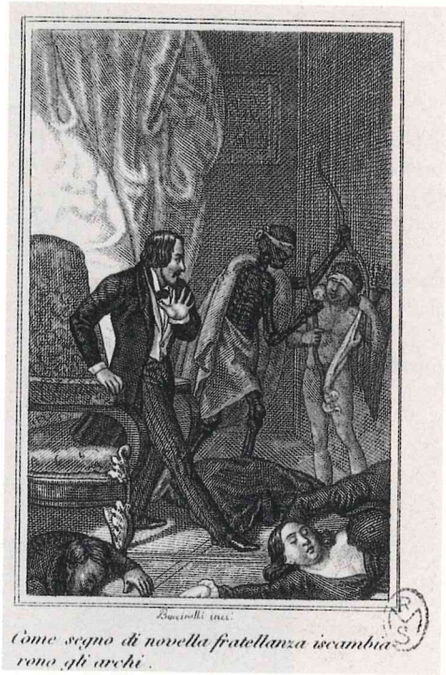


FIG. 17 - Disegno 24. Andrea Alciati con le personificazioni di amore e morte.

FIG. 18 - GIUSEPPE BUCCINELLI, tavola in *Il simpatico. Almanacco...* 1842.

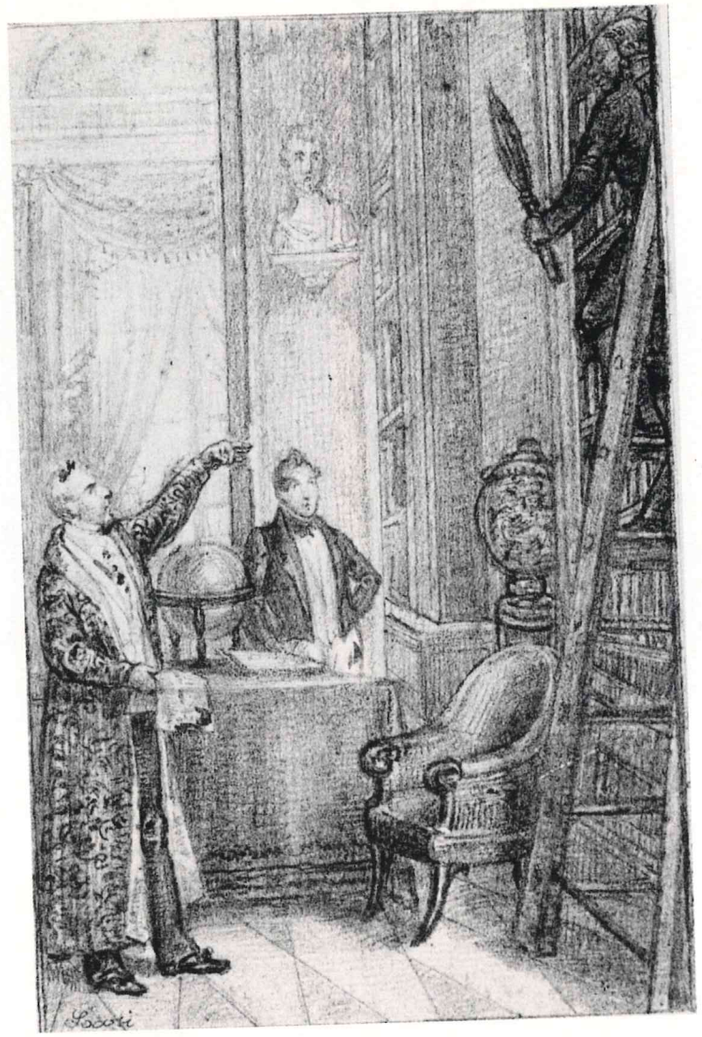


FIG. 19 - ROBERTO FOCOSI, Disegno 25.

23. **Il giovane Canova entra nello studio dove Giovanni Volpato sta ritraendo sua figlia Domenica**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 86x56 mm, disegno 85x55 mm.

Dal disegno deriva l'incisione di Giuseppe Buccinelli (85x55 mm) con didascalia «Sua figlia! sia ringraziato il / cielo, io non sono innamorato di un modello.» contro a p. 55 in: *Il simpatico. Almanacco consacrato al gentil sesso.* Milano e Venezia, coi tipi di P. Ripamonti Carpano, [1842]. 160 p.; 14 cm; 4 incisioni di cui 3 incise da G. Buccinelli. Il volume fu tirato in 1500 esemplari e venduto a lire 2 (vedi gli elenchi della censura, ottobre 1842, n. 1736). (Alm B 26)
La tavola illustra il racconto *Gli amori di Canova* (p. 55-75) con riferimento all'episodio descritto alle p. 57-60, dove peraltro la giovane risulta seduta. Probabilmente la necessità di dare maggiore risalto alla figura femminile che tanto ha colpito Canova, ha consigliato di raffigurarla in piedi.
Sulla vicenda vedi *Giovanni Volpato 1735-1803.* A cura di G. Marini. Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti, 1988, p. 14.

24. **Andrea Alciati con le personificazioni di amore e morte**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna.
Foglio e disegno 85x56 mm

Dal disegno deriva l'incisione di Giuseppe Buccinelli (85x55 mm) con didascalia «Come segno di novella fratellanza iscambia / rono gli archi.» contro a p. 16 in: *Il simpatico. Almanacco consacrato al gentil sesso* (vedi scheda 23).
L'immagine illustra il racconto *Una visione* (p. 5-20), in particolare la scena descritta alle p. 15-16 che riferisce la visione centocinquantaquattro degli *Emblemi* dell'Alciati.
Per la sua attribuzione al Focosi vedi la nota 59.

25. ROBERTO FOCOSI
Il conte C., l'abate e il giovane studioso in biblioteca
Matita con pochi tratti ripassati a penna e qualche tocco di biacca annerita
Foglio controfondato e disegno 89x58 mm
Firma a matita in basso a sinistra «Focosi»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (86x53 mm) con didascalia «... e commedie immaginò che per sceltissime pubblicò» contro a p. 8 in: *Altro tempo o altri denari malissimo spesi.* (vedi scheda 5)
La didascalia dell'incisione è tratta dalla p. 8, ma la descrizione dei personaggi e della scena (con l'abate sulla scala che spolvera i libri) è a p. 3.

26. ROBERTO FOCOSI
Bambino solo in barca sul fiume
Penna e acquerello
Foglio 108x73 mm, disegno 101x66 mm
Firma a penna in basso a destra: «Foc»
Lo stesso bambino è raffigurato nei disegni n. 93 e 109.

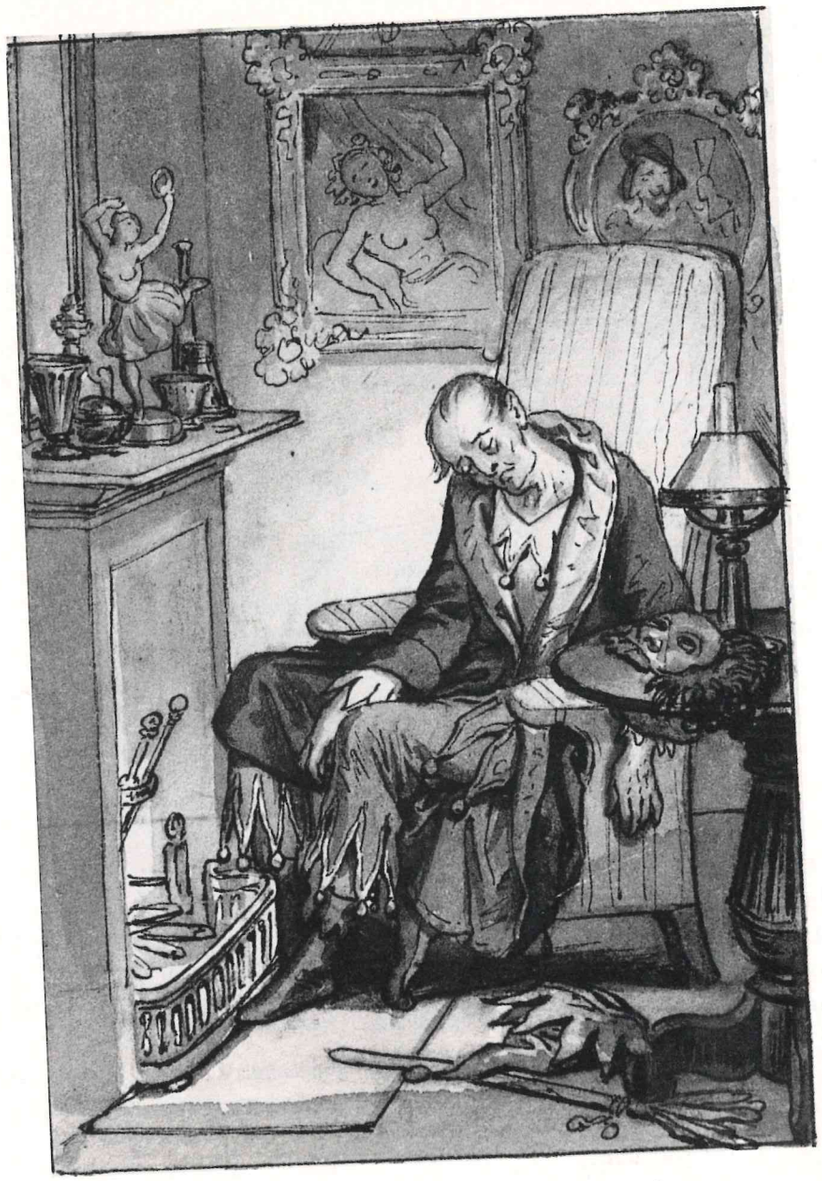


FIG. 20 - Disegno 27. Dopo il veglione di carnevale.

27. **Uomo assopito dopo il veglione di carnevale**
Penna e acquerello
Foglio 102x69 mm, disegno 101x68 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (97x66 mm) «Immagini del Carnevale» contro a p. 163 in: *Fiore simpatico. Strenna pel capo d'anno e pei giorni onomastici.* Milano e Venezia, presso l'I.R. Priv. Stabilimento Naz. P. Ripamonti Carpano Tipografo Editore, pref. 1847. XVI, 256 p.; 21 cm; 5 incisioni di cui 4 anonime e l'antiporta incisa da Buccinelli su disegno di Focosi. Il volume fu tirato in 700 esemplari e venduto a lire 3 (vedi gli elenchi della censura, ottobre 1847, n. 1866).
L'immagine si riferisce al brano che contiene descrizioni e considerazioni morali *Due immagini del carnevale* e corrisponde alla scena descritta particolareggiatamente alle p. 165-166. Date le dimensioni del volume l'immagine è circondata da un fregio a racemi stilizzati di 124x93 mm.

28. **Un contadino furbo dall'avvocato**
Penna e acquerello
Foglio 121x84 mm, disegno 98x67 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima «Un contadino furbo» (98x67 mm) contro a p. 22 in: *Un mondo di corbellerie.* Milano, Venezia e Verona, P. Ripamonti Carpano tipografo editore, [1853]. 190 p.; 14 cm; 4 incisioni anonime.
L'immagine illustra lo scambio di battute tra un contadino e un avvocato raccontato in otto righe. I testi del volumetto sono barzellette o raccontini umoristici da poche righe a poche pagine.

29. **Il signor Alevy minaccia il presunto rapitore della figlia Elisa, e la signora Alevy lo supplica**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato 91x57 mm, disegno 88x54 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (88x55 mm) con didascalia «Vieni; tu non hai altra alternativa che la morte o il carcere.», contro a p. 100 in: *Elisa o la torre di Strasburgo.* Milano, presso P. Ripamonti Carpano, [1838]. 158 p.; 14 cm; 5 incisioni anonime, calendario con 4 vignette. Il volume fu tirato in 1500 esemplari e venduto a lire 3 (vedi gli elenchi della censura, ottobre 1838, n. 1674).
L'immagine illustra la scena descritta alle p. 99-100. Il disegno 35 rappresenta lo stesso giovane protagonista in un altro momento della vicenda.

30. **Donna a letto minacciata da un uomo armato di pugnale**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 93x60 mm

FIG. 21 - Disegno 28. Un contadino furbo dall'avvocato.

FIG. 22 - Tavola in *Un mondo di corbellerie.* 1853.

FIG. 23 - VINCENZO DEMARCHI, Disegno 31.

FIG. 24 - DOMENICO GANDINI, tavola in *Strenna italiana* per l'anno 1834.

31. VINCENZO DEMARCHI
Un militare aiuta a rialzarsi una donna caduta sul ponte di una nave
Matita con alcuni tratti ripassati a penna e qualche tocco di biacca scurita
Foglio controfondato e disegno 102x70 mm

a) Dal disegno deriva l'incisione di Domenico Gandini (102x70 mm) con le scritte «Demarchi dis», «Gandini inc» e la didascalia «... e nel volger lo sguardo attirato in alto si vide fra le braccia di Edoardo» contro a p. 74 in: *Strenna italiana* per l'anno 1834. [Anno I]. Milano, presso Paolo Ripamonti Carpano, [1833]. XIV, 286 p.; 14 cm; front. inciso da Falkeisen, 6 incisioni di C. Ferreri, Dellarocca, G. Beretta e Gandini, di cui 4 su disegno di Demarchi. Il volume fu tirato in 500 esemplari e venduto a lire 6,89 (vedi gli elenchi della censura, novembre 1833, n. 1633) (Vol. G 63)

b) Il secondo stato dell'incisione (93x63 mm), con la scritta «Demarchi dis» e la didascalia: «Vi sono grata; ma dopo il mio Giulio...» è contro a p. 63 in: *Cuore ed amore. Almanacco per il sesso gentile* di Giambattista Cremonesi. Milano, presso P. Ripamonti Carpano, [1837]. 144 p.; 12 cm; 5 incisioni di cui 4 su disegno di Demarchi. Il volume fu tirato in 1000 esemplari e venduto a lire 2 (vedi gli elenchi della censura, novembre 1837, n. 1655).

L'immagine a) illustra la narrazione di Vittorio Barzoni, *Naufragio sofferto nell'anno 1805 dalla nave della Compagnia delle Indie Orientali* riferendosi all'episodio di p. 74, mentre quella b) illustra il racconto *Luigia ed Agnese*, in particolare il fatto esposto a p. 63. Sulla riutilizzazione di queste incisioni vedi le p. 96 e 97.

32. **Giovane in ginocchio davanti a una fanciulla**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 93x59 mm

33. **Ruggero consegna ad Adolfina un biglietto nascosto in un fazzoletto, nello studio del padre**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio e disegno 86x58 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (84x57 mm) con didascalia «Mentre così parlava lo presentò nelle mani di Adolfina» contro a p. 168 in: *Il matrimonio di capriccio* (vedi scheda 16).
L'immagine illustra il racconto morale *Leggerezza e volubilità*, in particolare l'episodio a p. 168.

34. **Giovane popolana al braccio di un militare saluta un'altra donna**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio controfondato e disegno 92x58 mm

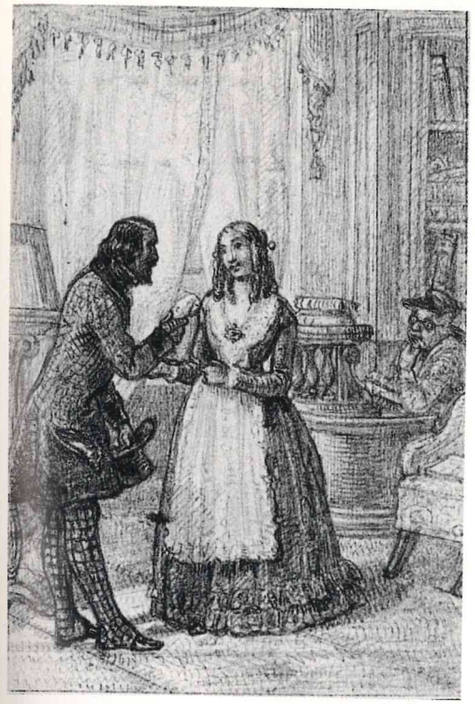


FIG. 25 - Disegno 33.

FIG. 26 - Tavola in *Il matrimonio di capriccio*. 1841.

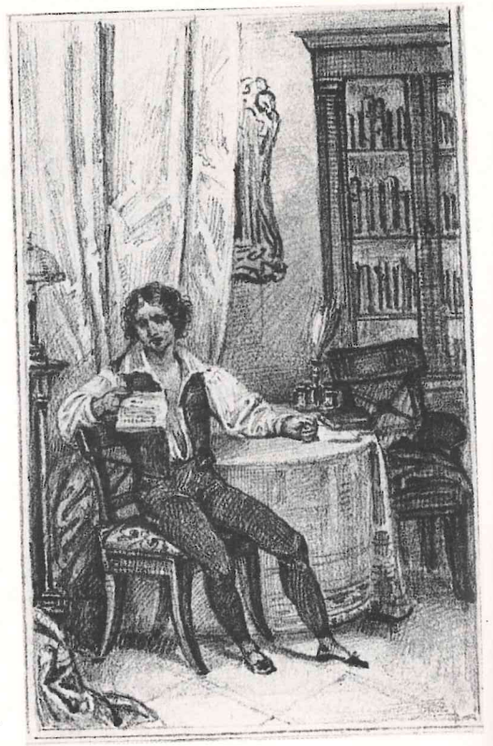


FIG. 27 - Disegno 34.

FIG. 28 - Disegno 35.

35. **Giovane che legge una lettera**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato 92x59 mm, disegno 89x55 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (89x55 mm) con didascalia «Le parole di quel foglio fatale sono ancora presenti al mio spirito.» contro a p. 47 in: *Elisa o la torre di Strasburgo* (vedi scheda 29). L'immagine illustra la scena descritta a p. 47.

36. ROBERTO FOCOSI
Due uomini conversano sotto gli alberi
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 101x63 mm, disegno 94x56 mm
Firma in basso a destra: «Focosi»

37. **Un uomo in piedi e una donna seduta sulle gambe di un uomo steso a terra**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 112x74 mm, disegno 84x65 mm
Scritte a matita in basso: «... trovò la contessa seduta sul [...d]el colonnello / Insensibile ella mordeva lo [...]sto ...»

38. ROBERTO FOCOSI
Donna in piedi in un parco
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 96x65 mm, disegno 75x57 mm
Firma a matita in basso a destra: «Focosi»

39. **Soldato che pronuncia un giuramento inginocchiato davanti a una donna**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio controfondato 93x61 mm, disegno 63x55 mm
Scritte a matita: in alto: «Frontispizio»; in basso: «il giovane soldato prunciò (sic) il giuramento che li dettava»

40. **Uomo seduto al pianoforte sotto un portico**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 96x65 mm, disegno 78x64 mm

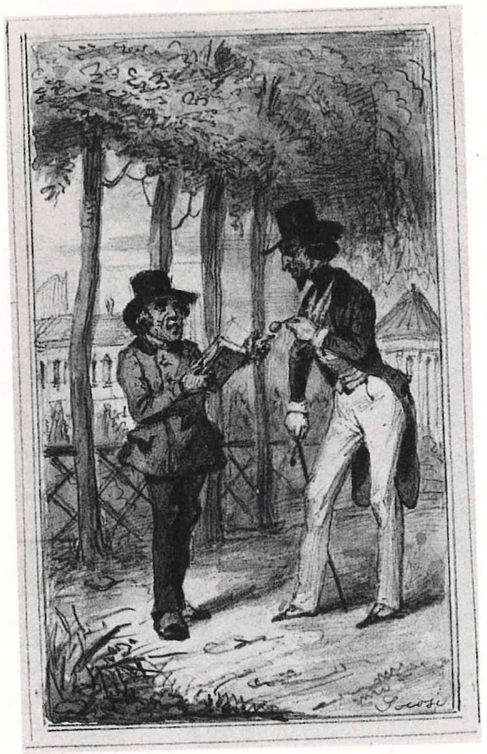


Fig. 29 - Roberto Focosi, Disegno 36.

Fig. 30 - Disegno 40.

Fig. 31 - Disegno 42. Due musulmane nei pressi di Algeri.

Fig. 32 - Giuseppe Buccinelli, tavola in *Il simpatico. Almanacco...* 1842.

41. **Donna araba armata di pugnale appoggiata a un albero vicino a un uomo seduto, sullo sfondo di una piramide**
Matita
Foglio controfondato e disegno 88x56 mm

Ritroviamo lo stesso personaggio femminile nei disegni 43 e 44.

42. **Due musulmane: Stella piange sulle ginocchia di sua madre nei pressi di Algeri**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio e disegno 85x56 mm

Dal disegno deriva l'incisione di Giuseppe Buccinelli (84x56 mm) con didascalia «Stella!.. tu piangi, ma se ti straziò il cuore con / amare parole, vorrei anche versarvi il balsamo / della consolazione.» contro a p. 135 in: *Il simpatico. Almanacco consacrato al gentil sesso.* (vedi scheda 23)
La tavola illustra il racconto *Rimembranze d'Algeri. La tomba della cristiana* (p. 135-158) riferendosi al fatto esposto a p. 142.

43. **Una donna e due uomini arabi con ai piedi molte teste tagliate**
Matita con qualche tocco di biacca scurita
Foglio controfondato 90x58 mm, disegno 88x55 mm

Vedi la scheda 41.

44. **Donna araba punta contro se stessa il pugnale alla presenza di molti uomini**
Matita con qualche tocco di biacca scurita
Foglio controfondato e disegno 88x55 mm

Vedi la scheda 41.

45. **Regata a Venezia sul Canal grande con sacerdote benedicente e folla di spettatori**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 95x67 mm, disegno 91x63 mm

46. **Spettatori nella platea di un teatro riuniti intorno a un vecchio che viene sorretto**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 93x54 mm

Quattro delle persone qui raffigurate si ritrovano anche nel disegno 68.

FIG. 33 - Disegno 43.

FIG. 34 - Disegno 45. Regata a Venezia.

47. **Ruth svenuta è sorretta dal giovane studioso nel parco**
Matita con qualche tratto ripassato a penna e tocchi di biacca scurita
Foglio controfondato e disegno 89x56 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (85x53 mm) con didascalia «... e la s'assise tenendo la bella svenuta sulle proprie / ginocchia» antiporta in: *Altro tempo e altri denari malissimo spesi* di F.A. Bon. (vedi scheda 5)
L'immagine illustra la scena descritta a p. 92.

48. **Donna che legge un foglio inginocchiata davanti a un sepolcro**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio 84x60 mm, disegno 83x59 mm
Scritta sulla lapide: «DIMANI»

49. **Illustrazione per frontespizio con testa di Cristo, angeli, colombe, ostia consacrata, calice e uva**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato 114x65 mm, disegno 112x64 mm

50. **Decoro architettonico neogotico**
Tempera a colori: beige, marrone medio e scuro, azzurro chiaro e intenso, rosa chiaro e intenso
Foglio 125x81 mm, disegno 120x77 mm

51. **Illustrazione per frontespizio con sepolcro di stile gotico**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 122x84 mm, disegno 104x70 mm
Scritta a matita al centro: «Frontispizio / ma con / lettere / Gottiche / leggierissime / e / aperte»

La parte superiore destra del disegno è solo accennata e presuppone la ripetizione simmetrica della metà sinistra da parte dell'incisore.

Fig. 35 - Minerva. Antiporta in *La scuola di Minerva.* Almanacco ... per l'anno 1842.

Fig. 36 - Disegno 52 che riproduce la xilografia della fig. 35.

Fig. 37 - Minerva. Antiporta in *La scuola di Minerva.* Strenna ... per l'anno 1847.

52. **Minerva con elmo, scudo e lancia accanto ai simboli delle arti da lei protette**
Matita
Foglio 89x56 mm, disegno 87x54 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (86x52 mm) antiporta in: *La scuola di Minerva. Strenna genealogico-storica* per l'anno 1847. Milano, tipografia e libreria Pirotta e C., [1846]. 268 p.; 13 cm; 1 incisione anonima. La strenna fu tirata in 750 esemplari e venduta a lire 1,50 (vedi gli elenchi della censura, dicembre 1846, n. 2353) (Vol. C 44).
Il disegno riproduce la xilografia che illustrava *La scuola di Minerva* negli anni trenta e almeno fino al 1842 (Alm. B 277/9) introducendo poche varianti: modifica le proporzioni della testa della dea che nella xilografia era troppo piccola, aggiunge qualche filo d'erba e dà meno risalto alle nubi.
È stata accertata la presenza dell'incisione derivata da questo disegno nei volumi dal 1845 al 1858.
Vedi le p. 95 e 97.

53. **Illustrazione per frontespizio con don Ciccio Orlandi percosso dai servitori**
Penna e acquerello
Foglio controfondato 98x65 mm, disegno 97x63
Scritte: in alto: «DON CIRCIO ORLANDI / DI RUGABELA», sui cartelli indicatori: «COMANO» «BRUSU», in basso: «Milano presso Paolo Ripamonti / nella Galeria / N. 20»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (72x58 mm) del frontespizio in: *Don Ciccio Orlandi di Rugabella. Storia milanese del XVII secolo* narrata da Ignazio Cantù. Milano, presso P. Ripamonti Carpano, pref. 1839. 180 p.; 12 cm.; front. inciso, 4 incisioni di cui 2 anonime e 2 incise da Giuseppe Ripamonti Carpano su disegno del Focosi, calendario con 4 vignette. L'almanacco fu tirato in 1500 esemplari e venduto a lire 2,30 (vedi gli elenchi della censura, ottobre 1839, n. 1410).
L'immagine illustra l'episodio descritto a p. 160.

54. **Illustrazione per frontespizio con tarantella napoletana, sullo sfondo del Vesuvio**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 102x72 mm, disegno 60x71 mm
Scritte abbozzate a matita di cui solo le prime tre lettere sono definite: «PAS»

55. **Due cacciatori di cui uno steso a terra, e una donna dietro un cancello**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 96x65 mm, disegno 88x65 mm

Gli stessi cacciatori sono raffigurati nel disegno 8.

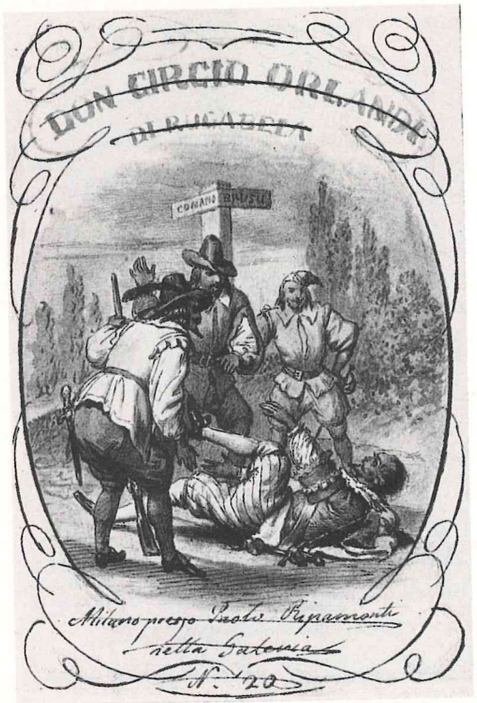


FIG. 38 - Disegno 53. Illustrazione del frontespizio del romanzo di Ignazio Cantù.

FIG. 39 - Disegno 54. Illustrazione per frontespizio.

FIG. 40 - Disegno 56. Gilda, la strega e l'uccello Strige.

56. **Gilda, la strega e l'uccello Strige**
Penna e acquerello
Foglio 99x66 mm, disegno 90x56 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (88x55 mm, cornice 130x82 mm) antiporta in: *Simbolo di amicizia* [di Nicolò Battaglini]. Milano, Venezia e Verona, Paolo Ripamonti Carpano Editore, [1853?]. 174 p.; 18 cm; 3 incisioni anonime.
L'immagine illustra la leggenda *La strega* (p. 5-34) in particolare l'episodio narrato a p. 20, tenendo conto della descrizione dell'aspetto e dell'abbigliamento della strega che si trova a p. 12.

57. **Padre che rimprovera la figlia**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 92x64 mm, disegno 89x62 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (87x60 mm) circondata da un semplice fregio (124x94 mm) antiporta in: *Simbolo di amicizia. Ossia dono pel capo d'anno.* (vedi scheda 16 b).
Sembra trattarsi di una immagine riutilizzata dall'editore, in quanto mal si adatta a illustrare il testo. Nel volume la situazione di un padre che rimprovera la figlia si trova nel brano *La sposa del fulmine. Leggenda morlacca* (p. 229-241) dove tuttavia la scena è ambientata in una capanna (p. 235).

58. **Un sergente nella cucina di una povera famiglia**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 101x67 mm, disegno 94x60 mm

Dal disegno deriva l'incisione di G. Buccinelli (93x59 mm) con didascalia «Sì feci; ma oggi è oggi, e non ieri.» antiporta in: *Il folletto con almanacco.* Milano e Venezia, Coi tipi dell'I.R. Privilegiata Fabbrica Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano, [1845]. 186 p.; 12 cm; front. inciso, 3 incisioni di G. Buccinelli, vignette.
L'immagine illustra il racconto *Lo Stella o sia un resticciuol di bontà in un ladro* (p. 105-127) riferendosi all'episodio narrato a p. 120.

59. **L'ex sergente maggiore Wallerstein si spaccia per nipote dello zar Alessandro in una riunione di veterani**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 68x93 mm, disegno 62x87 mm

Dal disegno deriva l'incisione di G. Buccinelli (60x86 mm) con didascalia «Questo guerriero deve sperimentare gli effetti della mia generosità.» contro a p. 83 in: *Il folletto con almanacco.* (vedi scheda 58)
L'immagine illustra il racconto *Wallerstein* (p. 77-92), in particolare la scena descritta a p. 83.

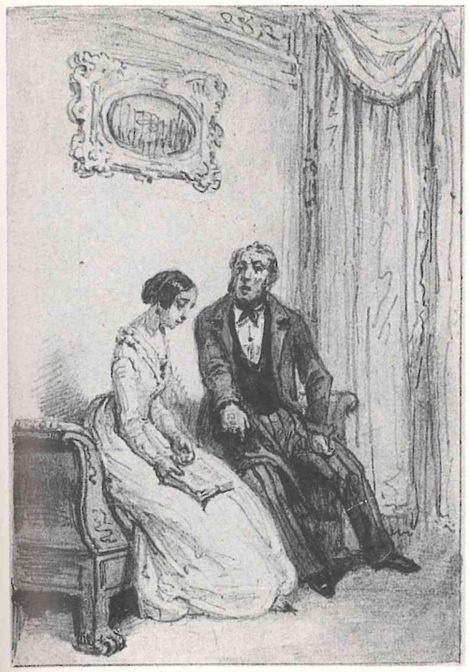


Fig. 41 - Disegno 57.

Fig. 42 - Disegno 58.

Fig. 43 - Vincenzo Demarchi, Disegno 60.

Fig. 44 - Domenico Gandini, tavola in *Strenna italiana* per l'anno 1834.

60. VINCENZO DEMARCHI
Uomo con arco e faretra vede sulla montagna una figura alata
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio controfondato e disegno 103x69

a) Dal disegno deriva l'incisione di D. Gandini (103x69 mm) con le scritte «Demarchi dis», «Gandini inc» e la didascalia «... scoperse un enorme figura assisa sulla sommità / di quella rupe» contro a p. 225 in: *Strenna italiana* per l'anno 1834. (vedi scheda 31 a)

b) Il secondo stato dell'incisione (92x64 mm), con la scritta «Demarchi dis» e la didascalia «Ecco l'ombra della mia cara Lucia, divenuta angelo celeste, che mi chiama al cielo!» è contro a p. 45 in: *Cuore ed amore. Almanacco per il sesso gentile.* (vedi scheda 31 b)

c) L'incisione di cui al punto b), privata delle scritte, è contro a p. 23 in: *Il bamboccione. Strenna umoristica* pel 1854. (vedi scheda 4)

La tavola a) illustra la novella di Cesare Rovida *I tre giganti*, in particolare il momento in cui Jackson scopre il gigante Pneumatodes (p. 245); la tavola b) illustra il racconto *Prima ed ultima comparsa del Diavolo geloso*, riferendosi alla scena descritta a p. 45, mentre l'immagine c) è in rapporto al brano *Una corsa per l'Alpi di Schwitz* di Tullio Dandolo. Sulla riutilizzazione di queste incisioni vedi le p. 96 e 97.

61. **Uomo in ginocchio davanti a una donna, mentre un altro uomo entra dalla porta**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 94x68 mm, disegno 88x63 mm

62. **Uomo inchinandosi bacia la mano di una signora, mentre un altro uomo si copre gli occhi**
Penna e acquerello grigio con tocchi azzurri sulla statua a sinistra e riquadratura beige
Foglio 66x105 mm, disegno 63x102

63. **Scena all'aperto con numerose persone che osservano personaggi mitologici**
Penna e acquerello
Foglio 69x107 mm, disegno 66x104 mm

64. **Vignetta per calendario con Napoleone Bonaparte a Tolone**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio e disegno 113x71 mm
Scritte a matita sotto l'immagine: «APRILE MAGGIO GIUGNO»; nel fregio in basso: «TOLONE»
Sul verso del foglio porzione di disegno a matita rappresentante una cornice.

I disegni 64, 65, 66 costituiscono una serie omogenea.

FIG. 45 - Disegno 67. Illustrazione per il frontespizio di *Il matrimonio di capriccio*. 1841.

FIG. 46 - Frontespizio di *Il matrimonio di capriccio*. 1841.

65. **Vignetta per calendario con Napoleone alle Piramidi**
Matita
Foglio e disegno 114x71 mm
Scritte a matita sotto l'immagine: «LUGLIO AGOSTO SETTEMBRE»; nel fregio in basso «PIRAMIDI»

66. **Vignetta per calendario con Napoleone al ponte di Arcole**
Matita
Foglio 114x71 mm, disegno 113x70 mm
Scritte a matita sotto l'immagine: «OTTOBRE NOVEMBRE DICEMBRE»; nel fregio in basso: «ARCOLE»

67. **Illustrazione per il frontespizio di *Il matrimonio di capriccio***
Matita
Foglio 83x59 mm, disegno 83x57 mm
Scritte a matita nella metà sinistra del disegno: «I[L] / MATRI[MONIO] / D[I] / CAPRIC[CIO] / STR[ENNA] / PER L'A[NNO 1842] / D[I] / GIACIN[TO ...]», in basso a sinistra: «Ripam[onti] / Galler[ia] / N. [20]»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (88x63 mm) del frontespizio in: *Il matrimonio di capriccio.* (vedi scheda 16 a)
Il disegno a volute e racemi stilizzati eseguito solo nella parte sinistra presupponeva un completamento simmetrico nella metà destra da parte dell'incisore. La mancanza delle scritte a destra ci priva del cognome dell'autore dei testi.

68. **Anziano signore visitato da una giovane donna e da due uomini**
Matita
Foglio controfondato 90x60 mm, disegno 89x58 mm

Le persone qui raffigurate compaiono anche nel disegno 46.

69. **Donna intenta alla lettura di un libro seduta su una voluta**
Matita
Foglio e disegno 50x36

I disegni 69 e 70 in cui le figure sono simmetricamente sedute su volute che, anche se appena abbozzate, paiono continuare al di là della rifilatura dei fogli, sembrano concepiti come parte di una composizione più grande. Ad esempio un frontespizio composto di elementi vegetali stilizzati e di figure umane (ciascuna recante un riferimento al soggetto del volume o all'autore) analogo a quello del *Matrimonio di capriccio* (disegno 67).
La nota a matita sul supporto comune ai due disegni: «a Rita / 29.10.62» seguita da una freccia rivolta in basso, sembra riferirsi all'asportazione dei disegni sottostanti, realizzata trent'anni fa tagliando via la porzione inferiore del supporto.

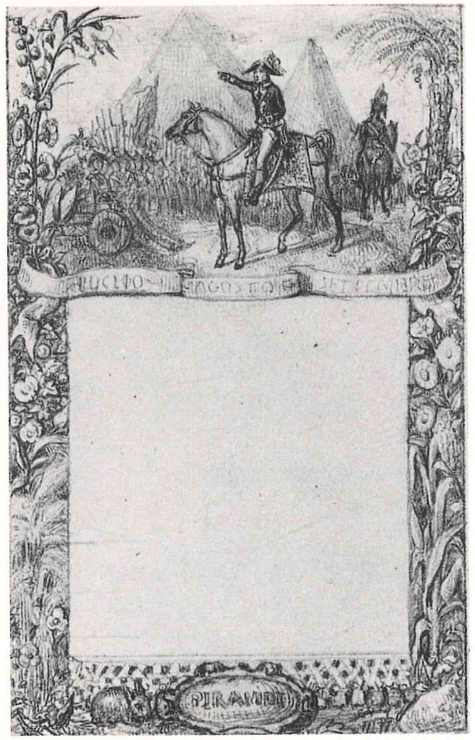


FIG. 47 - Disegno 65. Vignetta per calendario con Napoleone alle Piramidi.

FIG. 48 - Disegno 70.

70. **Uomo con in mano una scultura a mezzobusto seduto su una voluta**
Matita
Foglio e disegno 50x37 mm

71. **Due figure abbracciate**
Matita
Foglio 46x31 mm, disegno 36x30 mm
Scritta a matita in basso: «la sorpresa»

72. **Uomo su cavallo in corsa**
Matita
Foglio 31x46 mm, disegno 26x38 mm

73. **Donna e bambino in preghiera su una tomba**
Matita
Foglio 46x32 mm, disegno 33x30 mm
Scritta a matita in basso: «la preghiera»

74. **Due uomini in abbigliamento del secolo XVII con due boccali**
Matita
Foglio 46x31 mm, disegno 35x27 mm
Scritta a matita in basso sbiadita e indecifrabile: «nel [...]»

75. **Illustrazione per frontespizio con la personificazione della giustizia, arlecchino, una volpe e una scimmia**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 51x37 mm, disegno 39x30 mm
Scritte a matita: nel disegno: «SCENE / [F]AMIGLIARI (sic) / DEL / 1836», in basso: «Frontispizio»

76. **Donna in un porto saluta afflitta un veliero**
Matita
Foglio 52x38 mm, disegno 39x34 mm
Scritta a matita in basso ritagliata; a destra rimane leggibile: «N° 4»

77. **Maddalena penitente**
Penna e acquerello
Foglio 52x38 mm, disegno 38x35 mm
Scritta a penna in basso ritagliata: leggibili le due ultime lettere a destra: «ne»

78. **Illustrazione per frontespizio con figura maschile, uccello e busto femminile**
Matita
Foglio 52x38 mm, disegno 44x38 mm
Scritta a matita nel disegno sbiadita, interpretabile: «Al / Bel / Sesso»

79. **Tre donne e un uomo sulla tomba di Angelica**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 41x31 mm, disegno 33x29 mm
Scritta a matita nel disegno: «Angelic»

80. **Uomo inginocchiato davanti a figura femminile in piedi**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 41x31 mm, disegno 39x30 mm

81. **Donna con cestino di fiori**
Penna e acquerello
Foglio 46x33 mm, disegno 39x30 mm

82. **Fanciulla con cestino di fiori e scialletto**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 47x35 mm, disegno 45x33 mm
In alto a sinistra macchia bruna di colla

83. **Uomo con in mano bastone e cappello seguito da donna supplicante**
Matita
Foglio 46x32 mm, disegno 45x30 mm

84. **Figura femminile in un prato fiorito**
Matita
Foglio 45x31 mm, disegno 39x28 mm

85. **Sacerdote e signore del secolo XVII**
Matita
Foglio 46x31 mm, disegno 36x30
Scritta a matita in basso sbiadita e illeggibile

86. **Fanciulla e militare seduti su un divano**
Matita
Foglio 45x30 mm, disegno 44x29 mm

87. **Pastore con capra in montagna**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 44x33 mm, disegno 42x31 mm

88. **Suonatore di cetra seduto davanti a una statua femminile**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio e disegno 45x33 mm

89. **Coniugi con due bambini**
Matita
Foglio 45x34 mm, disegno 43x32 mm

90. **Due figure maschili tra cui un monaco**
Matita
Foglio 44x33 mm, disegno 42x31 mm

91. **Scena di epoca romana con cinque uomini e un bambino con ghirlande**
Penna e acquerello
Foglio 51x36 mm, disegno 50x35 mm

92. **Coppia seduta in giardino**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 52x37 mm, disegno 48x34 mm

93. **Bambino e serpente**
Penna e acquerello
Foglio 50x37 mm, disegno 49x35 mm

94. **Frate viandante con tre figure sullo sfondo**
Penna e acquerello
Foglio 50x37 mm, disegno 49x36 mm

95. **Venditore mostra un cappello a una signora**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 50x36 mm, disegno 42x29 mm
Scritta a matita in basso tagliata, forse interpretabile: «Il m[o]d[ista]»

96. **Debitore scaccia due creditori**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 49x36 mm, disegno 44x33 mm
Scritta a matita in basso: «il paga debbiti alla moda»

97. **Uomo armato di spada offre una corona d'alloro a una donna al pianoforte**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 51x36 mm, disegno 42x35 mm
Scritta a matita in basso: «Il moderno Don Procolo»

98. **Donna in ginocchio chiede perdono a un vecchio**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 52x38 mm, disegno 38x32 mm
Scritta a matita in basso: «Il perdono N. 6»

99. **Uomo e bambino vicino a un'immagine femminile in cornice**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 52x38 mm, disegno 51x32 mm
Scritta a penna nel disegno in alto: «album»

100. **Uomo, treno e industrie**
Penna e acquerello con tracce di schizzo preparatorio a matita
Foglio 52x38 mm, disegno 49x34 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (53x37 mm) dopo il frontespizio in: *L'album delle dame o giornaletto galante pel gentil sesso.* Milano, Presso P. Ripamonti Carpano, [1852]. 96 p.; 8 cm; 5 incisioni anonime.

101. **Donna con bambino in casa**
Matita e penna
Foglio e disegno 53x39 mm

102. **Uomo e donna in barca vicino alle montagne**
Matita, penna e acquerello
Foglio 52x38 mm, disegno 52x37 mm

103. **Fanciulla con mandolino nell'harem**
Penna e acquerello
Foglio 50x36 mm, disegno 43x29 mm
Scritta a penna in basso quasi tutta tagliata

104. **Un cavaliere crociato e un nano**
Penna e acquerello
Foglio 50x36 mm, disegno 44x30 mm
Scritta a penna in basso quasi tutta tagliata

105. **Fanciulla pensosa alla finestra**
Penna e acquerello
Foglio 51x37 mm, disegno 44x28 mm

106. **Coppia in riva al fiume con canna da pesca**
Penna e acquerello
Foglio 51x36 mm, disegno 43x28 mm
Strappo a sinistra in alto

107. ROBERTO FOCOSI
Donna dietro le quinte del palcoscenico
Penna e acquerello
Foglio 55x43 mm, disegno 53x42 mm
Iniziale a penna nel disegno in basso: «F»

108. **Una donna e due uomini in una barca coperta**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 53x41 mm, disegno 52x40 mm

Dal disegno deriva la litografia anonima (33x53 mm) del frontespizio in: *Serto pantografico offerto al gentil sesso.* Milano, Venezia, Verona, presso il Tip. Editore Paolo Ripamonti Carpano, [1854]. 142 p.; 13 cm; front. inciso, 4 litografie anonime.

109. ROBERTO FOCOSI
Due bambini spaventati da un cane
Penna e acquerello
Foglio 54x43 mm, disegno 52x41 mm
Iniziale a penna in basso tagliata a metà: «F»

110. ROBERTO FOCOSI
Famiglia araba con cammello
Penna e acquerello
Foglio 53x42 mm, disegno 52x41 mm
Iniziale a penna nel disegno in basso tagliata a metà: «F»

111. ROBERTO FOCOSI
Bambina in riva al mare presso un'immagine sacra
Penna e acquerello
Foglio tagliato a ridosso del disegno 57x44 mm
Iniziale a penna nel disegno in basso tagliata a metà: «F»

112. ROBERTO FOCOSI
Bambina offre un fiore al sacerdote davanti alla chiesa, donna sullo sfondo
Penna e acquerello
Foglio tagliato a ridosso del disegno 57x43 mm, disegno 53x42 mm
Iniziale a penna nel disegno in basso: «F»

FIG. 49 - ROBERTO FOCOSI, Disegno 109.

FIG. 50 - ROBERTO FOCOSI, Disegno 113. Famiglia greca.

FIG. 51 - ROBERTO FOCOSI, Disegno 114.

113. ROBERTO FOCOSI
Coniugi greci con bambino
Penna e acquerello
Foglio tagliato a ridosso del disegno 56x42 mm, disegno 52x40 mm
Iniziale a penna nel disegno in basso: «F»

114. ROBERTO FOCOSI
Affollamento di persone che assistono al passaggio del treno
Penna e acquerello
Foglio tagliato a ridosso del disegno 56x43 mm, disegno 55x43 mm
Iniziale a penna nel disegno in basso: «F»

115. **Putto alato su un rosaio**
Penna e acquerello
Foglio 50x36 mm, disegno 49x35 mm

116. **Immagine simbolica con sposi e amorini alati**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 50x35 mm

117. **Pastore suona il mandolino seduto vicino a due pecore**
Penna e acquerello
Foglio 50x36 mm, disegno 49x34 mm

118. **Illustrazione per frontespizio con amorino alato, corona, ermellino, scettro e armatura**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 52x37 mm, disegno 41x33 mm
Scritte a matita: nel disegno: «GIORNALINO / DELLE / DAME», in basso scritta tagliata interpretabile: «Frontispizio»

119. **Torquato Tasso ed Eleonora d'Este**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 51x37 mm, disegno 32x35 mm
Scritta a matita in basso tagliata interpretabile: «Tasso ed Eleonora d'Este»

FIG. 52 - Disegno 119.
Torquato Tasso ed Eleonora d'Este.

FIG. 53 - Disegno 120.
Enrico IV re di Francia
e Gabriella d'Estrées.

FIG. 54 - Disegno 121.
Francesco I re di Francia
e la duchessa d'Etampes.

120. **Enrico IV e Gabriella d'Estrées**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 52x38 mm, disegno 40x34 mm
Scritta a matita in basso tagliata interpretabile: «Enrico IV e Gabriella»

121. **Francesco I e la duchessa d'Etampes**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 52x37 mm, disegno 40x30 mm
Scritta a matita in basso tagliata: «F[...] I [...] d[.]e Et[...]

122. **Figura maschile alata con cetra, alloro, lancia e tavolozza (Apollo?)**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 44x34 mm, disegno 43x33 mm

123. **Due viandanti**
Matita
Foglio 43x33 mm, disegno 42x32
Strappo orizzontale vicino al bordo superiore

124. **Sacerdote seduto e donna in piedi**
Matita
Foglio 44x34 mm, disegno 41x32 mm

125. **Uomo seduto vicino a due croci**
Matita
Foglio 44x33 mm, disegno 43x32 mm

126. **Illustrazione per frontespizio con amorino alato e animali**
Matita
Foglio con angoli superiori smussati 46x31 mm, disegno 39x29 mm
Scritte a matita: nel disegno «AL / GENTIL / SESSO»; in basso: «Frontispizio»

127. **Coniugi con bambino in un riparo di fortuna durante un temporale**
Penna e acquerello
Foglio 51x36 mm, disegno 40x29 mm
Traccia di scritta a penna in basso

128. **Monaco in una grotta e una coppia sullo sfondo**
Penna e acquerello
Foglio 51x36 mm, disegno 44x29 mm
Scritta a penna in basso tagliata

129. **Dal balcone una famiglia assiste a una festa con albero della cuccagna sulla piazza della chiesa**
Penna e acquerello
Foglio 50x36 mm, disegno 44x29 mm
Scritta a penna in basso tagliata

130. **Viandante**
Penna e acquerello
Foglio 46x31 mm, disegno 43x28 mm
Sul verso del foglio porzione di disegno grande a matita

131. **Donna in ginocchio pone una corona d'alloro su una tomba**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 44x30 mm, disegno 44x29 mm

132. **Mamma e bambino a letto con a fianco un angelo**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 43x29 mm

133. **Uomo di umile condizione in strada di notte e un altro uomo vicino a un lampione**
Penna e acquerello
Foglio 44x30 mm, disegno 43x29 mm

134. **Donna a letto con un libricino in mano**
Penna e acquerello
Foglio 56x40 mm, disegno 33x38 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (34x36 mm) del frontespizio in: *Tre puff! ed una storia vera. Almanacco* pel 1844. Milano e Venezia, coi tipi di P. Ripamonti Carpano, [1843]. 157 p.; 14 cm; front. inciso, 4 incisioni anonime. Il volume fu tirato in 1000 esemplari e venduto a lire 3 (vedi gli elenchi della censura, novembre 1843, n. 2075).

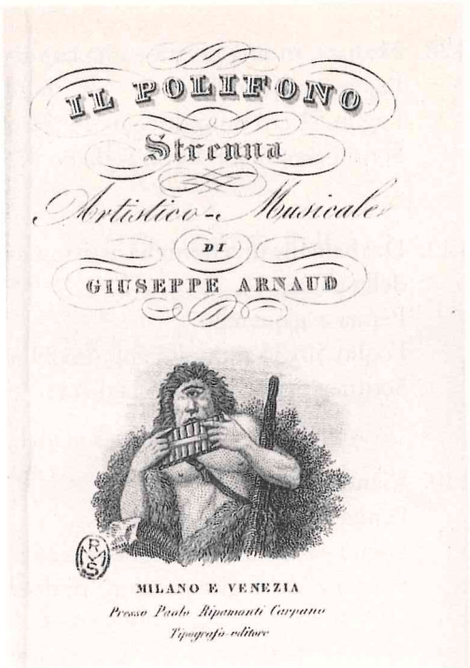


FIG. 55 - Disegno 136. Polifemo.

FIG. 56 - Frontespizio di *Il polifono. Strenna artistico-musicale* di Giuseppe Arnaud. 1843.

FIG. 57 - Disegno 174.

135. **Due uomini di fronte a un altro seduto alla scrivania**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 56x41 mm, disegno 42x39 mm

Dal disegno deriva l'incisione anonima (38x38 mm) del frontespizio in: *Il folletto con almanacco.* (vedi scheda 58)

136. **Polifemo suona uno strumento a fiato**
Penna e acquerello
Foglio 56x41 mm, disegno 38x39 mm
Scritta a matita in alto: «Polifemo»

Dal disegno deriva l'incisione anonima (37x45 mm) del frontespizio in: *Il polifono. Strenna artistico-musicale* di Giuseppe Arnaud. Milano e Venezia, presso Paolo Ripamonti Carpano tipografo editore, [1843]. 201 p.; 14 cm; front. inciso, 4 incisioni di G. Buccinelli. Il volume fu tirato in 1000 esemplari e venduto a lire 4 (vedi gli elenchi della censura, dicembre 1843, n. 2271) (Vol. C 34)

137. **Due uomini davanti a una casa e altri due in salita verso di essa**
Matita con alcuni tratti ripassati a penna
Foglio tagliato a ridosso del disegno 50x40 mm, disegno 49x40 mm
Scritta a matita in basso tagliata di cui si possono interpretare le prime due parole: «Essi erano»

138. **Uomo e signora accanto a un camino**
Penna e acquerello
Foglio 52x36 mm, disegno 27x27 mm

139. **Bice ed Ottorino Visconti**
Matita
Foglio 52x37 mm, disegno 40x32 mm
Scritta a matita in basso: «Bice ed Ottorino Visconti»

140. **Enrico VIII ed Anna Bolena**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 51x37 mm, disegno 39x32 mm
Scritta a matita in basso: «Enrico VIII ed Anna Bolena»

141. **Luigi XIV e mademoiselle de la Vallière**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 52x37 mm, disegno 40x34 mm
Scritta a matita in basso: «Luigi XIV e Mad[lle] de la Vallier»

142. **Vignetta per calendario con donna che suona il mandolino**
Matita
Foglio 41x57 mm, disegno 34x57 mm
Scritta a matita in basso tagliata: «Autunno (Udito)»

Nelle immagini dal 142 al 145 alla simbologia delle stagioni – frequente nell'illustrazione dei trimestri di calendario – si sovrappone, fin quasi a prevalere sul piano figurativo, l'allusione (dichiarata tra parentesi nelle didascalie rimasteci) a quattro sensi: l'odorato abbinato alla primavera (n. 143), la vista all'estate (n. 144), l'udito all'autunno, il gusto all'inverno (N. 145). Mentre è appropriata la rappresentazione della fioritura primaverile o del ristoro dal caldo estivo presso uno specchio d'acqua ed originale l'immagine di un ambiente tropicale come rifugio invernale in cui godere anche di una bevanda fumante, la figura dell'autunno tralascia ogni riferimento stagionale per concentrarsi solo sulla rappresentazione del suono.

143. **Vignetta per calendario con donna china ad annusare un fiore**
Matita
Foglio 42x57 mm, disegno 34x53 mm
Traccia di scritta a matita tagliata

144. **Vignetta per calendario con donna che si specchia nell'acqua**
Matita con qualche tratto ripassato a penna
Foglio 42x57 mm, disegno 34x56 mm
Scritta a matita in basso tagliata interpretabile: «Estate (Vedere)»

145. **Vignetta per calendario con donna araba sotto una palma**
Matita
Foglio 41x57 mm, disegno 37x57 mm
Traccia di scritta a matita

146. **Due imbarcazioni in mare agitato**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 54x39 mm, disegno 53x38 mm

147. **Signora e bambino in giardino**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 54x39 mm, disegno 54x38 mm

148. **Santo abbraccia una croce in montagna**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 52x38 mm, disegno 47x33 mm

149. **Coppia balla la tarantella napoletana alla presenza di due suonatori e di una donna**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 54x39 mm, disegno 53x39 mm
Sul verso del foglio studi a matita di ali, di bocca e mento, di una mano che imbocca un bambino di cui è raffigurata solo la testa.

150. **Coppia seduta su un divano**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 46x31 mm, disegno 44x29 mm

151. **Signora sul divano con cagnolino**
Penna e acquerello
Foglio 45x30 mm, disegno 43x29 mm

152. **Fanciulla triste**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 46x30 mm

153. **Donna con bambino in braccio**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 45x31 mm

154. **Figura maschile con cetra e putto alato**
Penna e acquerello
Foglio 47x32 mm, disegno 46x30 mm

FIG. 58 - Disegno 132.

FIG. 59 - Disegno 159.
Agar e Ismaele nel deserto.

FIG. 60 - Disegno 173.

155. **Fanciulla si bagna i piedi in una roggia, osservata da un uomo**
Penna e acquerello
Foglio 47x31 mm, disegno 46x30 mm

156. **Fante e cavalieri con armatura sulla riva del mare**
Penna e acquerello
Foglio 47x31 mm, disegno 46x31 mm

157. **Donna sulla riva del mare saluta un veliero**
Penna e acquerello
Foglio 48x31 mm, disegno 47x29 mm

158. **Pittore al lavoro davanti al cavalletto con a fianco una donna**
Penna e acquerello
Foglio 45x30 mm, disegno 43x27 mm
Sul verso del foglio porzione di disegno a matita non identificato

159. **Agar e Ismaele nel deserto**
Penna e acquerello
Foglio 45x30 mm, disegno 43x28 mm

160. **Fanciulla sul balcone**
Penna e acquerello
Foglio 44x30 mm, disegno 42x29 mm

161. **Due donne e due ragazze intorno a un povero seduto a terra**
Penna e acquerello
Foglio 45x30 mm, disegno 43x28 mm

162. **Brigante armato di pugnale in mezzo agli alberi**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 43x29 mm

163. **Donna in balia delle onde**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 42x29 mm

164. **Coppia seduta sull'erba sotto gli alberi**
Penna e acquerello
Foglio e disegno 47x33 mm

165. **Coppia seduta su una panchina**
Penna e acquerello
Foglio 47x32 mm, disegno 45x29 mm

166. **Uomo a tavola servito da un cameriere**
Penna e acquerello con tracce di disegno preparatorio a matita
Foglio 51x37 mm, disegno 50x35 mm

167. **Uomo nel bosco**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 52x37 mm, disegno 49x33 mm

168. **Donna che ricama conversando con un uomo in piedi**
Penna e acquerello su disegno preparatorio a matita
Foglio 51x37 mm, disegno 48x34 mm

169. **Signora e fanciulla davanti a putto alato mascherato**
Penna e acquerello
Foglio 50x35 mm, disegno 49x34 mm

170. **Uomo pensoso in giardino presso un cancello**
Penna e acquerello
Foglio 45x31 mm, disegno 44x28 mm

171. **Cinque commensali banchettano serviti da un cameriere**
Penna e acquerello
Foglio 43x30 mm, disegno 42x28 mm

172. **Quattro commensali brindano**
Penna e acquerello
Foglio 44x30 mm, disegno 43x29 mm

173. **Attori sul palcoscenico davanti al suggeritore**
Penna e acquerello
Foglio 44x31 mm, disegno 43x28 mm

174. **Corteo (nuziale?) di persone in costume a cavallo precedute da suonatori**
Matita
Foglio controfondato e disegno 62x92 mm

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

INDAGINE SU TRE CROMOLITOGRAFIE FIRMATE R. ENGELMANN DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE A. BERTARELLI

Fede Lorandi

29 marzo 1837: Godefroy Engelmann[1] annuncia ufficialmente la nascita di una nuova, straordinaria tecnica di stampa; la cromolitografia[2]. Vent'anni dopo aver introdotto in Francia la litografia, G. Engelmann raggiunge con questa invenzione un posto d'onore nella storia della stampa. La litografia a colori è ben più di un semplice perfezionamento, è la scoperta di un mondo sino ad allora inaccessibile, malgrado l'altissima qualità raggiunta con il «bianco e nero». Ogni gradazione di colore, ogni minima sfumatura che la natura, e le cose che ci circondano, ci offrono, può finalmente essere riprodotta fedelmente con la stampa[3]. D'ora in avanti non sarà più la sola pittura a detenere il potere che il colore esercita sull'immaginazione. Leggiamo nel «Rapport sur la Chromolithographie de l'invention de M. Engelmann» de la Societé Industrielle de Mulhausen (Francia, 1838)[4]: «... la Società di Incoraggiamento di Parigi, sentendo tutta l'importanza di un buon procedimento di stampa a colori, ha messo a disposizione nel 1828 un premio di 2000 Fr. destinato a questa ricerca. Il premio è rimasto in concorso ma senza risultato... Possiamo dichiarare che, nel nostro convincimento, questo procedimento esiste oggi, e che l'invenzione di G. Engelmann, di cui abbiamo con stupore ed ammirazione visto le prime applicazioni, offre i seguenti vantaggi:

1. ogni artista che abbia dimestichezza con la matita litografica ed il senso del colore, può a volontà produrre, in svariati colori, ciò che finora non si è potuto che rendere con il nero. Per mezzo di una nuova combinazione di colori si può, con facilità, degradare le tinte, fondere le sfumature le une con le altre e infine ottenere tutti gli effetti di un disegno a colori, quale ch'esso sia;

2. la stampa a colori è basata anche su dei precisi e sicuri mezzi meccanici, che permettono di affidarsi a qualsiasi operaio litografo;

3. il procedimento è meno dispendioso di qualsiasi altro a nostra conoscenza; giacché uno stampatore, non ancora esercitato in questo genere di lavoro, fa già 100 stampe a colori in un giorno...».

E ancora, in riferimento alle difficoltà di mettere a punto una tecnica valida: «... Dob-

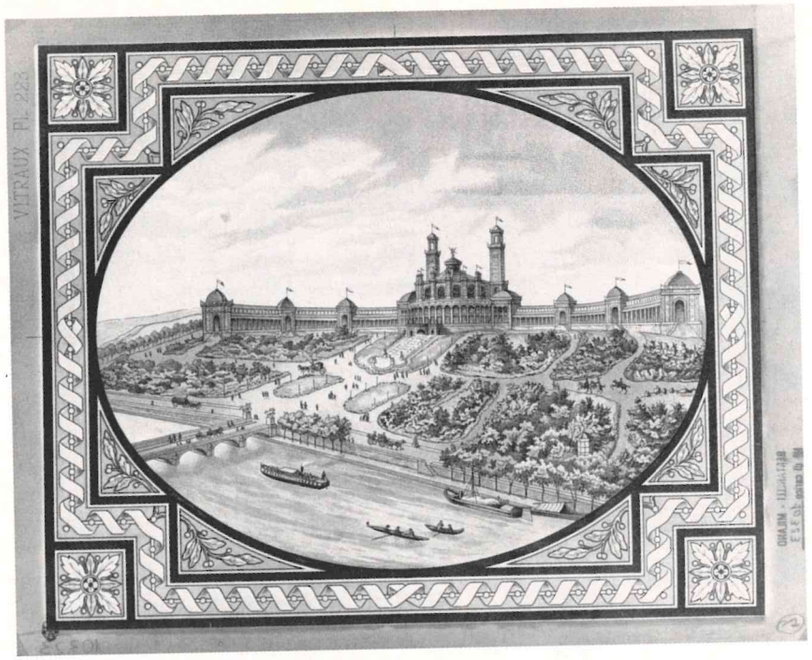
FIG. 1

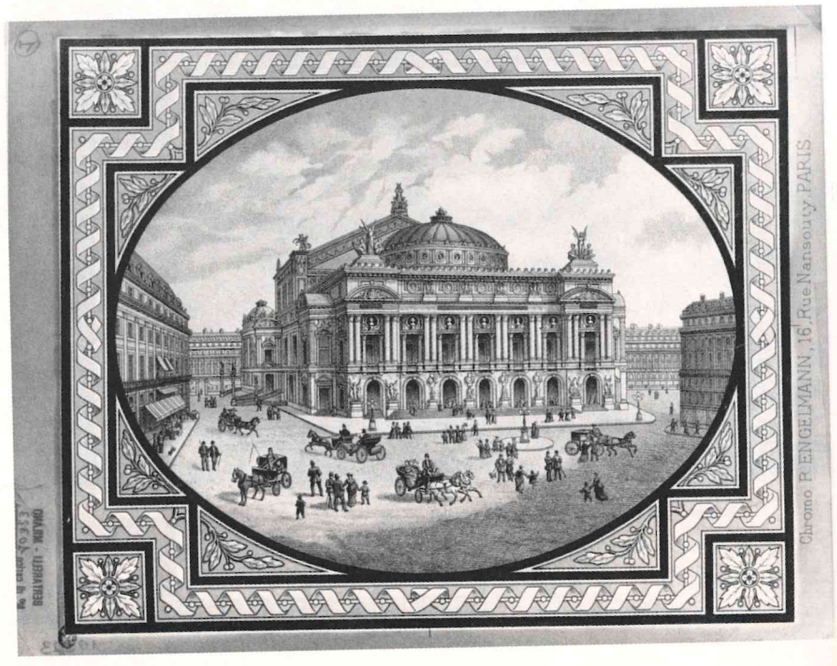
FIG. 2

biamo a parecchi litografi della Germania, e notoriamente a Hildebrand di Berlino, delle opere a colori di ornato, di una precisione ammirevole; ma i procedimenti impiegati non hanno ammesso molte applicazioni. Hildebrand stampa, tra l'altro, ogni sfumatura su una tavola; da qui l'obbligo, per certi disegni, di un numero assai considerevole di tavole, talvolta 12 o 15, fatto che rende questa stampa costosa e difficile, da qui la necessità di non riprodurre che oggetti ove le sfumature siano tagliate nette, separate le une dalle altre...».

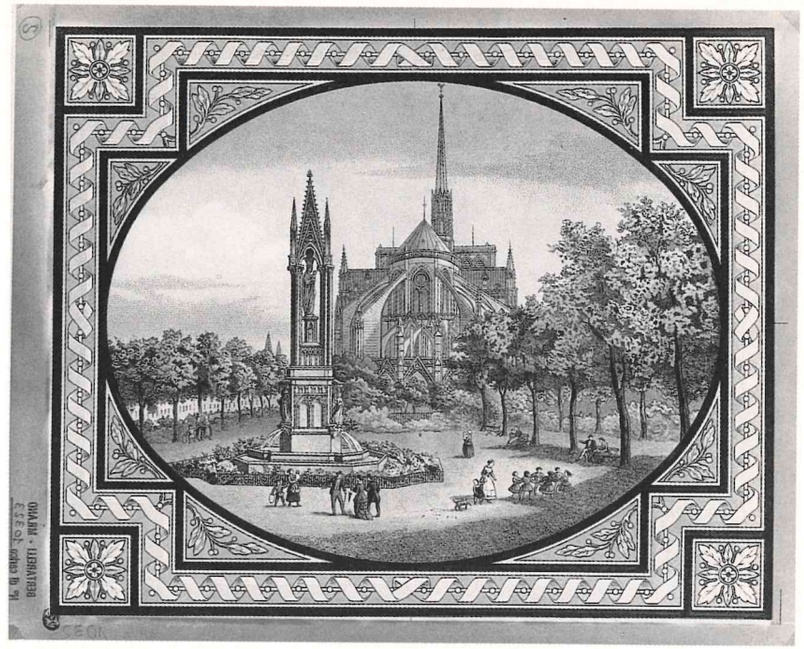
Questa citazione sugli esordi della cromolitografia dimostra quale spinta decisiva ne riceverà la stampa, e non solo artistica; quanto si amplieranno le prospettive della comunicazione e della divulgazione per immagini, almeno sino all'imporsi della fotografia. Le tre stampe oggetto di questo studio sono appunto cromolitografie, ma non solo; sono cromolitografie trasparenti.
La carta su cui sono state stampate è compatta e liscia, molto sottile ma consistente e, guardandole in controluce (oltre all'effetto fantastico dei colori esaltati e moltiplicati dalla luce) si nota che i margini sono quasi tutti strisce riportate della stessa qualità di carta, un po' più spessa, al fine, forse, di rendere l'insieme del foglio meno fragile. L'effetto di trasparenza è reso sia dall'uso di colorazioni particolari sia da una «patinatura» ottenuta con l'uso di cere e/o altre sostanze lucidanti di cui si scriverà più avanti. Osservando le tavole non esposte alla luce si nota, in particolare nella tavola 141 (fig. 1), che il trattamento di lucidatura ha lasciato una velatura dai toni metallici. I colori usati in fase di stampa sono presumibilmente solo 6: blu cobalto, rosso carminio, verde bottiglia, un giallo-arancio, grigio ed il nero della matita litografica. Essi compaiono sia puri, sia sovrapposti in svariate combinazioni, al fine di ottenere altre tinte ed ogni effetto di chiaro-scuro voluto. Tutte e tre le stampe portano le medesime due scritte su due margini differenti: «VITRAUX PL.» (seguito dai numeri 141 fig. 2, 159 fig. 3, 223 figg. 4, 5, 6, 7, dove vitraux si traduce in vetrate, pl. sta per planche, ovvero tavola n° ...; e poi «CHROMOLITH. R. ENGELMANN, 16, RUE NANSOUTY, PARIS.»[5].
Vale la pena di rimandare la descrizione e l'analisi iconografica delle opere perché ciò che è stato possibile reperire intorno alla ditta litografica ne consentirà una lettura più completa.
Bisogna tornare a Parigi, dove Godefroy Engelmann si trasferisce nel 1816, impiantando un'altra casa litografica, oltre a quella di Mulhouse. La sua diventerà certo una grande famiglia di stampatori. Ha due figli, Godefroy II, che condivide con il padre l'invenzione ed il brevetto della cromolitografia, e Jean che, nel 1850 a 34 anni, sposa M.me Gruel[6]. Vedova con un figlio, erede di una famosa legatoria, apre l'azienda alla produzione cromolitografica con grande successo. È a Jean Engelmann che si deve l'invenzione della DIAPHANIE, imitazione di vetrate in litografia[7]. Certo suo figlio Edmond lavora nella ditta ed apprende l'arte e la tecnica, ma nel 1891 sicuramente lascia l'azienda. Con lui svaniscono le tracce della stirpe degli Engelmann e diventa impossibile capire se R. Engelmann vi appartenga e in che modo.

FIG. 3





FIGG. 4-5



FIGG. 6-7

Esistono parecchie cromolitografie di sua produzione, conservate al «Cabinet des Etampes» della Bibliotheque Nationale di Parigi, ed è quindi compreso nell'«Inventaire du Fonds Français» delle stampe, ma senza alcuna notizia, neppure anagrafica. La strada dell'indagine genealogica non conduce all'individuazione di R. Engelmann, ma fornisce un dato forse più importante, la documentata comparsa, entro il 1875, (anno della morte di Jean Engelmann) delle litografie trasparenti. Ora le nostre tre cromolitografie hanno un'esatta definizione: diaphanie. Le tavole 141 (fig. 2) e 159 (fig. 3), hanno un'impaginazione molto simile, propongono entrambe una serie di paesaggi con figure più volte riprodotta nel medesimo foglio. La loro produzione si può circoscrivere nel ventennio tra il 1870 e 1890, ma è verosimile che siano state stampate a poca distanza di tempo l'una dall'altra. Le piccole immagini erano destinate ad essere ritagliate, riposte tra due vetri sigillati da sottili bordi in ottone, ed infine appese agli infissi delle finestre. Come si può vedere nella fig. 8 esse imitano l'effetto delle vetrate dipinte; nel caso di piccole cromo può darsi che venissero a formare pannelli più grandi, dove il bordo d'ottone tra una e l'altra imitasse la piombatura dei vetri a cattedrale. La tavola 141 (fig. 2, cm. 56x45, orizzontale) presenta 12 differenti soggetti della medesima dimensione, che se consideriamo il foglio come una pagina di libro aperto, sono riprodotti nella stessa sequenza sia nella facciata di sinistra che in quella di destra. Sono tutti piccoli paesaggi con figure, di stile e gusto olandese, come se ne ritrovano in parecchie immagini popolari e su ventagli dello stesso periodo. Sono scene di vita «ricreativa», esempi di svago (bimbi che pattinano sul laghetto ghiacciato, signore che sostano a conversare durante una passeggiata in campagna...) alcuni più aderenti alla realtà dell'epoca (nella seconda dall'alto a sinistra i personaggi vestono abiti contemporanei) altri più da «Imagerie populaire», quasi folcloristici. La tavola 159 (fig. 3, cm. 41x51) è verticale, i soggetti diversi sono 9, riprodotti nel medesimo ordine per 4 volte. I personaggi in questo caso portano costumi settecenteschi, il clima è decisamente galante (dame che si lasciano corteggiare nei parchi di castelli immaginari, che si lasciano sedurre da serenate e gite romantiche sui laghetti...), ed in due piccole scene compaiono Arlecchino e Pierrot, forse a sottolineare l'atmosfera giocosamente irreale.

La terza ed ultima diaphanie è stata acquisita dalla Raccolta Bertarelli purtroppo già tagliata in quattro parti «pronte all'uso». La tesi che fossero una sola tavola è suffragata, non solo dal fatto che rappresentino tutte e quattro monumenti parigini (potrebbero appartenere a differenti tavole di una serie su Parigi con la medesima cornice decorativa e stesse misure), ma dall'identico risultato dei colori nella stampa, e non sarà una coincidenza che solo una di esse porti la scritta «VITRAUX PL. 223», e solo un'altra «Chromo R ENGELMANN, 16, Rue Nansouty, PARIS». Si è poi presunto, considerando i tagli prospettici di questi scorci di Parigi, e soprattutto il tipo di funzione dei monumenti (sociale per quanto riguarda il Trocadero e il Teatro dell'Opera, religiosa per la Cattedrale di Notre-Dame e il Pantheon) di ricomporre l'ordine della tavola originaria partendo dall'alto a sinistra la prima, la seconda a destra, la terza in basso a sinistra, la quarta alla sua destra.

23 Prospekt der Diaphanie-Kunstanstalt Grimme & Hempel, Leipzig um 1880, 27 × 19 cm. Privatbesitz in Budapest.

FIG. 8 - Depliant della ditta artistica di diaphanie
Grimme & Hempel LIPSIA ca. 1880 - 27x19 cm. - collezione privata, Budapest -
(CHRISTA PIESKE «BILDER FUR JEDERMANN» - fig. 23)

La prima (fig. 4) è una veduta del Trocadero (costruito nel 1878) visto dalla rive gauche della Senna, con il ponte d'Iena, un traghetto ed altre imbarcazioni. Vi si riconoscono il parco e la stupefacente fontana a cascata; il tutto è vivacizzato dalla presenza di carrozze, passanti e cavalieri. La cornice, che come già detto è identica per tutte e quattro, è molto raffinata ed eseguita magistralmente.
La seconda (fig. 5) è una veduta della piazza dell'Opera dominata quasi esclusivamente dal Teatro in tutta la sua magnificenza; il resto degli elementi architettonici servono da fondale ed il punto di vista prospettico, come per il Trocadero, è leggermente spostato rispetto al centro della facciata (si ergono entrambi sulla riva destra della Senna). In primo piano carrozze, famiglie a passeggio, dame con l'ombrellino, fanno da comprimari, creando un'atmosfera un po' naif, ma suggestiva. La cattedrale di Notre-Dame (fig. 6) è l'unica ad essere riprodotta non frontalmente ma dall'abside, con i suoi archi rampanti. È difficile credere che il vero soggetto non fosse, nell'intenzione dell'artista, la fontana di Notre-Dame, monumento goticheggiante (eretto nel 1845 sulle rovine di un vero e proprio quartiere legato all'Arcivescovado) posto in primo piano. Molto simpatico, tra i frequentatori del giardino, il gruppo di bimbi in girotondo. Ed ecco il Pantheon (fig. 7). Anche in questo caso, come nel precedente, cambia la visione prospettica; decisamente centrale, il frontale si presenta in tutta la sua simmetria, rendendo la Chiesa maestosa più che mai. In tutte e quattro è da sottolineare la tecnica raffinata con cui viene disegnato il cielo. L'effetto delle nubi è reso molto bene attraverso zone di puntinatura della matita litografica e con differenti sovrapposizioni del blu di base, intercalate da aree quasi completamente bianche. Per quanto riguarda una possibile datazione, è certo che non fu stampata prima del 1878, anno in cui fu costruito il Trocadero, e non dopo, approssimativamente, il 1890. La complessità della composizione ed una visibile maturità stilistica portano a considerare le prime due tavole (141 e 159) antecedenti quest'ultima.
Molto istruttivo, a proposito della produzione e della divulgazione della diaphanie, è l'analisi di Christa Pieske[8] sulle carte d'uso e da parete, tra il 1840 e il 1940, in Germania. La più importante fabbrica è a Lipsia, la Grimme & Hempel; tra il 1876 e il 1913 invade il mercato, non solo tedesco, presentando un campionario con centinaia di esemplari. La diffusione e la popolarità delle diaphanie è tale da promuovere un numero infinito di differenti tecniche e ricette di lucidatura delle cromo (o satinizzazione) e di fissaggio. Un'esempio lo si trova anche in un'altra diaphanie (fig. 9) della Bertarelli, usata dalla ditta produttrice come volantino pubblicitario. Stampata su carta oleata trasparente, di gusto popolare, un po' grossolano, è ricca di colori sgargianti e porta in sovraimpressione in tedesco, inglese e francese la scritta «Pilz Schlettau, Erzgebirge - stabilimento litografico artistico - si fanno come specialità diaphanies su vetro e su fogli per essere montate dall'acquirente - grande e ricco campionario - prezzi moderati per articoli in massa - si ricercano rappresentanti per tutti i paesi ad eccezione dell'Inghilterra. Manifesti, cromolitografie, etc.».
Questa diaphanie è molto più che una curiosità, è un piccolo «saggio» dei progressi che Godefroy Engelmann non ha visto e forse neppure immaginato.

FIG. 9

Desidero ringraziare:
la Dottoressa Clelia Alberici e il Dottor Claudio Salsi per avermi concesso l'opportunità di studiare questo materiale e di scrivere questo articolo;
il Dottor Alberto Milano per avermi seguito con disponibilità e preziosi consigli;
il Signor Roberto Alberti, responsabile della sala di consultazione della Raccolta Bertarelli, Monsieur J. Pineau della Biblioteca Forney di Parigi.

NOTE

[1] Godefroy Engelmann, nato a Mulhouse (Francia) il 17.8.1788 e ivi deceduto il 25.4.1839.

[2] Cromolitografia: stampa litografica a colori ottenuta per sovrapposizione di immagini di diversi colori tracciati su pietre diverse. Da il Dizionario Enciclopedico Italiano della Treccani.

[3] Da un articolo della «Gazette des Beaux-Arts» 1861 I vol. «La chromolithographie». A proposito del procedimento messo a punto da G. Engelmann e figlio ...«Voici, autant qu'en technologie la description peut suppléer à la vue de l'objet lui-meme, quels sont les procédés assez délicats de la chromolithographie. Lorsqu'un artiste doit reproduire soit un tableau, soit une miniature de manuscrit, ou une aquarelle, il commence par en dessiner un trait scrupuleusement exact. De ce trait, on tire autant d'épreuves différentes que le sujet comporte de couleurs, et chaque épreuve est décalquée sur une pierre à part, où ce dessin sert à guider l'artiste sur les limites et les conditions de la couleur que reproduira la pierre. Mais tout le travail sur la pierre se fait en noir, soit à l'encre, soit au crayon gras, soit enfin à l'aide de la combinaison des deux procédés, etc'est à l'artiste d'accuser l'intensité du ton de son dessin, suivant l'intensité du ton qu'il veut donner à sa couleur. Il fait ensuite pour le lithographe un modèle de chacune des couleurs que celui-ci doit appliquer, au rouleau, sur chaque pierre, avant de procéder au tirage. Les tirages successifs de chacune des pierres, et par conséquent de chacune des couleurs, se font, comme dans la gravure en couleurs de Le Blon sur une meme feuille de papier, où elles viennent s'unir, se fondre, se juxtaposer ou se superposer de manière à produire les résultats que chacun a pu admirer dans quelques-unes des nombreuses chromolithographies qui ont vu le jour dans ces dernières années.».

[4] Questa relazione è inclusa in una cartella corredata da alcune cromolitografie di G. Engelmann e dalla riproduzione di un suo manoscritto in cui dichiara, tra l'altro, di aver brevettato la sua invenzione e di essersi assicurato l'esclusiva per dieci anni (Cabinet des Estampes - Parigi).

[5] Nella riproduzione fotografica delle opere si è prediletta la qualità dell'immagine vera e propria a scapito, purtroppo, della leggibilità delle scritte.

[6] Da «La Librairie - l'Edition Musicale, la Presse - La Reliure - L'Affiche - à l'Exposition Universelle de 1900». Recueil précédé d'une Notice Historique par Lucien Layus. Parigi, Cercle de la Librairie, 1900.

[7] Da «Bulletin officiel de l'Union syndacale des Maitres Imprimeur», 1935.

[8] CHRISTA PIESKE, *Das ABC des Luxus papiers*, Berlino 1983, e *Bilder fur jedermann - wandbilddrucke 1840-1940,* Keiser.

RECENTE ACQUISIZIONE DI VETRI DEL NOVECENTO

Rosa Barovier Mentasti

La collezione vetraria delle Civiche raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco si è recentemente arricchita di tre nuove acquisizioni di rilievo. Sono tre opere in vetro di Murano, già appartenenti al critico, pittore, illustratore, designer, funzionario di Soprintendenza e organizzatore di manifestazioni d'arte, Ugo Nebbia (1880-1965), che, nato a Perugia, fece di Milano la sede definitiva della sua molteplice attività. E proprio il suo impegno nella promozione delle arti applicate italiane determinò i suoi contatti con l'ambiente vetrario veneziano.

Autore della prima – quanto a datazione – opera vitrea oggi acquisita dal Castello Sforzesco è l'incisore boemo Franz Pelzel (1900-1974), con cui il critico Nebbia instaurò cordiali rapporti tramite l'amico Guido Balsamo Stella (1882-1941). Nel 1927, anno a cui risale l'opera, Balsamo Stella e Pelzel operavano a Venezia, mentre Ugo Nebbia era ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, donde i suoi contatti con i due artisti. Finissimo grafico e stimato docente di grafica e di arti applicate, Guido Balsamo Stella aveva nel 1922 aperto a Firenze una bottega di incisione su vetro, per la quale egli disegnava i vasi e le decorazioni. Ad eseguire le incisioni decorative aveva chiamato dalla sua patria l'abilissimo boemo, uscito dalla Scuola di Arti Applicate di Haida, rivelatosi il suo interprete ideale[1].

La bottega dei due collaboratori venne spostata poi nel 1925 da Firenze a Venezia, nell'isola della Giudecca, quindi confluì nel laboratorio muranese di decorazione su vetro S.A.L.I.R., cui Guido Balsamo Stella garantì la sua opera di progettista fino agli anni Trenta inoltrati e Pelzel la sua costante presenza – salvo l'intervallo della guerra – di caposcuola per un valido gruppo di incisori.

Balsamo Stella e Pelzel fecero effettivamente rinascere a Murano, al più alto livello, una tradizione incisoria decaduta dal XVIII secolo, poiché le stilizzazioni Deco del designer ricevevano una equilibratissima evidenza plastica dalla raffinata mano del maestro boemo.

Già apprezzati alla prima mostra delle arti decorative di Monza del 1923 ed alla Biennale di Venezia del 1924, i vetri di Balsamo Stella - Pelzel furono scelti a rappresentare la vetraria italiana alla grandiosa Expo parigina del 1925, assieme alle opere muranesi 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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

Desidero ringraziare:
la Dottoressa Clelia Alberici e il Dottor Claudio Salsi per avermi concesso l'opportunità di studiare questo materiale e di scrivere questo articolo;
il Dottor Alberto Milano per avermi seguito con disponibilità e preziosi consigli;
il Signor Roberto Alberti, responsabile della sala di consultazione della Raccolta Bertarelli, Monsieur J. Pineau della Biblioteca Forney di Parigi.

NOTE

[1] Godefroy Engelmann, nato a Mulhouse (Francia) il 17.8.1788 e ivi deceduto il 25.4.1839.

[2] Cromolitografia: stampa litografica a colori ottenuta per sovrapposizione di immagini di diversi colori tracciati su pietre diverse. Da il Dizionario Enciclopedico Italiano della Treccani.

[3] Da un articolo della «Gazette des Beaux-Arts» 1861 I vol. «La chromolithographie». A proposito del procedimento messo a punto da G. Engelmann e figlio ...«Voici, autant qu'en technologie la description peut suppléer à la vue de l'objet lui-meme, quels sont les procédés assez délicats de la chromolithographie. Lorsqu'un artiste doit reproduire soit un tableau, soit une miniature de manuscrit, ou une aquarelle, il commence par en dessiner un trait scrupuleusement exact. De ce trait, on tire autant d'épreuves différentes que le sujet comporte de couleurs, et chaque épreuve est décalquée sur une pierre à part, où ce dessin sert à guider l'artiste sur les limites et les conditions de la couleur que reproduira la pierre. Mais tout le travail sur la pierre se fait en noir, soit à l'encre, soit au crayon gras, soit enfin à l'aide de la combinaison des deux procédés, etc'est à l'artiste d'accuser l'intensité du ton de son dessin, suivant l'intensité du ton qu'il veut donner à sa couleur. Il fait ensuite pour le lithographe un modèle de chacune des couleurs que celui-ci doit appliquer, au rouleau, sur chaque pierre, avant de procéder au tirage. Les tirages successifs de chacune des pierres, et par conséquent de chacune des couleurs, se font, comme dans la gravure en couleurs de Le Blon sur une meme feuille de papier, où elles viennent s'unir, se fondre, se juxtaposer ou se superposer de manière à produire les résultats que chacun a pu admirer dans quelques-unes des nombreuses chromolithographies qui ont vu le jour dans ces dernières années.».

[4] Questa relazione è inclusa in una cartella corredata da alcune cromolitografie di G. Engelmann e dalla riproduzione di un suo manoscritto in cui dichiara, tra l'altro, di aver brevettato la sua invenzione e di essersi assicurato l'esclusiva per dieci anni (Cabinet des Estampes - Parigi).

[5] Nella riproduzione fotografica delle opere si è prediletta la qualità dell'immagine vera e propria a scapito, purtroppo, della leggibilità delle scritte.

[6] Da «La Librairie - l'Edition Musicale, la Presse - La Reliure - L'Affiche - à l'Exposition Universelle de 1900». Recueil précédé d'une Notice Historique par Lucien Layus. Parigi, Cercle de la Librairie, 1900.

[7] Da «Bulletin officiel de l'Union syndacale des Maitres Imprimeur», 1935.

[8] Christa Pieske, *Das ABC des Luxus papiers*, Berlino 1983, e *Bilder fur jedermann - wandbilddrucke 1840-1940*, Keiser.

RECENTE ACQUISIZIONE DI VETRI DEL NOVECENTO

Rosa Barovier Mentasti

La collezione vetraria delle Civiche raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco si è recentemente arricchita di tre nuove acquisizioni di rilievo. Sono tre opere in vetro di Murano, già appartenenti al critico, pittore, illustratore, designer, funzionario di Soprintendenza e organizzatore di manifestazioni d'arte, Ugo Nebbia (1880-1965), che, nato a Perugia, fece di Milano la sede definitiva della sua molteplice attività. E proprio il suo impegno nella promozione delle arti applicate italiane determinò i suoi contatti con l'ambiente vetrario veneziano.

Autore della prima – quanto a datazione – opera vitrea oggi acquisita dal Castello Sforzesco è l'incisore boemo Franz Pelzel (1900-1974), con cui il critico Nebbia instaurò cordiali rapporti tramite l'amico Guido Balsamo Stella (1882-1941). Nel 1927, anno a cui risale l'opera, Balsamo Stella e Pelzel operavano a Venezia, mentre Ugo Nebbia era ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, donde i suoi contatti con i due artisti. Finissimo grafico e stimato docente di grafica e di arti applicate, Guido Balsamo Stella aveva nel 1922 aperto a Firenze una bottega di incisione su vetro, per la quale egli disegnava i vasi e le decorazioni. Ad eseguire le incisioni decorative aveva chiamato dalla sua patria l'abilissimo boemo, uscito dalla Scuola di Arti Applicate di Haida, rivelatosi il suo interprete ideale[1].

La bottega dei due collaboratori venne spostata poi nel 1925 da Firenze a Venezia, nell'isola della Giudecca, quindi confluì nel laboratorio muranese di decorazione su vetro S.A.L.I.R., cui Guido Balsamo Stella garantì la sua opera di progettista fino agli anni Trenta inoltrati e Pelzel la sua costante presenza – salvo l'intervallo della guerra – di caposcuola per un valido gruppo di incisori.

Balsamo Stella e Pelzel fecero effettivamente rinascere a Murano, al più alto livello, una tradizione incisoria decaduta dal XVIII secolo, poiché le stilizzazioni Deco del designer ricevevano una equilibratissima evidenza plastica dalla raffinata mano del maestro boemo.

Già apprezzati alla prima mostra delle arti decorative di Monza del 1923 ed alla Biennale di Venezia del 1924, i vetri di Balsamo Stella - Pelzel furono scelti a rappresentare la vetraria italiana alla grandiosa Expo parigina del 1925, assieme alle opere muranesi della

FIG. 1 - Vaso in cristallo muranese soffiato, eseguito nella vetreria S.A.I.A.R. Ferro Toso ed inciso a rotina da Franz Pelzel nella Bottega di Balsamo Stella. Venezia 1927. H. cm. 19,4; diam. cm. 13,3.

vetreria Cappellin Venini, disegnate da Vittorio Zecchin[2]. Riscossero quindi consensi alle successive manifestazioni di Monza e di Venezia.

Il vaso acquisito dalle collezioni del Castello Sforzesco (fig. 1)[3] si discosta dai consueti temi di ascendenza classica (Costellazioni, Diana cacciatrice, Leda e il Cigno) e di scanzonata attualità (Sciatori, Il golf, Jazz-band), perché in realtà la decorazione non fu progettata da Guido Balsamo Stella ma dallo stesso destinatario dell'opera, Ugo Nebbia. Il vascello inciso sulla parte anteriore del semplice vaso troncoconico era riprodotto da una xilografia di Ugo Nebbia, utilizzata poi nel marzo 1927 per illustrare la copertina della rivista «Emporium» (fig. 2)[4], con la quale egli collaborava frequentemente con disegni per copertine e con articoli e saggi. Il veliero del vaso corrisponde puntualmente al veliero della xilografia, mentre la resa delle onde marine perde sul vaso di efficacia, ridotta a segni convenzionali, ben più lievi dei flutti fortemente contrastati dell'opera grafica originale. Pelzel firmò l'incisione nella dedica, eseguita pure a rotina, sulla parte posteriore della parete («Per correr miglior acqua, / da Pelzel nella bottega di Balsamo alla Giudecca, / fu fatto per Ugo Nebbia / filonauta / nel genaio (sic) 1927) (fig. 3), alludente all'amore per la navigazione del critico, reduce da vagabondaggi giovanili come mozzo in un mercantile, nella migliore tradizione romanzesca. La dedica conferma altresì implicitamente l'estraneità alla progettazione di Balsamo Stella, che d'altronde non avrebbe potuto concepire il convenzionalismo delle onde e della cornice a girali, incisa ad inquadrare l'inscrizione. L'opera tuttavia venne eseguita nella «bottega di Balsamo alla Giudecca» ed è questo accenno a determinare l'interesse storico-vetrario, addirittura documentale, del vaso. In assenza di documenti e di precise testimonianze dei protagonisti, da tempo scomparsi, la data della fusione della bottega di Balsamo Stella-Pelzel con il laboratorio S.A.L.I.R. è rimasta nell'incertezza tanto che si è giunti spesso ad anticiparla al 1925[5], in un'epoca di poco posteriore cioè al suo trasferimento da Firenze a Venezia. Evidentemente nel gennaio 1927 la bottega era ancora autonoma e tra quella data e la primavera 1928 avvenne la fusione, poiché alla Biennale del 1928 i vetri incisi da Pelzel su disegno di Balsamo Stella erano indicati nel catalogo della manifestazione come «Vetri incisi alla ruota nella fornace della Ditta Ferro Toso & C. di Murano su disegno di Guido Balsamo Stella»[6] e, più precisamente, nel catalogo del 1930 come «Balsamo Stella Guido, Vetri decorativi e vetri incisi eseguiti da Ferro Toso & C. di Murano e S.A.L.I.R. di Murano»[7]. Va ricordato che le due ditte Ferro Toso e S.A.L.I.R. talvolta venivano identificate perché vi erano coincidenze nella proprietà. La presenza nell'archivio S.A.L.I.R. di progetti risalenti al periodo precedente non può che essere spiegata col trasferimento nel 1927-28 dell'archivio di modelli della bottega giudecchina nel laboratorio muranese.

Il tema del veliero rimase per decenni nel repertorio di Pelzel, adottato soprattutto per opere convenzionali. Sul pregio del vaso del 1927 ha comunque una incidenza prevalente il suo valore di documento storico, mentre le altre due opere provenienti dalla collezione Nebbia si impongono principalmente per valori intrinseci di natura estetica e tecnica. Sono due nudi femminili magistralmente modellati a caldo in cristallo muranese massiccio, iridato in superficie, morbidi nella plasticità novecentista. L'uno, integro, è

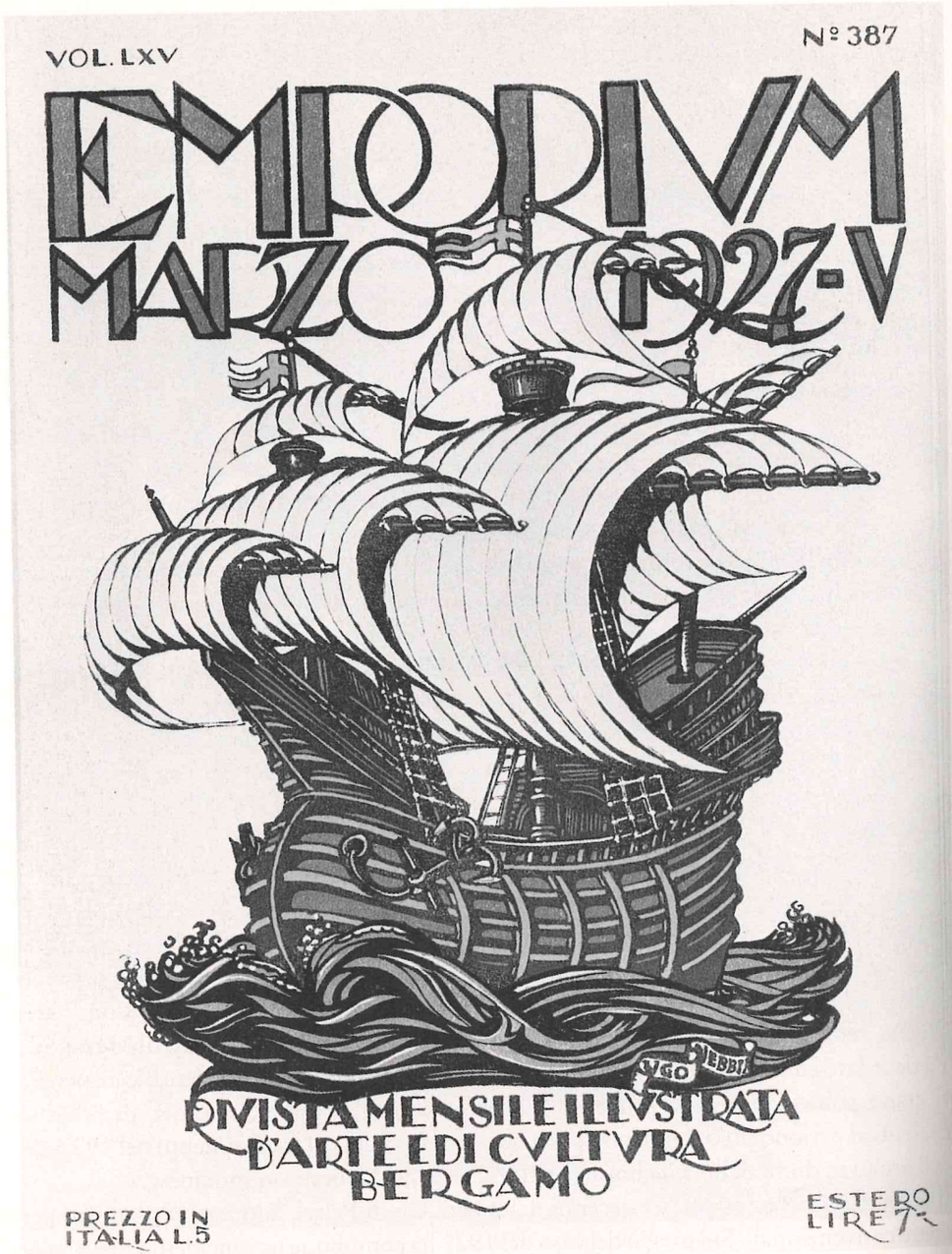


FIG. 2 - Copertina della Rivista «Emporium», marzo 1927, con xilografia di Ugo Nebbia.

FIG. 3 - Faccia posteriore del vaso con iscrizione incisa a rotina da Franz Pelzel.

saldato ad una base di vetro nero soffiato (figg. 4-5); l'altro, mutilo nella gamba destra e mancante della base, è inserito su un sostegno parallelepipedo di legno dipinto di nero (figg. 6-7). Sia il primo, atteggiato con le mani raccolte in grembo e col capo reclinato di lato, che il secondo, caratterizzato da un braccio piegato a nascondere il volto, appartengono alla serie «Pudore», prodotta dalla vetreria I.V.A.M. (Industrie Vetrarie Artistiche Muranesi) su disegno di Flavio Poli. Esposti nel marzo 1931 alla «Mostra di Vetri Ceramiche e Merletti d'Arte Moderna Italiana» presso il Museo di Amsterdam, organizzata da Ugo Nebbia, e riprodotti nel catalogo di quella manifestazione, vennero evidentemente in quella occasione donati all'organizzatore[8].

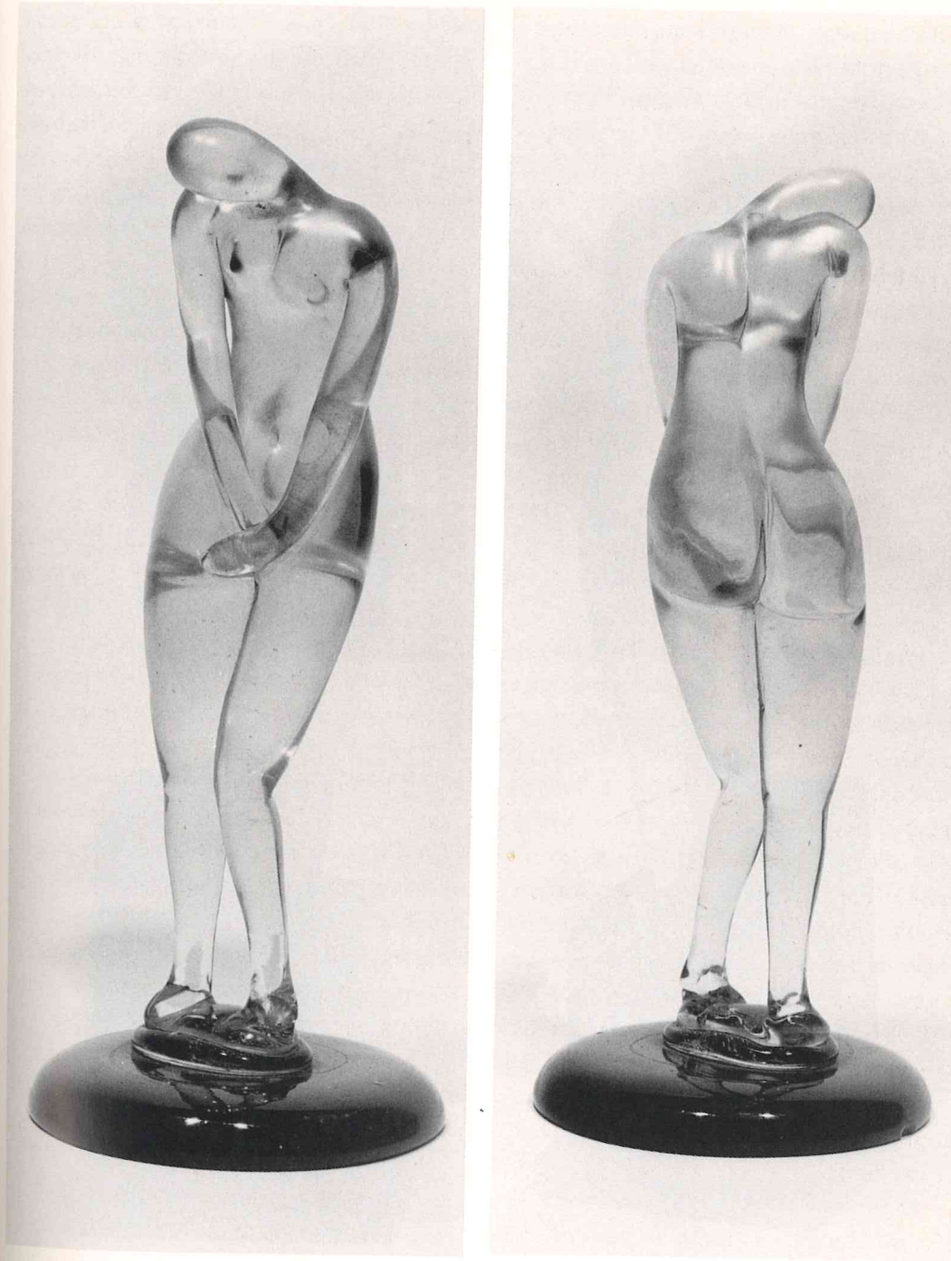
La vetreria I.V.A.M. era stata fondata a Murano nel 1925 da Libero Vitali, non muranese ed estraneo al mondo vetrario, che nella stessa isola era stato socio dal 1926 al 1928 della I.C.A.M. (Industrie Vetrarie Artistiche Muranesi). Nel laboratorio ceramico aveva inizialmente prestato la sua collaborazione il designer Flavio Poli (1900-1984), che appunto nel settore aveva iniziato le sue esperienze creative. Quando Flavio Poli si accostò al vetro, stimolato da Libero Vitali e soprattutto dal figlio di questi Giovita, attento alle novità dell'arte e delle arti applicate ed egli stesso impegnato nel design vetrario, collaborò col giovane Vitali ad aggiornare la produzione della vetreria, fino a quel momento impostata su tipologie tradizionali.

Tra il 1929 ed il 1930 Flavio Poli progettò nudi femminili novecentisti, un tema inedito nel vetro di Murano, in sintonia col nuovo clima stilistico che cominciava a caratterizzare la produzione dell'isola, mentre Giovita Vitali proponeva figurine soffiate, il «Marinaio», le «Maschere», gli «Atleti», in gustose caratterizzazioni[9].

Per la modellazione dei suoi nudi Flavio Poli poteva contare sulla collaborazione di validi maestri muranesi, quali Francesco Martinuzzi ed Otello Italo Nason, che però stavano solo allora, come la totalità delle maestranze muranesi, affrontando le tecniche della lavorazione a caldo del vetro massiccio e il tema della figura umana, che comportava la messa a punto di una precisa metodologia di lavoro.

Nelle prime prove i maestri risolsero il problema modellando la figura in cinque pezzi separati (torso, braccia e gambe), per poi saldarli nell'ultima fase della lavorazione a caldo. L'espediente usato si rivelava nella cesura netta che evidenziava le spalle e le anche dei nudi, atteggiati in morbide movenze. Le figure isolate, concepite come piccole sculture, o applicate come gambi ai calici, prese ai coperchi delle urne, decorazioni al centro delle coppe di originalissima concezione, datate agli anni 1929-30, rivelavano una stilizzazione scattante ancora legata al Deco[10].

Soltanto tra il 1930 ed il 1931 i maestri della I.V.A.M. elaborarono un processo manuale che permetteva la modellazione delle figure massiccie, disegnate da Poli, da un'unica massa incandescente, così che esse ora acquisivano una solida pienezza, in sintonia con i canoni del Novecento. La serie «Pudore» però, presentata alla Triennale di Monza del 1930 ed alla mostra di Amsterdam del 1931, si caratterizzava, oltre che per una nuova plasticità priva di incertezze, per l'atteggiamento di delicata ritrosia, segno della ricerca di valori espressivi, ambizione affatto inusitata per la vetraria muranese[11].



FIGG. 4-5 - Nudo femminile della collezione «Pudore», in cristallo muranese massiccio dalla superficie iridata, modellato a caldo, su base soffiata di vetro nero.
Murano, vetreria I.V.A.M., disegno di Flavio Poli, 1930-31.
H. cm. 25,5, senza piedestallo.

FIGG. 6-7 - Nudo femminile della collezione «Pudore», in cristallo muranese massiccio dalla superficie iridata, modellato a caldo.
Mutilo della gamba destra e della base vitrea, è inserito in una base lignea posteriore.
Murano, vetreria I.V.A.M., disegno di Flavio Poli, 1930-31.
H. cm. 23, senza piedestallo.

Nel 1931 la vetreria I.V.A.M. fallì, travolta dalle difficoltà che colpirono gran parte delle vetrerie muranesi a seguito della grande crisi. Flavio Poli continuò a sviluppare con successo le sue ricerche plastiche come designer nel settore vetrario. I maestri vennero assunti nella azienda Zecchin Martinuzzi Vetri Artistici e Mosaici, fondata nel 1932, con sede negli edifici industriali della cessata I.V.A.M., dallo scultore muranese Napoleone Martinuzzi, dopo la sua recessione dalla vetreria Venini, nella quale aveva esordito con eccezionale successo nel design vetrario. Grazie alle esperienze fatte con Poli i maestri furono i collaboratori ideali di Martinuzzi, che ebbe modo di realizzare delle figure in vetro di straordinario impatto scultoreo, immote però nella loro classica impassibilità[12]. Il designer era infatti indifferente, o forse scettico, sulle possibilità di conseguire valori espressivi nella plastica in vetro. Ogni ricerca in tal senso venne ignorata, dopo «Pudore», per tutti gli anni Trenta, per poi risvegliare, nel bene e nel male, l'interesse dei vetrai di Murano nel secondo dopoguerra.

NOTE

[1] PH. DAVERIO, P. BALDACCI, *Guido Balsamo Stella, Opera grafica e vetraria*, Milano 1977. G. TRENTIN, A. DORIGATO, *Guido Balsamo Stella 1882-1941*, Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa 1987.

[2] G. LORENZETTI, *L'arte del vetro e del cristallo, in L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi MCMXXV*, Roma 1925, tav. LXXVII, pp. 122, 125-126.

[3] *La Metafisica: Gli anni Venti*, Galleria d'Arte Moderna, Catalogo, Bologna 1980, vol. II, p. 153, n. 11.

[4] «Emporium» LXV, marzo 1927.

[5] G. TRENTIN, A. DORIGATO, *op. cit.*, 1987, p. 216.

[6] *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Catalogo, Venezia 1928, p. 84.

[7] *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Catalogo, Venezia 1930, p. 85.

[8] *Mostra di vetri, ceramiche e merletti d'arte moderna italiana*, Staedelijk Museum di Amsterdam, marzo 1931, p. 34.

[9] G. ZUCCA, *Murano che si rinnova*, in «Rassegna della Istruzione Artistica» I, 1930, pp. 276-281. GIOVITA VITALI, *Il marinaio in vetro soffiato*, in «Casabella» III, sett. 1930, p. 10.

[10] *Mille anni di Arte del Vetro a Venezia*, Venezia 1982, n. 544. R. BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano*, Milano 1982, figg. 273-274.

[11] C.A. FELICE, *I vetri alla Triennale di Monza*, in «Dedalo» XI, 1930, p. 320.q. *Mostra di vetri Amsterdam*, op. cit., 1931, pp. 34-36.

[12] *I vetri d'arte italiana alla Triennale*, in «Domus» VI, maggio 1933, pp. 36-39.

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

BIGLIETTI D'AUGURI MILANESI DEL PRIMO OTTOCENTO

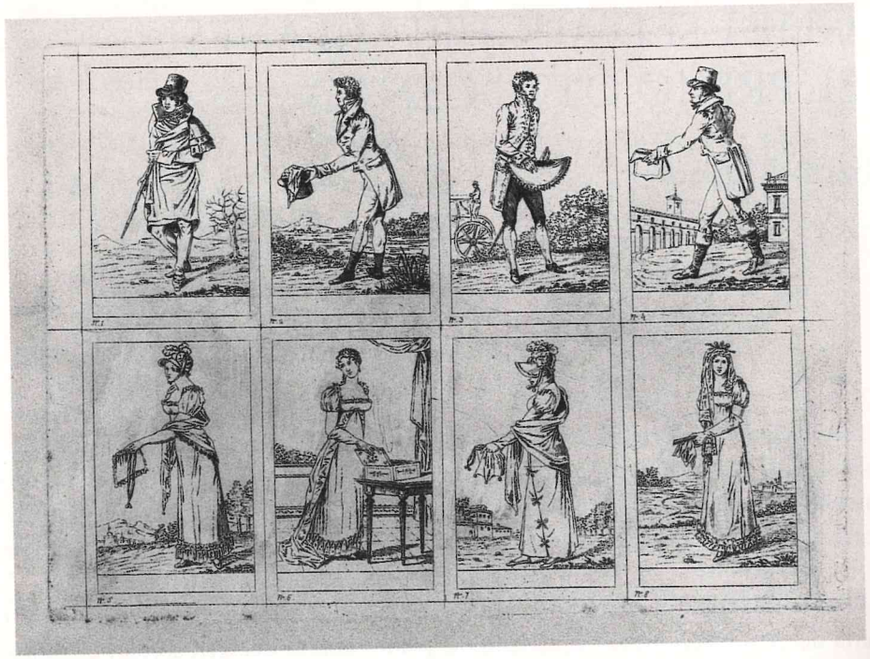
Alberto Milano

Nel suo vastissimo repertorio dedicato ai biglietti da visita[1] Achille Bertarelli pubblicò alla tavola n. 187 un foglio contenente otto biglietti abbastanza particolari. La relativa didascalia è la seguente: «Carte d'augurio movibili, pubblicate a Milano verso il 1808. Il braccio mancante alle varie figure si fissava con un filo. Tiratura con lastra originale.» (fig. 1).

Per Bertarelli si trattava di un non comune esempio di biglietti decorati da citare nella povertà del panorama incisorio italiano del primo quarto del XIX secolo, quando ogni stampa era «improntata alla massima semplicità»[2]. Un giudizio piuttosto riduttivo dovuto alla scarsa considerazione di Bertarelli per l'arte di quel periodo. Ciascuno degli otto biglietti, numerati in basso a sinistra progressivamente, presenta una figura maschile (n. 1/2/3/4) o femminile (n. 5/6/7/8) di bell'aspetto e in abito elegante. Sullo sfondo giardini e orti cittadini, in basso una zona lasciata bianca era destinata ad essere completata con una scritta a mano.

La singolarità di queste immagini consiste nella evidente mancanza di un braccio in ogni figura; il braccio mancante veniva montato inserendolo opportunamente nella stampa ritagliata, e fissandolo con un filo in modo tale da poter essere mosso per mezzo di una linguetta sporgente dal biglietto. I bracci delle figure venivano stampati tutti insieme a parte da un piccolo rame contenente eventuali altre immagini, e venivano accuratamente ritagliati. A montaggio eseguito, dopo aver controfondato il biglietto per permettere il funzionamento del meccanismo formato dalla linguetta collegata al braccio, muovendo con le dita la linguetta l'effetto era di una figura che rivolgeva calorosamente e inaspettatamente un augurio o un invito al destinatario del biglietto manoscritto. La datazione del foglio agli anni attorno al 1810 e la provenienza da uno stampatore milanese trovano conferma nei monumenti schematicamente raffigurati sullo sfondo (il Palazzo dei Giureconsulti, il Castello Sforzesco), nella foggia degli abiti e nella esistenza di una particolare moda figurativa di cui ci interessa qui individuare i contorni, valutare l'estensione e identificare l'origine.

Sembra che ad Achille Bertarelli non sia capitato di trovare un originale di questi biglietti, il foglio conservato nella Raccolta è infatti una ristampa, eseguita probabilmente in



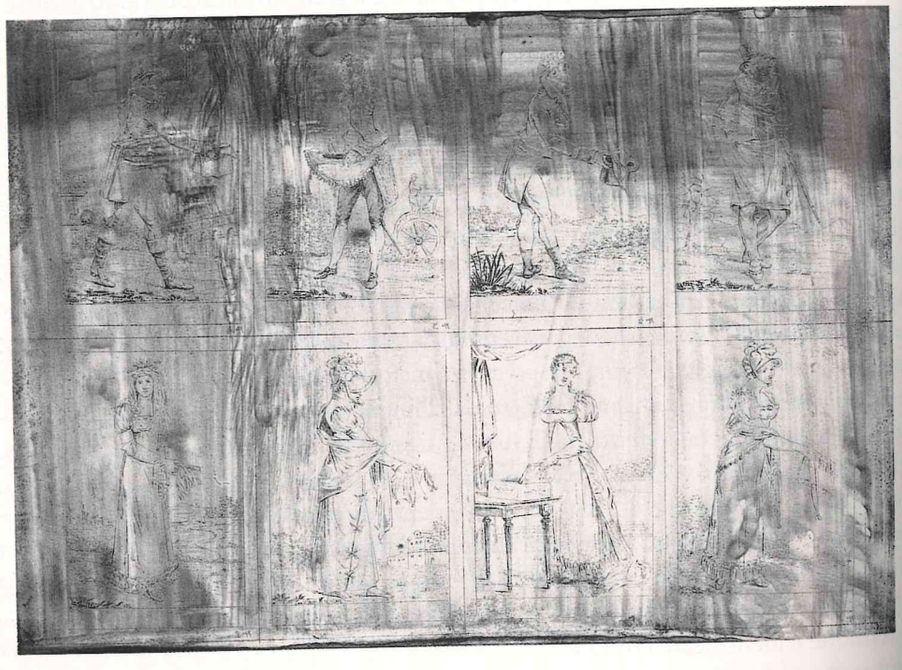


FIG. 1 - Foglio di biglietti d'auguri, Milano, Bettalli, (?) circa 1810.
FIG. 2 - Matrice in rame n. 9658/275.

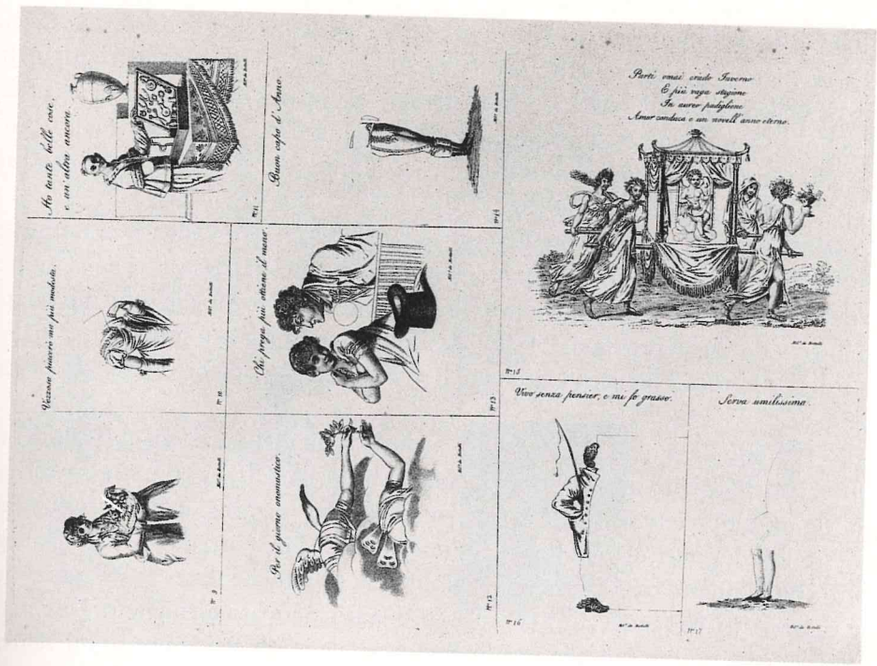


FIG. 3 - Foglio di biglietti d'auguri, Milano, Bettalli, circa 1814.
FIG. 4 - Matrice in rame n. 9658/277.

occasione della pubblicazione del libro nei primi anni del secolo, però sono conservati anche altri cinque fogli di biglietti, inediti, ristampati da altrettante matrici originali[3]. Sulla base delle ristampe è stato possibile ritrovare anche le sei lastre di rame che fanno parte del ricco fondo di rami incisi della Raccolta Bertarelli[4]. Nell'insieme matrici e ristampe costituiscono una preziosa testimonianza di un periodo tuttora poco esplorato della storia della stampa a Milano (fig. 2).

Per analizzare in dettaglio ciascuno dei fogli di biglietti di auguri converrà seguire quella che è stata la probabile sequenza cronologica di pubblicazione, derivante dalla numerazione dei singoli biglietti. Abbiamo visto che i biglietti del primo foglio sono numerati da 1 a 8, il secondo foglio presenta nove biglietti numerati in basso a sinistra da 9 a 17. In basso a destra in tutti i biglietti è presente il nome dello stampatore «Mil.° da Bettalli» (figg. 3 e 4).

Il foglio è suddiviso irregolarmente ed i biglietti hanno dimensioni differenti l'uno dall'altro. In tutti i biglietti è inserita già incisa una breve frase di augurio, sempre collegata con la figura rappresentata. Il gioco del meccanismo movibile è molto più vario e complesso. Manca purtroppo il foglio contenente le diverse parti da inserire e collegare tra loro, che in questo caso erano non solo braccia, ma anche teste, busti, figure quasi intere, oggetti vari, che andavano a completare quanto stampato sui biglietti. Non in tutti i biglietti il meccanismo prevede una linguetta, in alcuni di essi le immagini venivano opportunamente sovrapposte per poter essere semplicemente sollevate. Si possono fare almeno due considerazioni che verranno più avanti ampliate: quasi certamente anche il primo foglio fu stampato da Bettalli, poiché la numerazione è perfettamente coerente, ma tra il primo e il secondo foglio intervenne un deciso mutamento di gusto e forse intercorsero alcuni anni.

Gli otto biglietti del terzo foglio (fig. 5) sono numerati da 29 a 36 e sono disposti in modo regolare, con l'indicazione «Mil. da Bettalli» in basso a destra o a sinistra. Il movimento è dato dal meccanismo a linguetta collegato alle varie parti o dal sollevamento di parti applicate. La relativa matrice in rame presenta alcune zone di ossidazione per cui non è stato possibile fotografarla in modo chiaramente leggibile.

Il quarto foglio (figg. 6 e 7) è pure suddiviso in otto biglietti numerati da 37 a 44, tutti dello stesso formato, ma la indicazione editoriale è diventata: «Milano presso li Frat. Bettalli». Le figure sono accompagnate da alcuni versi augurali.

Il quinto foglio (figg. 8 e 9), ancora stampato in «Mil.° presso li Frat. Bettalli» è formato da solo quattro biglietti (n. 49, 50, 51, 52) completi questa volta delle rispettive parti in movimento. I biglietti, le linguette e le figure sono individuati da piccoli numeri da 1 a 4. È possibile ricostruire, come vedremo, questi biglietti la cui ingegnosità è spesso sorprendente.

Nell'ultimo foglio (figg. 10 e 11) cambia il nome dello stampatore che compare in basso a sinistra su ogni biglietto: «Frat.i Calvi Mil.°», mentre il numero (51, 52, 53, 54) è a destra. Ai quattro biglietti disposti nella metà superiore del foglio corrispondono nella parte inferiore tutte le relative parti movibili numerate da 1 a 4 in modo da poterle

FIG. 5 - Foglio di biglietti d'auguri, Milano, Bettalli, circa 1814.

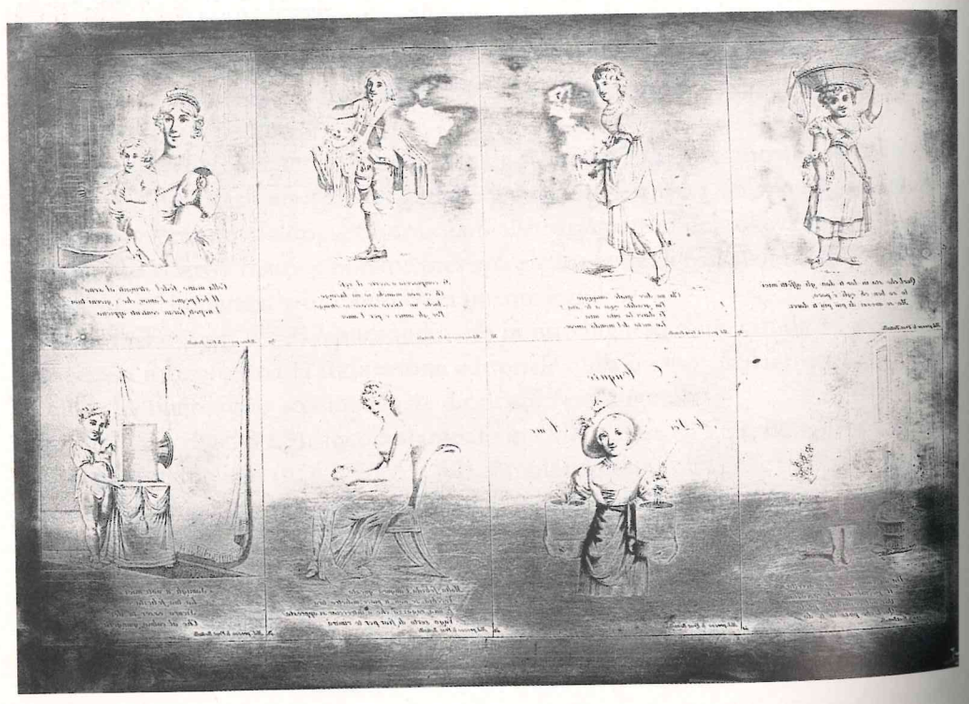
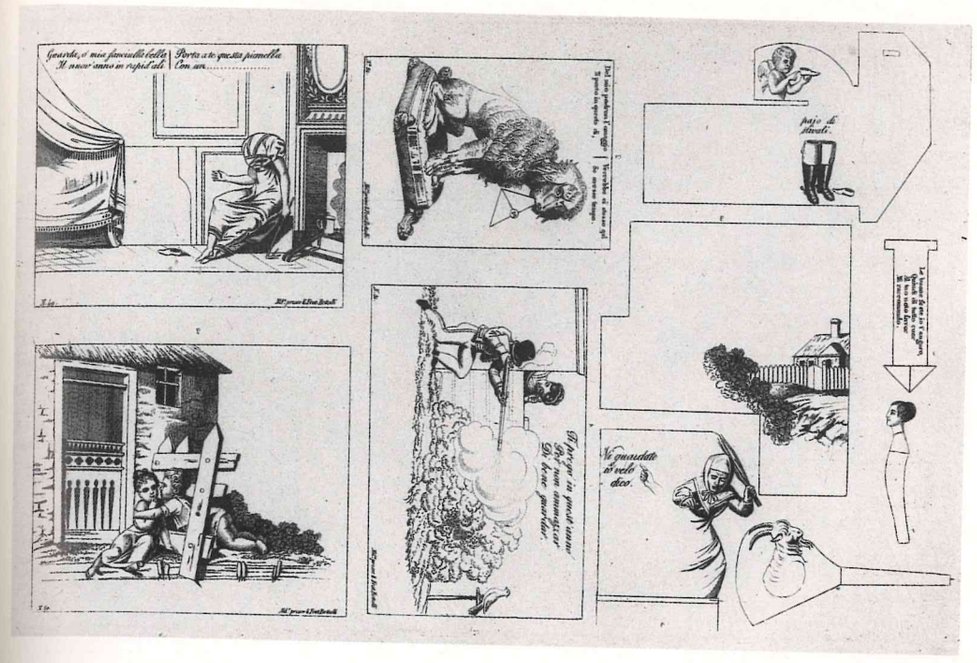


FIG. 6 - Foglio di biglietti d'auguri, Milano, F.lli Bettalli, 1815-1820.
FIG. 7 - Matrice in rame n. 9658/278.



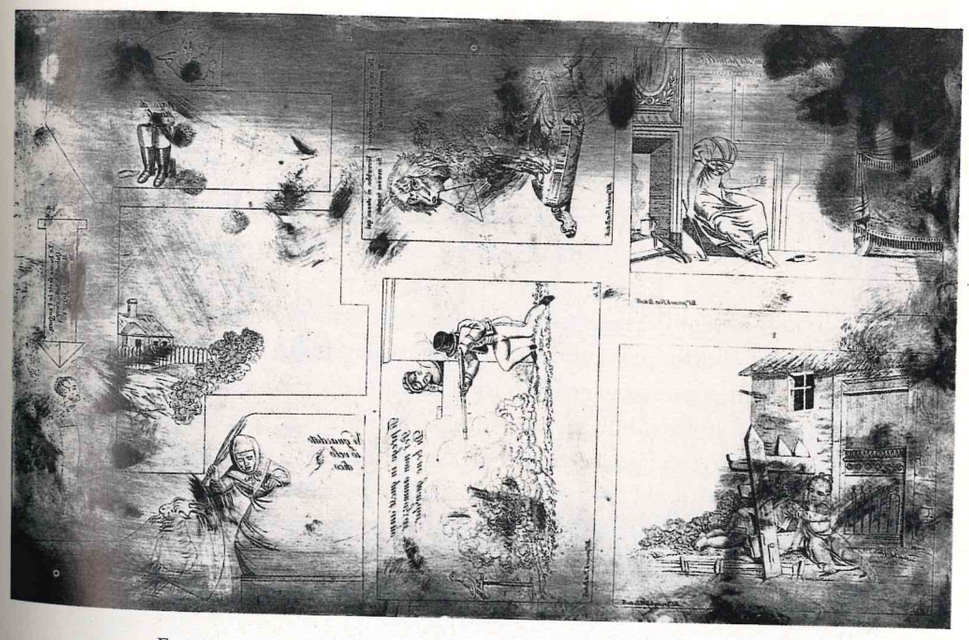


FIG. 8 - Foglio di biglietti d'auguri, Milano, F.lli Bettalli, 1815-1820.
FIG. 9 - Matrice in rame n. 9658/276.

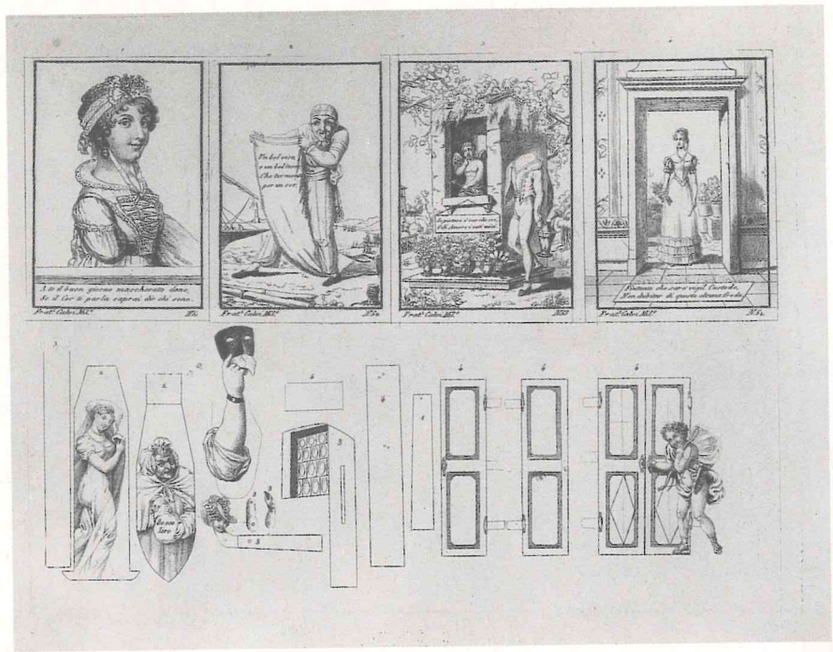


FIG. 10 - Foglio di biglietti d'auguri, Milano, F.lli Calvi, 1815-1820.
FIG. 11 - Matrice in rame n. 9658/279.

facilmente rimontare. L'impostazione generale di questo foglio è molto simile a quella dei fogli dei Bettalli e a giudicare dalle numerazioni i due stampatori erano in grado di offrire agli acquirenti milanesi due analoghi assortimenti di biglietti in concorrenza tra loro negli anni compresi tra il 1810 e il 1825.

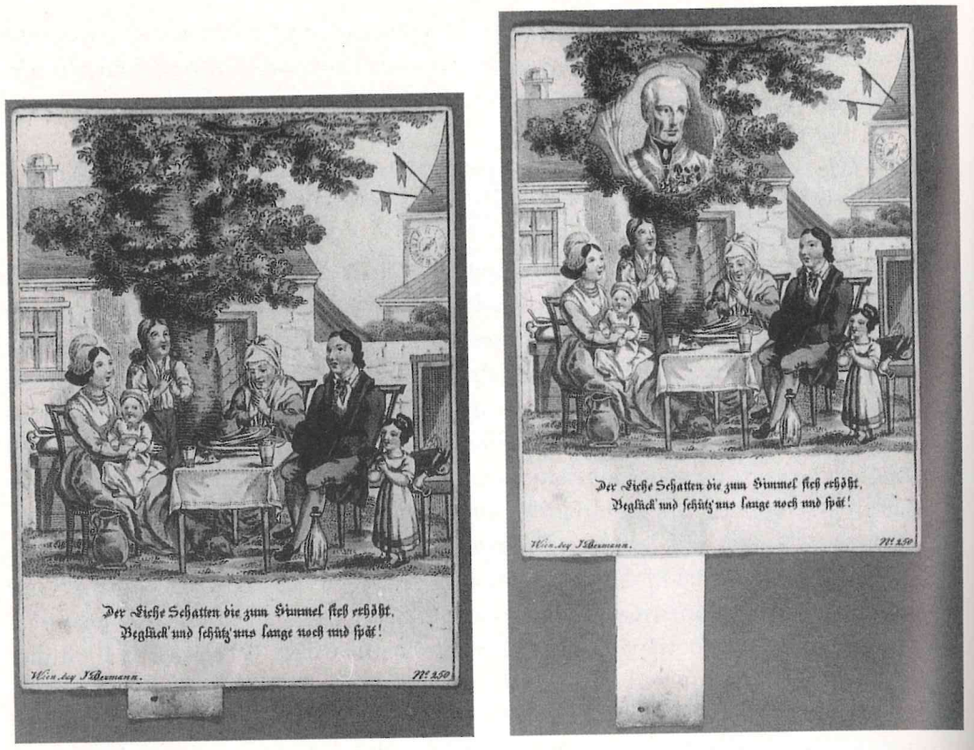
A parte però il foglio che abbiamo descritto per primo che risulta di disegno originale, tutti gli altri furono incisi tenendo ben presente la contemporanea produzione di biglietti provenienti da altri stampatori.

A Vienna la moda dei biglietti d'auguri movibili si fa risalire agli ultimi anni del XVIII secolo[5]. In quel periodo si andò definendo una produzione locale e una scuola di incisione che si caratterizzò per un genere di stampe decorative a larga diffusione ma con una raffinata coloritura. Appartengono a questa produzione le bellissime vedute cittadine, le serie dei mestieri ambulanti per le vie di Vienna, i fogli per ventagli con scene umoristiche o commemorative dei fatti del giorno, i coperchi di scatole e tabacchiere, i giochi di società e le carte da gioco con i tipici tarocchi viennesi, e infine i biglietti da visita, d'invito e d'auguri. Gli stampatori più importanti furono inizialmente Artaria e J.H. Löschenkohl, cui seguirono all'inizio dell'800: Joseph Frister, L. Hochenleitter, Anton Paterno, H.F. Müller, Johann Adamek, D.J. Sprenger, Joseph Eders, Jeremias Bermann, Johann Neidl e molti altri ancora a conferma delle proporzioni che il fenomeno editoriale assunse a Vienna in questo periodo. In particolare L. Hochenleitter e il suo successore H.F. Müller impiegarono in molti di questi lavori di grafica di piccole dimensioni un incisore di grande talento: Matthäus Loder. Il caratteristico segno puntinato dolce e delicato di Loder è riconoscibile in molti biglietti d'auguri editi nei primi due decenni dell'800; la accurata coloritura con tenui colori ad acquarello segue perfettamente il carattere intimistico ma bonariamente scherzoso del Biedermeier viennese.

La produzione grafica riunita sotto il nome di «Galanteriewaren» ebbe grande successo di pubblico non solo a Vienna e l'assortimento di biglietti per il nuovo anno e di auguri dei maggiori stampatori come Müller, Bermann e Adamek, si valuta nelle molte centinaia di soggetti diversi.

La gamma dei tipi comprende: Ziehbilder o Zugbilder (biglietti con movimento a linguetta figg. 12 e 13), Türflügelkarten (biglietti con porte apribili fig. 14), Klappbilder (biglietti con parti da sollevare), Durchsichtbilder (biglietti che guardati contro una fonte di luce svelano una immagine nascosta, come nella fig. 15 dove una graziosa fanciulla con un cuore in mano appare nella parte destra del biglietto), biglietti con parti trasparenti che permettono di vedere stampe applicate al verso (fig. 16). I biglietti azionati da linguette presentano articolati meccanismi grazie ai quali intere figure vengono fatte scomparire per far posto ad altre. Un paesaggio primaverile appare dove erano colline innevate (fig. 17), un giovane che brinda allegro all'anno nuovo si sostituisce al funerale dell'anno vecchio (fig. 18), una coppia di innamorati appare dietro un cespuglio (fig. 19)[6].

La varietà degli effetti è straordinaria e raggiunge il virtuosismo nel caso di biglietti tridimensionali e con numerose parti in movimento. I soggetti sono in fin dei conti abbastanza limitati: amore, amicizia, devozione, ma in innumerevoli varianti. Dolci



FIGG. 12-13 - Biglietto d'auguri, Vienna, Bermann, inc. col. 1820 circa (Coll. priv. Milano).

fanciulle che appaiono e scompaiono in sogno, amici che si ritrovano e che si augurano ogni felicità, bimbi e amorini, cani fedeli, cuori, fiori in abbondanza, simboli della fortuna, della ricchezza e di un radioso futuro.

La moda dei biglietti movibili si diffuse con grande rapidità da Vienna ad altre città collegate all'Impero Asburgico. Si conoscono biglietti stampati a Praga da I. Seidan e Haase, ad Augsburg da T.V. Poll e J. Geiger, a Norimberga da Riedel e a Monaco da Joseph Sidler.

L'influenza della grafica viennese, durante il primo quarto del XIX secolo si fece sentire anche tra gli editori milanesi, e non è certo strano poiché gli editori milanesi erano tra i più aggiornati sulle mode internazionali. In modo particolare Pietro e Giuseppe Vallardi ebbero una vasta produzione di stampe decorative da matrici in rame destinate ad un pubblico ampio ma non popolare. Il catalogo Vallardi includeva oltre a molti tipi di stampe religiose e profane, vedute di città, almanacchi, fogli di giochi, stampe per scatole e tabacchiere, parafuochi, puzzle e giochi di società, biglietti da visita, nei quali è riscontrabile in egual misura un richiamo alle stampe viennesi e parigine. Accanto ai Vallardi proprio i Bettalli furono tra coloro che si specializzarono in questo tipo di produzione. Si conoscono ad esempio varie versioni del «Giuoco cinese» (tangram) anche sotto forma di gioco di società con carte incise e raccolte in un astuccio[7], giochi di rompicapo o metamorfosi con figure umoristiche divise in tre parti da ricomporre a volontà[8], «L'Oracolo della Sibilla Cusiana» un gioco di ricomposizione di parole e frasi, una «Raccolta di 30 Costumi con altrettante vedute le più interessanti della Città di Milano». I Bettalli commerciavano in carte geografiche, con deposito della più famosa ditta di Vienna: Artaria & C.[9], e poi in oggetti di modisteria e in tappezzerie in carta. Notizie sulla ditta Bettalli sono contenute in alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano[10].

Nella richiesta presentata dai fratelli Giuseppe e Gio.Battista Bettalli per ottenere la patente di commercio di stampe, datata 6 Agosto 1824 si legge: «Questo negozio è antico nella famiglia Bettalli, essendo succeduto per acquisto al fu Antonio Crivelli Gioachimo Betalli nel 1800 il quale continuò nell'esercizio fino al 1814 ed essendo a quell'epoca mancato Vi seguirono i figli attuali esercenti conosciuti per responsabilità e onestà e dai quali è vantaggiosamente riformato. Si propone che quindi venga concessa la patente... Non consta che abbiano fatto parte di Società segrete». L'indirizzo del negozio era Contrada del Cappello 4031 poi diventato 4027. Nel 1836 il figlio di Giuseppe, Antonio, chiedeva di riaprire il negozio «ritiratosi il padre Giuseppe dal commercio per mancanza dei mezzi perduti dietro a speculazioni mal calcolate chiede di subentragli... il negozio esiste da mezzo secolo». Antonio Bettalli doveva morire dopo pochi anni nel 1846 lasciando «il negozio in stato di decadenza e quattro figli bambini in tenera età». Grazie ai dati d'archivio è ora possibile arrivare ad una datazione più accurata per i nostri fogli di biglietti. Abbiamo già riferito il primo foglio agli anni attorno al 1810 in linea con la moda del napoleonico Regno d'Italia, mentre il secondo e il terzo foglio possono essere collocati più vicini al 1814 poiché l'influsso viennese è ormai totalmente prevalente. Il

FIG. 14 - Biglietto d'auguri, Vienna, Gruber, inc. col. 1820 circa (Historisches Museum der Stadt Wien I.N.58.898).

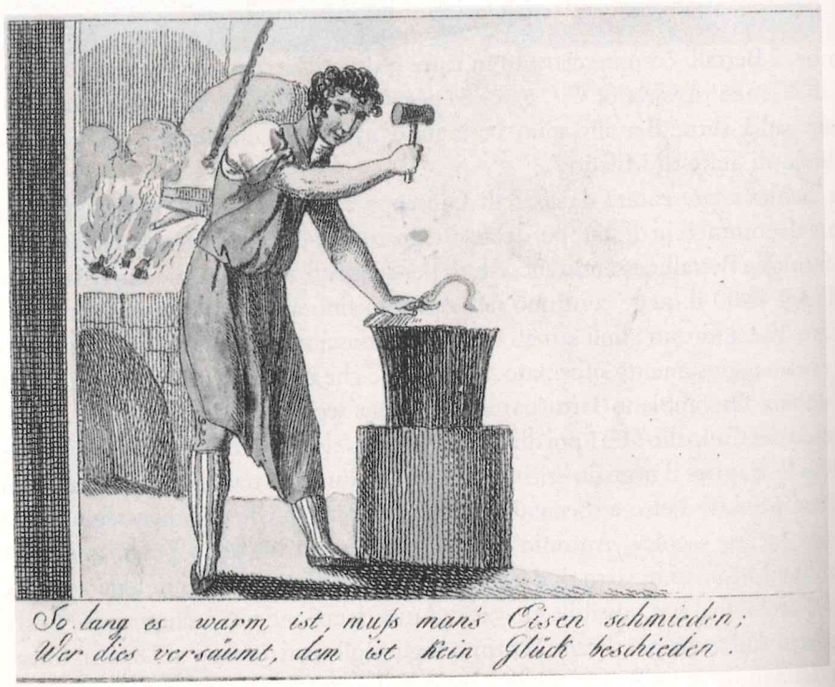


FIG. 15 - Biglietto d'auguri, Vienna, inc. col. 1810 circa (Historisches Museum der Stadt Wien I.N.97.059/36).

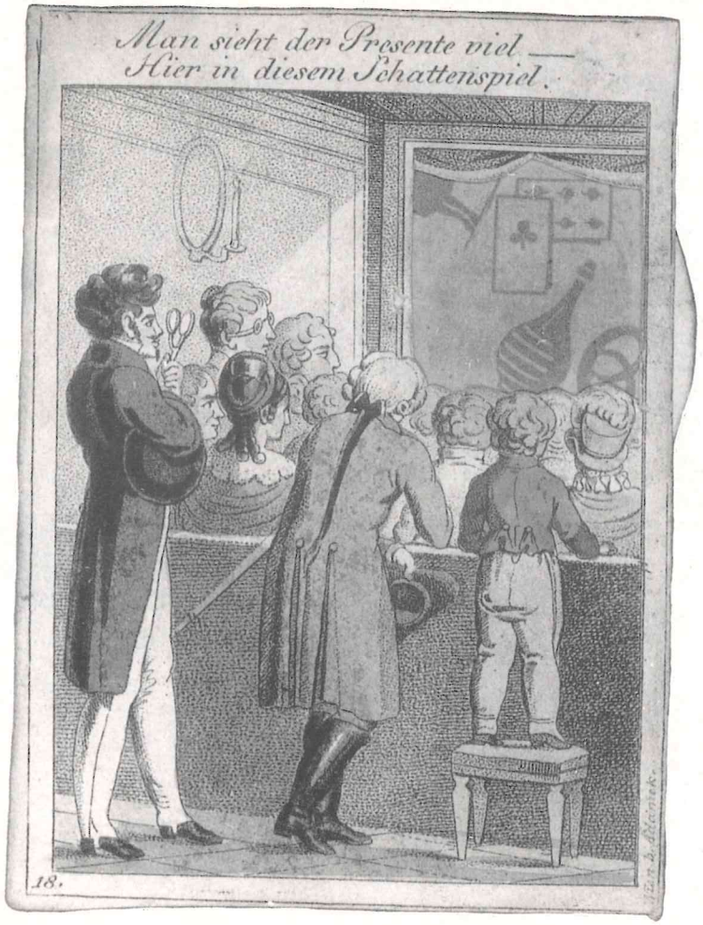


FIG. 16 - Biglietto d'auguri, Vienna, Adamek, inc. col. 1810 circa (Coll. Priv. Milano).

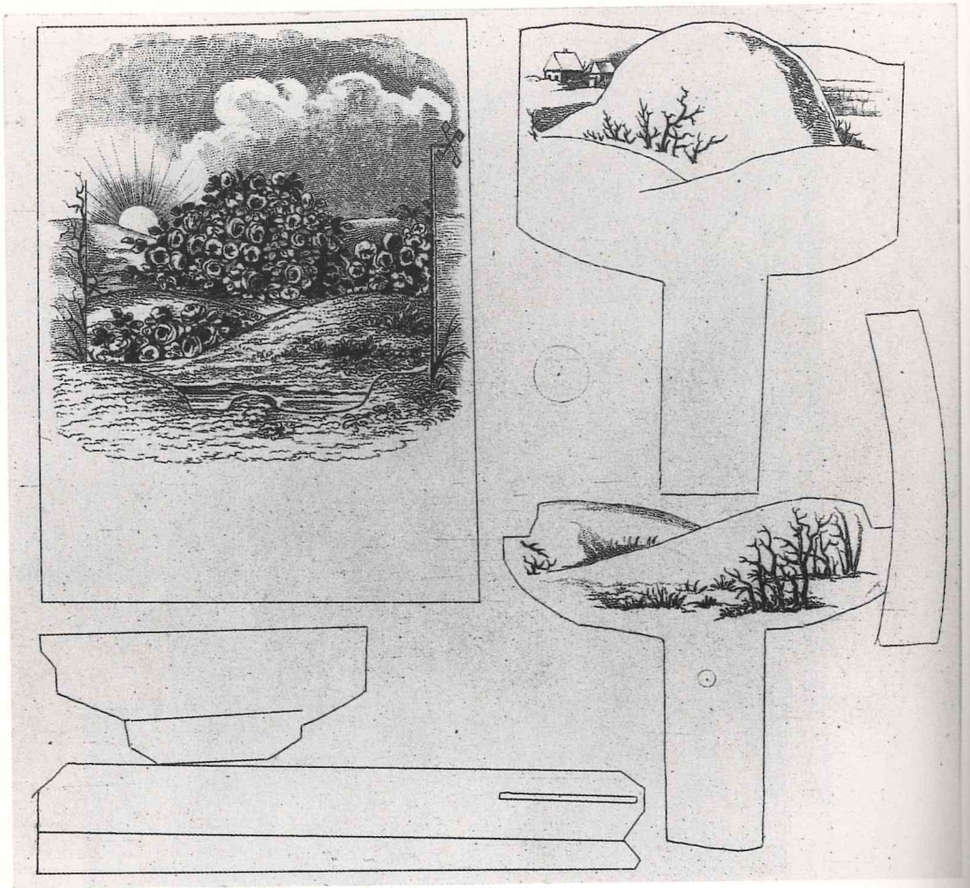


FIG. 17 - Foglio per biglietto d'auguri, Vienna, inc. 1820 circa
(Coll. Priv. Milano).

FIG. 18 - Foglio per biglietto d'auguri, Vienna, inc. 1820 circa
(Coll. Priv. Milano).

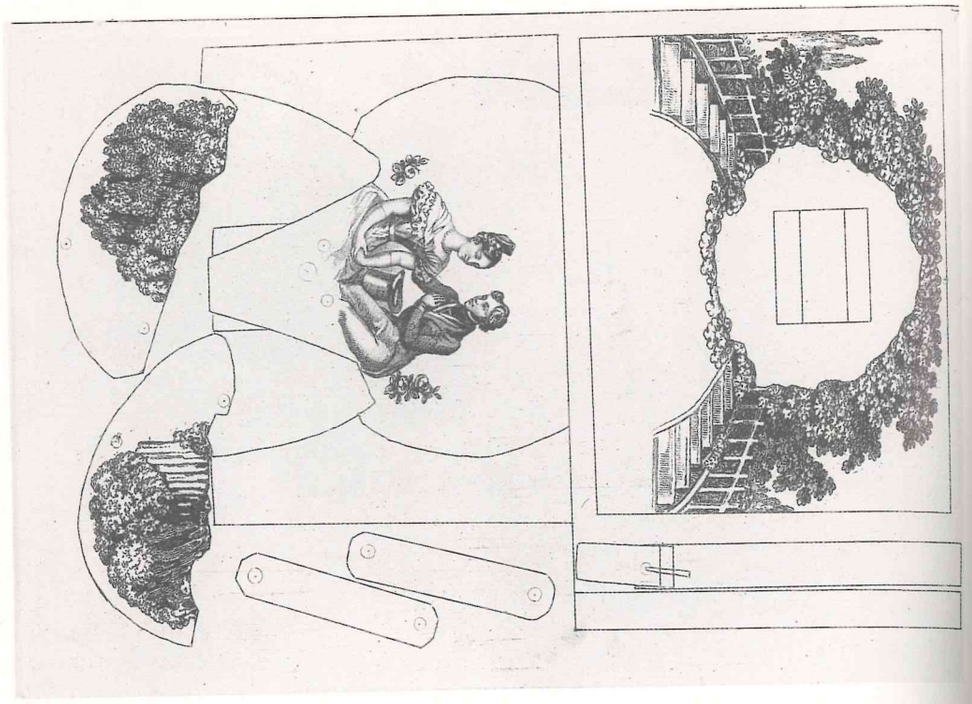


FIG. 19 - Foglio per biglietto d'auguri, Vienna, inc. 1820 circa (Coll. Priv. Milano).

quarto e il quinto foglio sono databili tra il 1815 e il 1820, così come il sesto foglio, malgrado sulla attività dei Fratelli Calvi non sia stato possibile rintracciare molte informazioni. La datazione dei biglietti milanesi trova poi una importante conferma nel confronto diretto con la produzione viennese. L'influenza di quanto stampato nella capitale asburgica va ben oltre un generico gusto o una scelta dei soggetti, poiché si possono provare alcune vere e proprie copie.

Il secondo biglietto in basso a sinistra nel quarto foglio non è altro che una versione accuratamente ripresa dal biglietto n. 73 edito a Vienna da H.F. Müller nel 1812 circa (fig. 20)[11]. Alle scritte in tedesco è stata sostituita la traduzione in italiano, per cui sui vasi di fiori, tirando il cartoncino nell'apposito spazio indicato a sinistra da un semicerchio di puntini, sarebbero comparse le scritte: (Auguro a Lei) «tutto ciò che si augura» e (Auguro a me) «la sua futura amicizia».

Così pure il primo biglietto in alto a sinistra nello stesso foglio è una copia fedele di un biglietto probabilmente stampato da Müller tra il 1810 e il 1815[12]. La frase in basso è stata tradotta in italiano adattandone i versi. Tirando il cartoncino in basso al centro della cesta uscivano probabilmente una scritta augurale e fiori o regali.

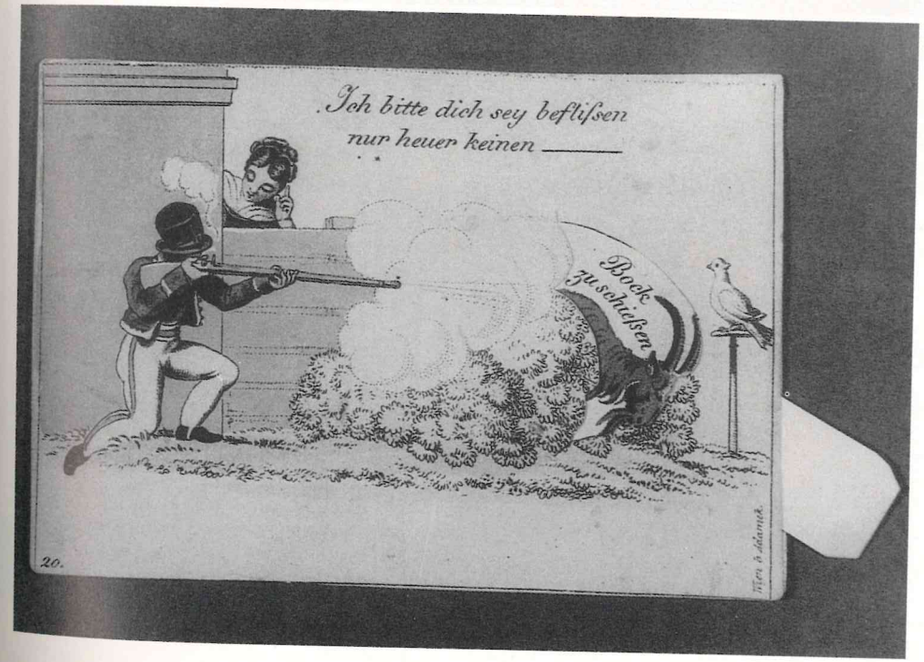
Un terzo esempio ci permette di chiarire senza alcun dubbio il funzionamento di uno dei biglietti del quinto foglio, quello contrassegnato dal numero 4. Nel biglietto stampato a Vienna tra il 1810 e il 1815 da Adamek (figg. 21 e 22) il cacciatore viene messo in guardia da una graziosa fanciulla a non sbagliare bersaglio e a non colpire il caprone che, tirando la linguetta, compare da dietro un cespuglio. Nel biglietto edito dai Fratelli Bettalli, ripreso integralmente dal modello viennese la testa del caprone è stampata sullo stesso foglio e veniva inserita ritagliando il cespuglio (fig. 23).

A questo punto si può tentare la ricostruzione anche degli altri biglietti pur in mancanza dell'esatto corrispondente ma basandosi su esempi viennesi molto simili.

Il cane fedele porge la lettera che aperta contiene gli auguri di buone feste (figg. 24 e 25). Alla giovane seduta presso il camino il nuovo anno porterà marito; il paio di stivali compare accanto al letto insieme all'amorino mentre la testa della fanciulla si muove perché collegata anch'essa alla linguetta (fig. 26). E proseguendo sulla traccia di altri biglietti: la graziosa fanciulla del biglietto n. 51 dei F.lli Calvi muovendo il braccio scopre il volto nascosto dalla maschera[13], il marinaio n. 52 vede uscire dal sacco una vecchia con un consistente capitale ed una attraente giovinetta[14], Cupido n. 54 apre le porte della stanza per mostrare la figura dell'innamorata[15]. Le cerniere delle porte venivano inserite nel biglietto in modo che collegate tra loro le ante potevano essere aperte tirando la linguetta.

Come abbiamo visto la diffusione dei biglietti d'auguri movibili ebbe il suo epicentro a Vienna e il periodo di massima fioritura fu compreso tra il 1810 e 1825. Con l'introduzione della litografia al posto della incisione in rame il carattere stesso dei biglietti si modificò assumendo le forme caratteristiche del pieno periodo Biedermeier. Ne sono una testimonianza due fogli conservati presso la Raccolta Bertarelli. Il primo, databile al 1830 circa fu litografato a Milano presso Pietro Bertotti da un incisore austriaco F.C.

FIG. 20 - Biglietto d'auguri, Vienna, Müller, inc. col. 1810 circa (Historisches Museum der Stadt Wien I.N.123.471/2).



FIGG. 21-22 - Biglietto d'auguri, Vienna, Adamek, inc. col. 1810 circa (Coll. Priv. Milano).

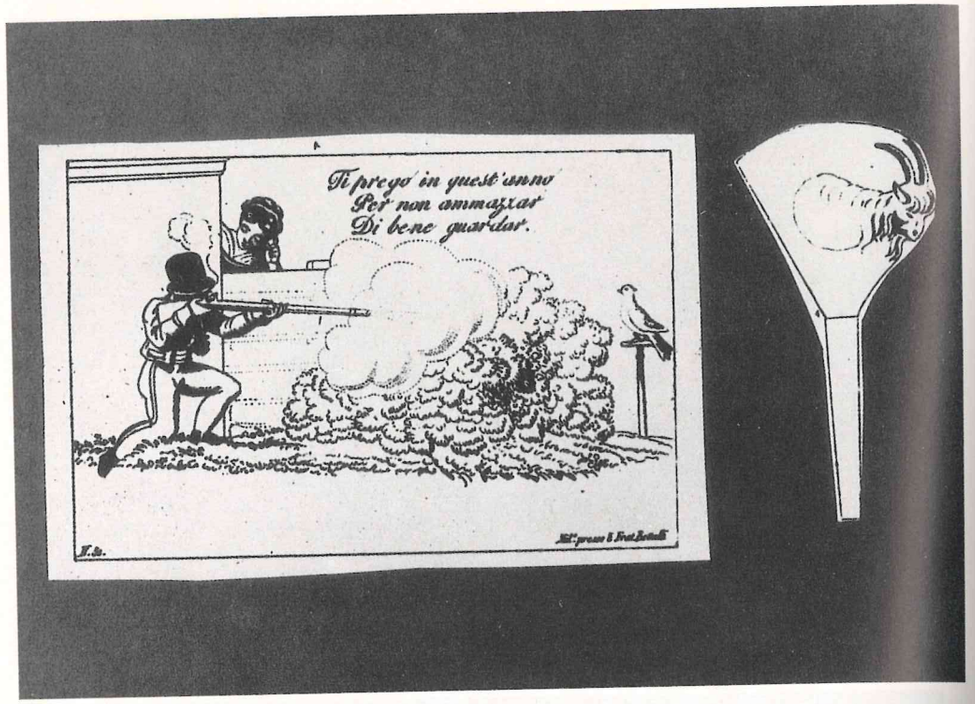


FIG. 23 - Particolare della fig. 8.

FIGG. 24-25 - Particolare della fig. 8.

FIG. 26 - Particolare della fig. 8.

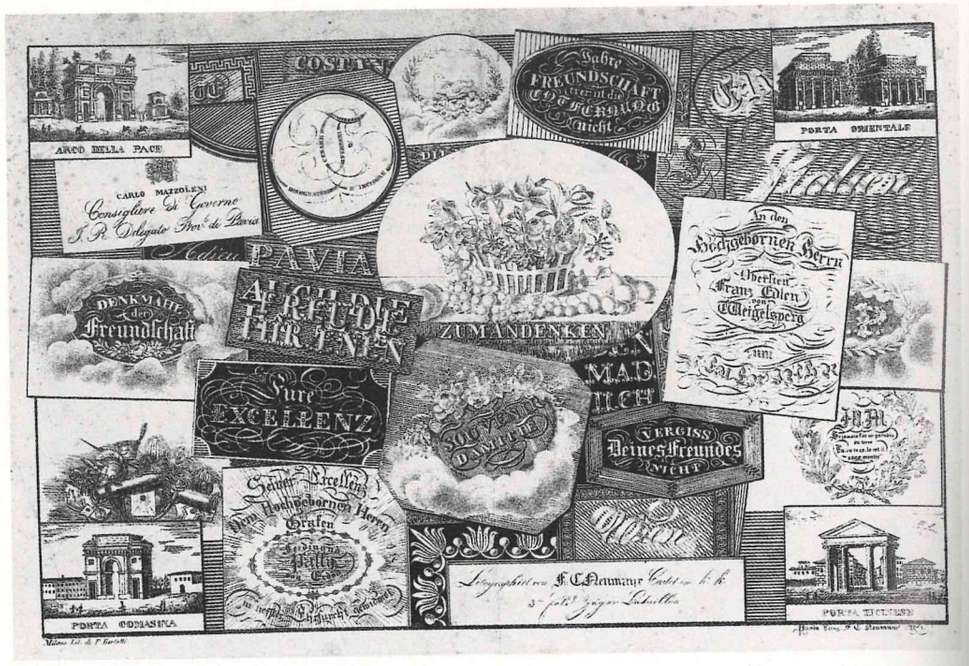


FIG. 27 - Foglio pubblicitario, Milano, Bertotti, lit. 1830 circa.

FIG. 28 - Foglio di biglietti d'auguri, Norimberga, G.N. Renner, lit. col. 1840 circa.

FIG. 29 - Biglietto d'auguri movibile, dis. a penna acquarellato, 1810 circa.

Neumayr ed è un saggio di abilità tecnica nel quale compaiono molti biglietti da visita e di auguri di vario genere, insieme a quattro piccole vedute di Milano (fig. 27). Il secondo è un foglio edito attorno al 1840 a Norimberga da uno dei maggiori stampatori dell'800, G.N. Renner (fig. 28). Comprende sedici biglietti di auguri che venivano ritagliati e applicati su cartoncino. I fiori sono il tema preferito di questo come di gran parte del ricco assortimento che era disponibile presso questo stampatore[16].
Un biglietto movibile del primo ottocento è in effetti conservato presso la Raccolta. Si tratta di un biglietto disegnato e acquarellato a mano in cui, tirando la linguetta sporgente in basso, due innamorati si scambiano baci calorosi. Che si tratti di un biglietto milanese è difficile da provare, ma non si può neanche escludere e comunque la datazione è molto vicina a quella del nostro primo foglio (fig. 29)[17].

NOTE

[1] ACHILLE BERTARELLI, D.H. PRIOR, *Il biglietto di visita italiano*, Bergamo, 1911.

[2] BERTARELLI-PRIOR, 1911, *op. cit.* p. 129.

[3] La segnatura di questi fogli è: Carta da lettere, Biglietti, auguri ecc. Cass. M. 1/2/3/4/5/6.

[4] I numeri di inventario e le misure dei rami sono:
N. 9658/275 190x280 mm - N. 9658/276 200x320 mm
N. 9658/277 250x380 mm - N. 9658/278 230x340 mm
N. 9658/279 245x320 mm - N. 9658/442 250x375 mm
I rami sono ancora avvolti da una carta originale pesante di colore marroncino sulla quale è impressa la rispettiva stampa. La carta serviva a proteggere la matrice sugli scaffali dello stampatore. I rami, a parte uno, sono in buone condizioni e hanno potuto essere fotografati.

[5] Sui biglietti d'auguri viennesi sono stati pubblicati alcuni recenti studi specifici oltre ad alcuni capitoli all'interno delle grandi mostre europee sul periodo Biedermeier. Ad essi si rimanda per la completa bibliografia.
- REINGARD WITZMANN, *Freundschafts-und Glückwunschkarten aus dem wiener Biedermeier*, Dortmund 1979.
- HANNA EGGER, *Glückwunschkarten im Biedermeier*, München 1980.
- GLORIA EHRET, *Freundschafts-und Glückwunschkarten im Biedermeier*, München 1982.
- *Bürgersinn und Aufbegheren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*, catalogo Mostra, Vienna 1987; pag. 610 e seguenti.
- *Biedermeiers Glück und Ende*, a cura di Hans Otto Meyer, catalogo Mostra, München 1987, pag. 162 e 440.

[6] Un altro foglio di biglietti d'auguri viennese dalla collezione Böhmer di München è riprodotto in: *Mechanisches Spiel und Theater*, catalogo Mostra, München 1972; foto 43a Kat. 202.

[7] *Nuovo Giuoco Russo*, Milano, presso li Frat. Bettalli, Contr.del Cappello. Raccolta Bertarelli, Mazzi di carte da gioco n. 56.

[8] *Giuoco Grottesco*, Milano, presso li Frat. Bettalli, Contr.del Cappello.

[9] Per le informazioni sui Bettalli vedi: P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Milano 1969/1970; pag. 139.

[10] Archivio di Stato di Milano, Commercio Parte Moderna, Cart. 343.

[11] WITZMANN, 1979 *op. cit.* pag. 78 e 79.

[12] EGGER, 1980 *op. cit.* foto 209. I versi incisi sul biglietto sono in tedesco: «Was ich habe, geb ich Dir/ Wenig hab ich zwar bey mir/ Hätt ich mehr ‚Gäb ich's her».

[13] EGGER, 1980 *op. cit.* foto 268.

[14] EHRET, 1982 *op. cit.* pag. 51.

[15] WITZMANN, 1979 *op. cit.* pagg. 108-109, 118-119, 126-127.

[16] Vedi: *Bilderbogen aus Nürnberg, Georg Nikolaus und Johann Christian Renner*, catalogo, Augsburg 1990. nn. 66/67/68/69/70.

[17] Raccolta Bertarelli, Giochi Cass.P.2.

ASPETTI DELLA FOTOGRAFIA A MILANO NELL'OTTOCENTO*

Silvia Paoli

La dagherrotipia

Nei primi decenni dell'Ottocento, dopo la Restaurazione austriaca, Milano vive un periodo di pace e di intensa vita culturale e artistica che, rispetto alle altre città italiane, la qualifica come il centro più vivace della penisola. Si fondano nuovi periodici, nascono circoli culturali, si susseguono esposizioni artistiche e spettacoli di vario genere. Cresce in particolare l'attenzione per la sperimentazione scientifica e il progresso tecnologico, che diventano argomenti di interesse comune, trattati da ogni genere di riviste. È in questo clima che a Milano si diffonde ben presto l'entusiasmo per l'invenzione di Daguerre a partire dal gennaio 1839, poco dopo l'annuncio dato da François Arago all'Accademia delle Scienze di Parigi[1]. Molti periodici cittadini ne danno notizia, mettendo in evidenza le caratteristiche fondamentali del nuovo procedimento, la dagherrotipia, che si afferma subito per la nitidezza dell'immagine offerta e per essere un esemplare unico, non riproducibile. Ciò lo avvicinava, quindi, alle "arti belle" della pittura e della scultura senza che fosse possibile equipararlo alle altre tecniche di riproduzione delle immagini. Oltre alla "Gazzetta privilegiata di Milano", organo ufficiale del governo austriaco, le notizie compaiono su riviste letterarie come «La Rivista Europea» e la «Biblioteca italiana», su riviste di varietà come «La Fama» e il «Cosmorama pittorico», su riviste prevalentemente tecniche come «L'Ape delle cognizioni utili», «L'Eco della Borsa» e il «Politecnico». Proprio in quest'ultima rivista, che avrà un ruolo importantissimo nel diffondere e interpretare le novità scientifiche, si trova uno dei primi resoconti storici che colloca l'invenzione della fotografia al termine di un cammino tracciato da singole scoperte[2]. Se

* Ho affrontato in maniera più analitica alcuni dei temi qui presentati in una serie di articoli: S. Paoli, *Le origini della fotografia a Milano: i dagherrotipi e le stampe da catalogo*, in «AFT», V, 1989, n. 10 (dicembre), pp. 65-75; eadem, *La fotografia a Milano: il periodo del collodio*, in «AFT», VI, 1990, n. 11 (giugno), pp. 65-75; eadem, *La fotografia a Milano: il periodo della gelatina bromuro d'argento*, in «AFT», VI, 1990, n. 12 (dicembre), pp. 43-52.
Le fotografie che compaiono in queste pagine sono per la prima volta oggetto di analisi.

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

[10] Archivio di Stato di Milano, Commercio Parte Moderna, Cart. 343.

[11] WITZMANN, 1979 *op. cit.* pag. 78 e 79.

[12] EGGER, 1980 *op. cit.* foto 209. I versi incisi sul biglietto sono in tedesco: «Was ich habe, geb ich Dir/ Wenig hab ich zwar bey mir/ Hätt ich mehr ‚Gäb ich's her».

[13] EGGER, 1980 *op. cit.* foto 268.

[14] EHRET, 1982 *op. cit.* pag. 51.

[15] WITZMANN, 1979 *op. cit.* pagg. 108-109, 118-119, 126-127.

[16] Vedi: *Bilderbogen aus Nürnberg, Georg Nikolaus und Johann Christian Renner*, catalogo, Augsburg 1990. nn. 66/67/68/69/70.

[17] Raccolta Bertarelli, Giochi Cass.P.2.

ASPETTI DELLA FOTOGRAFIA A MILANO NELL'OTTOCENTO*

Silvia Paoli

La dagherrotipia

Nei primi decenni dell'Ottocento, dopo la Restaurazione austriaca, Milano vive un periodo di pace e di intensa vita culturale e artistica che, rispetto alle altre città italiane, la qualifica come il centro più vivace della penisola. Si fondano nuovi periodici, nascono circoli culturali, si susseguono esposizioni artistiche e spettacoli di vario genere. Cresce in particolare l'attenzione per la sperimentazione scientifica e il progresso tecnologico, che diventano argomenti di interesse comune, trattati da ogni genere di riviste. È in questo clima che a Milano si diffonde ben presto l'entusiasmo per l'invenzione di Daguerre a partire dal gennaio 1839, poco dopo l'annuncio dato da François Arago all'Accademia delle Scienze di Parigi[1]. Molti periodici cittadini ne danno notizia, mettendo in evidenza le caratteristiche fondamentali del nuovo procedimento, la dagherrotipia, che si afferma subito per la nitidezza dell'immagine offerta e per essere un esemplare unico, non riproducibile. Ciò lo avvicinava, quindi, alle "arti belle" della pittura e della scultura senza che fosse possibile equipararlo alle altre tecniche di riproduzione delle immagini. Oltre alla "Gazzetta privilegiata di Milano", organo ufficiale del governo austriaco, le notizie compaiono su riviste letterarie come «La Rivista Europea» e la «Biblioteca italiana», su riviste di varietà come «La Fama» e il «Cosmorama pittorico», su riviste prevalentemente tecniche come «L'Ape delle cognizioni utili», «L'Eco della Borsa» e il «Politecnico». Proprio in quest'ultima rivista, che avrà un ruolo importantissimo nel diffondere e interpretare le novità scientifiche, si trova uno dei primi resoconti storici che colloca l'invenzione della fotografia al termine di un cammino tracciato da singole scoperte[2]. Se

---

* Ho affrontato in maniera più analitica alcuni dei temi qui presentati in una serie di articoli: S. Paoli, *Le origini della fotografia a Milano: i dagherrotipi e le stampe da catalogo*, in «AFT», V, 1989, n. 10 (dicembre), pp. 65-75; eadem, *La fotografia a Milano: il periodo del collodio*, in «AFT», VI, 1990, n. 11 (giugno), pp. 65-75; eadem, *La fotografia a Milano: il periodo della gelatina bromuro d'argento*, in «AFT», VI, 1990, n. 12 (dicembre), pp. 43-52.
Le fotografie che compaiono in queste pagine sono per la prima volta oggetto di analisi.

FOTO 1 - Luigi Cherbuin, *Sainte Marie des Grâces à Milan*,
incisione all'acquatinta da dagherrotipo, 1840-42, cm. 16,5x21,5.
Tratta da: *La Daguerrotype (vedute di città italiane)*,
Ferd. Artaria e F., Milano, 1840-42, n. 15 (Albo G21).

paiono rari gli articoli che trattano questioni estetiche, non mancano, tuttavia, interventi che cominciano a porre alcuni interrogativi sui rapporti fra fotografia, pittura e incisione. In alcuni casi, per quel che riguarda la pittura si sottolineano i vantaggi che le verranno portati dalla nuova scoperta e si tende a rassicurare i pittori sulla loro futura sopravvivenza[3]. Anche per l'incisione la nuova «tecnica» non può che portare vantaggi[4]. In ogni caso, nessun danno sarà portato alle «arti belle»[5]. Risulta comunque evidente, dall'esame degli articoli reperiti, che la fotografia viene considerata una «tecnica» riproduttiva senza che se ne intravedano ancora autonome e specifiche possibilità espressive. Dopo la relazione di Arago del 19 agosto 1839 si moltiplicano, con opere scientifiche e divulgative, le descrizioni del procedimento in tutte le sue fasi operative[6]. Sarà così possibile per alcuni pionieri eseguire i primi esperimenti e ottenere prove dagherrotipiche. L'ottico Alessandro Duroni è tra i primi, a Milano, ad interessarsi alla nuova tecnica. Notevole figura di tecnico, fabbricante e commerciante, proprietario dal 1837 di un negozio di ottica nella Galleria De Cristoforis, si recherà a Parigi per conoscere di persona gli esperimenti di Daguerre. Sarà così il primo ad eseguire le prove dagherrotipiche nel novembre del 1839, seguito ben presto da altri operatori come Giuseppe Miani e Antonio De Kramer[9]. I primi dagherrotipi, a causa di lunghi tempi di esposizione, potevano rappresentare soltanto vedute urbane, nature morte, monumenti architettonici e statuari. Si diffonde, così, all'inizio, soprattutto il genere della veduta, volto a raffigurare le bellezze artistiche e naturali. Il dagherrotipo incontra ben presto il favore del pubblico colto, appartenente ai ceti più agiati, e si qualifica come prodotto di lusso, sia per le difficoltà del procedimento, che richiedeva il possesso di parecchie nozioni scientifiche, sia per i costi elevati dell'attrezzatura occorrente. Si pensò ben presto, inoltre, a come utilizzare l'invenzione di Daguerre per illustrare libri ed album, attraverso la produzione di più stampe da un solo dagherrotipo, di per sé non riproducibile. I tentativi per incidere la lastra dagherrotipica, tuttavia, non diedero in molti casi buoni risultati e si preferì eseguire copie manuali ricalcate su lastre da trasporre, poi, su pietra o su metallo per ottenere matrici stampabili.

Fra i primi ad avvalersi della dagherrotipia per la stampa di vedute all'acquatinta troviamo gli Artaria, una celebre famiglia di editori di stampe originaria di Blevio (Como) ed attiva a Milano fin dal 1805[10]. Nel 1840 iniziano la pubblicazione della prima serie di vedute di varie città italiane, dal titolo *La Daquerréotype*[11]. Si tratta di immagini di città lombarde conservate oggi alla Civica Raccolta Stampe «Achille Bertarelli» di Milano. Le incisioni all'acquatinta furono eseguite soprattutto da Luigi Cherbuin, in seguito affiancato da Johann Jakob Flakeisen[12]. Il Cherbuin ricavò manualmente le vedute dai dagherrotipi[13]: la chiarezza descrittiva dell'immagine originaria venne rielaborata utilizzando le capacità dell'acquatinta di rendere i mezzi toni e le diverse gradazioni luminose, dal bianco al nero assoluto. Egli accentuò e ridefinì i contorni e il gioco luce-ombra, aggiungendo talvolta scene di genere nei primi piani insieme alle sfumature del cielo a tocchi di tempera[14]. I ritocchi manuali, comunque, vennero sempre effettuati nel rispetto della fisionomia prospettica dei luoghi raffigurati. Si può analizzare, ad esempio, la veduta di Santa Maria

FOTO 2 - *Ritratto di Antonietta figlia adottiva di Giuseppe Sormani.*
Dagherrotipo. 1843-1845, cm. 6,9x6 (N. 113).

delle Grazie a Milano[15]. La ripresa con l'apparecchio di Daguerre è stata probabilmente effettuata da una finestra al secondo piano di un edificio laterale, in modo da abbracciare, nella veduta, tutta la chiesa e da metterne in evidenza i particolari architettonici e decorativi. L'incisione tende a restituire nella stampa la descrizione precisa dell'edificio nelle sue gradazioni chiaroscurali così come poteva essere resa dal dagherrotipo, mentre lascia scarsamente definite altre zone dell'immagine, in particolare la prospettiva dell'attuale corso Magenta collocata sulla destra. Se l'obiettivo perseguito è quello di «informare» quanto più è possibile su S. Maria delle Grazie, l'incisore mira anche a rendere animata la veduta con l'inserimento di figure nei primi piani, sicuramente aggiunte a mano. Le figure sono schizzate con maestria anche nelle zone in ombra, secondo una tendenza che sarà sempre più caratteristica delle incisioni tratte da fotografie: la tendenza, cioè, a rendere informative le ombra arricchendole di nuovi particolari.

Il progetto iniziale degli Artaria viene esteso negli anni successivi a città di altre regioni italiane. Sempre alla Civica Raccolta Stampe «Achille Bertarelli» è conservata un'altra serie di tavole con veduta di Genova, Padova, Verona, Venezia, Firenze, Livorno, Pisa, Roma, Napoli dal medesimo titolo *La Daguerréotype*[16]. Ne sono autori di nuovo il Cherbuin e il Falkeisen. Le vedute sono sempre tratte da dagherrotipi e presentano caratteristiche analoghe a quelle della prima serie. Le due serie di vedute vennero quasi certamente pubblicate insieme sotto il titolo di *Vues d'Italie d'aprés le daquerréotype. Publiée par Ferd. Artaria et Fils à Milan Rue S. Marquerite n. 1110*, 1842[17]. Si deve agli Artaria anche una successiva serie di vedute all'acquatinta, inserite nella monografia *Milano e il suo territorio*, edita in due volumi dal Municipio di Milano nel 1844 in occasione della VI Riunione degli Scienziati italiani[18]. Si tratta di vedute di Milano e Monza incise dal Cherbuin e per la maggior parte tratte da dagherrotipi, con gli stessi pregi e la stessa fedeltà di rappresentazione delle precedenti. Questa fu l'ultima serie di vedute milanesi all'acquatinta realizzata dagli Artaria. In loro sostituzione furono annunciate nei cataloghi le vedute fotografiche che ormai si andavano imponendo nei gusti del pubblico. Le pubblicazioni degli Artaria contribuirono, comunque, insieme ad altre, a fissare i moduli iconografici della veduta, secondo gli schemi già propri delle incisioni settecentesche, e a far conoscere all'estero le città e i monumenti italiani secondo stereotipi che poi si ripeteranno nella produzione fotografica.

Nei primi anni dopo l'invenzione molti ricercatori e fotografi si dedicarono a migliorare il procedimento di Daguerre. I perfezionamenti tecnici ottenuti (in particolare la diminuzione dei tempi di posa) consentirono di estendere l'uso del dagherrotipo al ritratto[19]. Risolti i principali problemi di ordine tecnico, tuttavia, restavano da affrontare tutte le questioni relative al gusto. Si cominciarono così ad individuare i primi elementi di un'estetica del ritratto che riconoscesse al mezzo fotografico, oltre alla mera fedeltà riproduttiva, altre capacità espressive. Tra i primi testi ad affrontare queste problematiche troviamo l'interessante *Trattato* del Gaudin, prontamente tradotto in Italia e pubblicato a Milano nel 1845 da Alessandro Duroni[20]. L'autore illustra, rivolgendosi ai fotografi, le condizioni che, studiate e scelte con cura, possono avvicinare il ritratto fotografico a quello

FOTO 3 - A. Duroni, *Vittorio Emanuele Re d'Italia.*
Stampa da negativo al collodio. «Carte-de-visite». (N. E929).

FOTO 4 - A. Duroni, *Camillo Benso conte di Cavour.*
Stampa da negativo al collodio.
«Carte-de-visite». (N. E957).

pittorico: la disposizione e la composizione della figura nell'ambiente, la posizione del volto, la cui espressione era data dallo sguardo, gli abiti e i fondali, che dovevano favorire lo stacco coloristico dell'incarnato e i contrasti tonali, il mobilio e tutti gli accessori utili per creare il personaggio. Si doveva, infine, scegliere la direzione della luce, importantissima per dare espressività ai volti. L'inquadratura era sempre frontale, con il soggetto al centro dell'immagine ed equidistante dall'obiettivo e dal fondale. Le operazioni da compiere comportavano, quindi, una sorta di «previsualizzazione» del soggetto da ritrarre e un'individuazione simbolica che accomunavano il fotografo al pittore nelle fasi preliminari del ritratto.

Tra i dagherrotipi reperiti a Milano troviamo alcuni eleganti ritratti conservati alla Civica Raccolta Stampe «Achille Bertarelli», di cui purtroppo si ignorano gli autori. La particolare nitidezza e lo stile levigato li qualificano tra i migliori prodotti dagherrotipici. Presentiamo qui il ritratto di Antonietta, figlia adottiva di Giuseppe Sormani, datato fra il 1843 e il 1845[21]. La figura è ripresa di tre quarti, seduta, con il braccio destro appoggiato a un tavolo e la mano sinistra che trattiene un piccolo oggetto. Lo schema seguito per la ripresa risponde rigorodamente ai moduli iconografici del ritratto pittorico. Il tavolino introdotto, inoltre, non è meramente accessorio, poiché consente al soggetto di appoggiarsi per mantenersi immobile durante la posa, ancora molto lunga; tenere un oggetto tra le mani serviva, poi, a disporle ordinatamente. Gli altri dagherrotipi reperiti nella Raccolta riproducono generalmente lo schema iconografico qui evidenziato e, come questo, non presentano ritocchi, lasciando così al soggetto raffigurato la sua naturalezza espressiva. Sin dai primordi, comunque, si cercò di intervenire manualmente sulla lamina argentata per la «troppa somiglianza» del ritratto. La fedeltà del dagherrotipo veniva apprezzata, ma doveva comunque accordarsi spesso alla ben più sentita esigenza di apparire piacevoli ed attraenti. H. Vogel in un trattato pubblicato a Milano nel 1876 ricordava quella che era stata una vera e propria «obiezione estetica» nei confronti della dagherrotipia, poiché questa non poteva selezionare gli elementi essenziali della composizione come la pittura, invece, poteva fare[22]. Si ritenne spesso necessario, così, correggere le «imperfezioni» mediante il ritocco, affidato ad artigiani miniatori. C'era, inoltre, chi riteneva i pittori più adatti a fare i fotografi[23]. Tra i pittori che si applicarono alla nuova tecnica con notevoli capacità espressive va annoverato Stefano Stampa, figliastro del Manzoni, di cui rimangono diciassette dagherrotipi al Centro Nazionale di Studi Manzoniani[24]. La sua particolare sensibilità pittorica traspare dai delicati ritratti della madre, Teresa, e di familiari e amici di casa Manzoni. Si qualifica, quindi, come amatore che ha come specifico scopo la memoria degli affetti.

La nuova tecnica, comunque, si diffuse rapidamente nell'ambito milanese e pare che fosse esercitata anche da Luigi Sacchi e Luigi Brenta. Dei loro esperimenti dagherrotipici, tuttavia, non rimane traccia[25].

Anche nel mondo scientifico si tentarono ben presto esperimenti con la nuova tecnica, una volta compresi gli indubbi vantaggi che questa avrebbe potuto arrecare alle scienze. Abbiamo così notizia delle prove di Tito Puliti a Firenze e Luigi Brenta a Milano.

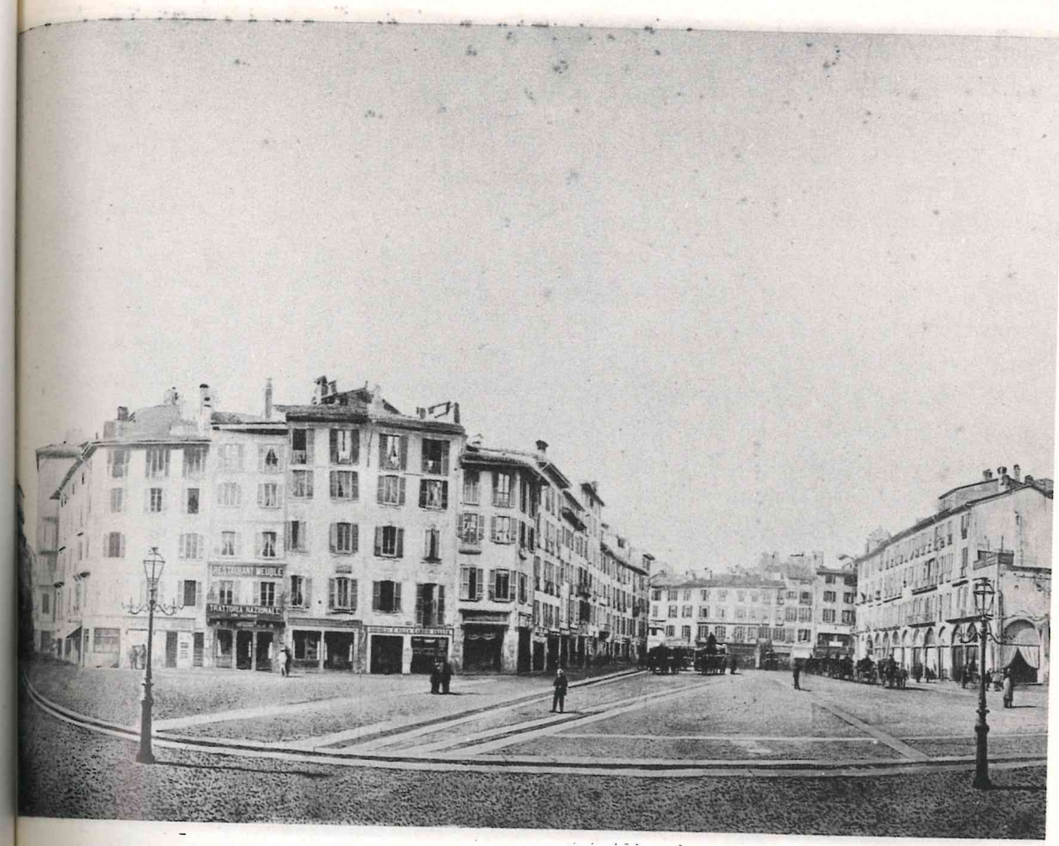


FOTO 5 - A. Duroni, *Piazza Duomo avanti il 1865.*
Stampa da negativo al collodio. (N. F2).

FOTO 6 - Heyland & Deroche, *Demolizione del Monastero di San Salvatore.*
Stampa da negativo al collodio. (N. E12).

Alessandro Duroni, poi, riprese con successo alcune immagini dagherrotipiche dell'eclisse di sole dell'8 luglio 1842, dietro iniziativa di Alessandro Majocchi, professore di fisica all'Università di Milano[26].

La calotipia

Oltre alla dagherrotipia, che consentì di estendere la moda del ritratto a larghi strati della società, si diffuse a Milano negli stessi anni la pratica della calotipia[27]. Questa ebbe una notevole diffusione grazie alla scoperta dell'immagine latente e alla possibilità di stampare migliaia di copie positive da un solo calotipo. A Milano rimangono alcune stampe positive da calotipo che testimoniano l'interesse per la nuova pratica. Le stampe restituivano un'immagine che non ha la nitidezza propria di un dagherrotipo: il calotipo coglieva infatti l'insieme lasciando in ombra i particolari. Le vedute risultano così un po' sfuocate, definite soprattutto per masse chiaroscurali. È questa imperfezione, comunque, che fa apprezzare le stampe da calotipo specie da coloro che rimproveravano al dagherrotipo l'eccessiva fedeltà di rappresentazione. Si cerca così nel nuovo mezzo qualcosa che lo stacchi dalla fredda oggettività legata alla sua natura meccanica per poterlo collocare tra le «arti belle» e accostare alla pittura[28]. Tra i pochi italiani dotati di questa sensibilità va sicuramente annoverato Augusto Agricola, nobile friulano, operante a Milano sin dagli anni Cinquanta[29]. Di lui rimane un'unica e ben nota stampa da calotipo che raffigura l'atrio di Sant'Ambrogio, eseguita nel 1855[30]. Sappiamo che si dedicò alla calotipia anche Luigi Sacchi, pittore, xilografo ed editore. Di lui vengono ricordate, negli stessi anni, due raccolte di «disegni calotipici» dal titolo «Paese Lombardo» e «Monumenti, vedute e costumi d'Italia[31]. Il Sacchi seguì quindi l'esempio di Talbot e pubblicò due album illustrati con stampe positive da calotipi, incollate sulle pagine, con testi e didascalie stampati a parte[32]. Le due pubblicazioni, volte a rappresentare monumenti di grande interesse storico ed artistico, si inserivano nel filone delle pubblicazioni illustrate, come quelle già edite dagli Artaria o dal Lerebours, destinate ad allargare sempre più la conoscenza del patrimonio naturale ed artistico italiano. Delle vedute calotipiche appartenenti ai due album purtroppo non rimane traccia. Sappiamo poi che il Sacchi eseguì anche numerosi ritratti di artisti come Vela, Bertini, Bignoli, Conçoni, Induno, Rossi e altri «sorprendenti per rassomiglianza e per effetto»[33]. Nel 1859 fondò una rivista settimanale, «L'Artista», che aveva la propria sede presso il negozio di stampe di un altro fotografo milanese, Pompeo Pozzi[34]. La rivista si occupava di «arti belle», archeologia, educazione artistica, restauro, argomenti scientifici vari e fotografia. Le sue pagine ospitarono anche alcune stampe da calotipo che riproducevano opere d'arte, documentando così l'interesse del Sacchi per questo settore. L'opera di questo fotografo è da collocare senza dubbio accanto a quella dei più importanti calotipisti italiani e forse stranieri, come sostiene Lamberto Vitali che lo accosta al grande calotipista scozzese David Octavius Hill e agli altri grandi Nadar, Adam-Salomon e Le Secq[35].

FOTO 7 - Heyland & Deroche, *Principessa Evelina Pio di Savoia Trivulzio.*
Stampa da negativo al collodio. (N. G895).

Il procedimento al collodio si diffuse ben presto anche a Milano a partire dagli anni Cinquanta, decretando così la scomparsa dei due procedimenti precedenti, dagherrotipia e calotipia. Esso accoglieva in sè, infatti, i pregi delle due tecniche, permettendo la produzione di più stampe, con immagini nitidissime, da un unico negativo. Da alcuni resoconti sulle *Esposizioni di Belle Arti* tenute a Brera, pubblicati ne «Il Fotografo» dal 1856 al 1858, possiamo comprendere quale fosse ormai la diffusione della fotografia che tendeva sempre più a sostituirsi all'artista nell'esecuzione dei ritratti[36]. Cominciavano a diminuire, infatti, nelle Esposizioni, i ritratti eseguiti dai pittori. Si diffusero ben presto anche innovazioni tecniche che consentirono di eliminare faticose operazioni, rendendo possibile la produzione in serie, da parte delle imprese commerciali, di prodotti chimici, apparecchiature, supporti per negativi e positivi. I professionisti aumentano le loro conoscenze tecniche, acquisite attraverso la lettura di diversi trattati e manuali che cominciano, così, a diffondere il nuovo sapere scientifico. Milano, i cui ambienti intellettuali e scientifici avevano accolto con entusiasmo l'invenzione proveniente dalla Francia, dimostra ancora interesse per il nuovo procedimento, di provenienza inglese, attraverso la pubblicazione di alcuni trattati specifici. Tra questi merita particolare menzione quello di D. van Monckhoven, pubblicato nel 1865 nella traduzione di Carlo Antonini, ritenuto tra le migliori opere scientifiche sul nuovo procedimento[37]. Nel 1869 esce, sempre a Milano, un altro trattato, scritto da Carlo Marangoni, che, ripercorrendo la storia della fotografia, celebra i pregi del collodio, sostituitosi all'albumina, al dagherrotipo e al calotipo[38].

L'ulteriore diffusione della pratica fotografica, dovuta alla facilità del procedimento, favorì il proliferare di studi, laboratori ed atelier per ritratti. Tra i primi, a Milano, ad aprire un atelier, troviamo ancora Alessandro Duroni, che, dal 1853 al 1867, anno in cui cede il proprio stabilimento, è tra i fotografi milanesi più apprezzati. Nel 1861 partecipa all'«Esposizione Italiana, industriale e artistica» tenutasi a Firenze nel 1861, prima esposizione dell'Italia unita, e qui viene premiato per l'esecuzione di alcuni ritratti al collodio. Unico lombardo accanto a fotografi come gli Alinari, Giacomo Brogi, Lorenzo Suscipj e Giuseppe Venanzio Sella, ottiene una medaglia per un ritratto di Vittorio Emanuele II a figura intera. Nello stesso Catalogo della mostra viene ancora nominato come vincitore di una Medaglia d'argento ai «Comizi Agrari» del 1860. All'esposizione la fotografia è inserita nella Classe X riguardante la chimica: nel 1861, quindi, la fotografia era ancora considerata, almeno a livello ufficiale, una tecnica i cui risultati erano valutabili solo da un punto di vista scientifico[39]. La produzione del Duroni è comunque documentata in questo periodo da una vasta serie di ritratti di personalità della borghesia ed aristocrazia milanese, nei quali egli mette a frutto con sapienza espressiva tutta la precedente esperienza di dagherrotipista. Tra i ritratti da lui eseguiti troviamo quelli di personaggi importanti per il Risorgimento italiano, come Vittorio Emanuele II e Cavour[40]. Sul retro delle fotografie compare la dicitura «A. Duroni, fotografo di S. M. il

FOTO 8 - *Ufficiale della Guardia Nazionale Italiana.*
Ferrotipo. (N. F32).

FOTO 9 - Pagliano e Ricordi, *Contessa Belgioioso.*
Stampa da negativo al collodio. «Carte-de-visite».
Sul retro si trova la dicitura: «Contessa Fanny Belgioioso Parravicini. 28 Aprile 1867».
(N. E6118).

re d'Italia e più volte premiato, Milano c.so Vittorio Emanuele II, Parigi, rue Vivienne 12», dalla quale ricaviamo che il Duroni era stato fotografato ufficiale dei Reali e aveva lavorato anche a Parigi. Le due fotografie nominate sono montate su un cartoncino di cm. 10,5x6,6 che, come formato, corrisponde a quello di una «carte de visite». Questo tipo di fotografia era stato introdotto in Francia da André Adolphe Eugène Disdéri nel 1854 ed aveva avuto subito una gran diffusione. Consentiva infatti di produrre, tramite un'unica lastra e un apparecchio a quattro obiettivi, otto negativi e, con un'unica stampa, otto positivi. I costi vennero quindi notevolmente diminuiti e fu possibile estendere la pratica del ritratto su «carte-de-visite» a più ampi strati sociali. Duroni adotta ben presto questa pratica, estendendo la sua attività. I due ritratti presentati, conformi ancora ai canoni tradizionali del ritratto pittorico, Vittorio Emanuele ripreso con un primo piano, Cavour di tre quarti, rientrano nel filone che, con intenti celebrativi, tendeva a raffigurare in un'ideale galleria le glorie del Risorgimento patrio.

Oltre alla produzione ritrattistica rimangono alcune vedute urbane del Duroni che documentano il suo interesse in questo campo, ben più praticato, tuttavia, da suoi contemporanei come gli Alinari. Ci pare degna di essere ricordata una veduta della piazza del Duomo che raffigura l'isolato del Rebecchino e il Coperto dei Figini prima della loro demolizione, portata a termine nel 1877[41]. La fotografia è stata sicuramente eseguita, comunque, prima del 1865, anno in cui ebbero inizio le grandi ristrutturazioni urbanistiche del capoluogo lombardo. La stampa positiva originale è di formato molto grande, ma un'osservazione attenta mette in luce come l'immagine sia stata ottenuta con riprese diverse, verosimilmente quattro, da punti di osservazione ravvicinati. Il Duroni probabilmente, quindi, non usava l'obiettivo grandangolare, progettato da Dallmeyer nel 1866, che avrebbe permesso un'unica ripresa. È da notare, poi, che persone e carrozze sono rimaste imprese sulla lastra, nonostante si notino alcuni ritocchi. Era già possibile, dunque, per la brevità di esposizione, cogliere, almeno in parte, l'animazione delle piazze e vie cittadine.

Accanto al Duroni si dedicarono alla nuova tecnica con passione e perizia molti altri fotografi operanti a Milano in un periodo che può essere considerato senza retorica «l'age d'or» della fotografia. Tra costoro si devono ricordare Hippolyte Deroche e Francesco Heyland, che si unirono in società, a Milano, a metà degli anni Sessanta. H. Deroche, francese, fu attivo in diverse parti d'Italia come ritrattista[42]. Francesco Heyland lavorò col padre a Milano sin dal 1857[43]. Entrambi sono da segnalare in particolare per un servizio fotografico sui lavori per la Galleria Vittorio Emanuele, che documenta l'interesse per le trasformazioni urbanistiche. Tra le fotografie del servizio presentiamo quella che riprende la demolizione del Monastero di S. Salvatore per la costruzione, sul suo sito, della Galleria[44]. Si nota la presenza sul Duomo della torre campanaria, demolita nel 1866. L'immagine è quindi facilmente databile a prima dell'inizio della demolizione della torre. In primo piano compaiono ancora figure sfumate: sono i cosiddetti «fantasmi», le prime figure umane che rimanevano impresse sulla lastra, deboli e sfuocate. I tempi di esposizione non consentivano ancora, infatti, la ripresa istantanea. La società Deroche &

FOTO 10 - G. Rossi, *Famiglia di Alessandro Manzoni.*
Stampa da negativo al collodio. (N. H53).

FOTO 11 - I. Calzolari, *Bice Savoia Sacchi.*
Stampa da negativo al collodio. (N. E1445).

Heyland si distinse, inoltre, per «vetrificazioni fotografiche su smalto», presentate all'Esposizione Universale di Vienna del 1873[45]. Di loro abbiamo anche una notevole produzione di ritratti, fedeli ancora agli schemi propri del ritratto pittorico. Tra questi, il ritratto della Principessa Evelina Pio di Savoia Trivulzio[46]. L'immagine richiama la tradizione dagherrotipica e pittorica nella disposizione accurata degli elementi compositivi: la ripresa è frontale, a figura intera; l'abito, chiaro, ha una funzione scenografica e dà importanza alla figura, messa in risalto rispetto al fondale scuro; il panneggio sulla sinistra e la sedia, dalla parte opposta, danno equilibrio all'insieme, ribadendo la centralità del soggetto.

La Civica Raccolta Stampe «A. Bertarelli» conserva tra i ritratti del periodo una rarità e cioè un ferrotipo che ritrae un Ufficiale della Guardia Nazionale Italiana, datato fra 1860 e 1870[47]. I ferrotipi erano positivi al collodio umido ottenuti direttamente su sottili lastre di ferro smaltate in nero o marrone scuro. Avevano una notevole somiglianza con il ritratto dagherrotipico, del quale costituivano la versione più economica, e godettero di una certa popolarità negli Stati Uniti, mentre in Europa furono più rari[48]. L'immagine rimasta è conservata sottovetro, con una elegante cornice dorata, come i dagherrotipi. Da questi trae la visione nitida, ma non la brillantezza, dato l'uso di un materiale diverso. L'Ufficiale, rigido e con lo sguardo intimorito rivolto all'obiettivo, è ritratto a figura intera.

Negli anni Sessanta nasce a Milano il primo periodico interamente dedicato alla fotografia, «La Camera Oscura». La rivista venne fondata da Ottavio Baratti nel 1863 e proseguì le pubblicazioni nella città lombarda fino al 1867[49]. Gli articoli affrontano con competenza e rigore scientifico le innovazioni riguardanti il procedimento al collodio, gli apparecchi e le applicazioni nel campo dell'incisione, mettendo in evidenza, quindi, l'intento di diffondere sempre più un sapere tecnico e specifico che vada al di là di una generica conoscenza empirica. Se la pratica fotografica si va sempre più estendendo a livello ufficiale la considerazione per questa attività è ancora scarsa. Così scrive, infatti, Luigi Borlinetto in un suo intervento sulla rivista: «Vorrei che gli Italiani dessero maggior peso a quest'arte che per la maggioranza è ritenuta futile e cerretana, e si capacitassero che l'Inghilterra, la Francia e altri paesi facendone tesoro, oltre all'onore che alle stesse deriva per la perfezione a cui è stata portata, sonosi pure aperta una nuova sorgente di non tenue guadagno. È ben doloroso che in un paese, che fu altra volta la culla delle arti e delle scienze, la fotografia sia coltivata con tanta indifferenza, e non siasi ancora formata una Società di fotografi che ne promuova il progresso. Sia lode impertanto a chi in mezzo a tale scoraggiamento tiene fermo il vessillo; la sua volontà, il suo sapere non potranno fallire»[50]. La costituzione di una società che riunisse tutti i fotografi italiani fu auspicata anche dal direttore Baratti, ma i suoi appelli caddero nel vuoto. La rivista riprese le pubblicazioni solo negli anni Ottanta, dopo più di dieci anni di chiusura, quando finalmente la fotografia aveva trovato giusta considerazione anche presso gli ambienti istituzionali.

Continuarono la produzione di ritratti al collodio anche altri fotografi, come Pagliano e Ricordi, Giulio Rossi, Icilio Calzolari. Dei primi due presentiamo il ritratto della

FOTO 12 - I. Calzolari, *Atterramento dell'isolato del Rebecchino. 1875.*
Stampa da negativo al collodio. (N. E9).

FOTO 13 - Ganzini, *Galleria Vittorio Emanuele.*
Stampa da negativo al collodio. (N. C43).

Contessa Belgioioso[51]. I due fotografi furono attivi a Milano verso la fine degli anni Sessanta[52]. Il ritratto, che ripete ancora i moduli iconografici tradizionali, presentando la figura di lato, a mezzobusto, con il volto di tre quarti, si inserisce nella vastissima produzione di «carte-de-visite» ritraenti personaggi della borghesia e aristocrazia milanese, spesso con una certa ripetitività nello schema rappresentativo, ma comunque con un certo valore documentario. Negli anni Sessanta si afferma a Milano come ritrattista di talento Giulio Rossi, di cui rimangono moltissimi ritratti[53]. Si era stabilito a Milano nel 1861 dopo aver partecipato alle Cinque Giornate di Milano e alle Guerre d'Indipendenza. Segnaliamo qui il ritratto della famiglia Manzoni, eseguito nel 1873 poco prima della morte dello scrittore[54]. Il ritratto di gruppo presentava ovviamente più difficoltà di composizione rispetto ad un ritratto singolo. Qui, sebbene la disposizione delle figure sia fatta con cura particolare, le persone hanno una certa rigidità espressiva, dovuta forse alle lunghe prove per la posa. Sappiamo, inoltre, che il Rossi espose fotografie all'Esposizione Universale di Vienna del 1873 e alla Mostra del 1874 a Milano[55].
Dal 1867 operò a Milano anche Icilio Calzolari che si dedicò ai ritratti e alla riproduzione di monumenti e opere d'arte[56]. Di lui presentiamo un ritratto e una veduta urbana. Il ritratto, di Bice Savoia Sacchi, riprende sempre i canoni tradizionali presentando, però, una certa sapienza compositiva: la luce percorre la figura intera, lungo l'abito, sottolineandone i contorni e staccandola dal fondo scuro. Notevoli sono comunque le sue riprese dei luoghi più importanti della città. La veduta urbana che presentiamo raffigura l'atterramento dell'isolato del Rebecchino in piazza del Duomo a Milano, eseguito nel 1875[57]. Compaiono ancora, nei primi piani, i «fantasmi», figurine sfuocate, a testimonianza delle difficoltà ancora esistenti nella ripresa delle persone in movimento.
Tra gli autori di vedute di questo periodo nominiamo anche il Ganzini, che svolge un servizio fotografico sulla Galleria ormai ultimata, nel 1877. Aveva aperto uno studio fotografico al «coperto» dei Figini nel 1862 e si era dedicato in particolare agli aspetti più propriamente tecnici dei procedimenti fotografici, andando anche all'estero per aggiornarsi. Morì nel 1878, dopo aver ultimato il servizio sulla Galleria Vittorio Emanuele[58]. La fotografia qui riprodotta rappresenta l'incrocio fra i bracci con il caffè «Biffi»[59]. Sulla destra è possibile vedere ancora dei «fantasmi», persone in movimento registrate debolmente dall'apparecchio fotografico.

Le stampe da negativi alla gelatina-bromuro d'argento

Il procedimento alla gelatina-bromuro d'argento si diffonde rapidamente anche a Milano, per gli indubbi vantaggi che esso presentava, a partire dagli anni Ottanta. Si aggiungevano, finalmente, alla nitidezza e alla riproducibilità dell'immagine, la praticità e semplicità delle operazioni manuali e la possibilità di eseguire «istantanee», immagini che possono catturare la frazione di secondo. L'invenzione apriva, quindi, nuovi campi d'applicazione e si definiva sempre più l'«istantaneità» come caratteristica specifica della

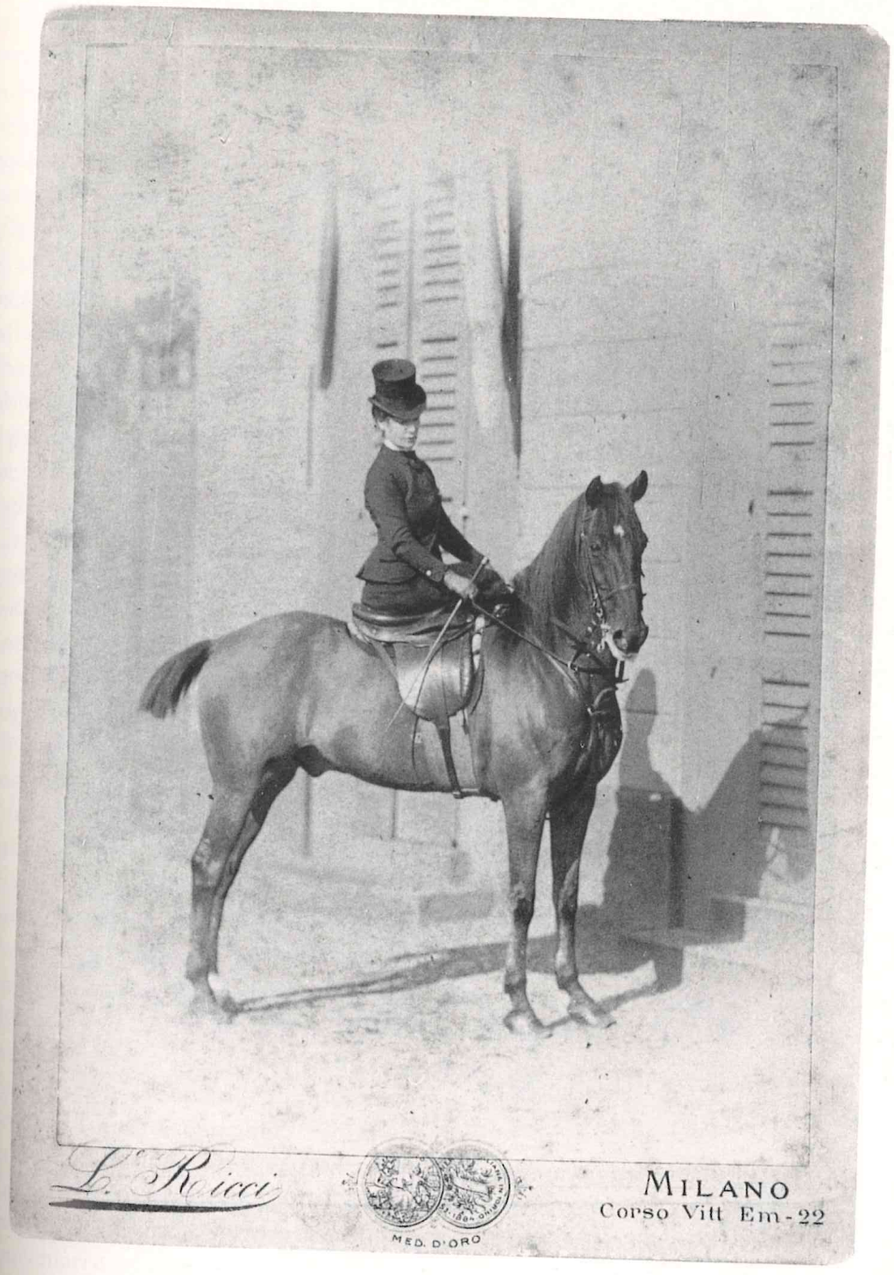


FOTO 14 - G. Ricci, *Matilde Valerio.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. G922).

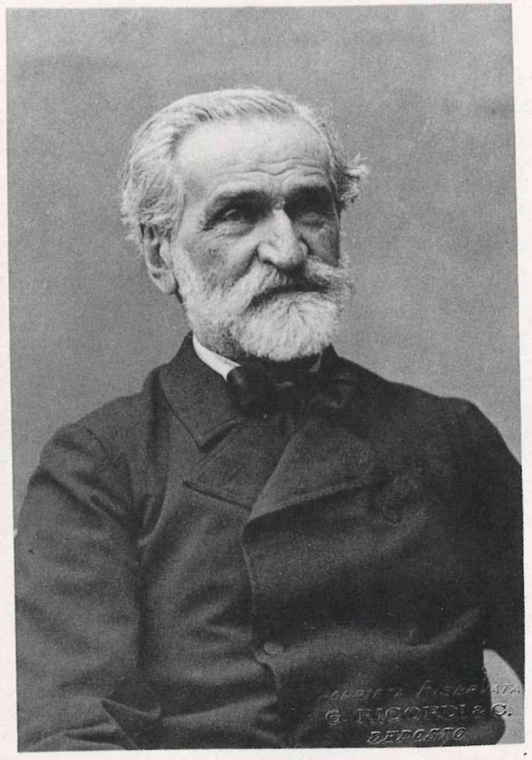
FOTO 15 - Guigoni & Bossi, *Margherita di Savoia.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. F805).

fotografia, ciò che poteva finalmente distinguerla dagli altri mezzi di fabbricazione delle immagini a stampa. L'attività fotografica usciva, quindi, dagli studi e dagli atelier per andare a fissare con la camera la vita nelle piazze e nelle vie cittadine. La vivacità con cui si esplica l'attività dei fotografi testimonia anche la loro raggiunta consapevolezza circa lo specifico fotografico e la sua autonomia rispetto ad altre forme espressive. Iniziava comunque quella che è stata chiamata la «massificazione della fotografia» e la sua diffusione a gran parte dei gruppi sociali. Crebbero le attività commerciali ed editoriali del settore. Tra gli editori più attenti alle novità fotografiche ricordiamo Ulrico Hoepli, Oscar Pettazzi, Edoardo Sonzogno, Antonio Civelli, i fratelli Treves e Francesco Vallardi[60]. Con la diffusione del dilettantismo nacquero anche nuove riviste, soprattutto a partire dagli anni Novanta. Tra queste ricordiamo «Il Dilettante di Fotografia», pubblicata a partire dal maggio 1890 sotto la direzione di Luigi Gioppi. La rivista aveva un prevalente carattere divulgativo, anche se affrontava questioni di carattere storico e, in una serie di articoli, il problema della natura della fotografia, contesa fra scienza e arte. Negli stessi anni sorsero anche le prime associazioni fra fotografi. A Milano venne fondato il Circolo Fotografico Lombardo il primo aprile 1889 «allo scopo di unire in più stretto legame i cultori dell'arte fotografica nelle molteplici sue applicazioni»[61]. Vi aderirono personalità italiane e straniere come il professor Luigi Borlinetto, di Padova, i fratelli Lumière, l'architetto Luca Beltrami, il pittore Vittore Grubicy De Dragon, il conte Luigi Primoli, oltre ai principali fotografi milanesi e proprietari di industrie di articoli fotografici[62].

Aumentò a Milano anche il numero degli studi fotografici che si dedicavano ai generi, ormai affermati da tempo, del ritratto, della veduta e della riproduzione di opere d'arte. Leone Ricci fu attivo a Milano sin dagli anni Ottanta. Di lui presentiamo il ritratto di Matilde Valerio[63]. La ripresa è effettuata «en plein air» ed il soggetto è raffigurato a cavallo, non più nel chiuso di uno studio. L'immagine così, anche se la figura è in posa, acquista un'aria in qualche modo più quotidiana, spontanea. La nuova tecnica consente, quindi, di rendere più vivo lo stesso ritratto in posa.

Furono attivi a Milano dalla fine degli anni Ottanta Guigoni e Bossi, che rilevarono lo stabilimento di Icilio Calzolari nel 1888[64]. Di loro presentiamo un bel ritratto di Margherita di Savoia[65]. La regina è ritratta a mezzo busto e quasi di profilo. L'immagine è comunque eseguita secondo i canoni tradizionali del ritratto in posa, ripreso in studio, dopo un'accurata disposizione.

Si hanno notizie di Achille Ferrario dal 1884, quando aprì uno studio in corso Venezia[66]. Di lui viene qui riprodotto un bel ritratto di Giuseppe Verdi, firmato dal musicista e datato 1893[67]. L'immagine è nitida e fortemente espressiva, calibrata nell'accostamento di toni chiari e scuri: l'abito contrasta fortemente con il fondale e soprattutto con il volto, incorniciato e messo in risalto dal bianco di capelli e barba. Il Ferrario si interessa anche dei diversi aspetti della vita cittadina: ritrae infatti il carnevale milanese con delle belle riprese all'aperto[68]. I soggetti sono in posa, ma anche qui, data l'ambientazione, tutto è più spontaneo e calato nella vita reale. Ricordiamo ancora, fra i fotografi professionisti,



Non mi è parsa
che vaga rendere più grande
la gloria di Wagner, che è
e resterà uno dei più grandi
Compositori della Armonia del Mondo

Genova, Luglio 1893

G. Verdi

FOTO 16 - A. Ferrario, *Giuseppe Verdi. 1893.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. G883).

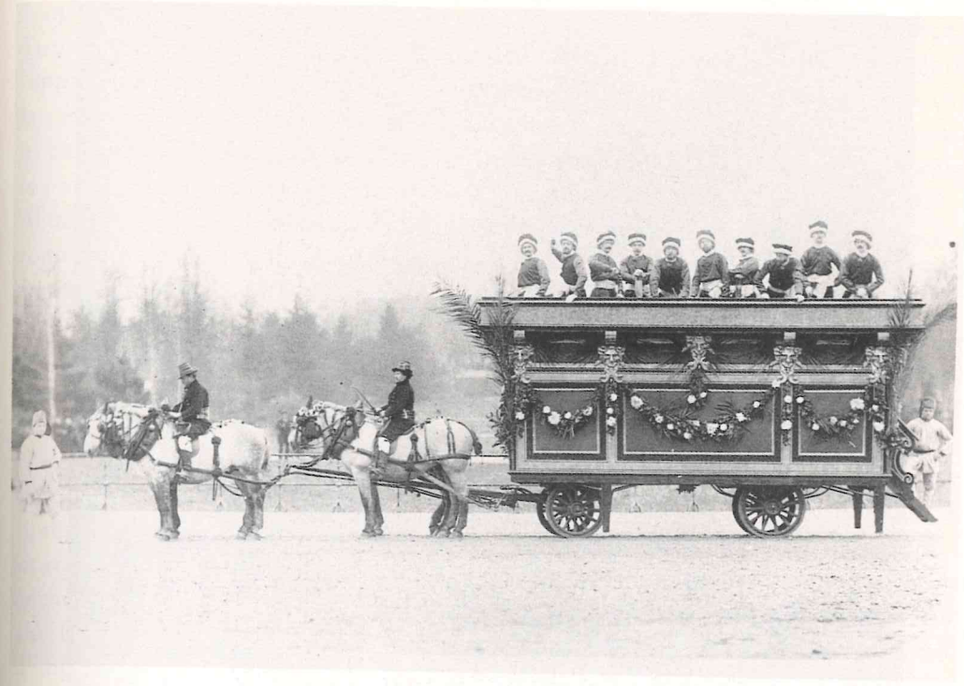


FOTO 17 - A. Ferrario, *Carro carnevalesco in via Palestro, davanti ai Giardini pubblici a Milano. Ca. 1880.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. F32).

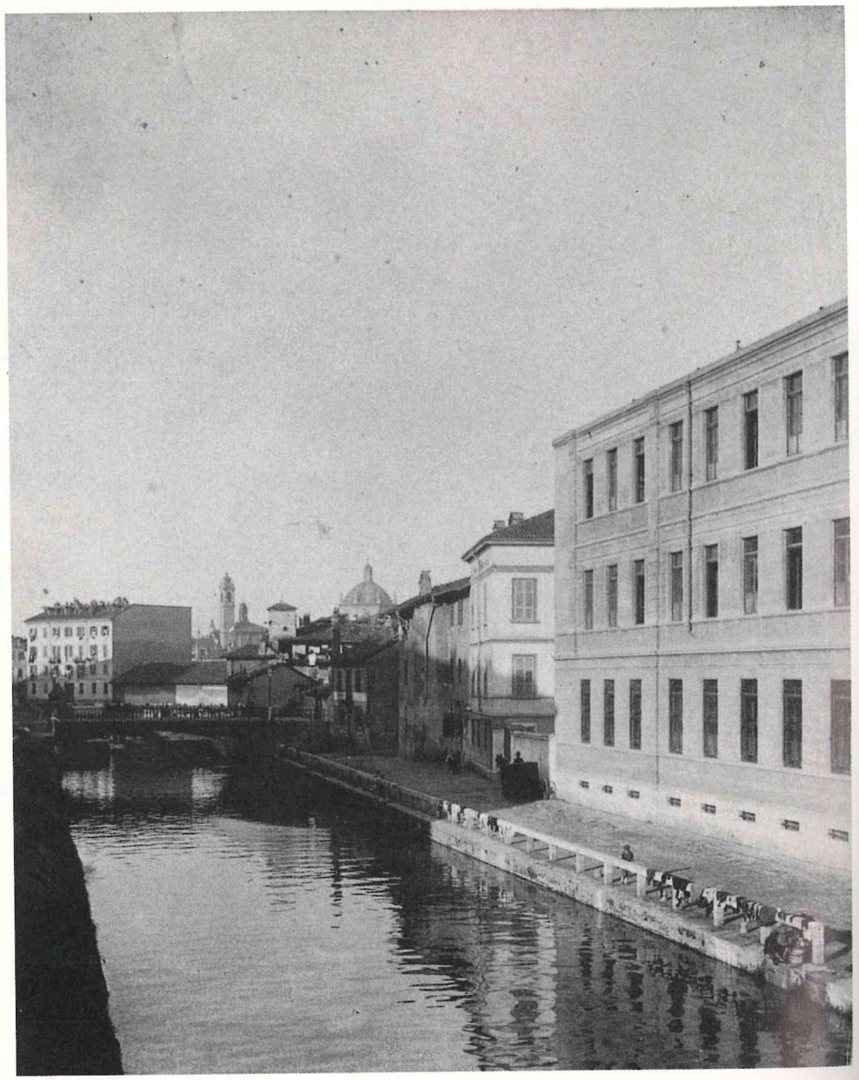


FOTO 18 - Montabone, *Naviglio di via Vallone.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. B39).

Luigi Montabone che, oltre allo studio milanese, aprì studi anche in altre città italiane. Fu autore di ritratti e di vedute urbane, eseguite con notevole perizia. La veduta riprodotta rappresenta il naviglio di via Vallone: la ripresa inquadra un angolo di vita cittadina, con la carrozza che se ne va tranquillamente sulla destra, i bambini appoggiati alla balaustra e i panni delle lavandaie stesi ad asciugare. Non ci sono più «fantasmi» o visioni sfuocate: la visione è nitida e composta con un delicato equilibrio di gradazioni chiaroscurali[69].
Al di fuori degli studi operarono tutta una serie di fotografi «irregolari» che sperimentarono nuove modalità di rappresentazione andando al di là delle tradizionali regole compositive. Le riprese erano sempre effettuate all'aperto, con una iconografia rapida, vivace, pronta a cogliere i diversi aspetti della vita cittadina e le persone per la strada mentre chiaccherano, passeggiano, s'incontrano. Tra costoro va sicuramente annoverato Luca Comerio, il fotografo che ha legato il suo nome ai moti del 1898 a Milano, riprendendo le diverse fasi degli scontri. Le due fotografie riprodotte, «la breccia al convento dei Cappuccini in corso Monforte» e «i rivoltosi cimentano la cavalleria», come le altre della serie, hanno un indubbio valore documentario[70]. Ormai la fotografia è in grado di riprendere i momenti significativi della vita cittadina, di cogliere e immortalare eventi e situazioni. Comerio, tra i primi, tramanda ai posteri le immagini dei moti, pubblicate anche su «L'Illustrazione italiana», da lui ripresi con notevole coraggio. Con lui e poi con altri la fotografia estende le sue possibilità di ripresa ed apre la strada anche alla fotografia d'impegno sociale e civile.

Le fotografie analizzate appartengono tutte alla Civica Raccolta Stampe «Achille Bertarelli» di Milano.

NOTE

[1] Cfr. *s.t.*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», IX, 1839, n. 15 (15 gennaio), p. 59.

[2] Cfr. *Sulle scoperte lucigrafiche di Daguerre e Niepce*, estratto del Rapporto del Sig. Arago, in «Il Politecnico», I, 1839, fasc. VI, (giugno), pp. 578-582.

[3] Cfr. A. FRISIANI, *Il daguerreotipo a Milano presso il sig. Duroni, ottico, nella galleria De Cristoforis*, in «La Moda», IV, 1839, n. 92 (18 novembre), p. 365; *Scoperta Daguerre*, in «La Moda», IV, 1839, n. 58 (22 luglio), p. 231; *Difficoltà del daguerreotipo*, in «La Moda», IV, 1839, n. 80 (7 ottobre), p. 319; *Difficoltà del Dagherotipo*, in «La Fama», IV, 1839, n. 116 (27 settembre), p. 463.

[4] Cfr. *Della Daguerreotipia*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», IX, 1839, n. 324 (20 novembre), p. 1278.

[5] Cfr. *Il Dagherotipo o la camera ottica di Daguerre*, in «La Fama», IV, 1839, n. 127 (23 ottobre), p. 507.

[6] Il manuale di Daguerre, pubblicato in Francia nel 1839, viene pubblicato in francese in Italia da Antoine Boeuf, libraio genovese di origine francese, col titolo: *Description pratique du procédé nommé le daguerreotype. (...) par Daguerre (...)*, Genes, Antoine Boeuf, 1839.

FOTO 19 - L. Comerio, *Breccia al convento dei Cappucini in corso Monforte.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. B68).

FOTO 20 - L. Comerio, *I rivoltosi cimentano la cavalleria.*
Stampa da negativo alla gelatina-bromuro d'argento. (N. B18).

[7] Cfr. *Il Daguerreotipo*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», IX, 1839, n. 314 (10 novembre), p. 1243; *Una veduta eseguita col Daguerrotipo*, in «L'Eco della Borsa», III, 1839, n. 47 (20 novembre), p. 187. Del dagherrotipo esposto non rimane traccia.

[8] Cfr. A. Frisiani, *Esperimenti fatti col daguerrotipo a Milano*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», IX, 1839, n. 337 (3 dicembre), pp. 1329-1330; G.A. Zunca, *Cronaca novembre 1839*, in «Rivista Europea», II, 1839, n. 23 (15 dicembre), p. 493.

[9] Cfr. *Lavori Daguerrotipici in Milano*, in «L'Eco della Borsa», II, 1839, n. 48 (27 novembre), p. 191; E. Dall'Oro, *Dalla Dagherrotipia alla Fotografia. Note sui Primi cinquant'anni della fotografia a Milano*, in «La Martinella», vol. IX, IX, 1955, fasc. XI-XII (novembre-dicembre), p. 728.

[10] La Casa milanese era stata fondata da Ferdinando Artaria (Blevio 1781-1843). Altri membri della famiglia avevano esteso l'attività editoriale in Austria e Germania. Cfr. P. Arrigoni, *«Gli Artaria di Milano». Contributo alla storia editoriale cittadina dell'Ottocento*, Milano, La Martinella di Milano, 1952, pp. 3-5.

[11] *Le Daguerréotype (Vedute di città italiane)*, Milano, Ferd. Artaria e F., Milano, 1840-1842; cfr. *Appendice. Rivista bibliografica*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», X, 1840, n. 68 (8 marzo), p. 280.

[12] Luigi Cherbuin fu presente a Milano dal 1835, dove morì nel 1875. La sua attività di incisore all'acquatinta è documentata, oltre che dalle vedute edite dagli Artaria, da parecchi volumi dell'*Album Esposizione di Belle Arti...*, pubblicati a Milano da Carlo Canadelli dal 1835 al 1861. Cfr. P. Arrigoni, *op. cit.*, p. 38; C. Alberici, *Luigi Cherbuin e un suo album di incisioni e litografie in parte inedite*, estratto da: Raccolta delle Stampe «A. Bertarelli», Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali, *Rassegna di studi e notizie*, vol. VII, VI, Milano, Castello Sforzesco, 1979, pp. 9-12.

[13] P. Arrigoni, *op. cit.*, p. 25. Sotto ciascuna immagine leggiamo: «Executé d'après le Daguerréotype. Gravé par L. Cherbuin. Milan chez Ferd. Artaria et Fils Editeurs». Le incisioni misurano tutte cm. 16,5x21,5.

[14] Cfr. il contratto stipulato fra L. Cherbuin e l'editrice Artaria il 28 gennaio 1842 riportato in C. Alberici, op. cit., pp. 14-15.

[15] Tratta da: *Le Daguerréotype (Vedute di città italiane)*, Ferd. Artaria e F., Milano, 1840-42, n. 15. Albo G21, Civica Raccolta Stampe «A. Bertarelli», Milano.

[16] *Le Daguerréotype (Vedute dell'Italia all'acquatinta)*, Milano, Ferd. Artaria, 1842. Cfr. l'art. *Appendice... Principali vedute d'Italia col metodo Daguerre, intagliate da Falkeisen e Cherbuin*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», XII, 1842, n. 191 (10 luglio), p. 749.

[17] Cfr. C. Alberici, *op. cit.*, p. 14, e l'indice contenuto in *Le Daguerréotype*, cit., 1840-42. Non si conoscono gli autori delle vedute dagherrotipiche. Sappiamo comunque che gli Artaria vendevano nel loro negozio, già alla fine del 1839 l'apparecchio di Daguerre: cfr. l'annuncio pubblicitario comparso in «La Gazzetta privilegiata di Milano», IX, 1839, n. 36 (31 dicembre), p. 1440.

[18] *Milano e il suo territorio*, Milano, Tip. Pirola, 1844. Il volume è conservato alla Civica Raccolta Stampe «A. Bertarelli» di Milano.

[19] *Il Daguerreotipo*, in «L'Ape delle cognizioni utili», VIII, 1840, (gennaio), pp. 25-26.

[20] M.A. Gaudin, *Trattato teorico pratico di fotografia. Esposizione compiuta dei processi relativi al dagherotipo*, Alessandro Duroni editore, Milano, 1845, p. 81.

[21] N. J 113, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[22] «... La piastra dagherrotipica dà di più della pittura, ma appunto per questo dà troppo. Essa riproduce ciò che è puramente accessorio così fedelmente come il principale... un pittore che dipinge un ritratto, non dipinge tutto ciò che egli vede in natura... egli può mettere ed aggiungere ciò che vuole... la fotografia... riproduce... tutte quelle piccolezze, che sono d'imbarazzo in un quadro, con la stessa esattezza con cui riproduce la cosa principale ossia l'uomo». H. Vogel, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano, Dumolard, 1876, pp. 19-20.

[23] *Della fotografia...*, in «Il Crepuscolo», III, 1852, n. 17 (25 aprile), p. 267.

[24] La figura di Stefano Stampa (1819-1907), è stata ampiamente studiata da E. Flora, *Il figliastro del Manzoni*, Milano, Ist. Ed. Cisalpino, 1939.

[25] Per Luigi Sacchi si veda: P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978, p. 80; Aa.Vv., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano-Firenze, Electa-Alinari, 1979, p. 175.

[26] Cfr. *L'eclisse totale di sole accaduto nel giorno 8 luglio 1842. Memoria del prof. Majocchi*, in «Annali di fisica», vol. VI, II, 1842 (aprile-maggio-giugno), pp. 273-277.

[27] Cfr. *Sul metodo di rendere permanenti le immagini...*, in «Biblioteca italiana», tomo XCIII, XXIV, 1839 (fasc. gennaio-febbraio-marzo), pp. 132-136; *Nota del signor Biot*, in «Biblioteca italiana», tomo XCIII, XXIV, 1839, (fasc. gennaio-febbraio-marzo), pp. 136-139; *Comunicazione di tre lettere di Talbot a Biot...*, in «Biblioteca italiana», tomo XCIII, XXIV, 1839 (fasc. gennaio-febbraio-marzo), pp. 140-144; *Scoperta Daguerre-Talbot*, in «La Gazzetta privilegiata di Milano», IX, 1839, n. 67 (8 marzo), p. 266; *Carta Talbot*, in «Il Figaro», V, 1839, n. 30 (13 aprile), p. 119.

[28] Cfr. C. Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Torino, Chiantore, 1949, pp. 18-23.

[29] Per Augusto Agricola si veda (1819-1857): Aa.Vv., *Fotografia...*, cit., p. 137; F.L., *Il bulino e la fotografia*, in «L'Alchimista», IV, 1853, (31 luglio), p. 245.

[30] N. L 49, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[31] G. Mongeri, *Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi*, in «Il Crepuscolo», III, 1852, n. 18 (2 maggio), p. 283.

[32] Talbot aveva pubblicato il primo libro illustrato con copie positive da calotipi, dal titolo *The pencil of nature*, fra il giugno 1844 e l'aprile 1846.

[33] G. Mongeri, *op. cit.*, p. 285.

[34] Pompeo Pozzi, nato a Milano nel 1817, operò a Milano come fotografo dal 1850. Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 174.

[35] L. Vitali, *La fotografia italiana dell'Ottocento*, in P. Pollack, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 261-264.

[36] Cfr. G.E., *Esposizione di Belle Arti in Milano*, in «Il Fotografo», II, 1856, n. 37 (13 settembre), p. 295; G.E., *Esposizione di Belle Arti in Milano*, in «Il Fotografo», II, 1856, n. 38 (20 settembre), p. 302; *Esposizione di Belle Arti in Milano*, in «Il fotografo», III, 1857, n. 37 (12 settembre), p. 290; *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in «Il Fotografo», IV, 1858, n. 39 (25 settembre), p. 306.

[37] Cfr. *Bibliografia*, in «La Camera Oscura», III, 1865 (30 novembre), p. 187. Il volume è: D. Van Monckhoven, *Trattato generale di fotografia*, Milano, Antonini, 1865.

[38] C. Marangoni, *La fotografia lettura popolare del dottor Carlo Marangoni fatta il 24 gennaio 1869, nel R. Museo di Fisica e Storia Naturale in Firenze*, Milano, Treves, 1869.

[39] *Esposizione Italiana agraria, industriale e artistica tenuta in Firenze nel 1861, Catalogo officiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*, a cura dei Dottori O. Silvestri e P. Palmieri, Firenze, Tipografia Barbera, 1861, p. 130.

[40] A. Duroni, *Vittorio Emanuele Re d'Italia*, n. E 929, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano; idem, *Camillo Benso conte di Cavour*, n. E 957, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[41] N. F 2, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[42] Per H. Deroche si veda: P. Becchetti, *op. cit.*, p. 77.

[43] Per F. Heyland si veda: P. Becchetti, *op. cit.*, p. 77.

[44] N. E 12, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[45] *Atti ufficiali della Esposizione Universale di Vienna del 1873...*, p. 132.

[46] N. G 895, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[47] N. F 32, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[48] Cfr. B. Bruce, *Photodiscovery. Capolavori della fotografia dal 1840 al 1940*, Milano, Garzanti, 1981, p. 257; A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 376.

[49] «La Camera Oscura» venne pubblicata a Milano, con cadenza mensile, dal 5 aprile 1863 al maggio 1867. Le pubblicazioni sarebbero state riprese a Firenze nel gennaio 1883 sotto la direzione di Luigi Borlinetto. La rivista sarebbe stata stampata a Prato, poi, dal febbraio 1885 al novembre 1894 sotto la direzione amministrativa di G. Salvi.

[50] L. Borlinetto, *1) Luce Dummond. 2) Fotolitografia. 3) Impressione delle prove positive senza sali d'argento. 4) La Fotografia in Italia. Lettera da Padova del 3 maggio 1865*, in «La Camera Oscura», III, 1865, (30 maggio), p. 40.

[51] N. E 6118, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[52] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 78.

[53] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 79.

[54] N. H 53, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[55] *Atti ufficiali della Esposizione Universale di Vienna del 1873. Catalogo generale degli Espositori italiani, Roma, Tipografia Barbera, 1873, p. 132; Catalogo delle fotografie pubblicate dallo Stabilimento di Giulio Rossi, N. 1. Riproduzione di oggetti d'Arte antica esposti nella Mostra del 1874 a Milano*, Milano, 1881.

[56] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 76.

[57] N. E 1445 e E 9, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[58] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 77.

[59] N. C 43, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[60] Oscar Pettazzi tradusse e pubblicò opere straniere, tra cui l'opera del Monckhoven, *Istruzioni sopra il processo alla gelatina bromuro d'argento*, Milano, 1880. Sonzogno pubblicò manuali sul nuovo procedimento come, ad esempio, quello di Luigi Gioppi, *Manuale pratico di fotografia alla gelatina bromuro d'argento*, Milano 1897. Le altre case editrici pubblicarono anch'esse molti trattati.

[61] Cfr. *Statuto sociale. Approvato dall'assemblea generale del 21 febbraio 1889*, in *Annuario del Circolo fotografico Lombardo*, Milano, 1897, p. 10.

[62] Cfr. *Elenco dei soci* in *Annuario...*, 1897, pp. 19, 21, 39, 40.

[63] N. G 922, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[64] Il loro stabilimento espose fotografie ingrandite all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898. Cfr. *Catalogo Generale...*, 1898, p. 237.

[65] N. F 805, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[66] Cfr. Aa.Vv., *Fotografia...*, p. 155.

[67] N. G 883, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[68] N. F 32, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano. Pubblicata in: C. Alberici, *Il Carnevale a Milano*, Comune di Milano, 1968, p. 83.

[69] N. B 39, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[70] Nn. B 68 e B 18, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

IL SACELLO E LA TORRE DI S. SATIRO NELLE INCISIONI E NELLA DOCUMENTAZIONE DELL'OTTOCENTO

Giovanni Battista Sannazzaro

Le problematiche relative al sacello di S. Satiro a Milano sono state, anche recentemente, oggetto di alcune indagini da parte di chi scrive, sia nel catalogo della mostra (1990) dedicata agli ultimi restauri del piccolo edificio, sia, ma con estensione all'annessa torre campanaria, all'interno dello studio sull'intero complesso monumentale di S. Maria presso San Satiro (1992)[1].

Nel corso e nel progresso delle ricerche effettuate, la quantità di documenti ritrovati è stata tale da limitare, in quelle sedi, la trattazione del sacello in dati che ora sembra opportuno così sintetizzare: la prima documentazione, dell'879, sull'effettiva esistenza, essendo stato innalzato per volontà dell'arcivescovo Ansperto; l'intervento dell'XI secolo (prima metà), cui è probabilmente legata la torre campanaria, restando del tutto problematica quella riconsacrazione situata dalla tradizione, ma senza riscontri documentari, fra 1063/1045, a opera dell'arcivescovo Ariberto; la ristrutturazione quattrocentesca (post 1477); la situazione prima, durante e dopo le visite pastorali (dal 1569); gli interventi ottocenteschi (1813/1815 - 1888/1889), e novecenteschi (1927 circa - Chierici 1939/1942[2]).

Fra i problemi tuttora da affrontare, si delinea anche quello inerente le rappresentazioni grafiche dedicate al sacello, e quindi alla torre, nell'Ottocento, quando il sacello fu oggetto di alcuni fra i ricordati interventi, i quali contribuirono alla notevole trasformazione rispetto agli inizi. Se il discorso era già stato affrontato dal Lise (1974)[3], ne sono ora possibili nuove aggiunte e chiarificazioni, a seguito del ritrovamento di nuove incisioni, come anche di una vasta serie di documenti inediti, manoscritti e a stampa, dal 1813 al 1927 – qui riportati nel regesto finale – che contribuiscono a spiegarne le vicende contemporanee alle medesime incisioni.

Delle numerose incisioni rintracciate – in parte custodite nella Raccolta Bertarelli – è stata ora tentata una selezione di immagini che, come di consueto nelle incisioni, meglio chiariscano l'entità, nonché le modalità, delle trasformazioni otto e novecentesche.

Le incisioni sono qui esaminate in ordine sostanzialmente cronologico (mentre, in sede di illustrazione è stata scelta una sequenza per confronti): in quelle più antiche (1820-1850) è ora specialmente sottolineata la documentazione della situazione contemporanea dell'esterno del sacello (sempre illustrato nel complesso monumentale di San Satiro); ma

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

[46] N. G 895, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[47] N. F 32, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[48] Cfr. B. Bruce, *Photodiscovery. Capolavori della fotografia dal 1840 al 1940*, Milano, Garzanti, 1981, p. 257; A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 376.

[49] «La Camera Oscura» venne pubblicata a Milano, con cadenza mensile, dal 5 aprile 1863 al maggio 1867. Le pubblicazioni sarebbero state riprese a Firenze nel gennaio 1883 sotto la direzione di Luigi Borlinetto. La rivista sarebbe stata stampata a Prato, poi, dal febbraio 1885 al novembre 1894 sotto la direzione amministrativa di G. Salvi.

[50] L. Borlinetto, *1) Luce Dummond. 2) Fotolitografia. 3) Impressione delle prove positive senza sali d'argento. 4) La Fotografia in Italia. Lettera da Padova del 3 maggio 1865*, in «La Camera Oscura», III, 1865, (30 maggio), p. 40.

[51] N. E 6118, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[52] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 78.

[53] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 79.

[54] N. H 53, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[55] *Atti ufficiali della Esposizione Universale di Vienna del 1873. Catalogo generale degli Espositori italiani, Roma, Tipografia Barbera, 1873, p. 132; Catalogo delle fotografie pubblicate dallo Stabilimento di Giulio Rossi, N. 1. Riproduzione di oggetti d'Arte antica esposti nella Mostra del 1874 a Milano*, Milano, 1881.

[56] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 76.

[57] N. E 1445 e E 9, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[58] Cfr. P. Becchetti, *op. cit.*, p. 77.

[59] N. C 43, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[60] Oscar Pettazzi tradusse e pubblicò opere straniere, tra cui l'opera del Monckhoven, *Istruzioni sopra il processo alla gelatina bromuro d'argento*, Milano, 1880. Sonzogno pubblicò manuali sul nuovo procedimento come, ad esempio, quello di Luigi Gioppi, *Manuale pratico di fotografia alla gelatina bromuro d'argento*, Milano 1897. Le altre case editrici pubblicarono anch'esse molti trattati.

[61] Cfr. *Statuto sociale. Approvato dall'assemblea generale del 21 febbraio 1889*, in *Annuario del Circolo fotografico Lombardo*, Milano, 1897, p. 10.

[62] Cfr. *Elenco dei soci* in *Annuario...*, 1897, pp. 19, 21, 39, 40.

[63] N. G 922, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[64] Il loro stabilimento espose fotografie ingrandite all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898. Cfr. *Catalogo Generale...*, 1898, p. 237.

[65] N. F 805, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[66] Cfr. Aa.Vv., *Fotografia...*, p. 155.

[67] N. G 883, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[68] N. F 32, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano. Pubblicata in: C. Alberici, *Il Carnevale a Milano*, Comune di Milano, 1968, p. 83.

[69] N. B 39, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

[70] Nn. B 68 e B 18, C. R. S. «A. Bertarelli», Milano.

IL SACELLO E LA TORRE DI S. SATIRO NELLE INCISIONI E NELLA DOCUMENTAZIONE DELL'OTTOCENTO

Giovanni Battista Sannazzaro

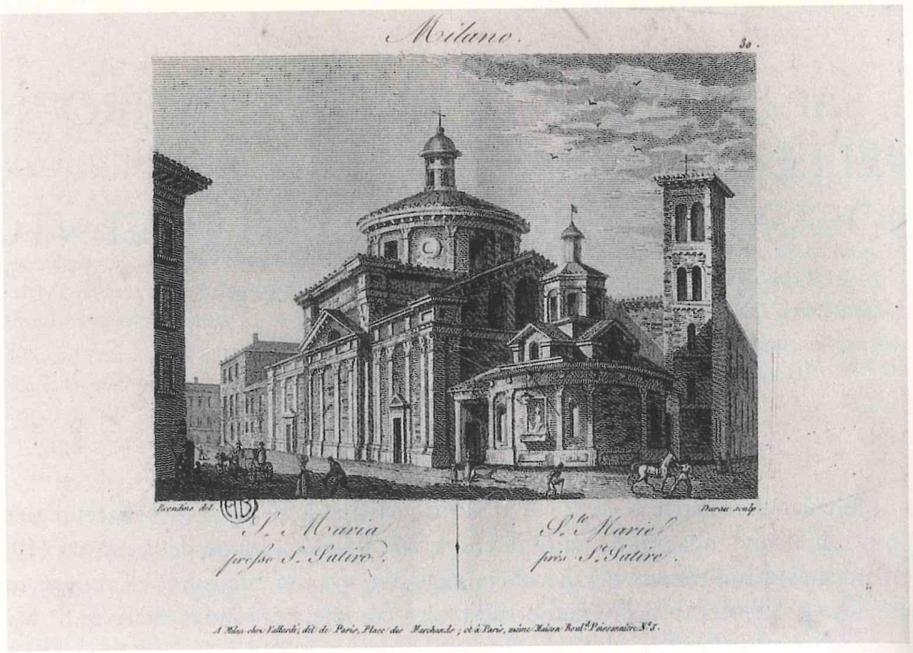
Le problematiche relative al sacello di S. Satiro a Milano sono state, anche recentemente, oggetto di alcune indagini da parte di chi scrive, sia nel catalogo della mostra (1990) dedicata agli ultimi restauri del piccolo edificio, sia, ma con estensione all'annessa torre campanaria, all'interno dello studio sull'intero complesso monumentale di S. Maria presso San Satiro (1992)[1].

Nel corso e nel progresso delle ricerche effettuate, la quantità di documenti ritrovati è stata tale da limitare, in quelle sedi, la trattazione del sacello in dati che ora sembra opportuno così sintetizzare: la prima documentazione, dell'879, sull'effettiva esistenza, essendo stato innalzato per volontà dell'arcivescovo Ansperto; l'intervento dell'XI secolo (prima metà), cui è probabilmente legata la torre campanaria, restando del tutto problematica quella riconsacrazione situata dalla tradizione, ma senza riscontri documentari, fra 1063/1045, a opera dell'arcivescovo Ariberto; la ristrutturazione quattrocentesca (post 1477); la situazione prima, durante e dopo le visite pastorali (dal 1569); gli interventi ottocenteschi (1813/1815 - 1888/1889), e novecenteschi (1927 circa - Chierici 1939/1942[2]).

Fra i problemi tuttora da affrontare, si delinea anche quello inerente le rappresentazioni grafiche dedicate al sacello, e quindi alla torre, nell'Ottocento, quando il sacello fu oggetto di alcuni fra i ricordati interventi, i quali contribuirono alla notevole trasformazione rispetto agli inizi. Se il discorso era già stato affrontato dal Lise (1974)[3], ne sono ora possibili nuove aggiunte e chiarificazioni, a seguito del ritrovamento di nuove incisioni, come anche di una vasta serie di documenti inediti, manoscritti e a stampa, dal 1813 al 1927 – qui riportati nel regesto finale – che contribuiscono a spiegarne le vicende contemporanee alle medesime incisioni.

Delle numerose incisioni rintracciate – in parte custodite nella Raccolta Bertarelli – è stata ora tentata una selezione di immagini che, come di consueto nelle incisioni, meglio chiariscano l'entità, nonché le modalità, delle trasformazioni otto e novecentesche.

Le incisioni sono qui esaminate in ordine sostanzialmente cronologico (mentre, in sede di illustrazione è stata scelta una sequenza per confronti): in quelle più antiche (1820-1850) è ora specialmente sottolineata la documentazione della situazione contemporanea dell'esterno del sacello (sempre illustrato nel complesso monumentale di San Satiro); ma



TAV. 1 - Durau da Reondino: «Milano. Reondino del. Durau sculp. S. Maria presso S. Satiro. Ste Marie près S. Satire. A Milan chez Vallardi, dit de Paris, place de Marchands; et a Paris même Maison, Bl.d Poissonniere N° 5».
1820. 70x95. Albo C 11, tav. 30.

TAV. 2 - C. Lose: «Dessiné et gravé par C. Lose. Eglise de S. Satyre à Milan. Tempio di S. Satiro a Milano. Milan, chez Pierre et Joseph Vallardi. Rue S.te Marguerite N° 1001».
1826. 62x95. Albo C 43/1

sono, per prime, le incisioni del Cassina (1854), a consentire l'esame della ristrutturazione quattrocentesca, in particolare nella planimetria; quindi, dopo alcune incisioni (1862-1881) dedicate al contesto esterno del sacello (anche rappresentato da solo), informazioni sull'alzato quattrocentesco sono offerte da incisioni disegnate in occasione e dopo l'intervento del 1888/1889. A chiarire quanto illustrato nelle incisioni, è parso conveniente accludere anche alcune immagini sia disegnate (compresa una poco nota proposta restitutiva della planimetria e dell'alzato originali, del Guidini: tav. 28), sia a stampa (più che altro planimetrie, illustranti i volumi regestati), nonché fotografie[4] (anche tratte dai medesimi testi).

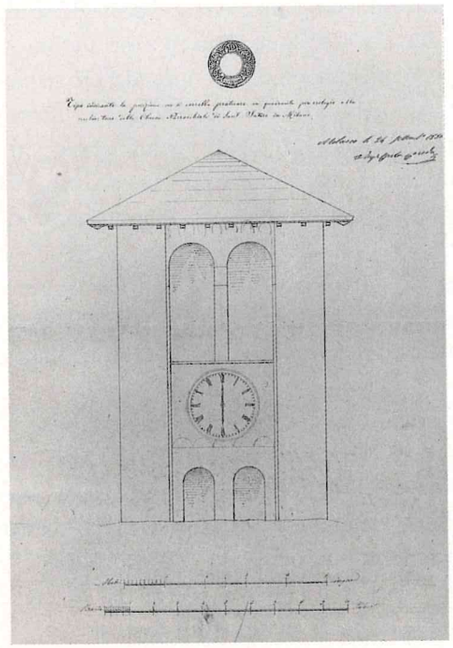
La ricchezza di informazioni offerte dalle fonti, soprattutto dal 1885, ha indotto, in queste pagine, a riassumere sinteticamente alcune delle numerose problematiche relative al tema scelto, rinviando, di volta in volta, alle fonti medesime, trascritte nel regesto finale. A interventi effettuati sul sacello e sulla torre sono, in sostanza, relativi i documenti manoscritti, ritrovati, in particolare, nell'archivio parrocchiale[5], nell'Archivio Storico Civico (Biblioteca Trivulziana), come anche nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco[6]. Per lo più alla vicenda storica del sacello sono dedicate le fonti a stampa contemporanee – comprese le note, fondamentali, ricerche d'archivio – fra le quali è stata, di conseguenza, operata un'inevitabile scelta, finalizzata, per quanto è sembrato possibile, agli obiettivi del presente studio.

È da ricordare come, lungo l'Ottocento, il sacello e la torre fossero compresi, in studi dedicati all'intero complesso monumentale di San Satiro (cioè lo stesso contesto visivo di molte incisioni), quindi, dal 1888, all'architettura altomedioevale (Cattaneo: v. regesto). Cappella di una chiesa più grande, poi sostituita da Santa Maria, così gli studiosi ottocenteschi, in sostanza, ritenevano fosse nato – secondo un'ipotesi ancora oggi dibattuta[7] – il sacello di Ansperto, descritto, per lo più brevemente, come edificio su pianta a croce greca, su quattro colonne isolate, come già lo menzionava anticamente il Torre nel *Ritratto di Milano* (1674), di cui due con capitelli più antichi (a loro volta provenienti da una scomparso tempio di Giove, già sul luogo del sacello, secondo un diffuso, noto, atteggiamento generale, che riconosceva antiche preesistenze, spesso leggendarie, dove erano poi innalzate chiese).

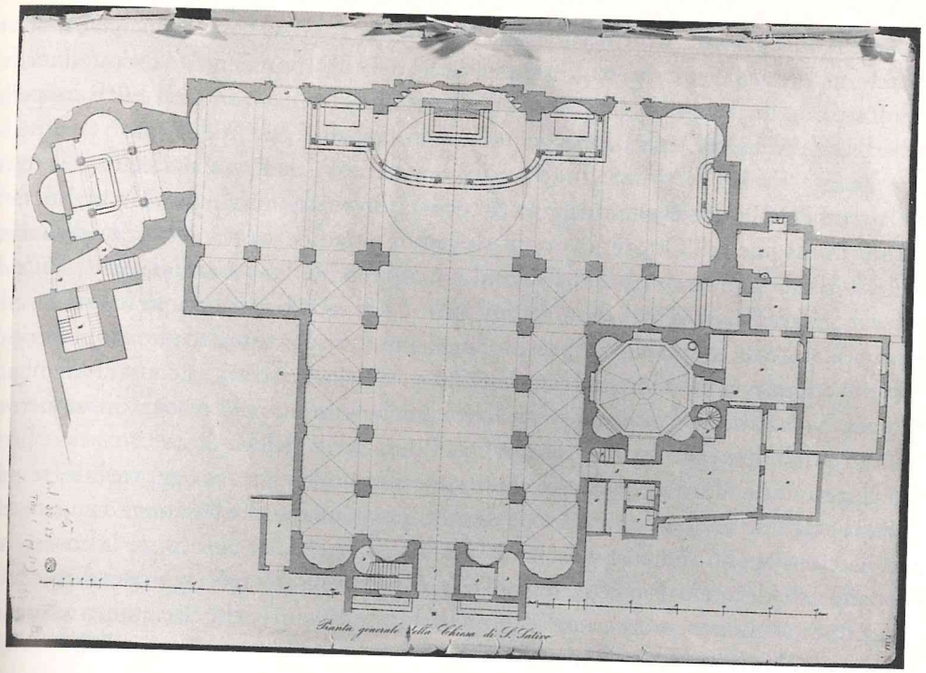
In merito alla torre era, nel contempo, genericamente ricordata l'antichità, sino al Cattaneo, che la definiva contemporanea al sacello, e al Porter (1916), il quale ne suggeriva una post datazione, contemporanea alla possibile riconsacrazione del sacello (data che oggi è la più seguita dagli studiosi).

Dell'intervento quattrocentesco al sacello, l'autore – il cui nome è ancora oggi problematico – era implicitamente ritenuto il medesimo architetto di Santa Maria (per lo più riconosciuto in Bramante), sino alla proposta formulata nella guida cittadina del Mongeri (1872): questo studioso fu il primo a individuarvi un autore autonomo, il Bramantino, secondo un'opinione poi alquanto diffusa (per esempio, dal Nava: 1889 ottobre 27, v. regesto), assai più che non quella a Guiniforte Solari, di lì a poco suggerita dal Parravicini (1877), attribuzione che sembra trasparire fra le righe di alcuni studi recenti.

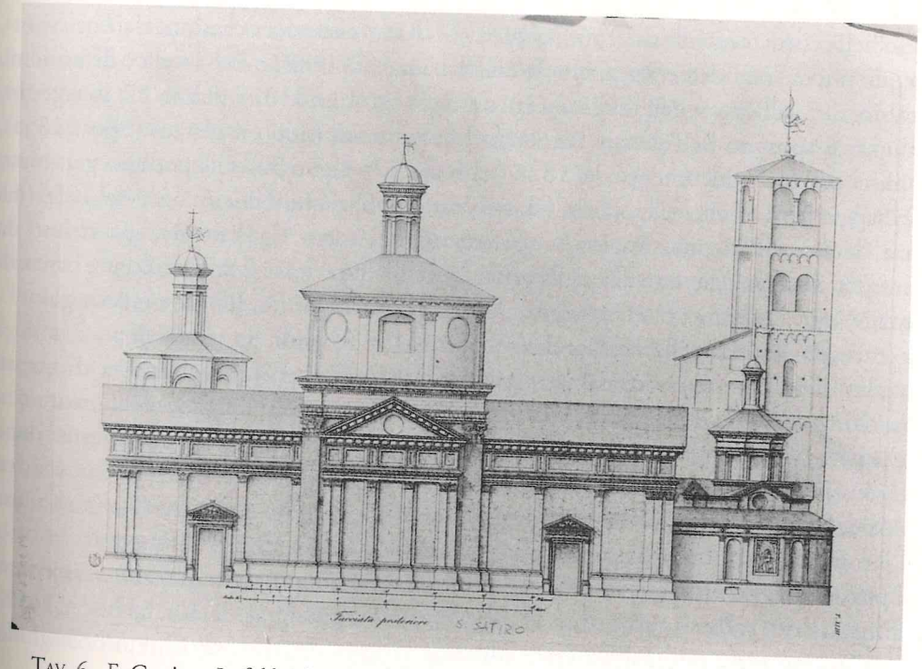
Tav. 3 - Da «Milano illustrato», 1853 (fra le pp. 224 e 225): «Parte posteriore di San Satiro». 160x243. P.V. 2-78.



Tav. 4 - Archivio Parrocchiale di San Satiro,
Circondario 1850-1865:
1850 settembre 24.
C. Cereda, progetto per orologio sulla torre campanaria.
400x275. Matita, bistro e tempera su carta.



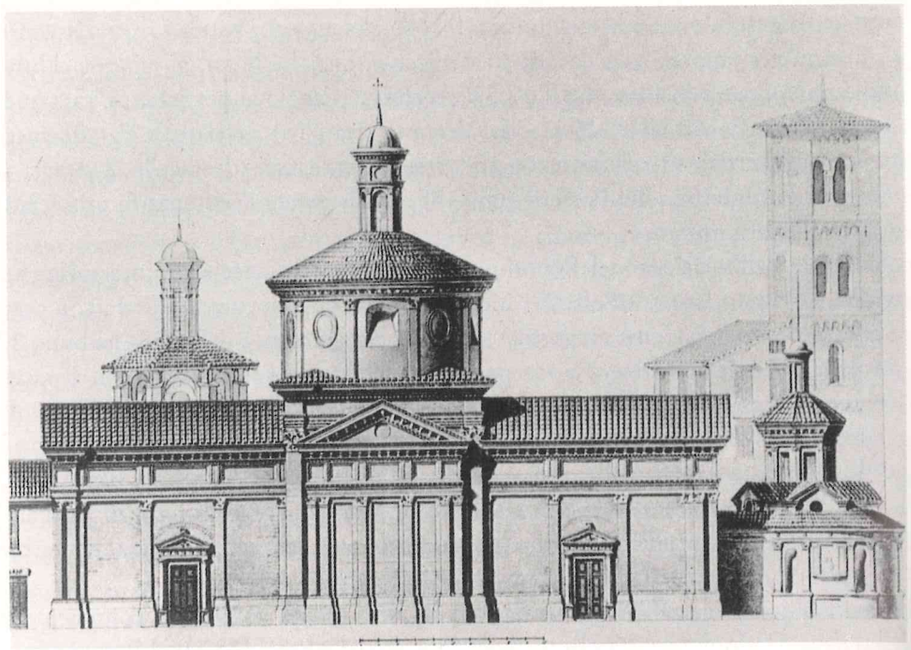
Tav. 5 - F. Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano*,
Milano 1854, tav. XLI: «Pianta generale della Chiesa di S. Satiro». 335x480. Vol CC 203.



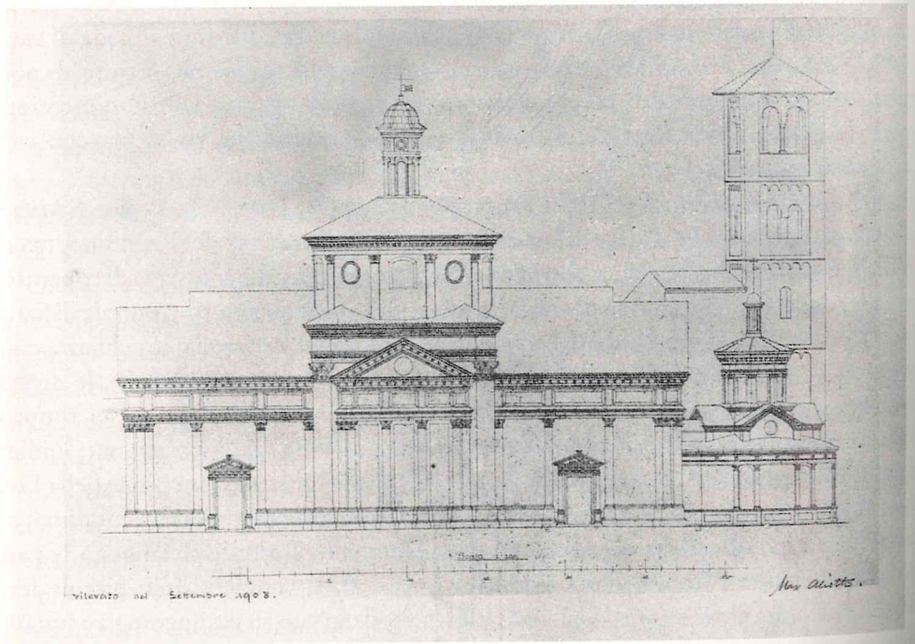
Tav. 6 - F. Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, cit., tav. XLIII: «Facciata posteriore».

Non pochi sono gli studiosi ottocenteschi che individuarono, tuttavia, principale motivo di interesse del sacello nel famoso gruppo statuario della "Deposizione" (allora creduta del Caradosso), la quale diede al sacello dedicazioni lungamente adottate, quali cappella "della Pietà", o "della Deposizione", come anche cappella "dell'Addolorata".
Se, a quanto risulta, la prima fonte scritta ottocentesca dedicata al sacello è il testo dell'Astesani (1810), interessante figura di ecclesiastico e studioso di fonti archivistiche[8], la prima immagine dell'Ottocento (a parte le vedute cittadine) ne deve essere quella incisa nel 1820 dal Durau su disegno del Reondino, all'interno delle *Curiosités de la Ville de Milan et des ses Environs*, Milano e Parigi[9] (tav. 1). Il sacello è compreso (come lo sarà almeno per tutta la prima metà del secolo) nella rappresentazione della fronte posteriore all'intero complesso monumentale, ripreso dal quadrivio, verso via Falcone, artatamente allargata. Vale a dire dal punto di vista scelto, anche in tempi più recenti, in numerose illustrazioni di tipo vedutistico, come, ad esempio, quella del Migliara[10].
Vi è chiaramente illustrato il rivestimento quattrocentesco ancora oggi visibile, se pur alquanto trasformato: corpo cilindrico inferiore, poggiante su alto basamento e aperto da nicchie, alternate da riquadri nonché delimitate da lesene, su cui insiste la cornice di coronamento (decorata da piccole teste di terracotta), a sua volta sostegno, mediante tetti di copertura, ad avancorpi aggettanti delimitati da frontoncini triangolari e superiormente conclusi da tiburietto con alto lanternino.
Da questa incisione sono, nel contempo, illustrate anche alcune preesistenze ora scomparse. Sulla sinistra, nell'angolo fra il sacello e Santa Maria, pare infatti rappresentato un portichetto sostenuto da colonna angolare: ossia la semplice struttura già ordinata da S. Carlo nella visita pastorale del 1569, quale atrio di ingresso «per occasione dei battesimi», essendo allora stata decretata anche la collocazione, all'interno del sacello, di un fonte battesimale[11], all'epoca dell'incisione ancora in luogo (doc. 1825 marzo 17: v. regesto), e più tardi spostato nell'attuale battistero bramantesco (dopo il restauro: post 1855).
Come conferma il documento del 1828 (febbraio 27 - luglio 30), all'epoca era già chiuso il passaggio tra il sacello e il portichetto: nel contempo, anche il documento del 1856 (ma senza data) indica come questo portichetto fosse, verso via Falcone, già chiuso da muratura, a sua volta aperta da quella porta, qui illustrata, invece, sull'adiacente parete di Santa Maria. Dalla metà del Seicento, infatti, vi era situato, in luogo, un botteghino[12], inizialmente destinato alla vendita di articoli religiosi (quindi, un secolo dopo, a bottega di ciabattino, tale restandovi almeno sino al 1856: tav. 17). La presenza di questo baracchino costituì, principalmente, un tentativo di ovviare al degrado documentato in quella particolare zona della chiesa – già accanto all'antico cimitero – solo pochi anni dopo la costruzione del portichetto, come anche, a più riprese, dal 1828: il degrado ne è altresì confermato dalle continue richieste di sostituire l'accidentato terreno – illustrato anche dal Reondino – con un marciapiede (almeno dal 27 luglio 1815).
È il primo disegno planimetrico del sacello a noi noto, un progetto di sistemazione (non realizzata) del Vandoni, autore di noti interventi in Santa Maria, datato dal Lise al 1852[13] (tav. 10), a rappresentare, sulla sinistra, un'area corrispondente al portichetto/botteghino,

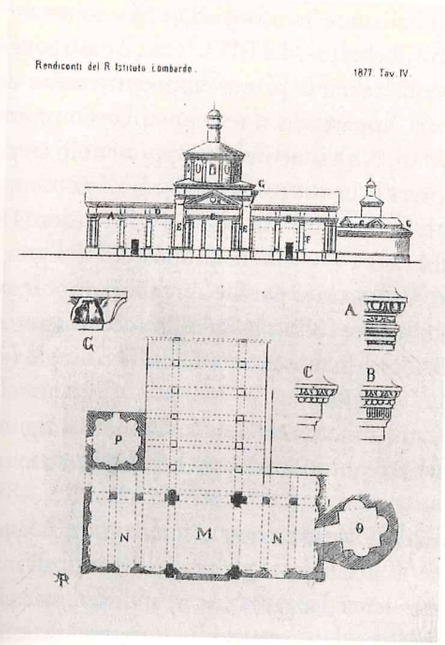
mentre, sulla destra, è visibile la chiusura di collegamento alla torre. Contrariamente a oggi, il sacello vi appare solo con quattro nicchie, anziché le attuali cinque. L'unica planimetria, a quanto risulta, che illustri il vecchio passaggio al portichetto, sarà quella disegnata più tardi – ormai nel 1942 – dal Verzone[14] (tav. 15), nella quale è graficamente rappresentata l'iniziale situazione icnografica (restitutiva e reale) del sacello. Tuttavia, già nel disegno planimetrico del Porter[15] (tav. 13) era accennata l'esistenza di una relativa apertura, all'epoca murata.
Ugualmente, nell'incisione del Reondino, la curvatura del sacello, è interrotta, sulla destra, in corrispondenza dell'attuale, ultima nicchia, da una parete murata con porta, oggi non più esistente. Come confermato anche nel documento del 1828 (febbraio 27 - luglio 30), la porta immetteva a un passaggio collegante l'esterno sia con il sacello medesimo, sia con la casa parrocchiale, sia con la torre campanaria (a sua volta, evidentemente, sempre rappresentata). L'esistenza di questo collegamento fra l'esterno e il sacello è spiegata dal fatto che, ormai da secoli (almeno dal XVI sec.) il passaggio interno (oggi aperto) fra il sacello e la chiesa di S. Maria – entrambi sedi di istituzioni religiose da sempre in conflitto tra loro – era infatti chiuso da una inferriata (anche doc. 1815 agosto 9).
Del pari scomparso è, nell'attuale situazione, il tabernacolo votivo, già contenente un affresco della Madonna col Bambino che il Mongeri attribuirà (1872) al Bergognone, e dal Reondino disegnato con tratti generici, al pari delle decorazioni di terracotta, compresa la serie di teste entro conchiglie sulla cornice racchiudente il corpo circolare.
Diverse dalle attuali aperture, sono le finestrelle arcuate, rappresentate all'interno dei frontoncini, ricordate (e disegnate: tav. 28) dal Guidini come ritrovate in sede di scavo (relazioni s.d., ma 1888 e 1889). Con qualche incertezza appare illustrata la torre, da poco oggetto di un intervento di consolidamento (doc. 1818 giugno 18): le dimensioni, rispetto alle due chiese, appaiono, infatti, assai più ridotte del reale, ma con cella campanaria più alta del vero.
Disegnata pochi anni dopo, nel 1826, l'incisione di Carolina Lose, nelle *Vedute di Milano di Carolina e Federico Lose*[16] (tav. 2), mantiene il punto di stazione del Reondino, ma ne innalza l'angolo di visuale; del sacello è così, fra l'altro, evidenziato il sistema di copertura, con accentuazione delle affinità di articolazione con il sistema del corpo centrale di Santa Maria (forse agli inizi già isolato?)[17]. Un documento del 1888 (aprile 26) chiarirà esattamente i particolari e differenziati tipi di tegole che rivestivano, agli inizi, le diverse coperture del sacello (a squama sull'anello inferiore, quindi rettangolari sui timpani (anche con tegole a canale) e sul tiburietto, ma in pessimo stato di conservazione (Guidini, s.d. ma 1888 e 1889; L. Beltrami: 1889 ottobre 28). Nel mentre, l'incisione della Lose conferma l'esistenza delle chiusure murate sugli angoli a sinistra (muratura continua) e a destra (passaggio di collegamento): approssimativamente illustrate rimangono le parti decorative, mentre i frontoncini superiori sono aperti da rosoncini (più piccoli degli attuali). Aderente al vero appare l'altezza della torre, il cui lato su via Speronari è tuttavia illustrato con tutte le finestre aperte, contrariamente alla realtà (essendo quasi tutte



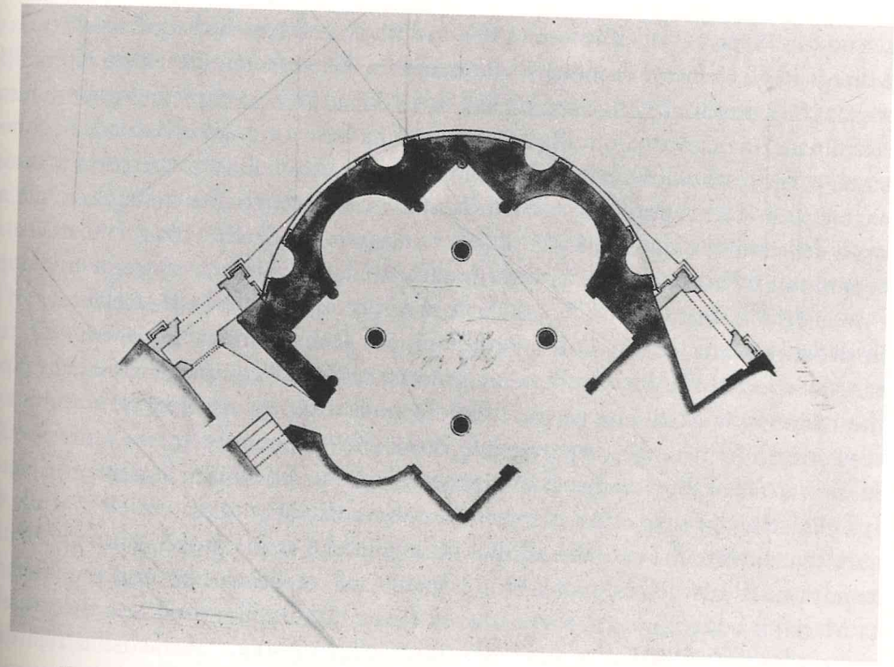
TAV. 7 - T.V. Parravicini, *L'architettura del Risorgimento in Lombardia*, Dresda 1878, tav. non numerata: alzato su via Falcone.



TAV. 8 - Archivio Fotografico del Castello Sforzesco: M. Aliotti, alzato su via Falcone. 1908.



TAV. 9 - T.V. Parravicini, *La chiesa di S. Maria presso S. Satiro in Milano e gli scrittori che la descrissero*, «Rendiconto del R. Istituto Lombardo», serie II (1877), vol. X, fasc. XVI, tav. IV: planimetria e alzati.



TAV. 10 - Archivio Vandoni: G. Vandoni, progetto di sistemazione esterna al sacello. 1854 (da G. Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1974, p. 74).

murate, già ab antiquo, eccettuate quelle su via Falcone e le trifore nella cella campanaria). Sostanzialmente simile è la litografia del «Milano illustrato», del 1853[18] (tav. 3): alla generica illustrazione del sacello, corrisponde, però, nella torre, la prima rappresentazione della base a lastroni, anche nel lato su via Speronari, apparendo il terreno circostante ormai regolarizzato nel marciapiede da tempo auspicato. Non sono invece rappresentati i reperti romani infissi su questo lato della torre, compresa la lapide romana, di cui si era occupato anche l'Astesani e che, nel 1876, la Fabbriceria di S. Satiro intendeva togliere (doc. 1876 settembre 18). Nel frattempo (doc. 1850 febbraio 14) era stato proposto il disegno per il quadrante di un orologio per la torre[19] (tav. 4), bocciato perché avrebbe comportato la demolizione di alcune arcatelle: ne fu probabilmente collocato solo un meccanismo con il suono delle ore, il cui funzionamento era ancora documentato nel nostro secolo (doc. 1920 gennaio 9).

Nella litografia, infine, a sinistra del sacello, sull'angolo con Santa Maria, una figuretta femminile è tratteggiata nella penombra (del botteghino?), mentre la porta verso la torre è sormontata da stemma ovale.

Poco più tardi, la famosa serie di disegni incisi dal Cassina, entro *Le fabbriche più cospicue di Milano,* Milano 1853[20] comprende anche il sacello in due tavole dedicate all'intero complesso monumentale. Dalle incisioni precedenti, l'alzato (tav. 6) si differenzia per la ripresa, stavolta effettuata in asse con la via Falcone. In seguito, la rappresentazione di questo particolare punto di vista sarà ripetuta, almeno, in un disegno dell'Accademia di Brera (saggio di prospettiva)[21], oltre che, in due altre incisioni, rispettivamente del Paravicini (1878, tav. 7) e dell'Aliotti (1908, tav. 8). Nuova è anche l'accuratezza con cui sono disegnati gli elementi decorativi: gli ornamenti di terracotta, un tempo dipinta (L. Beltrami: 1889 ottobre 28; A. Guidini, s.d., ma 1888, 1889), compresa la serie di teste, indeterminate, ma ciascuna qui illustrata sopra una base a riquadro rialzato, oggi non esistente; o l'affresco votivo con la Madonna (ben confrontabile anche con la famosa immagine, più volte rappresentata da incisioni[22], dal 1242 gridata miracolosa, già all'esterno del sacello, e dopo il 1477 sull'altar maggiore di Santa Maria)[23]. Come confermeranno sia il Paravicini nel 1877, sia documenti datati a almeno un trentennio dopo l'incisione del Cassina – dal 1885 – anche le parti decorative esterne al sacello (al pari di quelle di Santa Maria, con le quali il Paravicini, per primo istituiva un confronto[24]: tav. 9) erano all'epoca rovinatissime: l'intervento del 1888/1889 comporterà, fra l'altro, per quanto concerne la Madonna votiva, lo stacco (doc. 1888 settembre 11), la vendita al Museo Patrio di Archeologia (in particolare, docc. 1889 febbraio 16, marzo 4, ottobre 22) e, allo stato attuale delle ricerche, lo smarrimento dell'opera (sostituita, su un'altra parete esterna al sacello, da altro affresco con medesimo tema votivo: doc. del 1892 aprile 4). Quindi, ugualmente nel caso del sacello, i disegni del Cassina propongono anche una reintegrazione ideale dell'esistente. Non appare, così, rappresentato, sull'angolo verso Santa Maria, il botteghino (all'epoca ancora esistente). Oppure non sono disegnate le ante che riparavano l'affresco votivo, a loro volta riportate anche nella ricordata incisione del Paravicini (1878)[25], dove sono ugualmente tratteggiate le murature

e i manti di copertura (tav. 7).

All'interno del sacello, il Cassina dedica solo la planimetria (compresa in quella generale del complesso monumentale: tav. 5), non disegnandone la sezione, avendo scelto la linea di mezzaria sul battistero bramantesco, linea di rappresentazione dalla quale il sacello è escluso. Poiché assai problematica è la lettura delle molteplici alterazioni che hanno via via trasformato il sacello, un primo tentativo di restituzione grafica appare nella planimetria disegnata per il catalogo del 1990[26]. Raffrontabile anche con il progetto di sistemazione del sacello, disegnato dal Vandoni (1852: tav. 10), la planimetria del Cassina rappresenta l'angolo verso Santa Maria con parete obliqua (anziché arrotondata, come attualmente): il corrispondente spessore murario interno è pieno, ormai senza passaggio di apertura verso il portichetto esterno[27], non più illustrato[28].

Chiaramente disegnato è, per contro, l'altro passaggio, all'epoca ancora collegante l'esterno sia al sacello, sia alla torre campanaria – rappresentata perfettamente in asse con le colonne isolate del sacello, quasi a conferma delle ipotesi di contemporaneità: Cattaneo 1888 – sia, anche alla casa parrocchiale, come chiarisce, ugualmente, la legenda alla tavola stessa[29]. Che questa situazione fosse profondamente diversa dall'attuale, è altresì confermato dalla rappresentazione del perimetro esterno al sacello (cioè l'esterno del corpo cilindrico aggiunto dopo il 1477), dove appaiono solo le quattro nicchie (anziché le cinque oggi esistenti). Come qui disegnato, sul luogo della quinta nicchia – già creduta originale dalla critica – si trovava, a riprova, il corridoio per il passaggio al campanile (sulla cui corrispondente parete è murata la vecchia apertura).

L'esistenza della porta di ingresso al sacello, rappresentata dal Cassina, è altresì comprovata dalle visite pastorali, nonché dalla planimetria disegnata (1889: tav. 28) dal Guidini[30] (certo collegabile alla sua relazione s.d. ma 1889): ora, tuttavia, non ne è percepibile la benché minima traccia.

Come è noto, l'intervento del Chierici[31] (tav. 14) comportò, in sintesi, la rimozione delle aggiunte strutturali e decorative interne al sacello, al fine di recuperarne l'antica articolazione: ne fu così abolita anche tutta la decorazione, per svuotare, agli angoli, la muratura – aggiunta dopo il 1477 – delle quattro semplici concavità quadrangolari, svelandone, così, le complesse aperture a nicchie binate, con avanzi di affreschi, coevi alle strutture iniziali. L'intervento del Chierici riportò quindi in luce l'antica planimetria del sacello, con la rinuncia della ristrutturazione quattrocentesca. Dalle poche notizie sinora pervenute, si sa che questa ristrutturazione, costosissima per l'epoca[32], comportò uno schema planimetrico, a matrice quadrata, articolato sulla base di modelli all'epoca aggiornatissimi.

Se già, in merito all'interno del sacello, il testo di accompagnamento alle tavole del Cassina ne riteneva la decorazione recente e priva di interesse, sia nella prima edizione italiana (1853: testo di L. Tatti), che in quella francese[33] (1881: testo di R. Pareto), questo giudizio negativo sarà quindi condiviso, in particolare, proprio anche dal Chierici («tutta la ornamentazione a bassorilievo dei fregi, del cornicione e delle lesene absidali si rivelò una copia grossolana in scagliola di quella in terracotta, ottenuta mediante calchi collocati a posto con molta disinvoltura. Si trattava senza dubbio dell'opera, abbastanza discutibile,

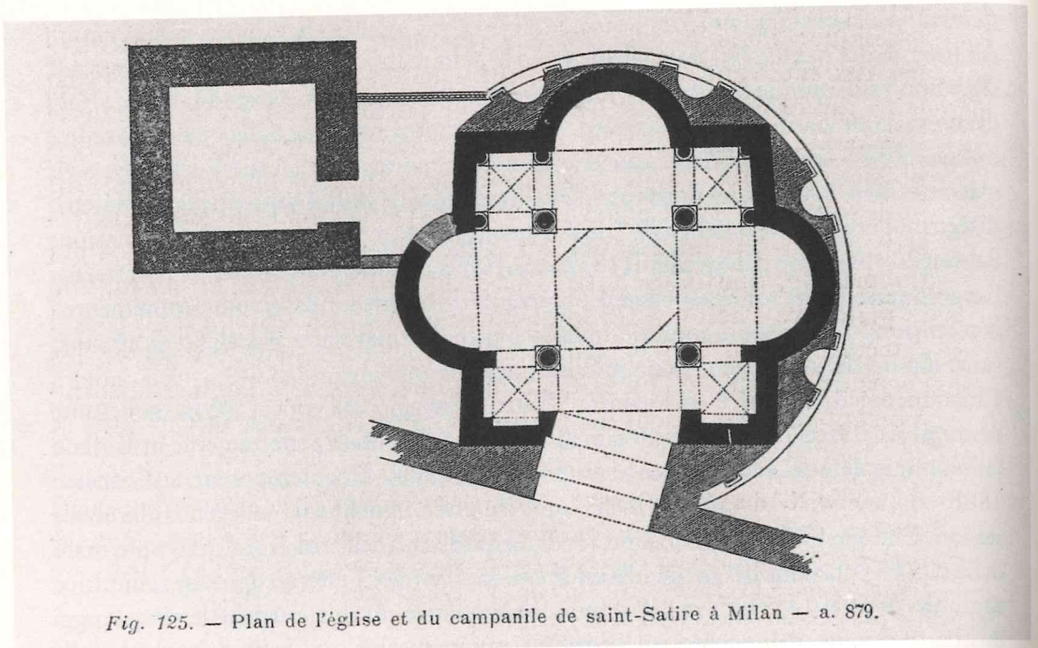
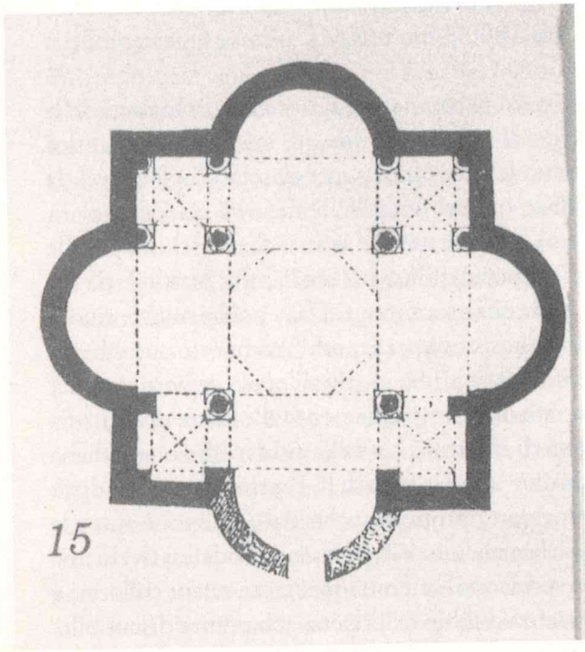
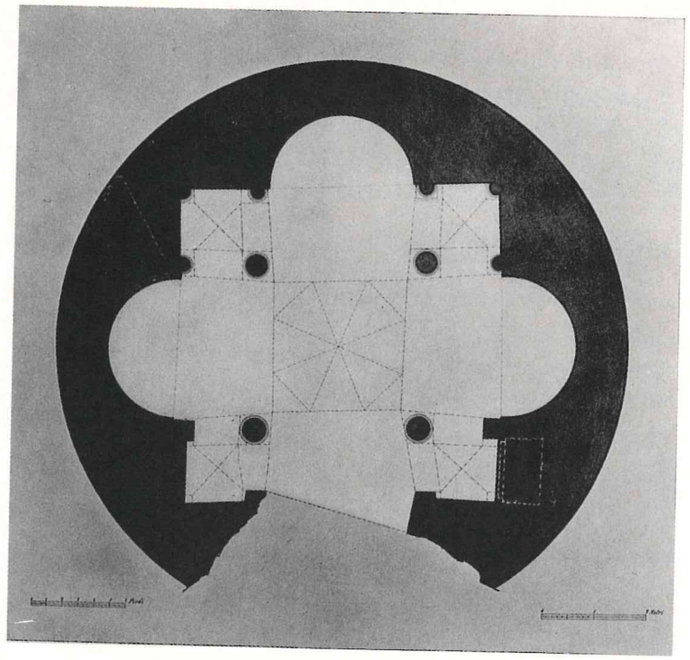


Fig. 125. — Plan de l'église et du campanile de saint-Satire à Milan — a. 879.

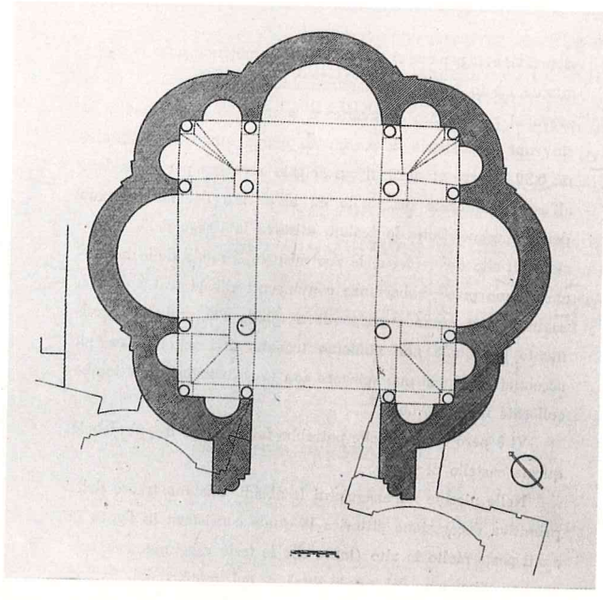
TAV. 11 - R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1888, ed. 1891, ill. 125: planimetria del sacello, con differenziazione del perimetro allora creduto originale dal rivestimento quattrocentesco.



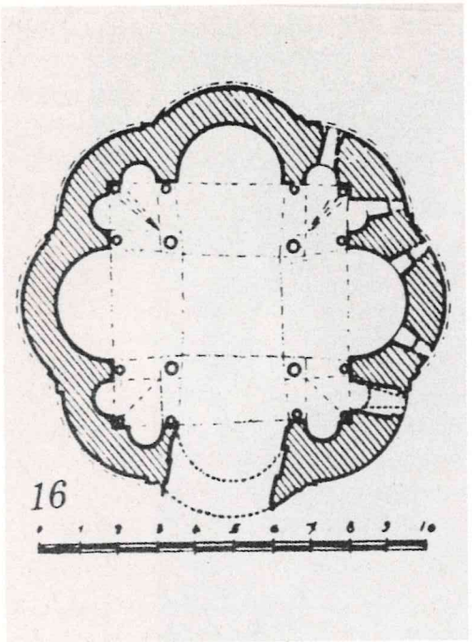
TAV. 12 - G.T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Roma 1901, vol. I, p. 272: planimetria restitutiva del sacello, con proposta di una quarta conca absidale (da A. Palestra - C. Perogalli, *San Satiro*, Milano 1980, p. 159).



TAV. 13 - A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, New Haven-London, 1916, vol. IV: planimetria del sacello, con indicazione di antiche aperture murate e con parete di rottura invece dell'atriolo di collegamento.



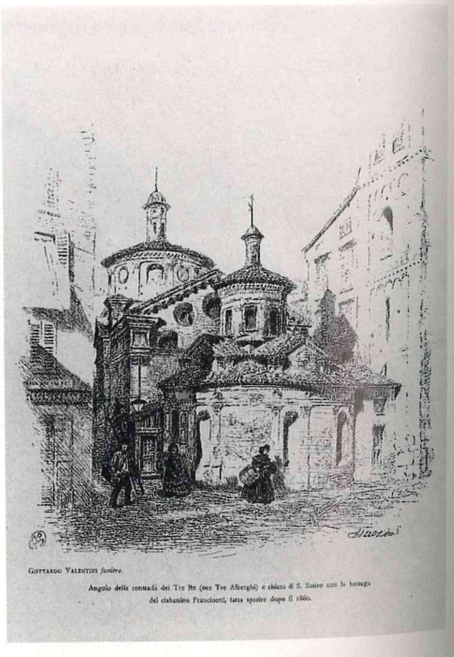
TAV. 14 - G. Chierici, *La chiesa di S. Satiro a Milano*, Milano 1942, p. 27: planimetria restitutiva del sacello.



Tav. 15 - P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'Alto Medio Evo nell'Italia settentrionale*, Milano 1942, pp. 128-129 (da Palestra-Perogalli 1980, p. 159): planimetria del sacello comprendente anche la rappresentazione del passaggio all'antico portichetto di S. Carlo e di alcune finestre.

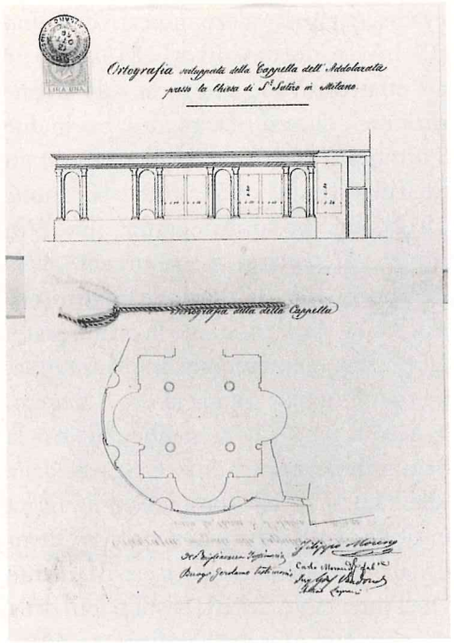
Tav. 16 - Museo di Milano: L. Bisi, il sacello, con catafalco funerario, nella situazione anteriore all'intervento del 1833 sulla testata, retrostante, di Santa Maria.

Tav. 17 - Da «Milano vecchia», 1887, Gillot da Valentini: veduta del sacello dal crocicchio. Albo E 23.



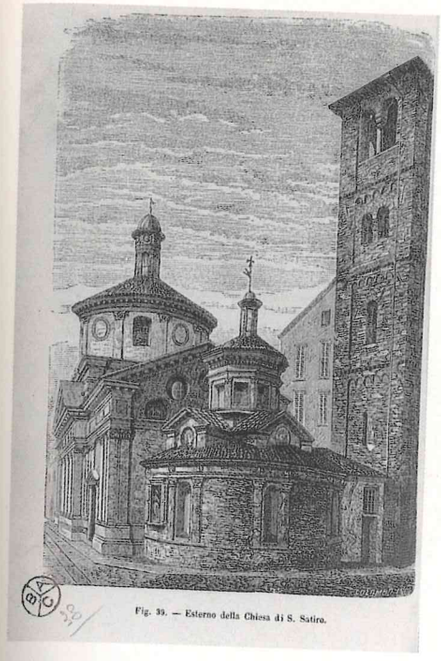
del restauratore ottocentesco la quale non poteva avere che il valore indicativo di uno schizzo sommario o di una fotografia d'insieme»)[34]. Invece, documenti del 1814-1815 ne descrivono dettagliatamente un intervento allora effettuato, che comprese solo alcune integrazioni, estese anche al gruppo della Deposizione[35], oltre al rifacimento, ma in due riprese, del pavimento (docc. 1814-1815, 1868 ottobre 19), a sua volta illustrato in un disegno probabilmente eseguito nel Politecnico di Milano (ante 1927), sotto la direzione dell'Annoni[36] (tav. 34). Pubblicata dal Porter (1916), una vecchia fotografia[37] (tav. 36), databile post 1909, per raffronto con un disegno[38] rappresentante il rivestimento della zona absidale (tav. 35), svela la sopravvivenza, all'epoca, della decorazione quattrocentesca del sacello, già studiata in legame con quella di Santa Maria: non solo in primo piano è visibile il rivestimento della volta d'ingresso (dal Cassina rappresentata, in planimetria, a tre archi, come il braccio sinistro dell'antistante transetto: tav. 5), già in oro e azzurro, ma, all'interno del sacello è ancora visibile la decorazione che si stendeva entro la trabeazione; vale a dire la decorazione di cui il Beltrami rilevava affinità con quelle della chiesa (1901), a sua volta lungamente descritta dal Pareto[39]. Dalla fotografia pubblicata dal Porter (tav. 36) è evidente come questa decorazione quattrocentesca si trovasse, certo anche all'epoca del Cassina, integrata, sulle pareti, dal medesimo disegno «a uso Bramante e dei suoi migliori seguaci», ideato dal Pizzagalli, nell'intervento del 1818, sui piloni della cupola di Santa Maria[40], e illustrato, in particolare in un'incisione del Landini (tav. 33)[41]. Come si articolasse questa decorazione è rappresentato anche in un altro disegno della serie già del Politecnico milanese (tav. 37)[42], dove è illustrato anche il nuovo sistema di copertura quattrocentesco. Sugli arconi di collegamento poggia, mediante il raccordo di pennacchi angolari, il tiburietto ottagonale, concluso da cupolina e alto lanternino (simile a quelli di Santa Maria): come proverebbe il raffronto con una serie di architetture ormai cinquecentesche[43], ma di credibile derivazione dal sacello di S. Satiro anche prima dell'intervento quattrocentesco, in origine, la cupola vi doveva poggiare direttamente sul sistema arconi/pennacchi[44].

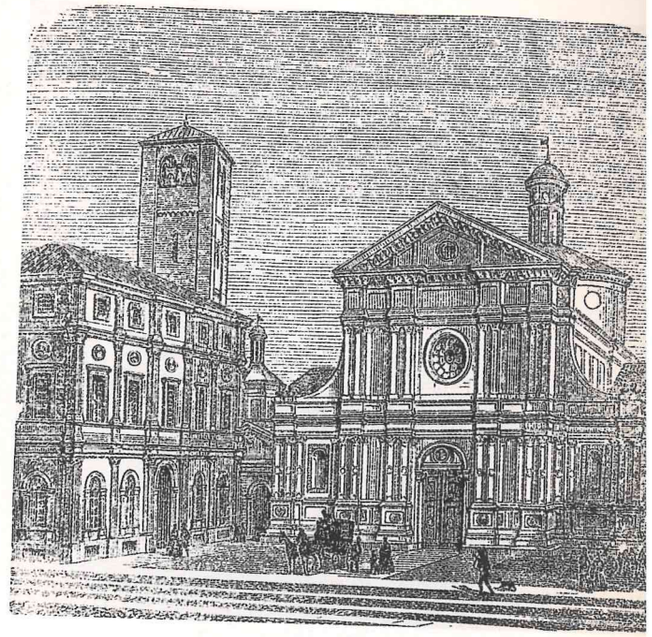
La planimetria del Cassina indica come, anche nella differenziazione dei sostegni perimetrali, fosse un tempo accentuata l'intera zona del presbiterio, con la «Deposizione» (illuminata dalle nuove aperture superiori, riferibili all'intervento quattrocentesco), mediante colonnine, tutte su gradino rialzato, rispetto all'ingresso, fiancheggiato da lesene sporgenti (o piloni quadrangolari senza capitelli, secondo il Chierici[45]), e con cappelle angolari più piccole: dal Chierici le lesene a lato dell'ingresso furono poi sostituite con colonnine di cotto a vista (tipiche al gusto della sua epoca). Il Chierici riportò, inoltre, l'inclinazione dell'ingresso al sacello nell'antico orientamento, cioè in asse col medesimo sacello: con la pur problematica costruzione Santa Maria, difatti, l'ingresso era stato invece ruotato in asse col nuovo transetto della chiesa (come si vede anche nella planimetria generale del Cassina: tav. 5). Secondo l'intervento quattrocentesco, percorrendo la navata centrale di Santa Maria, era possibile vedere, tramite l'ampia apertura del sacello (ora chiuso da porta recente) specialmente le due colonnine isolate centrali a destra, le uniche due rifatte nel Quattrocento, come, in particolare evidenziato da una vecchia



Tav. 18 - Archivio Parrocchiale di San Satiro, Circondario 1866-1870: 1869 ottobre 18, «Ortografia sviluppata della Cappella dell'Addolorata presso la Chiesa di S.t Satiro in Milano. Icnografia della detta Cappella». Disegno a china, con bistro rosso. 330x234

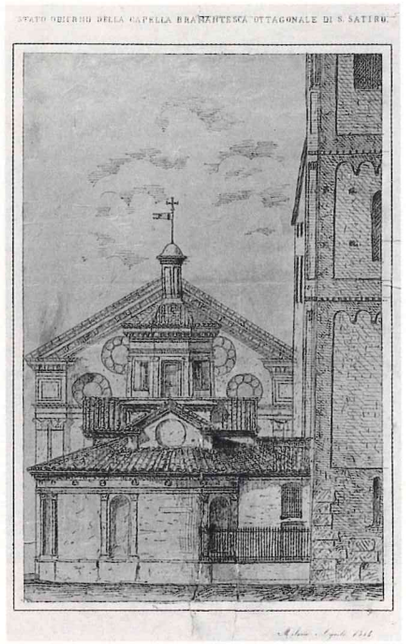
Tav. 19 - Archivio Fotografico del Castello Sforzesco: veduta del sacello con manifesti affissi sulle pareti esterne, fra 1869-1887.



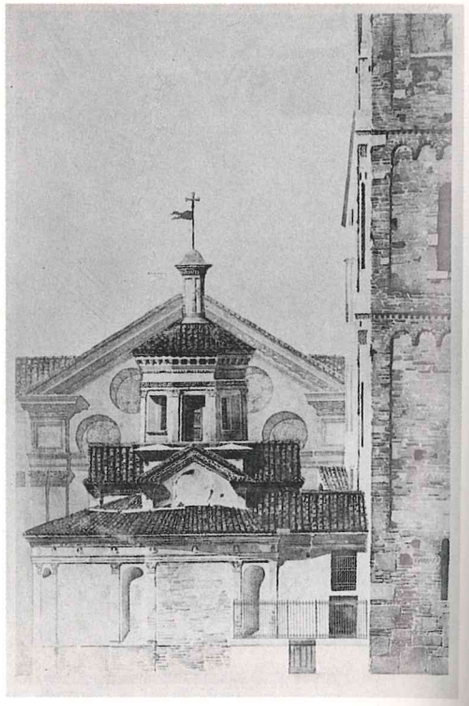


Tav. 20 - T.V. Parravicini, *Guida artistica di Milano e laghi*, Milano 1878, fig. 39: veduta del sacello. «Colombo inc.»

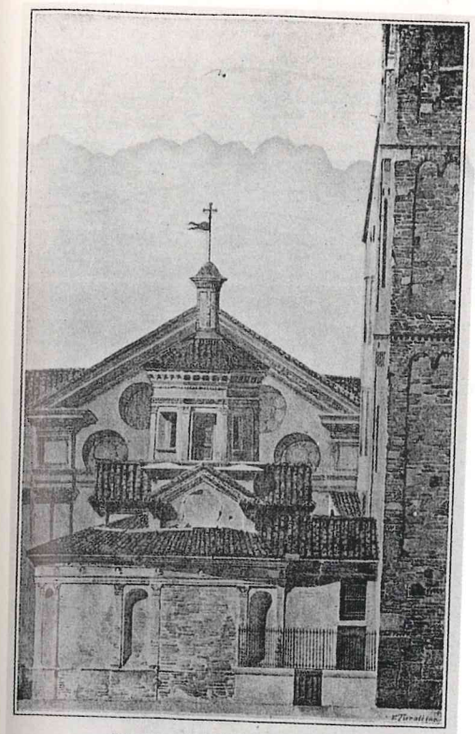
Tav. 21 - G. Mantovani su disegno di C. Osnago: progetto vincitore del concorso Canonica (1864), indetto dall'Accademia di Brera, per la fronte di Santa Maria presso San Satiro, su via Torino; è qui prevista anche veduta parziale del sacello (da Lise 1974, p. 66). Silografia.



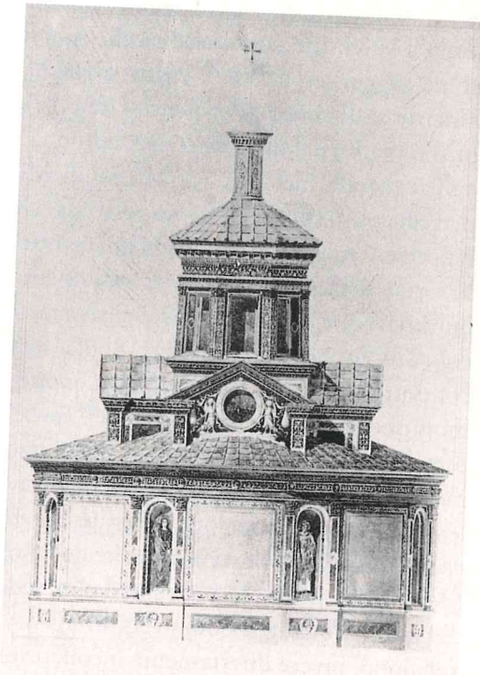
Tav. 22 - G. Locati - G. Moretti:
«Stato odierno della cappella bramantesca ottagonale di S. Satiro. Milano Agosto 1884».
Disegno preparatorio a matita, ripassato a penna, su carta lucido incollata su cartoncino.
590x390. P.V. Cart g 27-46.



Tav. 23 - Archivio Fotografico del Castello Sforzesco:
G. Locati - G. Moretti; Il sacello prima dell'intervento 1888/1889 (1884).

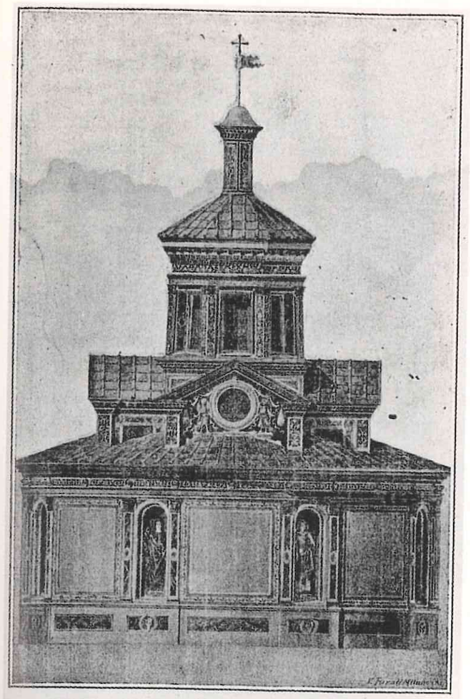

L'OTTAGONO BRAMANTESCO
prima del Ristauro.

Tav. 24 - C. Locatelli, *Ultimo Discorso ai parrocchiani di San Satiro. 8 aprile 1888*, Milano 1888.
V. Turati da G. Locati - G. Moretti, «V. Turati inc. L'ottagono bramantesco prima del Ristauro».



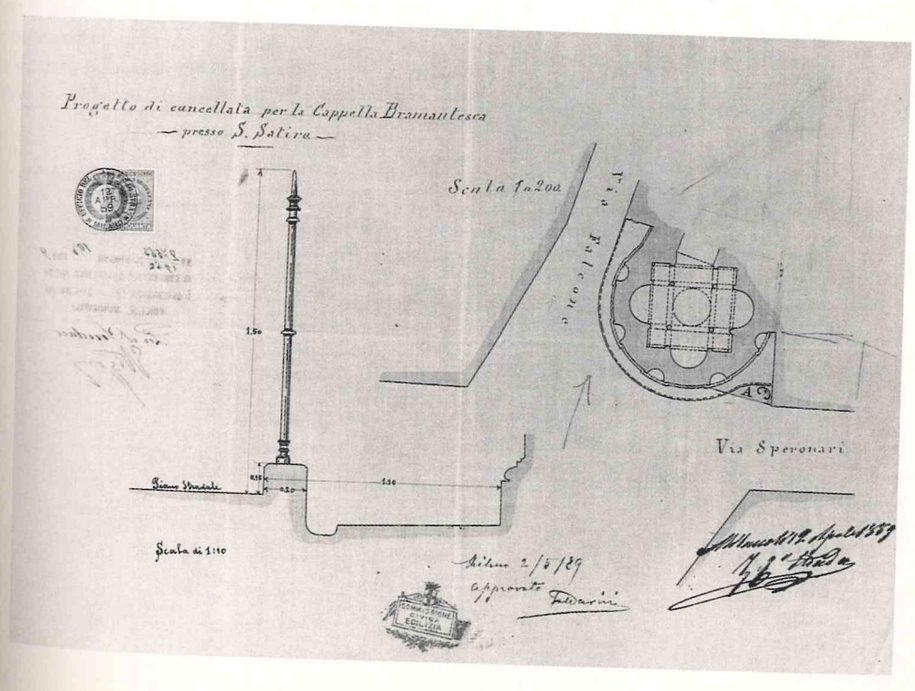
Tav. 25 - Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali di Milano: G. Locati - G. Moretti, progetto di intervento al sacello (1884).

cartolina (tav. 32).
Se il disegno del Cassina contribuisce a chiarire la planimetria realizzata nel Quattrocento, per il rispettivo alzato nuove informazioni saranno offerte da incisioni e documenti, solo dopo il 1884. Interamente al sacello sono dedicate almeno tre incisioni. Forse disegnata, come suggerisce il Lise[46], entro il 1862, ma compresa in «Milano vecchia» (1887)[47], l'incisione di Gillot dal Valentini (tav. 17), illustra per la prima volta, difatti, il sacello in primo piano, dal quadrivio, secondo una visuale tratta, credibilmente in modo diretto, dall'acquarello del Bisi[48] al Museo di Milano (tav. 16): vi è però illustrato, oltre alle persiane proteggenti l'affresco votivo, anche il botteghino (con la stessa figura femminile rappresentata nell'altra strenna qui esaminata «Milano illustrato»: tav. 3). Delle aperture superiori al sacello, i rosoni dei frontoncini appaiono murati, e nel soprastante tiburietto, l'ultima finestra verso la torre, è ribassata, ossia con quelle caratteristiche più tardi rilevate dal Guidini (docc. s.d., ma 1888, 1889). Sullo stesso schema compositivo appare condotto il disegno del Paravicini, inciso dal Colombo, e compreso nella sua guida ai monumenti di Milano, del 1878[49] (tav. 20), rilevante i dettagli di muratura, e comprendente, nella torre, le chiavi di rinforzo (già previste nel 1818). È di quegli anni una rara immagine fotografica del sacello[50] (tav. 19), ripresa dallo stesso punto di vista, in cui le pareti esterne appaiono rivestite da affissioni pubblicitarie, secondo autorizzazioni concesse dalla Fabbriceria a partire dal 1869 (doc. 1869 ottobre 18), almeno sino al 1880 (doc. 1880 luglio 14): malgrado in sede contrattuale fossero previsti, anche in un disegno[51], riquadri mobili su cui affiggere i manifesti (tav.. 18), in fotografia questi ultimi appaiono, invece direttamente incollati sulle pareti del sacello. Oltre alle persiane aperte del tabernacolo votivo e alla parete di collegamento al campanile, è evidente il degrado strutturale del sacello – nelle nicchie inferiori e nei frontoncini, con muratura a vista, e nei manti di copertura, con i coppi assai in disordine – dove traspaiono frammenti decorativi, sia dipinti (tracce di affreschi nei frontoncini superiori) che scolpiti (terrecotte).
In posizione del tutto particolare è un progetto di facciata per Santa Maria dell'Osnago[52] e inciso dal Mantovani in una silografia dal Lise datata al 1865 circa[53] (tav. 21), che mostra, per la prima e unica volta, parte del sacello e del campanile, visibili, come da teorico intento progettuale dell'autore, da via Torino: della torre è tuttavia errata, rispetto al reale, la posizione della monofora, qui disegnata sotto la cella campanaria. Come non è mai stato rilevato, con questo disegno l'Osnago aveva vinto, nel 1864 il concorso Canonica, indetto dall'Accademia di Brera[54] (dove, fra l'altro, è custodito il ricordato prospetto su via Falcone, esemplato, almeno, sul Cassina[55]), a chiara riprova dell'interesse cittadino per il tema («Progetto di facciata per la chiesa di S. Satiro»): del disegno, non realizzato, ma apprezzato anche dal Beltrami, è qui da segnalare almeno il grande rosone centrale, la cui vetrata ricorda il disegno di quella rappresentata, nel sacello, almeno dal Bisi (tav. 16).
Pubblicate per la prima volta nel 1888, all'interno di un rarissimo fascicoletto parrocchiale[56], quindi riedite l'anno seguente, a illustrazione di un altrettanto dimenticato articolo del Nava, coadiutore dell'intervento (doc. 1889 ottobre 27-28), due incisioni, firmate dal Turati, illustrano il sacello inquadrato accanto a via Speronari e qui definito come

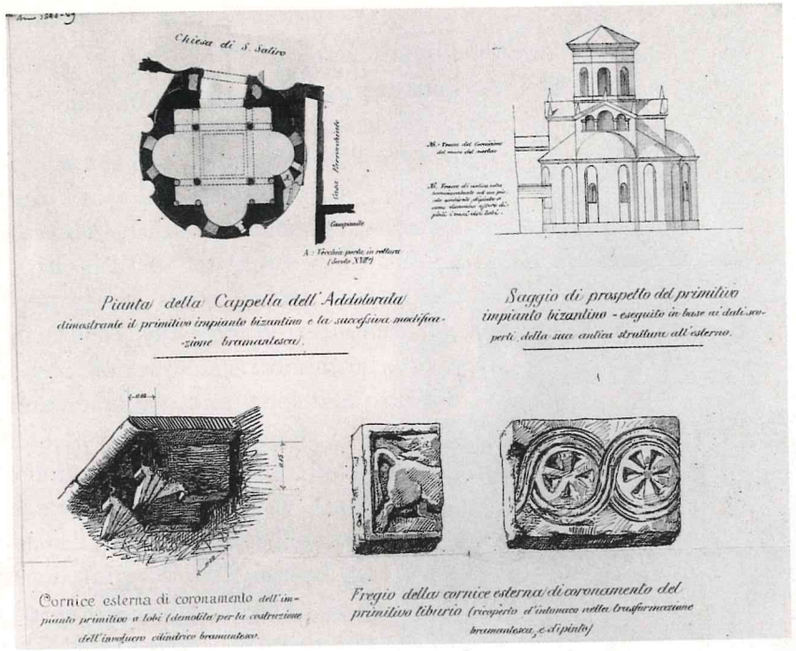


L' OTTAGONO BRAMANTESCO
dopo il Ristauro del Sig. Ing. Architetto Enrico Strada
Fabbriciere di San Satiro.

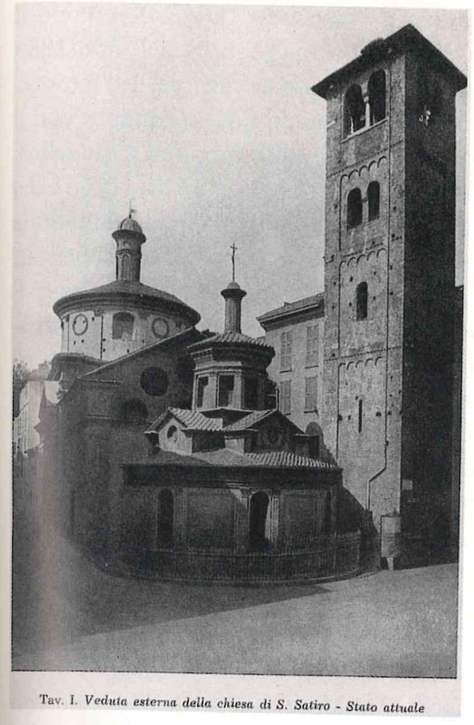
TAV. 26 - Da Locatelli 1888, V. Turati, da G. Locati - G. Moretti: «V. Turati Milanese inc. L'ottagono bramantesco dopo il Ristauro del Sig. Ing. Architetto Enrico Strada Fabbriciere di San Satiro».



TAV. 27 - Archivio Parrocchiale di San Satiro, Circondario 1886-1895: 1889 aprile 12, E. Strada, «Progetto di cancellata per la Cappella Bramantesca presso S. Satiro». Disegno a china, con bistro rosso e blu, su carta lucido. 300x425



TAV. 28 - Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Fondo Beltrami, n. 1661: A. Guidini, planimetria originale e proposta di alzato iniziale. 1889. China e bistro su carta lucido.


Tav. I. *Veduta esterna della chiesa di S. Satiro - Stato attuale*

TAV. 29 - Da Chierici 1942, tav. I: veduta del sacello e della torre campanaria, con struttura di servizio pubblico sull'angolo verso via Falcone e la targa della via.

TAV. 30 - Archivio Fotografico del Castello Sforzesco: il sacello dopo l'intervento del 1888/1889, dove risulta, in particolare, che le teste di bambini sulla sinistra sono diverse dalle attuali.

«l'ottagono bramantesco», rispettivamente «prima del Ristauro» (tav. 24) e «dopo il Ristauro del Sig. Ing. Architetto Enrico Strada Fabbriciere di San Satiro», nel 1888/1889 (tav. 26). Dei numerosi documenti relativi a questo intervento, le carte del 1879 (docc. 1879 gennaio 18 - febbraio 25) rendono noto che i preliminari furono condotti con il Colla, mentre quelle del 1884 (doc. 1884 ottobre 15) svelano che i disegni all'acquarello[57] (tavv. 23, 25), da cui saranno tratte le incisioni del Turati, furono eseguiti dal Locati e dal Moretti, i cui nomi non riappariranno più nelle altre carte sinora ritrovate, essendone sempre menzionato lo Strada: già di proprietà della Fabbriceria, i disegni furono prestati (doc. 1914 marzo 21) alla Soprintendenza (allora) dei Monumenti, che a tutt'oggi li detiene[58]. Se dell'acquarello prima del restauro (tav. 23) sembra esista solo la fotografia, il relativo disegno preparatorio, a matita ripassato a penna[59], è stato recentemente ritrovato da chi scrive presso la Raccolta Bertarelli (tav. 22).

Alla collocazione di cancellate (doc. 1883 febbraio 2) e a interventi per assicurare la decenza del luogo (doc. 1886 novembre 26), si alternano la richiesta di fondi per i previsti lavori (doc. senza data, ma 1884), di cui sono esibiti i disegni di rilievo e progetto (19 gennaio 1885), con firma dello Strada[60], e, su richiesta della Soprintendenza, parere positivo del Guidini (s.d. ma 1885), poi incaricato ufficiale al controllo dei lavori. Seguono questo carteggio l'approvazione ministeriale (doc. 1888 gennaio 15), nonché la circolare a stampa, diramata dalla Fabbriceria per sensibilizzare l'opinione pubblica a contribuire finanziariamente all'impresa (doc. 1888 febbraio 20).

Anche nelle due incisioni del Turati (1888, tavv. 24, 26) il sacello era illustrato con murature in parte a vista, libere da manifesti pubblicitari, mentre le aperture superiori sono chiuse (rosoni dei frontoncini) o rimaneggiate (finestre dell'ottagono), e con coperture alquanto in disordine. Oltre alla parete di collegamento al campanile – preceduta dalla cancellata del 1883 – è visibile il termine superiore del passaggio al sacello, che si rivela aperto. Inoltre, il rosone prospiciente via Falcone era, all'epoca, chiaramente chiuso da muratura.

Dal 1888 al 1889 si susseguono numerosi documenti manoscritti e a stampa, relativi a questo intervento, limitato al rivestimento esterno quattrocentesco, malgrado il Nava (doc. s.d. ma 1888, e 1889 ottobre 27-28) e il Guidini (docc. s.d., ma 1888, 1889, oltre al disegno qui a tav. 28) avessero riconosciuto l'antico perimetro lobato esterno, nelle linee poi (1939) pubblicate dal Chierici[61] (tav. 14); e nonostante, quindi, ancora il Guidini (pure doc. s.d. ma 1885) e il Beltrami (appartenente alla Commissione Conservatrice dei Monumenti: doc. 1889 ottobre 28) avessero da parte loro, auspicato assaggi per conoscere anche l'antico perimetro interno: indicazioni e suggerimenti che saranno del tutto dimenticati dagli studiosi, e che sembrano anticipare l'intervento del Chierici (1939-1942), cui il medesimo dedicò quella che deve essere la prima monografia italiana rivolta a un monumento altomedioevale[62].

Gli studi stampati nel frattempo, difatti, pubblicarono planimetrie[63] che ignorano totalmente le scoperte – pur edite, ma in quotidiani milanesi – relative all'antico perimetro esterno del sacello, quali quelle del Cattaneo (1888), con evidenziazione, per la prima

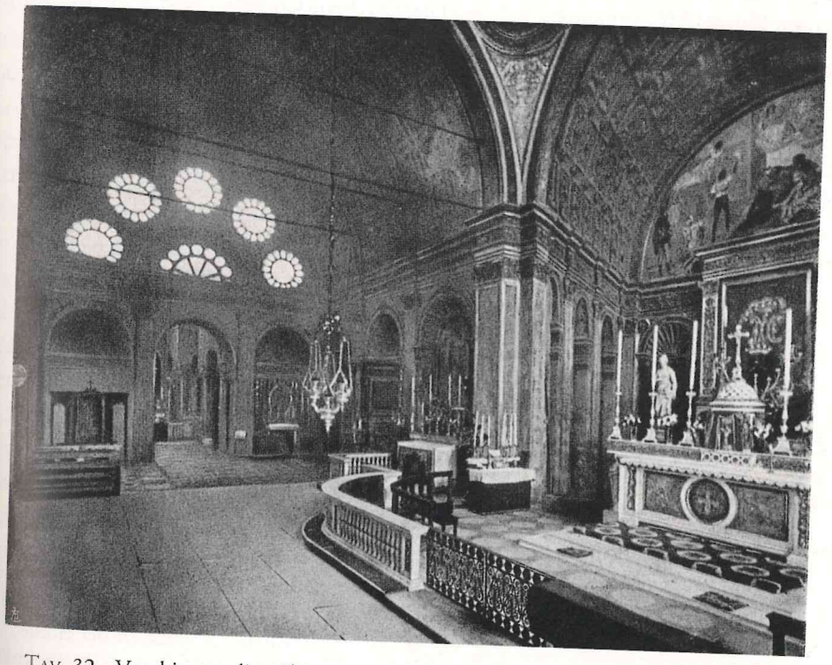
GEROLAMO BISCARO

Le Imbreviature
del notaio Boniforte Gira
e la Chiesa
di S. Maria di S. Satiro

Contributo alle onoranze a Donato Bramante da Urbino nel IV centenario della morte del grande Artista per cura del Clero e Fabbriceria di S. Maria presso S. Satiro.

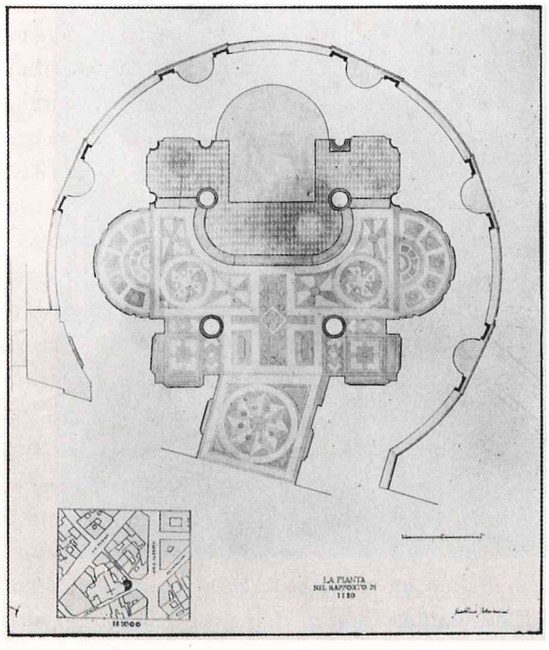
1914
Premiata Scuola Tipografica Artigianelli - Milano

TAV. 31 - G. Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la Chiesa di S. Maria di S. Satiro*, Milano 1914: L. Calcaterra, veduta dal crocicchio.



TAV. 32 - Vecchia cartolina (fra 1927-1939), con veduta del sacello da Santa Maria (prima dell'intervento del Chierici).

TAV. 33 - Landini da Durelli: «F. Durelli dis.. Landini acq. Veduta interna della Chiesa di S. Satiro in Milano. Milano presso Gio. Pietro Giegler Librajo Corsia de' Servi N° 603». 154x226. Albo E 16, tav. 12.



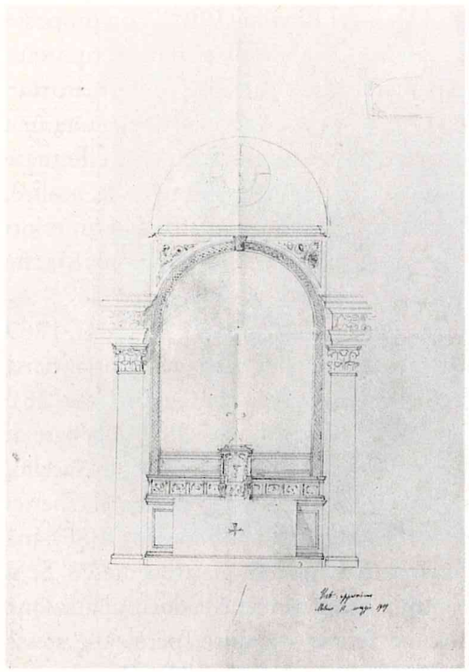
TAV. 34 - Archivio Fotografico del Castello Sforzesco: Politecnico di Milano, planimetria del sacello, con rappresentazione del pavimento ottocentesco.

volta, dal corpo cilindrico quattrocentesco (tav. 11), o del Rivoira (1901), con proposta di quarta conca (tav. 12), al posto dell'attuale ingresso (databile all'XI secolo) riportato in luce dal Chierici[64]. Il suggerimento di un'antica quarta abside parrebbe confermato non solo dalla planimetria del Porter (1916), dove, in corrispondenza, è rappresentata una parete di rottura (tav. 13), ma anche da indagini nel sottotetto, recentemente effettuate da chi scrive[65]. Dall'articolo del Nava e dalle relazioni del Guidini, sembrerebbe, inoltre, che, nel corso degli assaggi allora eseguiti, fossero emersi avanzi di affreschi anteriori all'intervento quattrocentesco, sia all'esterno (anche L. Beltrami, 1889 giugno 8), che all'interno (ma quali?) del sacello.

All'esterno furono ancora scoperti pinnacoli di coronamento (anche L. Beltrami, 1889 ottobre 28), oltre ad aperture trifore sulle pareti dei frontoncini e una terracotta incisa (ritrovate da chi scrive)[66], ossia elementi che appaiono nel disegno del Guidini (tav. 28). Eseguito, come il medesimo autore dichiarava nella relazione s.d. ma 1889, sulla base di dati offerti da saggi di scavo, questo disegno comprende anche la planimetria del sacello. L'ipotizzato perimetro originale è del tutto simile a quello più tardi disegnato dal Cherici (tav. 14), e appare, anche su verosimile ispirazione del testo allora pubblicato (1888), ma con esiti diversi, dal Cattaneo (tav. 11)[67], differenziato da quello quattrocentesco. Se il Chierici non conosceva questo elaborato del Guidini, come neanche la documentazione manoscritta e a stampa – o per lo meno non ne scrisse – giunse, però, alle stesse conclusioni, ma per altre vie, quali, forse, nuovi saggi di scavo.

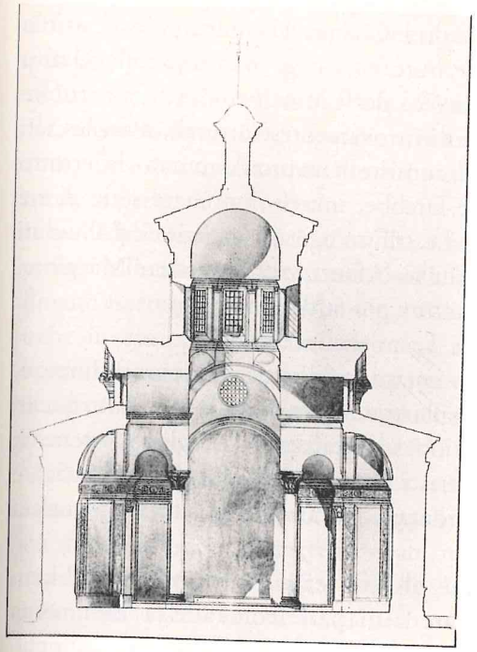
Nessuno studioso ha inoltre mai accennato, sino a oggi, all'esistenza di un notevole frammento della muratura originale, con tracce di intonaco chiaro, pur ben visibile nel passaggio dal sacello alla torre campanaria, e ritrovato da chi scrive. Se, nella planimetria del Guidini, questo avanzo è compreso in muratura piena, il perimetro esterno del sacello vi appare nella sua forma polilobata, graficamente differenziata dal rivestimento cilindrico quattrocentesco (ancora a quattro nicchie). Delle aperture, sono indicate le finestre absidali, oggi solo in parte rimaste, oltre a due già sulle pareti dell'atriolo, rappresentate come chiuse, e alla ricordata porta di collegamento al campanile: mancano, invece, quelle oggi visibili nel vano angolare a destra dell'altare.

Accanto alla planimetria, l'alzato ne costituisce l'unica proposta della situazione originale mai effettuata nella vicenda critica del sacello[68]. Il ritrovamento della muratura antica conferma, nel disegno del corpo inferiore, il motivo delle arcatelle murate, che scandivano, a coppie, ogni abside[69]. Di chiaro, data la presenza delle rinvenute tracce di intonaco, dovevano essere dipinte le pareti esterne del sacello, come quelle della torre. Inoltre, il ricordato ritrovamento nel sottotetto dell'arcone da cui iniziava la volta della quarta abside, credibilmente sul luogo dell'attuale atrio, fa ritenere, per le antiche absidi, un'altezza iniziale più elevata dell'odierna: doveva, quindi, essere più accentuata la differenza tra gli alzati delle medesime absidi e dei vani angolari, come pare accennato anche nel disegno del Guidini. Tuttavia, incoerenti all'epoca iniziale e al luogo del sacello sono le semicupolette di copertura qui suggerite, in alternanza, quindi estradossate a cielo aperto, come la volta di collegamento a Santa Maria. Come confermerebbe la consuetudine



TAV. 35 - Archivio Parrocchiale di San Satiro, Circondario 1895-1911: 1909 maggio 11, P. Busnelli, progetto per rivestimento absidale del sacello. Disegno a matita. 485x338.

TAV. 36 - Da Porter 1916: il sacello (post 1909) con la decorazione quattrocentesca di terracotta e l'ornato dipinto riferibile al Pizzagalli (1818).



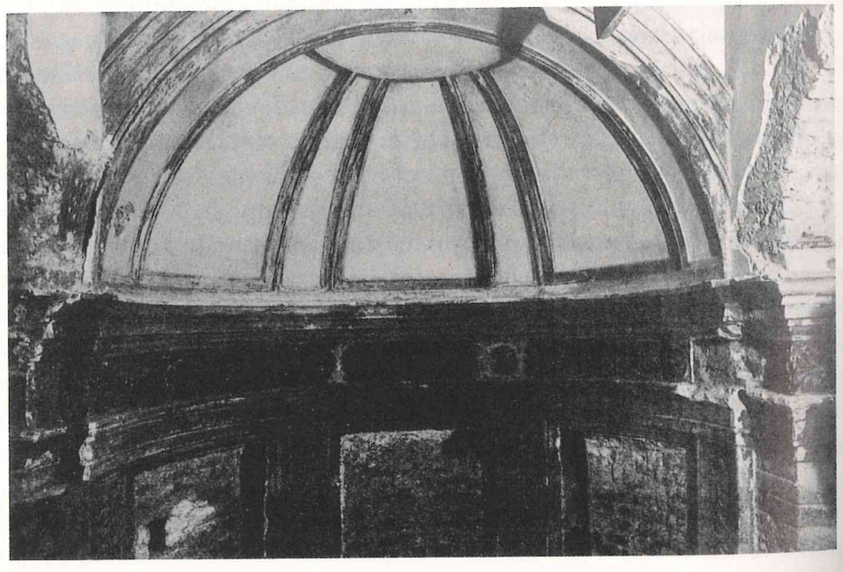
TAV. 37 - Archivio Fotografico del Castello Sforzesco: Politecnico di Milano (post 1927), sezione del sacello, con la decorazione quattrocentesca, ma senza l'ornato del Pizzagalli (1818).

TAV. 38 - Vecchia cartolina (fra 1927-1939): interno del sacello.

diffusa all'epoca, quelle originali dovevano essere, verosimilmente, su tetto a falda.
In merito agli avancorpi di coronamento, il Guidini illustra anche quello verso l'atriolo di collegamento a Santa Maria, ossia quello che, in realtà, è oggi compreso dalla relativa copertura. Sulle testate, il Guidini disegna, invece degli attuali rosoni forati, trifore ogivali, secondo il medesimo autore confermate da ritrovamenti strutturali, allora lasciati in luogo. Segnalato da chi scrive[70], questo avanzo consiste in un profilo murato, interrotto dai mattoni di rinfianco all'attuale rosone, e farebbe, invece, ipotizzare serie di tre rosoncini già aperti su ogni parete di testata. Le trifore ogivali suggerite dal Guidini sembrerebbero suggestione di quelle sulla torre di San Maurizio al Monastero Maggiore, nel loro caratteristico inglobamento entro muratura più tarda[71].
Tardomedioevali apparirebbero, nel contempo, i pinnacolini terminali.
Il tiburietto ottagono disegnato dal Guidini è, in sostanza quello attuale (a parte le finestre, qui ogivali, come già rappresentato nel «Milano illustrato», tav. 3), poiché creduto quello originario, a seguito del ritrovamento della porzione in terracotta incisa, già appartenente al coronamento. Disegnata in basso a destra, questa lastra, mutila, di terracotta incisa, è simile a un'altra disegnata dal Chierici[72] (ma perduta) ed è stata poi ugualmente segnalata da chi scrive[73].
In realtà il tiburietto appartiene, stilisticamente, all'intervento quattrocentesco. Il fatto che la medesima lastra di terracotta appaia spezzata da una parte (come attesta l'asimmetria del motivo ornamentale), farebbe credibilmente ipotizzare un tiburio dai lati più lunghi, forse quadrangolare e poggiante su base quadrata coerente a quella oggi in luogo, nonché già racchiudente la cupoletta di coronamento. Esternamente, il raccordo di copertura fra gli avancorpi e il tiburio quadrangolare, poteva, a esempio, ricordare anche il noto tipo di Galla Placidia.
Se, di quanto disegnato dal Guidini, introvabile rimane il frammento di terracotta, con dorso di animale, illustrato in mezzo, improbabili, per l'età iniziale del sacello sono le sagome di coronamento al corpo inferiore, rappresentate sulla sinistra.
In ogni modo, questo disegno non solo offre una chiarificazione visiva delle contemporanee relazioni, ma costituisce termine di confronto importantissimo per le attuali proposte sullo stato iniziale del sacello.
Il disegno progettuale relativo all'intervento del 1888/1889 sul sacello (tavv. 25-26) ne prevedeva il rifacimento degli affreschi quattrocenteschi che dovevano già decorarne interamente l'esterno. Ora del tutto scomparsi e completamente dimenticati dalla critica, questi affreschi dovevano sottolineare l'articolazione architettonica del sacello, secondo modalità diffuse anche nella tradizione quattrocentesca. Già anticamente ricordati almeno dal Ricchino (1657)[74], e, nell'Ottocento, per lo meno dal 1842 (doc. 1842 luglio 26), gli affreschi, pur ridotti a pochi resti, conferivano al sacello quell'aspetto di «nota pittorica» ricordata dal Beltrami (1889 ottobre 28). Come confermano altri disegni di rilievo[75] (di cui uno firmato dallo Strada, in data 27 aprile 1887), all'epoca era infatti rimasta almeno parte della decorazione affrescata sulla zona superiore, di cui l'intervento attuò il completo rifacimento, sulla base delle tracce individuate: con colori più tenui degli

originali, la cui tecnica era considerata irripetibile, furono dipinte ex novo le decorazioni affrescate (in particolare, angeli sorreggenti ghirlande); non vi fu, però, rifatto il motivo, pur già disegnato, ma in sede di intervento giudicato non adatto al sacello, delle zampe di satiro (forse un tempo alludenti al santo titolare: L. Beltrami, 1889 ottobre 28).
Il Guidini (s.d. ma 1885) sosteneva di aver rifiutato, del progetto, l'ornamentazione, del tutto di fantasia, sul corpo cilindrico inferiore con santi affrescati entro le nicchie, non attuati in sede di esecutivo.
Il medesimo Guidini dichiarava di aver invece consigliato l'uso sia di tinte tenui, sia di cemento Portland colorato per tutte le parti decorative già in terracotta, che avrebbero dovuto essere integrate (anche doc. 1888 giugno 2, e relazione del Guidini s.d., ma 1889), e che, invece, oggi appaiono totalmente rifatte, ma, nuovamente, in terracotta: allo stesso modo, diverse da quelle allora eseguite, appaiono le coperture. Già il Beltrami non aveva mancato di polemizzare su questi due procedimenti tecnici (1889 ottobre 28).
È ancora la relazione Guidini del 1889 a far dubitare che, oltre al dipinto votivo della Madonna, siano stati strappati dalle pareti esterne del sacello altri affreschi, credibilmente ornamentali, di cui è, però, oggi ugualmente scomparsa qualsiasi notizia. Dallo stesso autore sono descritte finestre ritrovate, nel corso dei lavori, lungo le absidi del sacello, in parte oggi non più visibili – nell'abside – ma più tardi (1942) illustrate nel disegno planimetrico del Verzone (tav. 15).
Ufficialmente presentato al pubblico il 19 ottobre 1889, l'intervento fu subito oggetto di critiche – ben consuete anche al particolare contesto culturale/operativo dell'epoca, non senza rivalità di tipo professionale – da parte del Beltrami (1889 ottobre 28), e rivolte all'uso della cromia tenue e del cemento. Tuttavia, è soltanto in un disegno del 12 aprile 1889[76] (tav. 27), ossia la richiesta di eseguire l'attuale cancellata, approvata il seguente 2 maggio (quindi ben prima della conclusione dei lavori), che il perimetro esterno del sacello appare con cinque nicchie (anziché le quattro rappresentate, a esempio, dal Cassina, o dal Guidini): tuttavia questo aumento – che comportò notevoli rifacimenti anche nella base: tav. 8 – non è neanche accennato nelle pur dettagliate descrizioni dei lavori. L'entità dell'intervento traspare, comunque, anche nelle qui studiate incisioni del Turati, o del Calcaterra (tav. 31), illustrante la copertina di un fascicoletto pubblicato nel centenario della morte di Bramante (1914), a ristampa delle importanti fatiche archivistiche del Biscaro[77], o in vecchie fotografie[78]. Tra queste, la prima qui scelta (tav. 29) svela una struttura di servizio pubblico, collocata sull'angolo esterno della torre (per la quale è noto anche un preventivo per lavori di consolidamento: 1920 gennaio 9), o sul lato di destra, la targa di via Speronari; nella seconda fotografia (tav. 30) le teste di sinistra appaiono, fra l'altro, diverse dalle attuali.
La decorazione affrescata, però, non è illustrata nell'incisione dell'Aliotti[79], qui ricordata come esempio di derivazione dal Cassina, nella quale è da rilevare l'attacco della copertura all'atriolo di collegamento con la corrispondente testata, ancora diverso dall'attuale soluzione. Simile all'odierna, ne sono, invece, la scansione continua a riquadri del basamento inferiore (invece già alternati, nelle incisioni del Cassina e del Paravicini, tavv.

TAV. 39 - Da Chierici 1942, tav. II: il sacello durante i primi saggi di pulitura.



TAV. 40 - Da Chierici 1942, tav. III: lavori di demolizione alla decorazione di terracotta quattrocentesca.

6, 7), nonché la sequenza delle teste di terracotta (già ugualmente variata nelle medesime incisioni).

Tuttavia, a causa della scadente qualità dei materiali adottati, già dal 1909/1910 (docc. 1909 giugno 14, 1910 settembre 19 - 1912 gennaio 14) i dipinti esterni erano completamente svaniti, e si pensava a un nuovo intervento (per il quale furono consigliati anche il Comolli o qualche allievo del Pogliaghi, appartenente alla Commissione per i restauri in Santa Maria presso San Satiro: doc. agosto 1913), sulla traccia del precedente (di cui si chiesero i disegni, per l'appunto poi non restituiti), rimasti senza nulla di fatto: non si tenne conto, per l'interno, di una proposta del Busnelli[80] (doc. s.d., ma 1909 maggio), nonché, per l'esterno, di un progetto del Rusca[81] (doc. 1912 marzo 2).

Non molti sono i documenti ritrovati, allo stato attuale degli studi, in merito agli interventi seguenti rivolti al sacello, i quali dovettero essere, tuttavia, di una certa drastica consistenza, polemicamente denunciata da un articolo del 5 febbraio 1927. Se l'esterno fu intonacato di colore uniforme, illustrazioni tratte dal ricordato disegno di sezione, tratto dalla serie già del Politecnico di Milano[82] (tav. 37) e da una vecchia cartolina (tav. 38), svelano che, all'interno, era stata levata la decorazione ottocentesca, e lasciata quella del Quattrocento, a sua volta abolita, pochi anni dopo, come documentano le fotografie edite dallo stesso Chierici[83] (tavv. 39-40).

NOTE

[1] G.B. SANNAZZARO, *Il sacello di S. Satiro: l'architettura*, in *Il sacello di S. Satiro: storia, ritrovamenti, restauri*, Milano 1990, pp. 6-27; ID., *Il sacello di S. Satiro*, «Il Politecnico», vol. IV (1991), n. 1, pp. 8-11; ID., *L'architettura del sacello di S. Satiro e la torre campanaria*, in *«Insula Ansperti.» Il complesso monumentale di San Satiro a Milano*, in corso di stampa (Milano 1992). A questi studi si rinvia per indicazioni documentarie e bibliografiche relative a problemi trattati nel presente testo.

[2] G. CHIERICI, *La cappella della Pietà in San Satiro*, in *Atti del IV Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano 1939; ID., *La chiesa di S. Satiro a Milano*, Milano 1942.

[3] G. LISE, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1974, anche per gli interventi dell'Ottocento in Santa Maria presso San Satiro, sui quali anche *La 'prospettiva' bramantesca di Santa Maria presso San Satiro. Storia restauri e intervento conservativo*, Milano 1987.

[4] Un ringraziamento all'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, anche nella persona del direttore, Costantino Ferrone.

[5] È doveroso ricordare la disponibilità sempre offerta dal parroco di Santa Maria presso Satiro, don Piergiorgio Colombo, e della sig.na Teresa Colombo.

[6] È da segnalare la mancata disponibilità agli studi dei documenti custoditi nell'archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali di Milano.

[7] Cfr., supra, nota 1.

[8] Allo stato attuale degli studi, di Alessandro Astesani, sacerdote della Congregazione di S. Filippo Neri, coadiutore in San Satiro, quindi trasferito a Affori, sono noti, a chi scrive, i seguenti studi: *Vicende della Croce di S. Mauricillo eretta nella Parrocchia di S. Maria presso San Satiro ...*, ms. in Archivio Parrocchiale, *Culto 1856-1879*, ed. in «Bollettino di S. Maria presso S. Satiro», X (1910), n. 9 (settembre), pp. 133-

142 (scritto nel tentativo di recuperare la statua di S. Mauricillo, fusa nel 1690 da Giuseppe Fontana su disegno di Stefano Sanpietro per la compagnia della croce in San Satiro, quindi consacrata nel 1751, ritirata nel 1753, provvisoriamente collocata nel 1784 entro una delle nicchie esterne al sacello di S. Satiro, da cui fu levata nel 1786 per essere ceduta all'Accademia di Brera quale modello per gli studenti: la statua sarà invece venduta e fusa nel 1808, perché giudicata sproporzionata e non adatta a essere copiata, cfr. «Bollettino di S. Maria presso S. Satiro», X (1910) n. 10 (ottobre), 145-147 e Archivio di Stato di Milano, *Culto p.a.*, 1149. Con notizie sull'altare portatile fatto innalzare nel 1576 da S. Carlo sul crocicchio davanti al sacello, quindi spostato verso il medesimo, con accanto una colonna sormontata dal crocefisso, e dal cardinale Federigo poi dedicato a S. Mauricillo, col mistero dell'incoronazione di spine: al medesimo santo la compagnia della Croce dedicava un dipinto su tela, compreso fra quelli esposti sulla facciata di San Pietro a Roma nel novembre 1610, per la canonizzazione di S. Carlo, e indicato al n. 30 della descrizione di M.A. GRATTAROLA, *Successi maravigliosi della venerazione di S. Carlo*, Milano 1624, incisione del Greuter); *Raccolta di varie lettere ... di Alessandro Astesani parroco di Affori circa ... la basilica parrocchiale di S. Satiro*, Milano 1810 (dove è, fra l'altro, per la prima volta trascritto l'importante diploma ducale del 1480 settembre 4, come ricordato in L. MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano 1882, pp. 123-124, v. anche, per quanto scritto sul sacello, qui, regesto finale); *Alla Cesarea Real Reggenza Provvisoria di Governo. Ricorso del parroco di Affori Alessandro Astesani*, Milano 1815 (ossia «Elenco delle carte di ragione del beneficio parrocchiale di S. Satiro di Milano giacenti nel generale Archivio delle Corporazioni state soppresse, ossia nell'Archivio della Cesarea Amministrazione Camerale», qui regestati, e quindi (1815 agosto 4) recuperati all'Archivio Parrocchiale, dove sono segnati come «R» o «di Riscatto dal Demanio»); scomparso è invece il ms già in Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, con segnatura Q 70, e intitolato *Memorie cronologico-storiche della Basilica Parrocchiale di S. Satiro*, 1792, in parte trascritto in Lise 1974, pp. 11-12, quindi citato da G. FERRI PICCALUGA, *Il Rinascimento in Lombardia: Bramante e la chiesa di Santa Maria presso San Satiro*, in *Piero teorico dell'arte*, Roma 1985, p. 145 n. 3, e, per l'ultima volta da L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, p. 186 n. 1.

[9] Raccolta Bertarelli, Albo C 11, p. 28.

[10] Acquarello parzialmente ill. in P. MEZZANOTTE, P. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*, ed. Milano 1948, p. 265. Esattamente ripresi dall'altra parte di via Falcone sono almeno altri due acquarelli, rispettivamente dello stesso Migliara (Alessandria, Museo Civico), quindi nell'incisione trattane dal Festucci (Raccolta Bertarelli), e di anonimo, post 1833 (Ibidem), tutti ill. in Lise 1974, pp. 9-10, 17.

[11] I documenti qui esaminati, anteriori all'Ottocento, sono tutti indicati e studiati in Sannazzaro 1990.

[12] Per il botteghino, anche Lise 1974, pp. 75-81; Archivio Parrocchiale di San Satiro: *Circondario 1809-1846*: 1842 maggio 12, *Circondario 1850-1865*: 1856 giugno 10-14 e 1857-1858 (passim), *Oggetti vari (dal 1814)*: 1856 settembre 20.

[13] Ill. in Lise 1974, p. 74 (indicata come di proprietà dell'archivio Vandoni).

[14] P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'Alto Medio Evo nell'Italia settentrionale*, Milano 1942, pp. 128-129, forse indicato sulla base di osservazione diretta a lavori effettuati dal Chierici (il quale, però, non ne accennava).

[15] A.K. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven 1916, vol. IV, plate 129 (spazio tratteggiato sulla destra). Questa planimetria non è compresa nel repertorio in C. PEROGALLI, *Analisi critica dell'architettura del Sacello di San Satiro*, in ID. - A. PALESTRA, *San Satiro. Fratello di sant'Ambrogio e santa Marcellina*, Milano 1980, p. 159.

[16] Raccolte Bertarelli: Albo C 43/1.

[17] G. CALVI, *Notizie sulla vita dei principali architetti*, Milano 1865, vol. II, p. 22.

[18] Raccolta Bertarelli, P.V. 278: litografia anonima, fra le pp. 224-225, per cui anche Lise 1974, p. 52 (per cfr. con incisione di C. Lose nella rappresentazione della testata del transetto di S. Maria).

[19] Archivio Parrocchiale di S. Satiro, *Circondario 1850-1865*, 1850 settembre 4 (ing. Carlo Cereda).

[20] Raccolta Bertarelli, Vol. DD 27: di questo album fu reso omaggio a Francesco Giuseppe nel 1857 in occasione di una sua visita ufficiale alla «chiesa prepositurale di S. Satiro, quasi nascosta tra le case all'occhio del pubblico, ma ricercata dall'artista e dall'antiquario. Questa chiesa si connette alle memorie del glorioso arcivescovo Ansperto ... Dall'altar maggiore passò l'Imperatore alla cappella orientale, che è la sola parte la quale rimanga della vetusta chiesa di Ansperto; ammirò il gruppo della Deposizione ... Prima di staccarsi dal monumento gli Amministratori presentarono S.M. di un Album contenente l'illustrazione che fece di questa chiesa il prof. Cassina ...», da F. Villani, in «Gazzetta Ufficiale di Milano», 1857, n. 48 (febbraio 25).

[21] Lo stesso punto di ripresa appare anche in un disegno (precedente al 1856, essendovi ancora illustrato il botteghino), presso la biblioteca dell'Accademia di Brera, cartella n. 48 (scenografia).

[22] Lise 1974, nota 32 e ill. a p. 109.

[23] Anche A. PALESTRA, *La Madonna Miracolosa di S. Satiro. 1200 circa - 1983*, Milano 1983.

[24] T.V. PARAVICINI, *La chiesa di S. Maria presso S. Satiro in Milano e gli scrittori che la descrissero*, «Rendiconti del R. Istituto Lombardo», II (1877), vol. X, fasc. XVI.

[25] IDEM, *L'architettura del Risorgimento in Lombardia*, Dresden s.d. (1878).

[26] Sannazzaro 1990, p. 7.

[27] Supra, note 14-15.

[28] Nel progetto del Vandoni era invece la sistemazione di un locale, che avrebbe dovuto sostituire il vecchio botteghino.

[29] Tav. XLI ... 14. Passaggio alla contrada degli Speronari. 15. Scala per l'abitazione del Prevosto. ...».

[30] Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, *Raccolta Beltrami*, cat. n. 1661, parzialmente ill. in Patetta 1987, p. 179. La mia gratitudine a M.T. Fiorio che, con la consueta, affettuosa amicizia, ne ha consentita la pubblicazione.

[31] Per una revisione critica, in generale, dell'operato del Chierici, R. CASSANELLI - M. DAVID - V. DE MICHELE, *Problemi metodologici e ricerche preliminari per lo studio del complesso di San Lorenzo a Milano*, «Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como», 1990, n. 172, pp. 239-287. Inoltre, sul Chierici, anche L. GALLI, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961)*, Milano 1989.

[32] Sannazzaro 1990, p. 14 nota 91.

[33] *Italie Monumentale. Collection des Monuments de Milan*, Milano 1881.

[34] Chierici 1942, p. 16 e nota 12 («Noi l'abbiamo fotografata perché si conservi il ricordo dell'interno bramantesco»).

[35] In particolare, da Giuseppe Levati fu disegnato quel paesaggio sullo sfondo (poi biasimato dal Mongeri 1872, v. regesto) illustrato anche nelle incisioni del Buccinelli sul frontespizio degli *Atti di ossequio proposti ai divoti del SS. Redentore e della B. V. Addolorata che si venerano nella basilica prepositurale di S. Satiro*, Milano 1847 (Archivio Parrocchiale di San Satiro) e di G. Gallina, su disegno di C. Arienti, «Dedicata al M.R.S.D. Luigi Vendramini parroco» di San Satiro (Raccolta Bertarelli: PV Cart m 14-37), o, qui, sullo sfondo delle tavv. 38 e 39.

[36] Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, e, supra, nota 42.

[37] Porter 1916, pl. 131, n. 2: inoltre, a pl. 132, n. 5, ill. del capitello tardomedioevale isolato di sinistra, con pulvino quattrocentesco, poi sbozzato dal Chierici (cfr. Chierici 1942, tav. VIII).

[38] Datato 1909 maggio 11,, e custodito in Archivio Parrocchiale (*Circondario 1895-1911*), il disegno fu verosimilmente eseguito dal Busnelli (per cui docc. dal 1909 maggio).

[39] *Italie Monumentale*, fol. 32: in Santa Maria «toutes les moulures de la corniche sont sculptées et la frise présente un ornamentation fort remarquable. On pourrait dire que les sphinx qu'on voit soutenir des tableaux ronds où se trouvent des tetes humaines ne sont pas fort appropriés pour la décoration d'une

église, mais rappelons nous qu'on revenait alors à l'imitation de l'antique, et admirons sans regret l'élégance de leur dessin. Estime-t-on d'aillieurs plus convenables les monstres hideux du style lombard et les bucranes du classique?».

[40] *La «prospettiva»*, cit. pp. 16, 20.

[41] Raccolta Bertarelli, Albo E 16 tav. 12.

[42] Il disegno appartiene a una serie di tre, comprendente anche l'alzato (ill. assieme a questo in Mezzanotte-Bascapé 1948, p. 267), e la planimetria includente la rappresentazione del pavimento ottocentesco (nota 36, ill. 34). Questa serie di disegni, già proveniente dal Politecnico di Milano e vistata dall'Annoni, è in parte pubblicata dal MEZZANOTTE (per esempio anche in *Il Bramantino architetto*, in *Atti del Primo Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma 1936, tav. XXXVII, disegno di S. Maria alla Fontana, con data 1911, per cui G.B. SANNAZZARO, *L'Amadeo e S. Maria alla Fontana*, in *L'Amadeo*, atti del Convegno, Milano-Bergamo-Pavia 1992, in corso di stampa). A quanto sembra, oggi è scomparsa, apparendo, così, ancora più preziosa la documentazione fotografica esistente presso l'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.

[43] Sannazzaro 1990, nota 36.

[44] Per questa, e altre ipotesi restitutive, Idem 1992.

[45] Chierici 1942, p. 19.

[46] Lise 1974, p. 75.

[47] Raccolta Bertarelli, Albo E 23, fol. 28.

[48] Poiché le finestre sulla testata di Santa Maria, sullo sfondo, vi sono rappresentate come ancora archivoltate, quindi precedenti all'intervento del Pizzagalli che le trasformò in circolari nel 1833, l'acquarello rappresenta una situazione anteriore a questa data: per un raffronto analogo, in merito alle incisioni di C. Lose e in «Milano illustrato», cfr. Lise 1974, p. 52.

[49] T.V. PARAVICINI, *Guida artistica di Milano e laghi*, Milano 1878, ill. 39 (anche nella ristampa in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1881). Lo stesso disegno, insieme a altri di questo volume, è ripubblicato da G. CHIESI, *Milano*, in *La Patria*, a cura di G. Strafforello, Torino 1894, p. 108.

[50] Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.

[51] Archivio Parrocchiale di San Satiro, *Circondario 1866-1870*, 1869 ottobre 18.

[52] Per l'Osnago, in riferimento al suo progetto di facciata, Lise 1974, ad indicem e, nelle relazioni con l'Accademia di Brera, *L'architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Milano 1989, preprint (Politecnico di Milano), pp. 110, 120.

[53] Lise 1974, ill. a p. 66.

[54] *L'architettura nelle accademie riformate* cit., pp. 94, 110.

[55] Supra, nota 21.

[56] C. LOCATELLI, *Ultimo Discorso ai Parrocchiani di San Satiro. 8 aprile 1888*, Milano 1888.

[57] Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.

[58] Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali di Milano, Archivio: cartella San Satiro.

[59] Raccolta Bertarelli, P.V. Cart g 27-46: mm 600x390. Al tratteggio, ripassato a penna, si devono le numerose imprecisioni (forse a opera di «Attilio», la cui firma appare nascosta nel terreno).

[60] Al 1884 gennaio 12 lo Strada firmava una planimetria generale della chiesa, oggi in sacrestia di Santa Maria.

[61] Chierici 1939, p. 41.

[62] Perogalli 1980, p. 165.

[63] Per un'analisi critica degli studi dedicati al sacello, Ibidem.

[64] Anche Chierici 1942, pp. 28-29: ritrovamenti nel sottosuolo consentirono anche l'ipotesi, pur dubitativamente formulata, circa un abbassamento di livello di m. 0,65 di profondità.

[65] Un grazie a Massimiliano David e a Lucio Franchini.

[66] Sannazzaro 1991.

[67] Cattaneo 1888 cit., che non poteva essere al corrente delle scoperte effettuate nel 1888/1889.

[68] Id. 1992: proposta di restituzione, con la collaborazione di Massimiliano David.

[69] La porzione di arcata oggi visibile misura, prima dell'interruzione del muro di collegamento con Santa Maria, circa 95 cm.

[70] Sannazzaro 1991, pp. 9-10.

[71] Devo anche questo suggerimento a Massimiliano David.

[72] Chierici 1942, p. 38.

[73] Sannazzaro 1991, cit.

[74] Id. 1990, nota 151.

[75] Milano, Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali: serie di 3 disegni fra cui un prospetto (firmato e datato) del «Frontone: decorazione fianchi» (scala 1:4), oltre a due lesene dello stesso e un «Capitello Tamburo» (1:2); foglio con prospetto e sezione della «Decorazione del tiburio secondo i rilievi fatti» (1:2). Ill. in Sannazzaro 1992.

[76] *Circondario 1886-1895*; ill. in Sannazzaro 1990, p. 20.

[77] G. BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la Chiesa di S. Maria di S. Satiro*, Milano 1914, a parziale ristampa dello studio in «Archivio Storico Lombardo», XXXVII (1910), vol. XIV, pp. 133-144 (in particolare, pp. 135-136): al Biscaro si deve la conoscenza di documenti relativi anche alla decorazione quattrocentesca interna al sacello.

[78] Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.

[79] Ibidem, e Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, *Raccolta Beltrami*, dove sono custodite anche due planimetrie generali del complesso di Santa Maria, catalogate ai nn. 1659 (Aliotti) e 1660 (con differenziazione del perimetro iniziale del sacello dall'annesso rivestimento quattrocentesco). Questo disegno è ill. in C. BARONI, *L'architettura lombarda dal Bramante al Richino*, Milano 1941, fig. 6.

[80] Supra, nota 38.

[81] *Milano ritrovata*, p. 261 (ill. 5.3.15).

[82] Supra, nota 42.

[83] Chierici 1942, tavv. II-III.

REGESTO DEI DOCUMENTI

Quando non diversamente indicato, i documenti sono custoditi nell'Archivio Parrocchiale di San Satiro, mentre A.S.C. indica Archivio Storico Civico, *Ornato Fabbriche*, I, cart. 15/6.

1810
A. Astesani, *Raccolta di varie lettere ... circa li molti pregi ... che distinguono in Milano la basilica parrocchiale di S. Satiro*, Milano 1810, pp. 29-30.
«...le colonne di marmo fino, e li 4 rispettivi Capitelli tra loro differenti della Cappella di S. Satiro sono quasi l'unico monumento che resti in milano di sì fatti capricciosi accozzamenti degli Antichi, e che lo stile di tali Capitelli fa ascendere quella Cappella, che è come un tempietto a parte, sino al Secolo IX...».

1813 aprile 30
«Si è fatto parola sulla convenienza di far pulire le Statue di Plastica riposte nella Cappella vicino al Battistero e di ristorare il fondo della Cappella stessa da coprirsi con una tenda o con Invetriata a lastre grandi in luogo di quella che prima esisteva stata sconnessa, e logorata dal tempo...».
Ordinazioni Capitolari 1741-1813; cfr. anche *Docc. sciolti*, 1:1813 luglio 27.

1814 gennaio-febbraio
Conti del falegname Prospero Riccardi: 1814 gennaio 22 «dispiantato il ponte, tirato le tende e giustato il quadro delle indulgenze e altre fatturine...».
gennaio 29 «desfatto l'altare vecchio e trasportato li sassi».
febbraio 12 «fatto le sagome e fatto il modello della tavola del Capitello...».
marzo 19 «giustato un tabernacolo, messo dui angeli...».
Chiesa Fabbrica e riparazioni 1813-1821.

1814 febbraio
Conto del marmorino Nicola Pirovano: 1814 febbraio 12 «tre giornate consonte a porre in opera il pavimento e fare tasselli alle colonne e basi dalla cappella del sepolcro... stucco servito cui sopra».
febbraio 19: «mezza giornata a rifare il toro e listello di dette basi d'ordine del Sig. Lovati Prof.e» ...totale £ 22.45.
Chiesa Fabbrica e riparazioni 1813-1821.

1814 agosto 11
Conto dell'«imbiancatore» Pietro Tessera per lavori alla «Cappella del Christo»: 1814 agosto 11 «per aver dato il biancho tutta a late a detta Capella e poi dipinta in quadratura a più colori secondo il disegno del Sig.r Giuseppe Levati.
per aver dato il biancho e poi la tinta a n. 8 Finestre in la cupola di detta capella per di fori.
per aver dato il biancho al entrata della porta del sig. Curato soffitto e muri.
per aver dato il biancho come sopra e poi tinteggiato a più colori il volto e muri per entrare in Chiesa» totale £ 70.
Chiesa Fabbrica e riparazioni 1813-1821.

1814-1815
«Spese pel Ristauro della Cappella di S. Satiro: 1814 marzo 28 Al Sig. Grazioso Rusca Statuario per avere ristaurato alcune figure di plastica nella Cappella di S. Satiro, contogli sotto li 11 Feb. £ 74.
Al Sig. Levati per aver dipinto il paesaggio sul fondo dell'Ancona di detta Cappella (gratis).
A Carlo Spinzi Stuccatore per fatture alla medesima Cappella contogli sotto il g. 11 Febbraio pp. £ 29.
Al Pittore (omissis) per aver colorito le Statue di detta Cappella contogli sotto li 7 Marzo pp. £ 90...

Aprile 5. al Falegname Prospero Ricardi, a saldo di sue spese, e fatture dell'Altare rinovato in detta Cappella, cioè Scalino, Mensa, Pilastrato, Bradella e Cornice della Sovrapposta Ancona, compreso il rotolo interno per la tenda £ 593.
(aprile 19). A Gaetano Sacchi Indoratore per aver dorato a mordente la Cornice dell'Ancona, inverniciata a finti marmi la medesima; e tutto l'Altare suddetto, come da Conto £ 250.
Maggio 9. Allo Spinzi suddetto per aver pulito le Colonne di Marmo £ 13.
Giugno 10. A Gius. Bonfanti per Brazza 83 velo di garza bianca per la tenda suddetta £ 55.
Luglio 28. Imprimitura del quadro in semicircolo sopra l'Ancona £ 11.
Agosto 27. Allo Sbianchino Tessera per aver dato il bianco alla Cappella, e dipinta in quadratura a colori divesi, come da Conto £ 54.
Dicembre 15. Per la Bussola, e Antiporto all'uscio di ingresso alla Cappella, compresi li ferramenti, li vetri lisci, come da note presso il Sig. Don Luigi Vendramini £ 77. Per la tenda imbottita, e prepontata appes a detta Bussola £ 32. tot. £ 109.
1815 gennaio 4. A Nicola Pirovano marmorino per fare il pavimento dell'Altare suddetto, per Stucco, ed altre fatture alle Colonne, e basi £ 14.
Gennaio 13. Al Pittore Sig. Emilio che ha dipinto il Miracolo di S. Satiro posto di sopra di detta Cappella £ 120.
Indoratura della Cornice di detto quadro £ 19.
Giugno (?) 20. Garza Thul per rinnovazione della tenda dell'Ancona £ 77.10. Al Tappezziere per fattura della suddetta ed a porla in opera £ 12. Al Falegname, e Ferraro per diverse fatture e ferri al rotolo e contrappesi £ 16.10... Fattura della prima tenda di velo, resa inservibile (e omessa per scordo) £ 8.
(Totale) £ 1549"
«Offerte introitate per la Restaurazione della Cappella di S. Satiro:
...1815 Febbraio 13. Ricavo di vetri vecchi che formavano la vetriata dell'Ancona della Cappella £ 109.
...Luglio 27. Ricavo d'un Palio vecchio ricamato ora inservibile per detta Cappella £ 56...
Totale £ 1549.17".
Registro offerte 1810-1824.

1815 luglio 27
«Insinuazione del... Podestà alla Fabbriceria di S. Satiro di far levare la Barricata, e Controscarpa, esistenti al quadrivio delle Contrade del Falcone, Speronari, Cappello e Tre Re, sostituendovi un largo Marciapiede di pietra».
Cartella 88 (cfr. anche *Registro 1480-1855*, fol. 196; *Circondario 1809-1846*): «a rendere più agevole al pubblico passaggio quell'ubicazione, ed a formare una linea più decorosa e conforme ai principi di pubblico "ornato», dove dalle visite pastorali custodite in archivio parrocchiale, da S. Carlo al Pozzobonelli «vengono descritti i confini della chiesa esteriore, e si dice appositamente... che quello spazio che circonda il suddetto Coro antico è di ragione della Chiesa stessa perché formava porzione dell'antico Campo Santo della Parrocchia»; *Repertorio 1819*, fol. 741: «fu allora levata una continuata sbarra sostenuta da colonnette».

1815 agosto 9
Note di Gaetano Sacchi «Indoratore... dorato la cornice d'un palio».
dicembre 10: «fatto due mani di vernice nera alla ferrata del battisterio e dorato li suoi ornamenti come si vede di dentro e di fora».
Chiesa. Fabbrica e riparazioni 1814-1821.

1818 giugno 12
Ing. Francesco Rovaglia
«Nel detto Campanile entrasi per apertura alla destra parte della portina d'ingresso verso la Contrada da Speronari serviente d'accesso alla Casa Parrocchiale, il di cui capello di vivo trovasi spezzato nel suo centro, in seguito al quale per compiere la total grossezza della Muraglia di detta apertura havvi una grossa lastra di

serizzo, che prende la lunghezza di tutto lo squarcio dell'apertura istessa, la qual lastra quantunque isolata per esservi superiormente alla stessa un arco regolarmente costrutto trovasi non ostante anch'essa screpolata nel mezzo.
In seguito salite alcune andate della scala vi sono alcune finestre state otturate nell'esteriore soltanto, alle quali principalmente quella verso la Chiesa al lato di Ponente trovasi colle rispettive spalle laterali totalmente screpolate in varie direzioni, ma specialmente per il lungo.
Saliti al secondo ordine si riconobbe, che le finestre retrovansi d'essere totalmente screpolate nel centro del rispettivo voltino, ed ove esiste un legato di legno, il quale serve di chiave per esservi nelle teste le sue così dette grappe di ferro fisse nello stesso con chiodi e starghette esteriori per una lunga tratta nell'angolo trovasi una screpolatura verticale, e le rispettive finestre, quantunque esteriormente otturate per poca grossezza segnatamente quella verso Mezzogiorno trovasi screpolata verticalmente, passando la medesima anche nell'esterno, ed in questo piano scorgonsi li muri costrutti all'antica con alcuni pezzami di sassi e tegole collocate come suol dirsi a scaglia pesce. Nel sito in detto ordine, ove sonovi delle Nicchie di finestre otturate non già nella total sua grossezza dei muri, le quali vi sono delle colonnette nel mezzo di tenue spessore, ossia diametro appostato sulle quali avvi l'impeduzzo per due voltini per ciascuna finestra, che per essere le dette colonne di tenue diametro come sopra, ed il superiore muro di maggior grossezza questo gravitando non già nel suo preciso centro, come dovrebbe, fece causare altra screpolatura al dissotto, ed ove anticamente trovavansi le Campane, avvi finestrone con un Pilastro nel mezzo, nel quale credesi siasi ranchiusa una Colonetta colli rispettivi voltini in serraglia rilasciati, e screpolati internamente ed esteriormente, così pure al dissotto verticalmente alle finestre in parte otturate, li voltini tutti sono screpolati, quantunque colla Colonnetta nel mezzo come sopra.
Al terzo ordine poi, che si è l'attual piano, ove in oggi esistono le Campane, si trovansi oggi quattro finestroni colle rispettive colonnette intermedie, li di cui voltini sono tutti screpolati, il qual peso superiore alle dette colonette trovandosi le due a Ponente e Tramontana di marmo cosidetto biovante, e del diametro di sole oncie cinque non essendo atte al corrispondente sostegno giacché il muro si è dello spessore d'un Braccio e mezzo trovansi entrambe screpolate verticalmente tutt'alla lunga, e screpolata anche la rispettiva base, ed all'altre due finestre, le Colonnette sono tutte di sarizzo, e del diametro di sole oncie quattro.
Il Castello attuale poi delle Campane trovasi d'esso appostato sopra due Banchine lungo li lati di Levante e Ponente, per rinforzo delle quali vi sono diverse così dette Saette assicurate in una testa alle dette Banchine istesse e nell'altra al parapetto delli finestroni il quale non avendo forza di resistenza pel vasto del finestrone medesimo, fa sì che sforzino il parapetto, e possino col tempo produrre delle funeste conseguenze, infatti una delle Banchine lungo il lato di Mezzogiorno appostata sull'altre due e che sostiene il peso delle Campane stesse trovasi screpolata in due siti per cui resta pericolosa, e questi indica la poca sicurezza del Castello, che massime col maneggio delle Campane non trovandosi avere sufficiente resistenza forz'è che si smova ...
Si è rilevato che al primo, e secondo ordine vi sono dei legati di legno in oggi consunti dalla vetustà, li quali servono per chiavi per esservi le sue grappe di ferro colle rispettive stanghette simili, che in oggi sembra siano insufficienti stante la consunzione delli detti Legnami.
Dal secondo ordine poi al terzo non esistono relegati, né chiavi, soltanto però nella parte superiore al Piano della Campane ritrovansi li Legati di Legno consunti dalla vetustà e dal tarlo, li quali fanno funzione di Chiavi colle rispettive stanghe simili, che atteso il suo presentaneo stato sono insufficienti al collegamento necessario dei muri.
Essendosi in seguito abbassato il piombo si è riconosciuto che dal piano della strada al secundo ordine trovansi li muri della detta Torre discretamente a perpendicolo, e dal detto secundo ordine alla sua sommità si tirano in dentro, e in questa parte non vi ha a rivista trovandosi li muri dello spessore d'un braccio e mezzo.
Nello stato presentaneo un positivo pericolo non può ravvisarsi giacché le screpolature sono alquanto vecchie, ma però dilazionandosi la necessaria riparazione potrebbe apportare qualche funesto sconcerto, trattandosi che le screpolature manifestate sono visibili, e verticali, e prodotte dalla mancanza del necessario collegamento il quale ha causata anche la screpolatura non solo dei voltini, ma altresì nelle due Colonette dei finestroni nell'ultimo ordine, circostanza assai rimarchevole, e che necessita un pronto riparo ...
L'Ingegnere ... (suggerisce) la posizione di quattro robuste Chiavi alle rispettive stanghe di ferro da collocarsi

alli tre ordini del medesimo, similmente anche al piano superiore al Castello delle Campane in luogo dei legati di legname consunti dalla vetustà, e dal tarlo.
Che debbano otturarsi con muro piano tutti gli esistenti vani e finestre sino al terzo ordine nissuna eccettuata, lasciandovi soltanto che qualche balestrera per la luce fatta col rispettivo regolare voltino, e ciò mediante l'uso di materiale forte di ottima qualità così pure di fresca calce pure forte mista con viva arena riconstruendo altresì quelle parti di muro che si trovano necessarie, e rilasciate.
Che siccome li quattro finestroni esistenti al terzo ordine, ove ritrovasi il Castello delle Campane, trovasi ... con miserabili Colonette nel mezzo due delle quali screpolate verticalmente, e sono della Luce di Braccia quattro e mezzo, debbano ridursi della luce di sole Braccia tre, oppure di Braccia due e mezzo mediante la Costruzione delle Laterali spalle in tutta la sua grossezza facendosi di nuovo al dissotto delli attuali suoi voltini uno solo a tutta monta lodevolmente impostato a termini dell'arte.
Che le screpolature interne, ed esterne, esistenti nella detta Torre debbano integralmente risarcirsi ricostruendo quelle parti necessarie di muro, onde così torre anche qualunque nebbia al viandante.
Che il capello dell'apertura d'ingresso nel Campanile istesso debbasi cambiare e rimettere di nuovo, oppure farvi il corrispondente voltino a tutta monta.
Che il Castello delle Campane debba ricostruirsi appostando il peso negli angoli, e non già nel parapetto delli detti finestroni, essendo ... pericoloso il suo sforzo senza sostegno, potendo benissimo questi eseguirsi, e nel tempo stesso debba cambiarsi la banchina spezzata ed ogni altro occorrente.
Mediante l'esecuzione di tali operazioni ... (può) essere aggiustato il partito, in modo che non abbia a temersi alcun sinistro, giacché li muri, escluse le riconosciute screpolature trovansi in buono stato, e dello spessore ... d'un Braccio e mezzo, e nulla strapiombanti ...».
A.S.C.

1818 luglio 4
Lochis, ingegnere d'ufficio all'Imperial Regio Governo: (come da decreto 1818 giugno 25), «... 1° Si porrà immediatamente mano ad assicurare solidamente il telaro, che forma il castello delle campane, mediante una nuova e più sicura costruzione...
2° Si porrà pure mano ... alla posizione delle chiavi di ferro ...
3° Il Finestrone posto a mezzogiorno del primo ordine si otturerà a muro pieno, quantunque attualmente otturato con solo tavolato.
4° Fatto riflesso, che le spese della proposta otturazione e tutte le altre aperture sarebbe di qualche entità, si è proposto in via di esperimento, massime che li voltini delle dette aperture sono a tutto sesto ed aventi un piede di molta estensione e grossezza ... ripararsi con dei cunei di ferro nella serraglia, intonacando le screpolature con cemento ...
5° Essendosi osservato che le due colonne ai fenestroni dell'ultimo ordine hanno una fessura verticale di vecchia data si è proposto di assicurarle entrambe in via provvisoria ... con fascie di ferro da collegarsi a termini d'arte ...»
Circondario 1809-1846 (anche 1818 giugno 17 - luglio 13); *Chiesa Fabbrica e riparazioni 1814-1821*: 1814 luglio 4-7 (nota dei lavori effettuati, tra cui «fatto l'andadora dell'uscello che mette alla Scala del Campanile fatto con sua sbarra»).

1825 marzo 17
L'Amministrazione dei Luoghi Pii «Elemosinieri e Uniti» diffida la Fabbriceria a trasportare il battistero «dalla vecchia Chiesa Parrocchiale di S. Satiro nell'altra annessa Chiesa di S. Maria presso San Satiro di proprietà dell'aggregato Luogo Pio della Divinità senza alcuna abilitazione per parte di questa Amministrazione»
Circondario 1805-1846

S.d. (ante 1828)
Don Luigi Vendramini, parroco di San Satiro, esibisce alla congregazione municipale un progetto relativo

all'avanzamento dell'ingresso della casa parrocchiale in linea del campanile, occupando un piccolo spazio pubblico: «... trovandosi l'ingresso della casa parrocchiale ... in un angolo formato da un lato dal campanile, e dall'esterno dell'antica chiesa di S. Satiro, non può essere osservato da alcuna parte della casa stessa ... angolo che viene assai schifoso per isporcizia ... (e frequentato da malfattori, anche) a nausea del Popolo che si prevale dell'ingresso alla casa P.le per entrare in Chiesa ... con tale rettifilo ... questo luogo (sarebbe) ornato conformemente alla bella decorazione dell'antica Chiesa...».
Dichiara, inoltre, che la porzione di terreno estesa per «diciotto oncie circa tutto in giro dell'esterno dell'antica Chiesa ... sarebbe di ragione della Chiesa stessa, esistendovi già una continuata sbarra sostenuta da colonnette, che fu levata indipendentemente di chi poteva aver ragione circa gli anni 1815-1816, siccome fece in allora la Fabbriceria osservare con una petizione innoltrata a codesta Congregazione, e finora inevasa ...».
Fabbrica riparazioni dal 1881 (disegno mancante).

1828 febbraio 27 - luglio 30
Regesto: «Carteggio della Fabbriceria col proprio Parroco ... Vendramini relativo al permesso accordato al prefato Parroco di far trasportare l'apertura d'ingresso alla cappella di S. Salvatore, esistente nell'andito comune coll'ingresso alla Casa Parrocchiale, e di far eseguire a spese d'un pio Benefattore alcune opere d'adattamenti, e d'ornamenti al mag.e decoro della predetta Capella, e chiesa di S. Satiro, a norma del tipo dell'architetto Felice Pizzagalli, e de' veglianti regolamenti»
Repertorio 1819, p. 483; anche *Registro 1480-1855 c.*, fol 196, *Amministrazione 19*: 1828 luglio 24 («Per le innovazioni che un divoto intende di fare a proprie spese nella Cappella di St. Satiro mediante chiudimento dell'apertura ora esistente da farsi invece nella nicchia interna a detta Cappella, la Fabbriceria è disposta a dare in iscritto il suo assenso sopra istanza del Sig. Curato ...»).

1842 luglio 26
La Fabbriceria si dichiara «determinata a eseguire i ristauri delle pareti esterne della Basilica della Contrada del Falcone, per evitarne il deperimento, anche perché sono l'unica parte architettonica esterna della chiesa, assai pregiata dagli intelligenti per una non comune decorazione ...».
Circondario 1809-1846: 1842 maggio 12.

1850 febbraio 14
Circolare a stampa: progetto per la fusione di un nuovo concerto di campane e per la costruzione di un orologio da torre sul campanile.
Repertorio 1819, p. 507; *Circondario 1850-1865*: 1850 agosto 24 (la congregazione Municipale chiede alla Fabbriceria di presentare il disegno dell'orologio, per l'approvazione della Commissione d'Ornato), 1850 settembre 24 (l'ing. Carlo Cereda firma il «Tipo indicante la posizione ove si vorrebbe praticare un quadrante per orologio alla vecchia Torre della Chiesa Parrocchiale di San Satiro in Milano»: tav. 4), 1850 ottobre 55 (dalla congregazione municipale di Milano alla Fabbriceria: «... esaminato il disegno dell'orologio che la Fabbriceria di S. Satiro intenderebbe esporre sull'antichissima torre bizantina di quel Tempio, la Commissione osserva primieramente che il disco circolare inscritto in una cartella quadrangolare di figura oblunga, senza alcuno oggetto ornamentale che serva a collegare il cerchio col quadrilatero riescirebbe troppo triviale e di non plausibile effetto. Osserva in secondo luogo non essere in verun modo ammissibile che colla sovrapposizione dell'anzidetta cartella abbia a restar soppressa sulla fronte principale della torre una delle sue arcature ornamentali ...». Il disegno è quindi rifiutato), 1850 dicembre 15 (scrittura tra la Fabbriceria e la ditta Barigozzi per la fusione di un nuovo concerto di campane in tono di mi bemolle maggiore (anche 1852 aprile 17, 1852 novembre 21-27), 1851 luglio 21 (accordo tra la Fabbriceria e il sig. Carlo Belger per collocare il nuovo orologio sul campanile), 1863 agosto 9 (fusione di cinque nuove campane), 1865-1887 (note delle spese per la manutenzione dell'orologio); *Arredi 1858-1883*, 1875 (la Fabbriceria rifiuta di vendere il cancello dell'antico battistero «come si è purtroppo fatto assai inopportunamente per le campane»).

1853
F. Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano...*, fasc. XVIII (dispensa 26), Milano 1853 (L. Tatti): tavv. 5-6.
«La vecchia cappella di S. Satiro ... a forma di croce greca con quattro colonne isolate coperte di svariati capitelli due dei quali tolti evidentemente ai ruderi di qualche tempio romano della decadenza, benché conservi l'impianto bizantino dell'epoca, venne mascherato e guasto or sono pochi lustri, col sovrapporre a quella severa ossatura delle decorazioni di stucco e di dipinti a chiaro oscuro di genere affatto accademico».

s.d. (1856)
«Storia del Botteghino di legno aderente alla chiesa di S. Satiro dalla parte della Contrada del Falcone. (di Paolo Migliavacca, notaio della Fabbriceria) ... la primitiva chiesa di S. Satiro ... aveva due ingressi, uno dei quali anche attualmente praticabile verso la porta del Campanile della Chiesa, l'altra verso la Contrada del Falcone, la quale fu posteriormente soppressa dal lato interno della cappella rimanendone però dal lato esteriore che corrisponde alla detta contrada del Falcone tuttora le vestigia, e persino l'imposta di legno che la chiudeva. Nella località interna corrispondente a quest'ultima porta, e quindi dal lato dell'Epistola di quell'altare esisteva ed esistette a lungo il fonte battesimale, che solo nell'anno (omissis) fu trasportato al principio della navata inferiore sinistra della chiesa di S. Maria presso S. Satiro.
Ai tempi di S. Carlo Borromeo, al di fuori della menzionata porticella che dalla Contrada del Falcone dava accesso al vecchio Battistero esisteva un portichetto che a quanto pare serviva di vestibolo per le cerimonie solite a farsi ai Battezzandi prima della loro ammissione alla Chiesa, trovandosene cenno nel Decreto 7 luglio 1569 emanato dal detto Cardinale arcivescovo in occasione della sua visita pastorale a questa chiesa.
Le angolosità che presentavano le linee del fianco della Chiesa di S. Maria presso S. Satiro colle linee della Cappella di S. Satiro resero in ogni tempo quel piccolo spazio il ridotto d'ogni immondezza ed anche un nascondiglio che faceva quella via, specialmente nelle ore notturne, poco sicura ai passeggieri ...».
Circondario 1850-1865.

1860 dicembre 4
L'arcivescovo autorizza la devozione della Via Crucis nella cappella dell'Addolorata.
Documenti diversi secc. XV-XVII.

1868 giugno 15
«Inventario dei mobili ed oggetti preziosi spettanti alla chiesa di S. Satiro in Milano ... 2 Quadri del Sacro Cuore alla Cappella dell'Addolorata. 14 piccoli detti della Via Crucis di asserita proprietà del Consorzio dell'Addolorata ...».
Culto 1856-1879.

1868 ottobre 19
Don Enrico Giussani, sacerdote coadiutore in San Satiro, chiede l'autorizzazione «di far costruire il pavimento esterno della cappella dell'Addolorata, secondo gli studj già fatti dall'esimio Sig. Ingegnere Vandoni», facendo anche notare «la nessuna proprietà dell'attuale pavimento della Cappella dell'Addolorata in confronto a quello di tutta la chiesa ...». Con approvazione (6 novembre).
1868 dicembre 2: il Vandoni «rassegna il conto del capomastro Felice Oggioni per le opere eseguite nella Cappella dell'Addolorata in San Satiro, il quale ascende ad una somma maggiore della preventivata in causa dei molti sepolcri che si ebbero a otturare».
Carte diverse 2.

1869 ottobre 18
La Fabbriceria «concede gratuitamente ed a titolo di semplice precario ... all'Impresa Italiana di pubblicità il permesso di appendere i propri cartelli, o quadri in tela amovibili per la pubblicazione degli avvisi nelle località ... esterne della Cappella dell'Addolorata in prossimità al Campanile della Chiesa di S. Satiro ... salva

l'approvazione della Commissione Civica d'Ornato per ciò che la riguarda ...».
Circondario 1866-1870 (con disegno: «Ortografia sviluppata della Cappella dell'Addolorata presso la Chiesa di S.t Satiro in Milano / Ortografia della detta Cappella»: tav. 21); *Circondario 1871-1874*: 1871 agosto 23 (seconda richiesta, accordata); *Circondario 1875-1885*: 1875 settembre 13 (terza richiesta, accordata).

1872
G. Mongeri, *L'arte in Milano*, Milano 1872, pp. 218, 220.
«... Si ha già il senso dell'imitazione del nuovo stile architettonico nella cappella della Pietà. Fatta pur ragione agl'intonachi di calce ond'è inzaffardata, non havvi più la medesima spontaneità. Opera di ristauro com'è, poiché non vuol essere riguardata altrimenti che un rivestimento imposto sull'antica edicola d'Ansperto, sorge molto verisimile la conghiettura che sia stata lasciata all'Ajuto, il Suardi-Bramantino... «La Vergine col putto», pittura a fresco, sul muro esterno della cappella della Pietà, può aversi per una ripetizione dell'antica immagine, questa fatta di mano del Borgognone, quantunque assai ritoccata ...
La cappella della Pietà o della Deposizione, comunque piaccia chiamarla ... devesi all'arcivescovo Ansperto (879): è una ben piccola edicola; pure era l'oratorio del tempo. Due colonne d'armandolato egiziano si vogliono avanzo d'un tempio di Marte quivi esistito: le altre otto sono di pietra ricoperte di stucco. Sei dei capitelli, tre grandi e tre minori risalgono all'ultima decadenza romana del IV secolo; gli altri, uno grande ed uno piccolo, appartengono a quanto di più rozzo ha prodotto l'arte lombarda; gli ultimi sono d'assai posteriori: conclusione da ciò, che la cappella ebbe da cinque a sei restauri. Unito havvi segno del prisco fonte battesimale. L'interesse maggiore della cappella sta nella ... Deposizione ...».

1876 settembre 18 - ottobre 6
Carteggio tra la Fabbriceria e la Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano in merito alla lapide romana murata nella torre del campanile, e sull'eventualità di trasferirla altrove (non effettuata).
Circondario 1875-1885, 1876 settembre 25; R. La Guardia, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989, docc. nn. 2080-2081, 2085.

1877
T.V. Parravicini, *La chiesa di S. Maria presso S. Satiro in Milano e gli scrittori che la descrissero*, «Rendiconto del R. Istituto Lombardo», serie II (1877), vol. X, fasc. XVI, pp. 6-8): tav. 9.
«... L'alzato esterno (di S. Maria) lungo la via Falcone presenta la cornice di coronamento con architravi in tre modi profilati; due dei quali, corrispondenti ai corpi estremi assolutamente diversi fra loro, il terzo in ricorrenza con questi nella parte centrale è imitato dall'architrave che fa capo all'edicola di S. Satiro, con piccole variazioni a somiglianza della cornice superiore della cupola ... si avrebbe avuto in origine la parte cubica col tamburi della cupola (di S. Maria) circondato da finestre onde rischiarare l'interno del tempio; cioè: una cappella assai simile a quella di S. Pietro Martire a S. Eustorgio ... e delle medesime terrecotte adoperate in questa parte, e nella parte superiore a croce dell'edicola di S. Satiro, questa pure dovrebbe appartenere alla medesima epoca, ed al medesimo architetto, il quale assai probabilmente è il Guiniforte Solari ...
Anche la parte circolare della edicola di S. Satiro è decorata da cornici e dentelli ed ovoli (ora difficilmente riconoscibili pei diversi strati di calce che li ricoprono) assai più classiche che tutte le cornici esterne dell'alzato verso via Falcone ...».

1879 gennaio 18 - febbraio 25
Preliminari relativi riunione di alcuni fabbricieri nello studio dell'arch. Angelo Colla (27 febbraio), «per trattare del ristauro del lato esterno della Cappella dell'Addolorata», per il quale sono previste £ 10.000.
Circondario 1875-1885.

1880 maggio 3
Pietro Scolari libraio chiede l'autorizzazione di occupare lo spazio fra l'angolo del campanile e il «post coro della cappella dell'Addolorata, ossia dove trovasi l'uscio della stanza ove si chiama di notte tempo i Sacerdoti

per gli infermi», per tenervi una bancarella di libri. Con diniego della Fabbriceria (1880 maggio 12), essendo però quello spazio «di ragione comunale».
Circondario 1875-1885.

1880 luglio 14
Richiesta, da parte dell'impresa generale di pubblicità permanente De Hond & C., per «l'esposizione delle nostre tabelle d'affissione alle pareti della chiesa ... in permesso precario, disposti che ci dichiariamo di ritirare i riquadri esposti non solamente in caso di ristauro, ma anche in altre occasioni quando questa onorevole Fabbriceria piacerà di avvisarci». Con parere positivo del fabbriciere Natale Zucchi (1880 luglio 21) «... ritenuto che li progettati restauri pel lato esterno della cappella dell'Addolorata, non è ora possibile seguirli, stante l'assoluta mancanza di mezzi ... a meno che gli altri colleghi non intendessero di fare per ora (ed in aspettativa dei restauri) qualche piccolo lavoro di momentaneo adattamento dell'esterno di tale cappella, ora veramente sconcia.», e rifiuto della Fabbriceria (1880 agosto 3).
Circondario 1875-1885.

1881
Italie Monumentale. Collection des Monuments de Milan, ed. Milano 1881 (testo di R. Pareto).
«... Mais aujourd'hui son interieur est marqué par un mauvrais replatrage, exécuté dans ce siècle avec des peintures en clair obscur, qui ont la pretention d'ere dans le bon style classique du temps de Napoléon I^er.».

1882 settembre 6
L'ing. Enrico Strada riferisce sull'urgenza di alcune riparazioni al tetto del campanile «atteso il cattivo stato ... che porterà forse il bisogno del cambiamento dei legnami principali».
Circondario 1875-1885 (anche 1883 gennaio 9). Inoltre: A.S.C., 1883 febbraio 2 (lo Strada esibisce alla giunta municipale disegno di cancellata «onde impedire lo sconcio reso ormai insopportabile per ispandimento d'orine ... rispettando con ciò anche una portina ivi esistente che accede al campanile ...»: con disegno del «Progetto per la costruzione di una cancellata a chiudimento dello spazio segnato in pianta A B oggi ad uso abusivo pisciatoio», e varianti, approvato il 1883 dicembre) per cui anche *Circondario 1875-1885* (con veduta del sacello simile alla precedente, ma ombreggiata al tratto, a matita); *Ordinazioni capitolari dal 1880* (1883 dicembre 12, 1885 gennaio 16, 1886 novembre 26); *Oggetti vari dal 1814*: 1905 agosto 28; *Circondario 1886-1895*, 1887 dicembre 6 (la Società Telefonica Lombarda chiede l'autorizzazione di apporre un uncino al campanile dal lato di via Speronari per sostegno di fili telefonici); *Circondario 1896-1911*, 1900 settembre 26 (contratto per affiggere sui muri del campanile quattro quadri di metallo per insegne pubblicitarie, rinnovato nel 1906).

1884 ottobre 15
«Chiarissimo Signore Ingegnere Enrico Strada. Per rilievi dal vero della rotonda di San Satiro, con disegno acquerellato nella scala di 1:40, e studio di ristauro della pianta nella scala di 1:40 £. 225. Per disegno di ristauro di detta rotonda compreso gli studi relativi £. 225 ... Locati Giuseppe, Gaetano Moretti». Ricevuta acclusa.
Altari cappelle affreschi: tavv. 22-24.

s.d. (1884)
La Fabbriceria alla Prefettura. «... L'architettura ottagonale della Cappella (sacello), è dovuta al Bramante, e sebbene il tempo, e forse più ancora del tempo, la poca cura che negli ultimi secoli si ebbe dei monumenti nostri, l'abbiano immensamente sconciata, pure trovasi ancora in tale stato che ad un coscienzioso restauratore permetta ridurla in pristino, mantenendosi strettamente all'antico disegno, senza nulla aggiungervi del proprio, conservando perfino la muratura e decorazioni antiche tutt'ora apparenti.
I sottoscritti fabbricieri di S. Satiro ben ricordando che ristaurare non significa fare ex novo, che cosa pregevole è curare un restauro, irrisorio presentasi fabbricare in oggi l'antico; diedero incarico all'Egregio S.r

Architetto Ingegnere Strada di Milano (altro dei loro colleghi) di attentamente e coscienziosamente esaminare quanto tuttora rimanesse del vecchio ottagono, e di predisporre un progetto di restauro che mantenendo religiosamente tutto quanto esiste, solo la completasse nella parte dal tempo e dall'incuria degli avi, stata rovinata. L'Ingegnere Architetto Strada presentò il progetto che qui si allega con preghiera di restituzione. Il progetto di restauro piacque ai fabbricieri sia perché decoroso pel tempio loro affidato ed artisticamente bello, sia per ché avrebbe portato abbellimento a quel punto tanto centrale della Città, in cui sorge l'ottagono da restaurarsi. E altri cittadini, esaminato il progetto lo commendarono, assicurando la fabbriceria di pecuniario soccorso.
Ma tutto ciò non bastava! Trattandosi di un monumento, è non solo prudente, ma decoroso il non fidarsi del parere di persone esperte nella materia. Epperò la Fabbriceria pregò gli Illustri Signori Commendatore Bertini, Professore Mongeri, Nobile Visconti Ermes; nonché l'assessore municipale avv.to Agnelli perché volessero esaminare il progetto di restauro, eseguendo anche un sopralluogo. E nel giorno 21 Ottobre ultimo scorso si associarono detti Egregi Signori ai fabbricieri, e premesso che si doveva evitare qualunque nuova opera di modificazione, e che sola dovevasi curare scrupolosamente il ristabilimento dell'edificio nel suo primiero stato esaminarono attentamente tutto l'ottagono e condussero approvato il progetto, e raccomandandone caldamente (anche nell'interesse dell'edilizia cittadina) una facile esecuzione.
Si riconobbe allora che nel progettato restauro il così detto lanternino era seguito in perfetta armonia con tutto il resto dell'edificio, quantunque dell'antico lanternino non ne restasse che piccola parte. Si riconobbe che per quanto era della cupola ottagonale il progetto altro non conteneva se non un fedele completamento dei numerosi avanzi decorativi, delle testate e degli angoli rientranti che anche in oggi si riscontrano in uno stato di discreta conservazione e delle terre cotte dipinte che tutt'ora risaltano con semplici, diligenti spugnature. Riconobbesi infine (per esservi tolte qua e là le tegole statevi sovrapposte), che anticamente l'ottagono era coperto con tegole romane (embrici), precisamente come nel progetto Strada, e che questo progetto, trattando sobriamente il restauro della parte terrena della cappella e cioè di quella parte nella quale nuove traccie d'antico si riscontrano, doveva anche per tale sobrietà venire encomiato, appunto perché è massima (forse da taluni dimenticata!) che l'antico non si fa ex novo, ma si conserva.» Segue richiesta di finanziamento (spesa prevista: £ 10.000).
Altari cappelle affreschi.

1885 luglio 12
La Fabbriceria protesta contro l'arbitraria applicazione di una tavola per le affissioni al muro esterno della cappella dell'Addolorata, di cui è imminente il restauro.
Circondario 1875-1885.

s.d. (1885)
L'ing. arch. Augusto Guidini al «Presidente della Commissione di Antichità e Belle Arti ... Adempio all'incarico affidatomi di riferire in merito del Progetto di restauro e di sistemazione della Cappella Bramantesca, detta della Addolorata, annessa a S. Satiro in Milano, progetto di restauro presentato dalla Fabbriceria Parrocchiale ed elaborato sotto la direzione dell'Egregio Signore Ing.re Enrico Strada, membro di detta Fabbriceria, in base al criterio preventivamente formulato di mantenere religiosamente tutto quanto esiste, solo completando le parti dal tempo e dall'incuria degli Avi stata rovinata.
Ed a vero dire la vetustissima Cappella in discorso ha una tradizione ben più remota della tradizione Bramantesca, raffazzonatura che data dall'epoca sforzesca al cadere del Secolo XV. Infatti questa Cappella; o per meglio dire il suo nocciuolo, è di Ansperto, il Fondatore dell'Atrio di S. Ambrogio, e rimonta al IX Secolo; e più precisamente della Cappella, faceva parte della Chiesa detta allora dei Santi Satiro e Silvestro (che per una antica lapide rinvenuta, e per le colonne d'Amandolato Egiziano, detta Cappella vuolsi sorgesse sull'area di un antico tempio di Giove) alla quale andava unito uno Spedale; il tutto innalzato nel giardino della Casa d'abitazione d'Ansperto, e per sua fondazione, sotto la giurisdizione e la cura dei Monaci di S. Ambrogio.
Documento svisatissimo e parziale di codesto è la Cappella, nel suo interno, e maggiormente evidente la torre

delle campane adiacente.
Come questa Chiesa, consacrata dall'Arcivescovo Ariberto nel 1036, si trasformasse, sino allo stato attuale e come Satiro rinunciasse alla compagnia di Silvestro, rinnegando in pari tempo il bisticcio pagano, consacrato anche dal pennello dei decoratori nei frontoni sottostanti al tiburio, non è nostro compito il ricercare; come non è nostro compito l'analizzare la forma strana a T, dell'attuale impianto della Chiesa ... e neppure il ricercare e provare la verità storica della trasformazione, dovuta piuttosto a Bramante, che al Bramantino, od alla scuola. Ci basterà quindi rilevare il deviante e vizioso attacco dell'antica Cappella colla rimanenza della Chiesa, e la sua alterata condizione interna, e totale trasformazione esterna. Quale trovasi attualmente la Cappella nel suo esterno, è informata completamente al carattere Bramantesco, anzi è Bramantesca per eccellenza in molti suoi particolari di squisita fattura, quali le lesene ed i puntoni, mentre lo stile risulta goffo e primitivo in altri particolari, segnatamente nel Cornicione di coronamento del tiburio ottagonale superiore.
Ma codesta pittoresca costruzione mal potrebbesi ritenere organica relativamente al suo interno, e del pari mal tratterebbesi di dimostrarla armonica e logica col suo impianto interno, e del pari mal tratterebbesi di dimostrarla armonica e logica col suo impianto circolare esterno, che soffoca – rinserrandola e svisandola – il nocciuolo si svolgono, incastrandosi sul tetto circolare in modo nano e deforme.
Onde la storia della sua trasformazione non è storia di un giorno e neppure di un artista; e nel vero sarebbe a mio giudizio colui che ritenesse graduale e saltuario anche la trasformazione Bramantesca esterna, considerata per se stessa, e come unità di stile. Certo che pittoresca cosa e stupendamente ella è – anche nel suo stato attuale di disordine e rovina – codesta Cappella che ha una strana ed oscura storia di trasformazione: ma i pregi del bramantesco – di codesta superfetazione sublime – non fanno tacere del tutto i rimpianti, giova convenirne, per la soffocata e svisata vetustissima Cappella di Ansperto.
Della quale vetustissima Cappella che pur era l'Oratorio del Tempio antico, le traccie bisogna ricercarle all'interno, ove sono tutt'ora evidenti nel suo impianto (piccola edicola approssimativamente quadrata, con 4 colonne, e 3 nicchioni perimetrici sulle mezzarie di figura, e che forse saranno state evidenti all'esterno, ma che ora sono soffocate dall'impianto circolare bramantesco), nelle 2 colonne – delle 4 isolate – di armendolato Egiziano, nei capitelli di diverso carattere, e nella traccia del prisco fonte battesimale.
Ed anzi il diverso materiale delle colonne (otto delle quali – 2 isolate e 6 addossate al muro perimetrale – sono di pietra rivestite di stucco), le lesene surroganti parte delle colonnine addossate, l'irregolarità dell'impianto, ed il diverso carattere dei capitelli (sei dei quali – 3 grandi e 3 piccoli – risalgono, al dire dell'autorevole Mongeri, all'ultima decadenza romana del IV Secolo, mentre altri due sono lombardi di rozzissima esecuzione, e gli ultimi sono assai posteriori), tutto ciò; ripetesi, genera la convinzione di parecchi successivi restauri; e può far nascere il dubbio di una tale manomissione della Cappella stessa, anco nel suo impianto: dubbio che non può essere risolto che in base a nuovi e speciali studi, assaggi e ricerche sul monumento, e che noi invochiamo in codesta circostanza.
Dalla parte superiore – sempre all'interno – delle pitture, degli arredi sacri e sacre decorazioni, non parlo. Vi sarebbe da lamentare la generale e continua deturpazione – artisticamente parlando – esistente nei vetusti nostri Templi, causa l'esercizio del culto, colle sue pratiche esigenze, e colle sue goffaggini – relativamente moderne – di espedienti e di sistemazioni, che sono negazioni talvolta d'ogni sentimento d'arte e di storia: onde amara ironia rinchiuder dovrebbe la parola – o formola – di 'religiosa conservazione' applicata ai monumenti che sono le pagine della nostra storia, e la gloria degli Avi nostri.
Riepilogando, la Cappella della Addolorata conserva nel suo interno traccie evidenti e preziose del vetusto suo stato, quale oratorio della Chiesa dei S.S. Satiro e Silvestro fondata da Ansperto nel IX Secolo; e va informata – nel suo esterno – per successive trasformazioni e superfetazioni o carattere bramantesco spiccato.
Veniamo ora al progetto di restauro, e al mandato affidatomi.
E prima d'ogni altra considerazione due dilemmi si affacciano alla mente di chi piglia in esame il citato progetto.
I° Il progetto di restauro è egli fatto in base al criterio di ricerca e ripristinamento dell'antico Oratorio di Ansperto, oppure in base al più modesto concetto di semplice riattazione della superfetazione Bramantesca?
II° Il progetto di restauro contempla tutto l'organismo, vero o falsato, del monumento, nel suo interno e nel

suo esterno; oppure è parziale, con danno dell'unità di studio ed esecuzione d'ogni futuro restauro possibile?
Al primo dilemma risponde il progetto, nella sua evidenza: il restauro è progettato per il solo esterno, e per il suo carattere Bramantesco; per rispondere al secondo bisogna lamentare una lacuna nel progetto: il restauro non contempla l'interno, ne tampoco l'accenna nella allegata relazione, trascurando così ogni lontana possibilità di restauri interni, ed ogni preventiva ed opportuna relazione di armonia od equilibrio che potrebbe avere qualche valore nel fascio delle considerazioni in base alle quali si devono decidere il tipo a restaurarsi, e le modalità.
Veramente le ragioni in forza delle quali si propone il restauro di tipo bramantesco esterno non sono svolte nella allegata relazione, onde bisogna dedurle dal Monumento e dalla sua storia. Ed a vero dire, considerando la nessuna traccia esterna dell'Oratorio Anspertiano, ed il carattere pittoresco e vaghissimo della trasformazione bramantesca, formante una nota artistica delle più caratteristiche e tradizionali della Città, io pure propendo a ritenere come più indicato all'esterno il ristauro bramantesco nella sua forma strana e vaghissima e nei suoi festosi colori.
E pur lamentando una soverchia regolarità nella esposizione dell'impianto centrale antico, erronea regolarità forse dovuta al fatto della trascuranza dello studio dell'interno restaurato, in forza della quale lamentasi pure la mancanza di una sezione del Monumento che ne faciliti sì e meglio lo studio del suo trasformato organismo: il progetto di restauro – studiato e controllato sul vero – si mostra assai bene inteso, e fedele alla vecchia forma, ed alle vecchie traccie di disegno e colore, segnatamente nelle sue parti superiori.
Forse maggiore e più severa sobrietà sarebbe a desiderarsi nella sua parte inferiore – per quanto riguarda i dipinti – specie nei riquadri ornamentali fra le lesene. Poiché non bisogna farsi illusione l'effetto strano che produce il progetto in chi lo guarda la prima volta – effetto di reazione causato dalla ritenuta eccessiva policromia, e che non si modifica del tutto anche dopo aver constatato sul vero – i documenti del pittoresco restauro, e la sua fedeltà, ebbene codesto effetto, e forse ben più energico si produrrà certamente in tutti coloro – e sono moltissimi – che a restauro finito, vedendo le dorme rinnovate e gli inaspettati colori risuscitati, si ricorderanno il gioiello bramantesco, così vago e pittoresco nella sua semplicità, col suo intonaco scialbo o scrostato, colle sue macchie, col suo aspetto venerando e trascurato. Onde ben qui è il caso di eseguire colla maggiore sobrietà e coscienza il progettato ristauro, segnatamente dal lato del colore; ben qui è il caso di ricordare le prescrizioni ministeriali, di non tentare neppure di fare – cioè – né meglio né più degli antichi. Né io in questo caso saprei meglio rendere ed applicare l'idea, che colla parola «Sobrietà».
Ed in merito delle dipinture mi è grato il citare il risultato di un assaggio da me praticato nella finestrella circolare murata del pontone principale, i di cui imbotti risultarono dipinti con così fresca evidenza e carattere da poter effettivamente servire da tipo – per modalità e tonalità – nella esecuzione del restauro.
Ed in detta doppia muratura di chiusura, mi fu pure dato di rinvenire una sbarra di ferro, formante inferriata forse a forma di croce, e traccia di invetriate dipinte all'interno, a figure circolari, e traccie di antico dipinto nell'imbotte interno: documenti codesti di valore per lo studio del restauro interno, e del progetto generale di restauro.
E se la onorevole Commissione Conservatrice dei Monumenti vorrà riflettere alle suesposte ragioni, e segnatamente alla mancanza di traccie esteriori del vetusto Oratorio di Ansperto, che forse nel suo esterno era povera cosa, ed alla tradizionale esistenza della vaghissima trasformazione bramantesca che le crea una valida e speciale ragione d'essere – quale documento d'arte di storia – certo converrà all'autore del progetto di restauro nel dare la preferenza – come tipo a restaurarsi – al bramantesco.
Ma pur accettando in massima il progetto e prima di chiedere una formale e definitiva adesione all'opera progettata, propongo di consigliare il suo completamento, collo studio d'un progetto di restauro interno, informato al suo primitivo carattere lombardo; dando in pari tempo facoltà alla Fabbriceria, e colla collaborazione d'un speciale nostro delegato, di procedere con scienza e prudenza alla ricerca di ogni possibile elemento o traccia dell'antico, che possa essere di guida e documento nel completo progetto di restauro, tanto all'interno che all'esterno, ricerca, codesta, che ci potrebbe illuminare maggiormente sulle condizioni del monumento, e sulle invocate decisioni. Solo dopo codesto completamento di progetto, e meglio solo dopo aver praticato nuove ricerche che ci permetteranno di precisare maggiormente le entità ed il valore del mingherlino e vetusto Oratorio Anspertiano, rinserrato nella mole bramantesca, si potrà decidere in merito

dei restauri ad eseguirsi, con conoscenza di causa e salde convinzioni storiche ed artistiche.
E dato che anche queste nuove ricerche e completamento di progetto nessuna nuova luce apportassero sul Monumento, onde egli restasse, nelle attuali disperate condizioni, in forza delle quali nel mentre l'interno esige un restauro lombardo che lo sistemi tipicamente, l'esterno richiede invece un restauro diverso, informato alla conservazione del suo carattere bramantesco, da parte mia accolgo già sin d'ora il concetto di codesto disperato ristauro che formerebbe un eccezionale quanto doveroso duplice documento nella storia dell'arte.
... ed in vista del proposto completamento di progetto, un altro concetto bramo esporre, facendone anzi formale proposta, il concetto cioè di arretrare di circa un metro il fronte della Casetta Parrocchiale, rinserrata fra la torre delle campane ed il tempio – sul fianco della Cappella – conseguendo così l'isolamento della Cappella nel suo impianto e nella sua elevazione a vantaggio dell'effetto e della conservazione; oltre alla maggiore evidenza della fiancata monumentale della Chiesa, e segnatamente del Corpo con frontone, al quale è addossata la Cappella; ed alla più spiccata evidenza della maestosa e vetusta torre delle campane ...».
Altari cappelle affreschi

1886 marzo 15 - maggio 6
La «Ditta Torretta Bartolomeo» (marmista) leva e ripara scalino con zoccolo di Bardiglio, fa fare due imposte per chiavelle nella mensa, sistema una lastrina di marmo rosso nel pavimento.
Carte diverse 1.

1886 novembre 26.
Lo Strada «richiama la pendenza colla Giunta Municipale circa la collocazione di un pisciatoio accanto alla Rotonda dell'Addolorata verso via Falcone, posto in opera nell'agosto 1885 e stato rimosso per protesta dello stesso ing. Strada ...».
Circondario 1886-1895; anche *Circondario 1850-1865*:: 1853 giugno 13.

1888 gennaio 15
Decreto (n. 530) del Ministero di Grazia, Giustizia e Culto approvante il restauro al sacello, con stanziamento di £ 3.000, oltre a £ 500 dal Ministero di Pubblica Istruzione (non ancora versate nel 1891 gennaio 23).
Circondario 1886-1895.

1888 febbraio 20..
Circolare a stampa. «Onorevole Signore! L'apertura della Via Carlo Alberto, e le opere della monumentale Piazza del Duomo fanno sentire vivissimo il bisogno d'un restauro della parte esterna dell'ottagonale Cappella dell'Addolorata in San Satiro, e cioè di quella parte esterna di detta Cappella che prospetta le vie Carlo Alberto, Capellari e Falcone. L'ottagono da restaurare è uno squisito modello di bramantesca architettura, e se al presente (nello stato di deperimento in cui trovasi), costituisce uno sconcio nella parte più centrale della città, diverrà invece, dopo diligenti restauri, un artistico abbellimento di quell'importante quartiere. Un progetto di fedele e coscienzioso restauro, già da tempo presentato dai sottoscritti alle competenti autorità, e queste, uniformandosi al voto di commissioni artistiche, lo approvarono con plauso, come da Ministeriale Decreto in data 15 Gennaio 1888, n. 530. Ma all'effettuazione di tale progetto, dai migliori nostri artisti tanto e reiteratamente caldeggiato, fanno serio ostacolo le finanze della Chiesa di San Satiro, rese esauste per la recente rifabbrica della facciata del tempio, stata reclamata quale abbellimento della città ... trattandosi di edifizio, annoverato per legge fra i monumenti nazionali.
Il Proposto Parroco, Sacerdote Carlo Locatelli. I Fabbricieri: Strada ing. Enrico - Nava ing. Cesare - Finoli rag. Francesco - Mapelli dott. Luigi - Villa rag. Giacomo. La Commissione: Visconti marchese Carlo Ermes. Agnelli avv. Gaetano. Zucchi avv. Natale.».
Circondario 1886-1895.

1888 aprile 26
Impegno della Ditta Ferrari-Santambrogio («pietre artificiali in Cemento Portland, lavori in stucco e scajola, lavori d'ornamentazione»), diretto allo Strada, «di eseguire tutte le opere occorrenti per il ristauro in Cemento delle opere tutte di decorazioni della Cappella Votiva all'esterno della Chiesa di S. Satiro e precisamente, come da campione in corso d'esecuzione ... Il lavoro da eseguirsi s'intende:
1° Cupolina superiore o Torretta;
2° Cupola sottoposta, composta di Capitelli, Cornici intagliate e Fascia, Dentelli e mensole;
3° Frontoni sottoposti con Cornicione intagliato;
4° Cornice principale intagliata con trabeazione pure intagliata, con Patere e teste variate di Putini nel Fregio di detto cornicione;
5° Capitelli e base per le Lesene sottoposte.
E tutto ciò compreso da eseguirsi a perfetta regola d'arte al prezzo totale di £ 2850 ... escluse le opere di muratura, Pittura e Ponteggio».
Allegato inventario relativo a tegole:
«Tegole a squame in opera n. 1534 / Idem di scorta (sotto al solaio) n. 752 / Totale n. 2296 / Esposte sul conto Provini n. 2345 / Mancanti n. 19 le quali furono rotte certamente // Tegole rettangolari in opera sui timpani n. 432 / Idem sull'ottagono n. 288 / Idem di scorta sotto al solaio n. 42 / Totale n. 762 / Esposte al conto Provini n. 830 / Mancanti n. 88 // Tegole a canale in opera sui timpani n. 380 / Idem sull'ottagono n. 280 / Totale n. 660 / Esposte sul conto Provini n. 799 / Mancanti n. 139».
Circondario 1886-1895.

1888 giugno 2.
«Il sottoscritto Ingegnere incaricato della direzione dei lavori pel ristauro della Cappella Bramantesca, sentito il Signor Giuseppe Ferrario decoratore, ha convenuto collo stesso l'esecuzione di tutto il ristauro della parte decorativa da eseguirsi in Cemento di Genoble mescolato a colori, per modo da imitare la terra cotta esistente. Le opere convenute consistono:
1° Nel ristauro del Cupolino e superiore torretta.
2 Sottoposta Cupola con capitelli, cornice intagliata, fascie, dentelli e mensole.
3 Frontone sottoposto con cornicione intagliato.
4 Cornice principale con trabeazione e testine figurative.
5 Capitelli e basi per le lesene sottoposte.
6 Zoccolo all'estremità in corrispondenza al pavimento.
Tutti i detti lavori debbono essere condotti a perfezione d'arte e sopra i modelli già esistenti non potendosi portare alcuna variazione sotto la penalità del rifacimento del lavoro eseguito. Il cemento sopra indicato deve essere sempre fresco in modo da corrispondere al bisogno. Il lavoro dovrà essere collaudato in ogni sua parte dal Signor Architetto Cav.re Guidini delegato dal Ministero per la sorveglianza dei lavori stessi. Il prezzo complessivo inteso e convenuto è di italiane Lire duemila seicento ... la quale somma verrà pagata per Lire mille ... ultimati i lavori: altre Lire ottocento ... tre mesi dopo, e il saldo entro un anno dopo il definitivo collaudo il quale non oltrepasserà l'anno dal secondo pagamento. Obbligato il Sig. Ferrari della rifazione di tutte quelle parti che non avessero date buone prove. Letto, approvato e sottoscritto. Giuseppe Ferrari».
Circondario 1886-1895.

1888 giugno 8
L.B. (Luca Beltrami), *Il restauro della Cappella dell'Addolorata in S. Satiro,* «La Perseveranza».
«Da alcune settimane vennero iniziati i lavori di restauro a questo interessante esempio dell'architettura in terra cotta del secolo XV, e in questo periodo di tempo si sono effettuati tutti quei lavori di indagine che hanno permesso di raccogliere gli elementi fondamentali del restauro. Così alle traccie della decorazione policroma che si estendeva su tutti gli sfondi e le superfici piane del monumento, e che già erano state rilevate e studiate, si aggiunsero in questi giorni altre indicazioni interessanti. Fra queste merita di essere segnalata la decorazione del fregio della cornice ottagona, la quale, in seguito allo scrostamento dell'intonaco, riapparve

costituita da formelle in terracotta stampata ad intrecci circolari geometrici, che richiamano la decorazione dello stile lombardo-bizantino, cui appunto appartiene l'ossatura della costruzione: si trovò pure un avanzo delle vecchie pitture del XIV secolo che decoravano la parete circolare inferiore, la quale da qualche giornale venne erroneamente considerata come l'abside della vecchia chiesa lombarda di S. Satiro, di cui vedesi tuttora lì vicino il campanile. Ma la scoperta più interessante fu quella per la quale risultò il metodo di copertura che era stato adottato nel XV secolo, allorquando la cappella venne rivestita di forme bramantesche. Bisogna notare come il ripristino di questa copertura, per mancanza di traccie ed indicazioni era il punto più difficile ed oscuro del restauro, giacché le tegole ordinarie, che fino a questi giorni costituivano il tetto, mascheravano una parte della decorazione policroma, per cui bisognava ammettere che la copertura originaria avesse una inclinazione minore di quella richiesta dalle tegole comuni. Di fronte a tale circostanza, si mise innanzi l'ipotesi di una copertura metallica; la quale però si presentava tosto poco ammissibile, per la forma tutta speciale della copertura, composta di piccole superfici curve e piane, che si raccordano assai irregolarmente. Si pensò a un modello speciale di tegola, ma impensieriva l'idea di introdurre nel restauro una disposizione e un elemento incerto ed arbitrario: fortunatamente nello sgombrare tutto il detrito che rinfiancava le volte, si trovò un laterizio, la cui destinazione apparve tosto evidente nella sua forma speciale a squama di pesce con risalti e rientranze lungo il contorno, analoghe a quelle che oggidì si praticano nelle tegole dette marsigliesi. Questo laterizio speciale, oltre al suo vantaggio pratico di prestarsi facilmente a tutte le ondulazioni della copertura, poteva dare altresì, colla sua ripetizione, un effetto eminentemente decorativo, e che è caratteristico nell'architettura del rinascimento: per il che riesce nettamente indicato il provvedimento della riproduzione di quell'unico pezzo, fortunatamente scampato alla rovina generale, per ricostituire la nuova copertura secondo quel concetto originario a cui mira il restauro in questione».

1888 settembre 11
Il restauratore Giuseppe Steffanoni alla Fabbriceria: «Per l'operazione di trasporto dal muro con intonaco su tela e telaio di cinque frammenti di affresco, che rappresenta la Vergine con Bambino seduta in cattedra, due angioli separati, un S.t Sebastiano, ed un Pellegrino ... L. 220.000».
Altari cappelle affreschi.

s.d. (1888 settembre)
Minuta, s.a. (probabilmente il Nava, per conto del Guidini). «Relazione alla Prefettura sui lavori della ristaurante Cappella Monumentale dell'Addolorata ... In risposta a pregiata nota di codesta R. Prefettura, risguardante lo stato dei lavori di ristauro ... i sottoscritti hanno l'onore di significare quanto segue.
Appena avuta l'approvazione del progetto di ristauro, venivano iniziati i lavori, non limitando le decorazioni alle pure parti di decorazione, ma estendendole altresì alla parte organica qua e là molto compromessa, con evidente danno della solidità. Ma essendosi in questi primi lavori scoperte traccie non dubbie del nocciolo originario, corse naturale il desiderio, per corrispondere al voto di alcuni membri della Commissione Conservatrice dei Monumenti di eseguire degli assaggi in vari punti per vedere se fosse dato di poter rilevare gli elementi della costruzione primitiva. Né le ricerche furono infruttuose. Dagli scavi fatti alla base del monumento, e da alcune breccie aperte qua e là sui muri del tamburo si poté constatare che la pianta primitiva della cappella era costituita da sette lobi semicircolari, coi centri posti nei vertici di un ottagono; al posto dell'ottavo lobo eravi l'atrio della cappella il quale fu investito della costruzione successiva della chiesa di San Satiro. La pianta, per la sua forma centrata, ha tutti i caratteri delle piante bizantine, il che farebbe supporre che il primo nucleo fosse appunto bizantino, e che ciò sia veramente è altresì confermato da alcune traccie di decorazione a colori che si sono riscoperte. La superfetazione bramantesca involse la costruzione lobata in un unico tamburo cilindrico, lasciando però in corrispondenza alle rientranze fra un lobo e l'altro delle nicchie, come attualmente si vedono.
Il motivo decorativo dell'alzato primitivo era semplice assai: una zoccolatura liscia e delle specchiature arcuate in numero di due o tre per ogni scomparto, tali specchiature erano ornate di pitture, oppure occupate nel mezzo da finestre. Le pitture però doveano essere state almeno in parte rinnovate tre volte, come lo mostrano i vari strati scoperti: l'ultima rimanda ad un'epoca appena anteriore all'epoca bramantesca. Tutti

questi affreschi furono levati e si intende conservarli. La camiciatura di questa parte superiore caratteristica assai, era formata da mensolette di cotto intagliate rozzamente in grossi tavelloni e raffigurava teste di mostri. Tali mensole supportavano altri tavelloni orizzontali, colla parte estrema e sporgente poggiate a base di civetta rovescia, questa camiciatura riusciva molto inferiore all'attuale bramantesca; epperò le cappe delle volte doveano essere di pendenza tale, da non permettere che l'applicazione di una copertura metallica. Dalle diligenti indagini fatte risulta però che questo monumento prima dell'epoca bramantesca ebbe a soffrire principalmente e quasi esclusivamente in questa parte inferiore parecchi rimaneggiamenti in diverse epoche, dei quali almeno due si mostrano in modo molto evidente, per la diversità dei materiali laterizi usati e per la malta evidentemente diversa dalla originaria. Tali rimaneggiamenti però ebbero quasi sempre per il capo esclusivamente l'apertura di nuove finestre e l'allargamento o la chiusura delle preesistenti, e la riduzione di qualche finestra a parte. Tali operazioni di chiusura e di apertura si riscontrano chiaramente ancora oggi e mostrano come le primitive finestre esistenti non fossero né uguali né simmetricamente distribuite; si può, però assicurare che esse si trovavano originariamente solo nei tre nicchioni terminali dei bracci della croce interna, e pure in numero di due per ogni nicchia. Dette finestre, a doppia strombatura si potevano osservare, beninteso, nella nicchia di tramontana, quantunque la più rovinata e si mostravano coperte di intonaco colorato: pare che la chiusura di queste sia stata fatta solo all'epoca della superfetazione bramantesca quantunque anche prima di allora avessero subito svariate modificazioni. Nel nicchione di mezzo non si potevano fare scandagli perché vi era e vi è tuttora un affresco esteso che rendeva impossibile il farlo. Le finestre guardanti verso oriente e corrispondenti al nicchione dell'altare sono quelle che subirono forse maggiori modificazioni. Le originarie, a doppia strombatura, e ricoperte da intonaco colorato, erano di dimensione minore delle precedenti e furono in epoca successiva ristrette e maggiormente ridotte a una sola strombatura e chiuse poi del tutto all'epoca del terzo rimaneggiamento, anteriore all'epoca bramantesca.
Quanto alla pianta superiore del monumento si poté constatare benissimo l'esistenza di pinnacoli in mattoni da coronamento al vertice e ai lati dei frontoni; prima della riforma bramantesca, di questi pinnacoli esistevano ancora le basi nascoste sotto le tegole. Il tiburio poi invece delle attuali finestre rettangolari doveva avere finestrelle arcuate al modo lombardesco: difatti l'attuale piattabanda si mostra intagliata sull'originario archetto: si poté poi constatare che l'attuale corniciatura del tiburio stesso è ancora l'originaria, e lo provò la natura dei materiali e il modo di esecuzione nonché il fregio primitivo, che si scoprì sotto l'attuale colore e che consisteva in tavelloni incisi a disegni di circoli e croci sotto l'attuale colore e che consisteva in tavelloni incisi a disegni di circoli e croci intrecciate a degli animali. Bramante non fece che intonacare le membrature primitive, decorandole a colori. Si ebbero per tal modo se non tutti, almeno molti elementi costitutivi dell'originario nocciolo: e di questi elementi si tenne esatta nota, riservandosi di stendere in seguito una memoria.
Terminato il periodo di studio retrospettivo si procedé alacremente alle opere di ristauro sempre sotto la sorveglianza del sottoscritto arch. Guidini delegato dal Ministero. Una prima difficoltà però che si presentò e abbastanza grave, fu quella del sistema di copertura. Nel disegno erano separate le tegole romane perché se ne erano trovate sotto l'ammassarsi di tegole comuni che ingombravano il tetto. Ma se questo sistema era passabile per la copertura del tiburio e dei frontoni dove non si avevano che ali piane, riusciva assolutamente impossibile pel tetto del tamburo cilindrico inferiore. Difatti le volte degli ambienti sottostanti essendo differenti le une dalle altre riuscendo ad altezze diverse ed essendo impensabile ridurle uguali senza arrischiare di menomare la solidità delle volte stesse, non si poteva trovare una unica superficie conica che le involgesse tutte, a meno di ricorrere ad una superficie molto inclinata, il che avrebbe portato un investimento troppo forte di frontoni e che in ogni modo avrebbe differito dal preesistente. Bisognava quindi ricorrere ad una superficie molto inclinata, il che avrebbe portato un investimento troppo forte di frontoni e che in ogni modo avvrebbe differito dal preesistente. Bisognava quindi ricorrere ad una superficie a varie pendenze, e in questo caso si rendeva impossibile l'applicazione di tavelle piane. Questo fatto fece nascere il dubbio che la copertura originaria di questa parte di tetto non fosse stata identica a quella delle altre, e si fecero ricerche per vedere di scoprire il sistema usato all'epoca. Le ricerche furono fruttuose: si trovò fra il materiale di spoglio della superfetazione bramantesca un embrice nervoruto e foggiato a squama di pesce e che doveva servire ottimamente per la copertura di una simile superficie. Sottoposto questo embrice all'esame della Commissione Conservatrice dei Monumenti, essa lo trovò adattissimo, e opportuno lo provò anche l'esperimento fatto con modelli forgiati su quel primo. Per cui esso fu adottato senz'altro.
Oggi dunque i lavori si trovano a questo punto. Il pluviale è completamente terminato: sul tiburio si stanno restaurando gli affreschi, essendo già riparate tutte le decorazioni di cotto: queste sono pure già riparate sui frontoni, e ora si stanno riparando e completando nella corniciatura del tamburo cilindrico. Inutile il dire che le parti di completamento si sono foggiate scrupolosamente sulle esistenti, e che si ebbe la maggior cura di conservare tutto quanto era conservabile. Si spera che anche gli affreschi si possano terminare entro questo mese: perciò nel mese di ottobre si farà lo scoprimento della cappella restaurata».
Circondario 1886-1895.

1888 ottobre 29.
«Processo verbale della seduta della Fabbriceria (alla data): stanti le notorie strettezze in cui trovasi la cassa della Fabbriceria, ed attesi gli straordinari impegni cagionati dall'ormai quasi compiuto ristauro della cappella dell'Addolorata, opera della quale torna in oggi impossibile il valutare con precisione la spesa e l'importo delle offerte versate e da versarsi e quindi il residuo che rimarrà a carico della Fabbriceria ... La Fabbriceria prega il collega sig. Ing. Architetto Enrico Strada di voler dichiarare se in occasione del ricevimento del nuovo sig. preposto Parroco sia sperabile di poter procedere allo scoprimento dei lavori di ristauro della cappella dell'Addolorata.
Il sig. Ing. Enrico Strada informa dello stato in cui trovansi tali lavori i quali possono dirsi compiuti per tutta la parte superiore dell'edifizio non mancando più che il ristauro e la sistemazione della parte terrena. Rende conto delle incontrate e superate difficoltà e della segurtà fatta degli avanzi di una più antica costruzione e di antiche pitture rinvenute sotto la cinta dell'attuale Rotonda. Informa delle visite fatte dalla Commissione artistica delegata alla sorveglianza del ristauro, del giudizio da essa emesso pel rinvenimento degli accennati avanzi di un anteriore edifizio, e promette di far tenere alla Fabbriceria per essere depositata in Archivio una Memoria relativa.
Quanto allo stato attuale dei lavori esso dichiara che sono ormai condotti a termine nella loro massima parte e che potrebbero essere da un giorno all'altro levate le impalcature mantenendo ancora per qualche tempo la cesata d'assi nella parte corrispondente al piano terreno il cui ristauro non è ancora compiuto e pel quale occorrerà anche il riordinamento del piano stradale, ma avverte che allo scoprimento della parte compiuta dovrebbe precedere la visita di collaudo del sig. Architetto Cav.re Augusto Guidini delegato dal Ministero della Pubblica Istruzione alla vigilanza dei lavori di ristauro. Ricorda che il Ministero della Pubblica Istruzione ha assegnato per queste opere l'egregia somma di £ 3.000 pagabili a lavoro finito e collaudato, motivo per cui importa di non trascurare che questa parte di lavori venga prima dello scoprimento riconosciuta dal prelodato sig. Cav.re Guidini. Soggiunge poi che esso venne già replicatamente invitato dallo stesso sig. Ing. Strada ma che sinora non fu possibile ottenere la di lui visita in luogo, ma che esso rinnoverà le sue più vive istanze e che se come spera otterrà che la visita del detto sig. Cav.re Guidini avvenga prima del giorno fissato per l'ingresso del nuovo Parroco darà le disposizioni necessarie onde per quel giorno vengano levate le impalcature e segnalata al pubblico la parte superiore del ristauro. La Fabbriceria rende grazie al sig. Ing. Strada delle fatte comunicazioni e delibera eziandio che avvenuto che sia lo scoprimento di questa parte dei lavori provvederà a mezzo di apposito incaricato all'esazione di diverse somme offerte e non ancora versate e procurerà colla diramazione di una nuova circolare di fare un nuovo appello alla cittadinanza per la raccolta di ulteriori offerte valendosi all'uopo degli elenchi già predisposti ed esistenti presso il sig. Ing. Strada, specialmente per riguardo a persone notoriamente facoltose e intelligenti di opere d'arte e specialmente note per generosità e religiosi sentimenti le quali non hanno risposto al primo invito».
Fabbrica Riparazioni dal 1881 (alias cartella 18)

1888
R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1888, ed. 1981 p. 336: tav. 11.
«L'axe du plan du campanile est parfaitement parallèle à l'axe de l'eglise contigue, élevée par Anspert, ce qui semble confirmer que les deux édifices sont de la méme époque».

(1889) febbraio 16
Carlo Ermes Visconti a Giulio Carotti: informa che è in partenza per Roma e che sta trattando la cessione al Museo Patrio di Archeologia di affreschi provenienti da San Satiro.
La Guardia 1989, p. 43, n. 207.

1889 marzo 4
Minuta. «Illustre Signor Marchese Carlo Ermes Visconti. In relazione alla di Lei pregiata lettera in data 25 febbraio 1889, i sottoscritti, quali altri dei Fabbricieri di S. Satiro esprimono la propria soddisfazione e quella dei colleghi nel poter cedere al Museo Artistico Municipale i frammenti di affreschi ritrovati nel restauro della Cappella Bramantesca. Le significano che sarebbe desiderio della Fabbriceria lasciare a Lei il fissare la misura del compenso per detti affreschi, poiché appartenendo Lei alla Commissione promotoria del Restauro di detta Cappella, ed essendo nello stesso tempo Presidente del Museo Artistico, saprà certamente determinare quella cifra che possa riuscire di convenienza e per la Commissione e pel Museo. Intanto per sua regola Le facciamo noto che la spesa incontrata per levare e trasportare detti affreschi fu di oltre Lire trecento ...».
Circondario 1886-1895

1889 aprile 12
Lo Strada firma un disegno di «Progetto di cancellata per la Cappella Bramantesca presso San Satiro» (sic), approvato il 1889 maggio 2.
Disegno in due copie, rispettivamente in A.S.C. e in *Circondario 1886-1895*: tav. 27.

1889 ottobre 19
La Fabbriceria invita gli oblatori al restauro della cappella dell'Addolorata a intervenire alla celebrazione religiosa in Santa Maria di domenica 27 corr. in occasione dello scoprimento dei lavori, totalmente compiuti.
Circondario 1886-1895.

1889 ottobre 19
«Milano, negli uffici del Comune. Premesso che la Fabbriceria ... con istanza 12 Aprile 1889 chiedeva alla Giunta Municipale il permesso di poter racchiudere con una cancellata in ferro la Cappella Bramantesca, al risvolto fra le vie Falcone e Speronari – Cappella testé reastaurata – per preservarla dai possibili guasti, essendo decorata a colori anche nelle parti basse. Premesso che la prefata Fabbriceria offriva in corrispettivo della concessione che domandava al Comune di annuire al collocamento di un publico smaltitoio nella rientranza formata tra la detta Cappella e il campanile della Chiesa. Premesso pure che la Giunta Municipale avuto il favorevole voto della Commissione Edilizia, con suo Decreto 10 Settembre 1889 n. 25783 - 1962 Rip. 9 Sez. I deliberava di acconsentire alla collocazione di detta cancellata in ferro. Valendosi ora delle precorse intelligenze e della concessione fare constare mediante allo scritto si addiviene alla presente ... fra il Sig. Assessore Cav. Alberto Corbetta ... e i Signori Ing. Enrico Strada e Ing. Cesare Nava Fabbricieri ...
1° La linea di confine fra la proprietà Comunale e la proprietà della Fabbriceria di S. Satiro ... d'ora in avanti sarà determinata dal piede esterno dello zoccolo di vivo a sostegno della cancellata giusta il progetto approvato dalla Commissione Edilizia il giorno 2 Maggio 1889 ...
2° Il Municipio si obbliga di far sistemare in lastricato il marciapiede lungo il suindicato risvolto.
3° La Fabbriceria di S. Satiro acconsente che nell'angolo rientrante verso il detto risvolto ed il campanile della Chiesa possa collocarsi un pubblico smaltitoio a due piazze in marmo con schienale parallelo al muro del campanile e distante pochi centimetri dal medesimo. Detto smaltitoio dovrà esser riparato con diaframma di lamiera dell'altezza di m 1,80 ... ed occorrendo convenientemente illuminato ...». Allegato atto pertinente.
Circondario 1886-1895.

1889 ottobre 22
«Elenco dei Sottoscrittori pel ristauro della Cappella dell'Addolorata presso S. Satiro e che hanno già versato la loro offerta a mani del Sig.r D.r Paolo Migliavacca ... totale £. 11.572.50»
Tra cui: «1) Municipio di Milano per assegno deliberato in seduta 29 Marzo 1888. Vedi gli atti in protocollo al n. 39. £. 3.000.
2) Ministero della Pubblica Istruzione come da partecipazione della locale R.a Prefettura 30 aprile 1888. Vedi gli atti in protocollo al n. 42. £. 3.000.
3) Ministero di Grazia e Giustizia per dispaccio 30 Aprile 1888 partecipato dal R. Subeconomo 7 maggio successivo:V. gli atti in protocollo al n. 44 £. 500 ...
4) Dal Museo Artistico Municipale per corrispettivo della cessione fattagli degli affreschi staccati dall'esterno della Cappella; V. gli atti in protocollo al n. 20 & 89 £. 600»
Circondario 1886-1895, anche s.d. (1890 novembre 11: «Prospetto delle esazioni delle offerte versate al D.r Migliavacca pel ristauro della Cappella dell'Addolorata in S. Satiro in relazione alla Circolare 20 Febbraio 1888 ... dal giorno 20 Febbrajo 1888 fino al giorno 11 Novembre 1890 ... Totale £. 5189»); *Altari cappelle affreschi*: 1892 dicembre 20 («Conto consuntivo al ristauro della Cappella Bramantesca annessa alla Chiesa di S. Satiro ... Attivo £. 12.743.35 ... Passivo £. 15.211»).

S.d. (1889)
Dal Guidini alla Commissione Conservatrice (di cui è nominato A. Clericetti):
«... essendo io sottoscritto ... incaricato della sorveglianza dell'opera, mi feci un dovere di rintracciare ... l'antica muratura ... ne feci pure oggetto di speciale raccomandazione anche all'Ing.re Strada, autore del progetto di restauro ed al solerte Ing.re Nava, che lo assisteva nella direzione dei lavori.
... la forma esterna primitiva risultò evidentemente suddivisa in otto scomparti, sette dei quali accentuati a lobi semicircolari, l'ottavo verso la chiesa, certo anche anticamente foggiato ad ingresso, forse col nartece addossatovi. Tutto codesto primitivo impianto venne circoscritto e coinvolto nella forma cilindrica bramantesca, costituente l'attuale impianto, la di cui pesantezza è in parte rimediata dall'eleganza delle lesene che la suddividono e dalle nicchie praticate nelle rientranze fra i lobi e collegato rudemente colla Chiesa di San Satiro che sorse vicina, ed obliquamente al suo fronte.
Da quanto ci venne dato di scoprire ed assodare con replicati assaggi ed attento esame delle singole parti del monumento, ognuno dei tre nicchioni doveva essere munito di due finestrelle a doppio strombo, vale a dire a parete di strombo piegata a risalto. Dette finestrelle però pare non fossero né eguali fra loro, né simmetricamente distribuite; e stante alle osservazioni fatte sul nicchione di tramontana, le loro strombature dovevano essere dipinte a disegni geometrici e policromi.
All'esterno, e precisamente sul lato a mezzogiorno del monumento, si ebbe la fortuna di rintracciare la cornice di coronamento dell'impianto primitivo, molto più bassa di quella formante il coronamento bramantesco, e quasi corrispondente all'altezza d'imposta delle cappe dei tre nicchioni citati, le quali – forse ricoperte cogli antichi tegoli a scaglia, rintracciati nei detriti di sottotetto – dovevano sorgere sulla sottostante costruzione lobata. Detta cornice, tutta in materiale laterizio assai caratteristica, era costituita da mensolette, effigianti teste di mostri, non modellate, ma assai caratteristica, era costituita da mensolette, effigianti teste di mostri, non modellate, ma assai rozzamente intagliate in grosse mattonelle posate verticalmente, sottostanti ad un altro corso pure di grosse mattonelle disposte orizzontalmente, avente il loro margine estremo sporgente e foggiato a becco di civetta rovescio.
... venne pure constatato come fossero dipinte anche le specchiature all'esterno; anzi tali pitture presentarono tracce, in alcune parti, di ripetuti rinnovamenti, l'ultimo dei quali appena di poco anteriore alla riedificazione bramantesca. Sul lato a mezzogiorno della cappella, all'esterno, e precisamente dove la stessa si innesta alla chiesa (forse l'antico muro del nartece) vennero pure trovate le tracce d'imposta di una volticina, sovraintendente a un piccolo ambiente, le di cui pareti, nella porzione rimasta, risultarono parimente dipinte, e per vero dire, assai rozzamente. Tutti codesti affreschi, in seguito pure a mia speciale raccomandazione, vennero diligentemente levati, a scopo di conservazione. Parmi che il loro posto dovrebbe essere al Museo delle antichità patrie in Brera.
... Forse la massa cubica centrale, superiormente sporgente e fiancheggiata dai quattro frontoni, risultava investita da tante cappe quanti erano i lobi sottostanti, innestantesi, le une nelle altre, nei loro punti di

contatto; forse le cappe dei nicchioni si svolgevano indipendentemente dai lobi esterni sottostanti, nella pienezza della loro forma organica, ed i lobi d'angolo venivano alle stesse ed in corrispondenza dei quattro frontoni soprastanti collegati con piccole coperture a segmenti conici di raccordo ... Certe tracce dell'antico si riscontrarono più in alto nella forma cubica centrale, o per dir meglio nei quattro corpi addossativi: essendosi trovate le basi, appena ricoperte dalle tegole, dei pinacoli che originariamente decoravano i vertici ed i lati dei quattro frontoni che li coronano, e la traccia di finestre trifore circoscritte nei frontoni, al posto dell'attuale finestrella circolare, di fattura bramantesca. Il tiburio ottagonale sovrapposto alla forma cubica centrale, invece delle attuali finestre rettangolari, era fregiato da finestrelle arcuate, essendosi potuto constatare essere l'attuale piattabanda intagliata nell'archetto primitivo. Inoltre la sua attuale cornice di coronamento è l'originaria: essendosi l'architetto bramantesco limitato ad intonacarne e dipingerne le membrature. E che sia la cornice originaria, lo dimostrano la natura dei materiali, la modalità di lavorazione, e segnatamente, il fregio scoperto sotto l'intonaco, costituito da grosse mattonelle posate di faccia, grossolanamente incise a croci e vincoli intrecciati a figure schematiche di animali. Di questo fregio caratteristico ne ho fatto lasciare scoperto un lato, verso l'angolo della chiesa e della casa parrocchiale, vale a dire il più nascosto relativamente alla strada, onde non danneggiare l'insieme del restauro bramantesco, e dove può essere sempre oggetto di esame e di studio.
... il primitivo impianto ... presenta il tipo di una costruzione bizantina ... al tempo di S. Ambrogio (sic.) ... Ed il primitivo carattere bizantino è altresì attestato da tracce di decorazioni policrome, rinvenute sulle antiche pareti.
... Anche prima della trasformazione bramantesca si è potuto constatare che il monumento originario ebbe a subire diversi rimaneggiamenti; due dei quali evidentissimi per la differenza della malta e dei laterizi usati, in confronto dei materiali primitivi. Questi parziali rimaneggiamenti pare avessero per unico obiettivo la successiva modificazione delle luci: vale a dire l'allargamento o la chiusura delle finestrelle esistenti, l'apertura di nuove o la trasformazione in porta di qualcuna di esse. Sebbene gli scandagli siansi dovuti limitare ai nicchioni di tramontana e d'oriente – quello di mezzodì essendosi dovuto riattarlo in causa dell'affresco sacro all'esterno, pregevole come arte, ed oggetto di speciale devozione dei fedeli – sembra tuttavia che le maggiori modificazioni furono fatte subire alle finestrelle del nicchione ad oriente, in corrispondenza all'altare, essendo state le stesse in un primo rimaneggiamento ridotte ad uno strombo rettilineo, indi chiuse del tutto nel secondo rimaneggiamento anteriore alla modificazione bramantesca. Fu in codesti scandagli che ci venne dato di constatare il numero e la mancanza di simmetria ed uniformità delle finestrelle dei nicchioni, essendo le due all'oriente diverse e più piccole di quelle del nicchione a tramontana.
Ma la totale cancellazione dell'opera primitiva, o per dir meglio la sua completa trasformazione esterna che assunse nuova forma e carattere bramantesco, e da questo s'intitola, si compì nel XV secolo, secondo alcuni per opera di Bramante da Urbino, secondo altri – e forse a maggior ragione – per opera dell'allievo Bartolomeo Suardi detto Bramantino ...
Nella tavola che allego alla presente relazione, avvi segnato il rilievo della pianta del monumento, dimostrante il primitivo impianto, e la successiva modificazione, ed uno schema ortografico della costruzione bizantina, quale mi venne dato – più che altro – d'intuire, in base agli scarsi dati scoperti e rilevati della sua primitiva esterna struttura ed organismo, oltre ai principali elementi decorativi ed architettonici ... vale a dire la cornice di coronamento dell'impianto lobato, ed il fregio della parimente originaria cornice di coronamento del tiburio.
... la massa primitiva, segnatamente nel suo impianto, ove fu scoperta, si dimostrò così sciupata ed in tali cattive condizioni di stabilità e resistenza da doversi inevitabilmente sfasciare, qualora fosse stata intieramente scoperta ed isolata. Onde l'involucro bramantesco va considerato quale un effettivo rinforzo del nocciolo primitivo che rinserra ... In ogni modo ... ho consigliato ... che nessuna traccia dell'antico fosse manomessa per esigenza alcuna di lavoro, ma che si procedesse in modo, nella esecuzione dello stesso, di conservare tutto quanto venne fatto di mettere in evidenza ... ricoprendo il tutto in tali punti, colle nuove murature a rimpello, e senza intaccatura alcuna di collegamento, onde in qualunque epoca, volendolo, si possano sempre rintracciare intatte, o quali vennero fatto di esaminarle.
... sin dal principio dei lavori, una decisione di massima urgeva prendere, riguardante il materiale modellato:

e cioé se il cemento opportunamente colorato ed intonacato, piuttosto che la terra cotta, si dovesse impiegare nella reintegrazione delle parti in materiale laterizio modellate del giojello bramantesco. Sembrerebbe, a prima vista, che si dovesse senz'altro prescegliere la terra cotta; invece così non è. Infatti più che sostituzione di pezzi totalmente mancanti, nel caso nostro si trattava del completamento di una grandissima quantità, per non dire la quasi generalità dei pezzi, in materiale laterizio, molti dei quali dipinti, ai quali solo mancava qualche frammento ornamentale od architettonico ... (Poiché i calchi fatti di terracotta) diminuiscono di volume nella cottura, e quindi si spostano e si modificano, onde per avere esattamente una forma riprodotta, come dimensioni, occorre imitarla con una modellatura un po' più grande, incorrendo così nel pericolo di falsare la forma presa per modello ... io, convinto a priori, anzi propugnatore della speciale modalità per il restauro in discorso, fui lieto di vedere ben accolta e sancita, nel seno della Commissione Conservatrice, la proposta applicazione del cemento colorato, pel restauro dei pezzi in laterizio danneggiati. Ed il lavoro, eseguito con ottimo manufatto (Cemento Portland a lenta presa, mescolato nella voluta misura con materia colorante) fu condotto con cura e pratiche cognizioni: e l'attenzione degli esecutori fu tale, essendo diverse le tonalità di colore di tanti pezzi, di dosare l'impasto alla stregua del colore speciale del pezzo da restaurarsi. Ed il lavoro, in massima bene riuscito, non richiedeva altra opera di completamento delle semplici velature di completa fusione, ed armonizzamento dell'antico colle nuove parti restaurate.
... Un'altra non lieve difficoltà offriva il restauro – vale a dire il sistema di copertura dell'impianto cilindrico bramantesco, nel quale le volte che rinserra, avendo altezze e sviluppi differenti, e d'altra parte non potendosi né tagliare le più alte, per non comprometterne la solidità, né alzare il tetto, uniformandolo alle più alte, poiché avrebbe soverchiamente investito i frontoni, pure differendo dalla forma preesistente, impossibile cosa riesciva il coinvolgerle tutte in una unica superficie conica ... Nelle ricerche fatte per scoprire l'originario sistema di copertura, si ebbe la fortuna di trovare nei detriti del sottotetto un embrice verniciato, foggiato a squama di pesce, vagamente modellato all'esterno, assai adatto per la copertura di una superficie a pendenza così variate ... Ed avendo io portato in seno alla Commissione l'embrice originale, ed un modello di tetto, questa lo ritenne opportuno e ne approvò l'applicazione, che feci eseguire con cura speciale, posando per maggior sicurezza delli embrici, sovra uno strato impermeabile di cemento Portland, formante cappa sottostante.
... dei canali di gronda ... utilissimo riesce quello ... applicato alla cornice di coronamento dell'impianto cilindrico ... Un simile canale di riparo ... ricordo che venne posato – anni sono – sul ciglio della cornice della gran corte anteriore di S. Ambrogio ...
Ed oggetto di speciale attenzione fu pure il restauro pittorico del Monumento, affidato dall'Ing.re Strada all'egregio pittore Nicora, noto per consimili lavori eseguiti ... Memore dei consigli della Commissione, raccomandai vivamente la fedeltà del disegno, nei motivi pittorici, rintracciando scrupolosamente le antiche tracce sulle vetuste parti ... e la giusta e voluta sobrietà di tono nell'applicazione dei colori in armonia colle conservate forme architettoniche e decorative del Monumento, mirabilmente fuse e smorzate dalla patina del tempo ... Ed anzi, il primo saggio di pittura, eseguito sul cupolino coronante il tiburio, fu oggetto di speciale esame, tanto da parte mia che di ... colleghi della Commissione, fra i quali ricordo l'Egregio Arch. Beltrami, col pieno accordo (aggiunto a lato, probabilmente dal Beltrami: «non sempre») dei quali vi portai alcune modificazioni, segnatamente sotto l'aspetto dell'armonizzamento, che servirono di tipo per il proseguimento dell'opera».
Castello Sforzesco, Biblioteca d'Arte: *R.B. Op. 415*; tav. 28.

1889 ottobre 27/28.
F. Sacchi - C. Nava, *La cappella bramantesca di S. Satiro*, «Lega Lombarda», IV (1889), n. 284.
«... È un monumento circolare con quattro (sic) nicchie frammezzate da grandi quadri dipinti a fresco, con una cornice a teste di putti di terracotta, con un tettuccio di tegole, e sopra il tettuccio una costruzione a triplice fronte che sorregge un bel tiburio o edicola ottagonale terminante in una cuspide di eguale disegno. ... Una volta era ritenuta del Bramante; ma gli storici più accreditati hanno pescato fuori degli archivii che è di un suo scolaro, Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino ... (fs).
Quasi tutti gli autori che parlano di codesto mirabile monumento, ne attribuiscono la fondazione ad

Ansperto e ne fissano la data alla fine del IX secolo, con piccole varianti, però, riguardo al preciso anno. Il Castiglioni, per esempio, nel suo Florilegio, dà per certo l'868; il Calchi l'869 e il Mongeri la ritarda di dieci anni. Dice tuttavia il Lattuada che non manca 'tra scrittori milanesi chi scrive, che anche ai tempi di S. Ambrogio questo luogo fosse consacrato, e che il Santo Arcivescovo e Dottore vi abbia fatto la sua residenza ...'.

... Tuttavia, soggiunge il Lattuada 'non ne appariscono bastanti le prove'. Ed ha ragione. Poiché, anche per chi lo studia minutamente (e chi scrive questi pochi cenni, ebbe largo campo di farlo nell'occasione dei recenti restauri) la data di fondazione di codesto monumento riesce pressoché impossibile ad essere fissata. L'icnografia della cappella, quale ora si presenta, si riduce ad un quadrato, avente su tre lati dei semicerchi di diametro minore dei lati stessi e nel quarto l'accesso alla Chiesa; il tutto compreso in un cerchio concentrico al quadrato. Era opinione di tutti, che prima della superfetazione Bramantesca, la parte esterna della cappella dovesse corrispondere esattamente all'ossatura interna; e cioé dovesse lasciare in evidenza il tamburo quadrato e i tre nicchioni appoggiati a tre delle sue pareti. Ma la costruzione primitiva non era tale. Avendo fatto eseguire molti assaggi, in occasione dei recenti ristauri, d'accordo coll'egregio Architetto progettante, e fatto demolire qua e là il tamburo cilindrico che attualmente involge tutta la parte bassa della cappella, io ho potuto constatare senza dubbio alcuno, che la pianta primitiva era costituita da sette lobi semicircolari, coi centri posti nei vertici di un ottagono; al posto dell'ottavo lato doveva essevi l'atrio della cappella, il quale fu poi investito, obliquamente, dalla costruzione successiva della Chiesa di San Satiro. Siamo dunque di fronte a una pianta di tipo bizantino, il che farebbe supporre che il primo nucleo fosse appunto bizantino, come del resto confermerebbero anche alcune traccie di decorazione policrome, riscontrate sulle pareti originarie. L'epoca di fondazione rimonterebbe allora a un secolo molto anteriore al IX, al quale fu fin qui attribuita, e precisamente al VI o VII secolo.

Del resto, io ho potuto constatare che questa cappella ebbe a subire, prima della trasformazione Bramantesca, vari rimaneggiamenti, dei quali almeno due si mostrano evidentissimi per la differenza delle malte e dei laterizi usati in confronto degli originarii. Questi rimaneggiamenti ebbero però quasi sempre per iscopo esclusivo l'apertura di nuove finestre, o l'allargamento o la chiusura delle preesistenti, o la riduzione di qualche finestra a porta. Le operazioni di chiusura e di apertura si poterono riscontrare chiaramente anche oggi, e mostrarono come le primitive finestre non fossero né eguali fra loro, né simmetricamente distribuite; si può però asseverare che esse si trovavano, originariamente, solo nei tre nicchioni terminali dei bracci della croce, e in numero di due per ogni nicchia. Esse dovevano avere le strombature dipinte a disegni geometrici policromi, come si poté vedere nel nicchione di tramontana. Pare, e anzi dal confronto dei materiali si può dir certo, che la chiusura definitiva di tutte queste finestre si debba attribuire all'architetto Bramantesco, al quale si deve pure attribuire la riduzione a finestre tonde, delle trifore che prima eranvi nei frontoni, e le cui traccie io ho potuto vedere benissimo».

L'attribuzione al Bramantino «pare ... la più attendibile, vuoi per la poca importanza dell'opera, la quale si può logicamente ammettere, che fosse lasciata da Bramante al suo allievo: vuoi per la minore spigliatezza che si mostra nel maneggio delle nuove forme ... L'architetto Bramantesco, trasse tutto il partito che poté dall'ossatura della cappella, e cercò di far del suo meglio, per raggentilirla con capitelli, sagomature di cotto e con decorazioni a colori; non potendo, però restringere la parte bassa, questa riuscì piuttosto goffa in confronto di tutta la parte superiore ... Era giusto che la Fabbriceria di San Satiro pensasse a ristaurare questo gioiello del rinascimento lombardo, al quale il tempo e gli uomini avevano fatto non pochi danni. Ebbe la fortuna di avere nel suo seno, un coscienzioso architetto, lo Strada, il quale spontaneamente si offrì di eseguire il ristauro senza retribuzione alcuna; e il ristauro fu votato. Il progetto, lodevole per sincerità di intendimento e scrupolosità nel rispetto delle antiche forme e decorazioni, dopo le inevitabili lungaggini burocratiche, fu approvato dalla Commissione Superiore di Belle Arti, Governo e Municipio, ma più di tutti i cattolici milanesi, contribuirono generosamente con denari a facilitare alla Fabbriceria il non lieve compito; e l'opera eccola ormai terminata. Chiunque passa in via Carlo Alberto, vede elevarsi il bel tiburio completamente decorato e non può non ammirare la sobrietà con cui il ristauro fu condotto. Della quale sobrietà va data lode, oltrecché all'Architetto Direttore, anche al pittore Nicora, che nel ristauro degli affreschi pose tutta la sua coscienza di artista ...».

1889 ottobre 28

L.B. (L. Beltrami), *Il restauro della Cappella dell'Addolorata presso S. Satiro*, «La Perseveranza».

«In questi giorni vennero tolti gli assiti e le impalcature che da quasi due anni nascondevano al pubblico l'interessante edicola del quattrocento posta sull'angolo delle vie Speronari e Falcone. È giunto quindi il momento di accennare ai lavori di restauro che vi furono eseguiti, e dei quali ebbe già ad occuparsi, lo scorso anno, il nostro giornale. Ognuno ricorda le tristi condizioni in cui si trovava questa edicola, comunemente attribuita a Bramante, corrose e quasi scomparse le profilature del basamento, scrostati e cadenti gli intonaci una volta ricoperti dalle policrome decorazioni del rinascimento, spezzate e mancanti le terrecotte, la copertura sovraccarica irregolarmente di tegole e di detriti in seguito ai continui rimaneggiamenti del tetto, murate sconciamente alcune delle finestrelle circolari; tutto insomma accennava al progressivo deperimento cagionato da un assoluto abbandono. Ciò malgrado, in mezzo alla volgarità delle moderne costruzioni, a cinque e sei piani, le linee originali e la colorazione di quell'edicola avevano conservato una nota pittorica che richiamava particolarmente l'attenzione.

Ma l'interesse destato da tale costruzione si fa ancor più vivo per chi, allettato dalle forme esteriori, passa ad esaminare l'interno della cappella; giacché la disposizione planimetrica interna e le scolture dei capitelli sorreggenti il cupolino centrale presentano nettamente le caratteristiche della struttura neo-bizantina, non lasciano alcun dubbio sull'epoca della costruzione, attribuita all'arcivescovo Ansperto. Fra la struttura e la decorazione interna e quelle dell'esterno corre quindi il periodo ragguardevole di sei secoli, per cui la cappella in argomento, oltre all'interesse artistico, presenta un interesse storico, archeologico di somma importanza. Per questa circostanza, allorquando, or sono già sei anni, si iniziarono gli studi e le pratiche per restaurare l'edicola, il compianto prof. Clericetti, in seno alla Commissione Conservatrice, mettendo in rilievo il particolare pregio della sua struttura interna, proponeva che ogni lavoro di restauro avesse a mirare al reintegramento nella sua originaria forma. Ma questo concetto parve allora troppo teorico, e d'altra parte, la sua attuazione implicava la distruzione degli elementi architettonici e decorativi, i quali, per quanto possano essere considerati come una alterazione del primitivo concetto, pure, oltre all'intrinseco valore artistico, hanno ormai acquistato un interesse storico, che non può essere trascurato e manomesso.

Per tale motivo nel restauro, si adottò la norma di ripristinare la decorazione esterna del Quattrocento conforme alle traccie che ancora rimanevano. I lavori consistettero specialmente nel riordino delle coperture, nel rifacimento degli intonaci colle relative decorazioni ad affresco, e nel completamento delle terre cotte. Relativamente a tali lavori diremo qualche parola, non omettendo qualche appunto. La copertura era costituita da tegole ordinarie in tutta l'edicola, salvo che per il pinnacolo coperto in lamiera di rame. Le tegole comuni, non prestandosi facilmente alle numerose e piccole falde in cui è suddivisa la copertura, avevano creata la necessità di un sovraccarico eccessivo di tegole, per modo che queste venivano a ingombrare e mascherare in parte le linee architettoniche: tale difetto si accentuava in ispecialmodo nella copertura della zona inferiore a pianta circolare. Molto opportunamente si ripristinò quindi il tipo dell'embrice a tegole piane romane, conforme a qualche pezzo originario che nei detriti del sottotetto si rinvenne: in questi detriti si trovò altresì l'unico esemplare di quelle tegole a lembo circolare che originariamente coprivano la parte conica della copertura, la quale poté quindi essere ripristinata nella forma originaria con laterizi ricavati da quel pezzo che fortunatamente si conservò, in mezzo ai continui rimaneggiamenti. Il ripristino della copertura è quindi conforme alle tracce dell'antico. Anche nel rifacimento degli intonaci e delle relative decorazioni policrome si cercò di seguire e di rispettare le traccie originarie. Ma qui il compito era meno facile: si presentava infatti non solo la difficoltà di riprodurre nelle parti nuove il carattere particolare dei frammenti originali di decorazione, ma anche la difficoltà tecnica di una esecuzione materiale, conforme a quella originaria. I pochi frammenti di policromia che erano giunti sino a noi e servirono per il restauro, presentavano quelle colorazioni vigorose ed intense così caratteristiche del rinascimento, le quali potevano essere ottenute solamente con processi allora usati, e che ora noi conosciamo imperfettamente, mediante i quali la superficie dell'intonaco acquistava la levigatezza necessaria a dare tutto il risalto al colore di cui l'intonaco era imbevuto. Le nuove decorazioni, invece, sia per quella timidità che inevitabilmente presenta qualunque lavoro di riproduzione messo a confronto coll'esemplare originale, da cui emana sempre la vivacità e la spontaneità dell'artista, sia per la mancanza di quel forte contrasto di tocco che doveva presentare

la decorazione originaria, ci sembrano piuttosto fiacche e smorte, specialmente nei punti più salienti, come nel motivo degli angeli sorreggenti i festoni di frutta ai lati delle finestre circolari, angeli che nella decorazione originaria presentavano la bizzarria – ora soppressa – di terminare a forma di satiro.
Questi appunti, beninteso, anziché toccare la valentia professionale dell'esecutore di tali decorazioni, si basano direttamente sulle difficoltà che sono intrinseche a tali lavori di restauro. L'inconveniente lamentato della poca vivacità delle tinte ebbe un'altra causa, affatto estranea al pittore, nel partito che si adottò di completare le terre cotte nelle parti mancanti mediante pezzi gittati in cemento. È questo un partito in merito al quale le opinioni dei tecnici, in materia di restauri sono ancora in contrasto, e chi scrive vi si dichiara formalmente contrario. Sta bene che con tale partito si possono ricavare dai pezzi originali di terra cotta gli stampi da cui ottenere in cemento dei pezzi assolutamente identici, mentre, se dagli stampi stessi si vogliono ricavare dei pezzi colla terra, questa, messa poi a cuocere, subisce una colorazione che deforma e falsa i rapporti del modello. Ma la introduzione in un restauro di pezzi in cemento porta con sé inevitabilmente la conseguenza di dover poi dare sulle parti in cemento una tinta per armonizzarli coi pezzi in terra cotta; in altri termini, si viene alla necessità di dipingere il cemento uso terra cotta. Una volta entrati in questo ordine di idee, è troppo difficile trovare un limite a tali simulazioni: si sente il bisogno di armonizzare anche gli stessi pezzi di terra cotta che hanno valori di tinte diverse; si passa quindi a dare un colore alla stessa terra cotta; e così via via si entra, senza accorgersene, in una ricerca di uniformità di tinte, di smorzature di contrasti, di velature, ecc.: nei quali particolari si va perdendo e sacrificando, senza volerlo, l'effetto principale, la tonalità fondamentale della decorazione. È quanto si è verificato nel restauro in argomento, nel quale al giorno d'oggi non si saprebbe più distinguere le parti nuove dalle vecchie in terra cotta, perché su tutto passò il pennello del decoratore con intento di raggiungere preventivamente quella fusione di tinte e quell'accordo che solo il tempo può e deve dare. Osserverà forse qualcuno che anche nel Quattrocento talvolta si ricorse al partito di ravvivare con tinte la decorazione naturale della terra cotta; ma questo si fece ogniqualvolta si volle render ancor più vigoroso il contrasto della terra cotta colle fascie di intonaco e calce schietta che accompagnavano le membrature delle cornici in cotto, né mai tale colorazione intese a render meno avvertite le parti dell'edificio costruite in terra cotta. Nel restauro in questione, le smorzature artificiosamente date alle parti in terracotta si accompagnarono in qualche punto a delle ornamentazioni dipinte sulla terra cotta stessa, partito che non ricordiamo affatto di avere notato negli edifici dell'epoca.
Un ultimo appunto ci viene suggerito dal canale in lamiera che venne applicato alla cornice circolare dell'ordine inferiore, che per la forma e le dimensioni toglie ogni effetto e grazia alla cornice sottostante: forse in considerazione della piccola quantità d'acqua piovana cui deve provvedere, sarebbe stato miglior partito tenerlo meno appariscente, od anche sopprimerlo affatto. Il restauro, ad ogni modo, si presenta eseguito con diligenza; e ne meritano lode gli ingegneri Strada e Nava che lo diressero. Ma un desiderio ci resta ancora insoddisfatto: venne compiuto il restauro dell'esterno senza provvedere, e nemmeno studiare la possibilità di un restauro dell'interno, dove il concetto del compianto prof. Clericetti potrebbe trovare una facile attuazione, giacché sbarazzando gli stucchi e togliendo le decorazioni dell'epoca dell'Albertolli, potrebbe apparire in tutta la sua semplicità, ed essere ripristinata in tutto il suo carattere l'edicola bizantina del IX secolo. Ma a questo provvederanno i posteri».

30 ottobre 1889
C. Nava - E. Strada, lettera ne «La perseveranza»: «Onorevole signor Direttore ... Ci rivolgiamo alla di Lei cortesia perché voglia permetterci due sole parole di spiegazione relativamente alle obbiezioni mosse dal signor L.B. sul ristauro della Cappella Bramantesca dell'Addolorata presso San Satiro. Le obbiezioni si riducono sostanzialmente a tre: all'uso cioé del cemento per completare le decorazioni in terra cotta; alla tonalità troppo bassa delle tinte, nella decorazione pittorica; e al canale di lamiera applicato alla cornice circolare dell'ordine inferiore. Quanto all'uso del cemento dobbiamo confessare che fu anche per noi argomento di lunga discussione, e che si restò esitanti molto tempo prima di deciderci ad usarlo, anche perché ci ripugnava questa innocente finzione. Ma considerato, che impiegando la terra cotta non si sarebbe potuto approfittare dei calchi ricavati sulle parti conservate, per riprodurle tali e quali, ma si sarebbero dovuti fare dei modelli nuovi in vista della contrazione che la terra subisce nella cottura e facendo dei nuovi modelli,

non si sarebbe ottenuta quella spontaneità di tocco, che distingue la modellatura delle parti esistenti; considerato altresì, che non usando del cemento si sarebbero dovuti sacrificare moltissimi elementi della vecchia decorazione nei quali mancando, o una mezza foglia, o una porzione di modanatura, impossibile ne sarebbe riuscito il completamento con della terra cotta, e invece facilissimo e solido riuscì col cemento: considerato tutto ciò, credemmo opportuno di scacciare ogni esitazione e nell'interesse stesso della conservazione della maggior quantità possibile delle antiche parti, di buttarci in braccio al partito accennato.
Crediamo poi opportuno il far notare come le parti nuove non siano state eseguite prima in cemento e poi tinteggiate in opera: ma la tinta si mescolò colla malta stessa di cemento; e si ebbe cura di fare, per ogni pezzo, vari tentativi, per modo che esso risultasse armonizzante colle parti vicine. E ci si riuscì tanto, che al pittore non restò poi, che ad usare delle semplici velature ad acquarello per nascondere i giunti. Del resto poi, a deciderci anche maggiormente al partito preso, s'aggiungeva il fatto, che le stesse terre cotte erano state originariamente tinteggiate per simulare del marmo: e di questa tinteggiatura ebbe campo ad osservarne le traccie la Commissione conservatrice dei monumenti; è di essa che si tenne conto nel ristauro tanto che in tutte le corniciature del tiburio, ad esclusione delle superiori, non appare la tinta della terra cotta ma una tinta arieggiante al marmo. Più che giustificata riusciva dunque la determinazione di usare il cemento: sicché anche la sunnominata Commissione non esitò ad approvarla.
Quanto alla tonalità bassa delle tinte, dobbiamo dichiarare che essa più che alle difficoltà tecniche di riproduzione dei vecchi colori, accennata dal signor L.B., si deve al concetto direttivo del ristauro. Intenzione nostra, suffragata anche dal voto della più volte nominata Commissione, fu che il monumento ristaurato non dovesse riprodurre la freschezza della decorazione primitiva quasi fosse appena fatta, ma piuttosto la decorazione stessa coi suoi trecento anni, e quindi con quella velatura generale e quella smorzatura di colori che distingue e rende simpatici i vecchi monumenti. Quanto poi al canale, anche a noi sarebbe piaciuto assai il poterne far senza, e non fu se non dopo aver constatato che esso doveva esistere anche anticamente, che si decise, tuttavia a malincuore, a collocarlo in posto ...».

S.d. (1889).
«Cappella della Madonna a S. Satiro. Spese sostenute dall'Ing.re Enrico Strada pel ristauro della Cappella Bramantesca a S. Satiro.
1 A Giuseppe Steffanoni per affreschi a saldo £ 200.
2 A Giuseppe Ferrari lavori in cemento a conto £ 1.000.
3 A Francesco Nicora pittore a conto £ 600.
4 A Giuseppe Ferrari lavori in cemento a conto £ 500. Simile £ 500.
5 A Lovati Giulio verniciatore a saldo £ 22.
6 A Rizzio Antonio lattoniere a saldo £ 48 ... £ 28.
8 A Volonterio Ambrogio a saldo £ 53.
9 A Giuseppe Ferrario a conto £ 500.
10 A Borri Ettore argentiere £ 50.
11 A Ferrari Giuseppe lavori in cemento £ 50..
12 Provini laterizi £ 500.
Somma spesa £ 4051. Esatte prima d'ora £ 3.000.
Circondario 1886-1895.

1891 gennaio 23.
Dallo Strada: «Carissimo Cugino. Persuaso della tua gentilezza mi permetto di interessarti caldamente perché tu voglia occuparti presso il Ministero di Grazia, Giustizia e Culto, ed indicarmi lo stato in cui trovasi la posizione di cui vado a dirti. La Fabbriceria di S. Satiro in Milano con Dispaccio 31 Luglio 1888 n. 2217/36637 otteneva il permesso del ristauro della Cappella Bramantesca facente parte della Chiesa di S. Satiro, ed otteneva altresì il concorso nella spesa per £ 3.000 dal Ministero dei Culti, e £ 5.000 da quella della Pubblica Istruzione. Tale restauro veniva permesso sotto la sorveglianza dell'Egregio Sig. Comm.re Arch. Augusto Guidini, il quale ebbe a emettere, ultimati i lavori, il collaudo, come da relazione dallo stesso fatta

al Ministero ed a questo spedita con Nota prefettizia 5 Dicembre 1896 (sic, ma 1889) n. 9631. Siccome la Fabbriceria tenne calcolo dell'elargizione Ministeriale, e trovandosi continuamente pressata dai somministratori pel pagamento dei relativi conti, così le urge di poter esigere al più presto possibile le somme di cui sopra ...».
Circondario 1886-1895.

1891 dicembre 31
Il capomastro Ernesto Turri – che aveva partecipato all'intervento sul sacello – si dichiara disposto all'acquisto di alcune pietre di spoglio provenienti dalla sistemazione della cappella dell'Addolorata. Con approvazione (1892 gennaio 8).
Circondario 1886-1895.

1892 aprile 4
«Il sottoscritto dichiara di aver ricevuto dalla Fabbriceria di S. Satiro e per mano dell'Ing. Enrico Strada la somma di £ 350 per l'esecuzione dell'affresco lateralmente alla Capella dell'Addolorata portante la Beata Vergine... Giuseppe Zanoni pittore».
Altari cappelle affreschi

1901
L. Beltrami, *Bramante a Milano*, «Rassegna d'arte», I (1901), pp. 36-37.
«Accertato ... come l'architetto Bramante si trovasse per la disposizione planimetrica obbligato ad utilizzare in parte le fondazioni della vecchia basilica, dobbiamo altresì riconoscere come anche nello sviluppo delle navate egli dovette sottostare a vincoli di altezza. E qui devesi aver presente come la chiesa sia, ancor oggidì, collegata ad una ben più antica cappella, detta della Pietà o della Deposizione, attribuita all'arcivescovo Ansperto, la quale, nella sua planimetria originaria doveva offrire il tipo della costruzione bizantina a croce greca con piccola cupola sopra il tamburo ottagonale nel centro: ora, come ognuno può rilevare sul posto, le ricorrenze dei capitelli nelle colonne reggenti la cupola, e dei capitelli nelle colonne minori su cui s'impostano le piccole arcate, hanno servito a determinare la ricorrenza per i corrispondenti capitelli e per le cornici nelle arcate delle navate minori della costruzione bramantesca. Non altrimenti si potrebbe spiegare la proporzione bassa e ristretta di tali navate ... ma ne restai ben tosto persuaso allorché mi vennero sott'occhio, in un con l'architettura della chiesa, gli stucchi che d'ogni incontro la circondano, ed osservai minutamente come il povero architetto, costretto essendo a seguitar l'antichità della cappella maggiore viddesi ridotto a tal segno di dover lasciar scorrere con difetto alquanto notabile nel rimanente della chiesa, qual si è quello di formare due ordini di capitelli, uno più basso in cui scorgensi gli stessissimi stucchi ad arabeschi e sirene che sono alla porta maggiore della suddetta cappella, per seguitare il più che potevasi l'ordine di pilastri e capitelli del suaccennato rimasunlio dell'antichità; e l'altro alquanto più alto per uniformarsi alla maggiore vastità ed altezza dell'aggiunta fabrica ...».

S.d. (1909 maggio)
«Fra il molto Rev.do Sac.te Don Fulvio Cattani Preposto Parroco della Basilica di San Satiro ed il Prof. Primo Busnelli Pittore di Meda ... si conviene quanto segue ... (si) affida al nominato Prof. Primo Busnelli, che accetta e si obbliga, il ristauro della cappella della Deposizione dell'andito di congiunzione colla chiesa inclusivo, alla nicchia racchiudente il gruppo plastico della Deposizione, escluso questo...
1) Il ristauro verrà in massima eseguito sulle tracce dei disegni predisposti dallo stesso Pittore ...
2) L'esecuzione sarà fatta a fresco nelle parti piane, ed a secco nelle parti modinate, colle dorature nelle proporzioni presso a poco accennate nel disegno.
3) Alla dipintura verrà fatto precedere il ristauro delle parti sagomate od intagliate, che ne mostrassero il bisogno, e levatele da qualche parte il salnitro.
4) Le lesenette ed archivolti sui capitelli saranno possibilmente sagomate a rilievo, con qualche modanatura indorata.

5) Il vano o nicchia racchiudente il gruppo plastico monumentale verrà contornato da nuova incorniciatura dello stesso materiale dell'attuale, ma in modo da far scomparire l'arco scemo esistente, sia sostituendo un arco a tutto centro e facendo discendere più in basso i piedritti ...
6) Tutte le suddette opere ... saranno ultimate al più tardi col 31 Dicembre del corrente anno ... L'assuntore si obbliga pure a fare in modo che durante i lavori non sia interrotto l'uso della cappella, che dovrà restare aperta al pubblico, salvo il tempo strettamente necessario alla riforma della nicchia nel suo contorno ed eventualmente nel sottoposto altare, nel qual tempo verrà occupata con un altare provvisorio la parte anteriore della cappella. Sarà parimenti tenuto l'assuntore ad ispirarsi fin dove è possibile allo stile bramantesco ed a porsi in armonia col resto della Chiesa, ben inteso nelle sue parti più corrette ...
9) A corrispettivo delle dette opere il committente ... assegna la complessiva somma di lire diecimila ...
10) Il giudizio di collaudo sia parziale che generale vien deferito al Fabbriciere ing. Angelo Volonteri, il quale per altro potrà giovarsi a farsi assistere da persona dell'arte di sua fiducia ...
I sottoscritti Fabbricieri in rappresentanza della Fabbriceria, trattandosi di una miglioria senza spesa od aggravio per la medesima approvano senz'altro il presente contratto ... Ing. Angelo Volonteri, Gaetano Pizzi». Con proposta iniziale del Busnelli (1908 aprile 28) e due lettere di presentazione, rispettivamente del Volonteri al prevosto (1909 maggio 2), e di quest'ultimo alla Curia Arcivescovile (1909 maggio 11), oltre a un disegno, in data 1909 maggio 11: tav. 14.
Circondario 1896-1911.

1909 giugno 11
Dall'ing. Angelo Brusconi (Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia) alla Fabbriceria: «questo ufficio, previo sopraluogo, ha constatato l'opportunità di conservare l'attuale decorazione limitando le opere da eseguire al restauro delle parti ammalorate. Di fatto, colla esecuzione del progetto all'acquarello presentato da codesta Fabbriceria, si avrebbe una decorazione discordante coll'ossatura architettonica di carattere lombardo della Cappella e discordante pure colla decorazione 'impero' delle navi della chiesa. Pertanto qualora non si pensi a risolvere radicalmente il problema, ponendo in discussione la convenienza di ritornare alla Cappella della Deposizione la sua forma architettonica originaria, è per ora miglior consiglio conservare la unità decorativa tra codesta cappella e le navate del Tempio ...».
Con risposta del Volonteri (1909 giugno 22), che «premette di non aver posto in cambio il ritorno allo stile lombardo della Cappella della Deposizione, perché ciò avrebbe portato alla distruzione della sua riforma bramantesca ... e perciò questa Fabbriceria non volendo limitare il restauro a un semplice rappezzo dell'attuale decorazione accoglie il consiglio di attenersi allo stile impero dominante in tutta la Chiesa».
Circondario 1896-1911

1909 giugno 14
Dal Volonteri al Nava.
«Entrato a far parte della Fabbriceria di San Satiro in luogo del compianto Ing. Cav. Enrico Strada uno dei primi oggetti che il nuovo Prevosto Rev. don Fulvio Cattani pose in campo vi fu per lo studio del ristauro della Cappella della Deposizione che veramente ne ha bisogno. Avendo però sentito che degli studi erano già stati fatti e forse qualche progetto già predisposto nell'Ufficio dell'Ing. Strada sunnominato, e segnatamente da Lei, coll'intenzione di ritornare quell'antichissima costruzione all'originario stile Lombardo, mi permetto interessarLa se può favorirmi qualche notizia in proposito ... »
Circondario 1896-1911

1910 settembre 19-1912 gennaio 14
Da note del Volonteri: «In seguito alla raccomandata ... mi sono portato all'Ufficio della R.Soprintendenza dei Monumenti in Lombardia, onde avere precise notizie circa le opere di ristauro come entro richiesta, premesso che la Fabbriceria attualmente non dispone dei mezzi necessari. In sostanza ... si conclude di effettuare un sopralluogo ... »
Circondario 1896-1911.

1910 ottobre 29
«Oggi ebbe luogo lo stabilito convegno al quale intervenne per la Regia Sopraintendenza l'Ing. Arch. Prof. Emilio Gussalli e l'Ispettore D.r Ugo Nebbia. Data una ispezione generale alla fronte verso la via Falcone, le cui terracotte lasciano desiderare qualche riparazione, fermarono specialmente l'attenzione all'esterno dell'edicola circolare che racchiude la Deposizione della Croce. Realmente il suo stato è molto deperito sia per la umidità ascendente dal sottosuolo che per le pluviali, che evidentemente si disperdono per le modanature a causa di qualche rifrazione. Ora premesso che per ciò che riguarda i canali e tubi delle pluviali si era già di recente provveduto, si stabilì
1) fare una pulitura del tetto, riparazione e completamento della copertura in cotto ... sostituendo, occorrendo, alla camicia di ferro, quella di rame, od anche di piombo.
2) di correggere l'effetto dell'umidità con qualche tombinello arcato lambente i muri.
3) di rinnovare la dipintura a fresco oggi di pressoché dispersa, attenendosi in massia all'odierna espressione, ma più perfezionata nel dettaglio giusta il progresso attualmente conseguito nell'esecuzione di simili lavori.
Lo scrivente però accennò tosto alla quistione economica, non essendo oggidì la parrocchia di San Satiro, che di giorno in giorno va rendendosi esigua, in grado di sostenere una spesa straordinaria, riuscendo a malapena a provvedere alle ordinarie. A siffatta osservazione l'architetto Gussalli oppose che un primo passo sarebbe un preventivo ... Quanto alla parte decorativa può aversi senza impegno da qualche specialista del genere, e ne suggerì parecchi quali il Comolli, alcuni allievi del Pogliaghi, ritenendo però come specialmente indicato il Pittore Cav. Ernesto Rusca. Fatto il preventivo, che a suo credere non supererà le £. 6.000, si può chiedere un sussidio tanto sul fondo del culto che su quello dell'istruzione, da quest'ultimo specialmente si può sperare un aiuto ...».
Circondario 1896-1911.

1911 gennaio 20
« ... Scritto al pittore Cav. Ernesto Rusca ... ».
Circondario 1896-1911.

1911 gennaio 25
«Oggi mi sono portato ... all'Ufficio della R.Soprintendenza ed abboccatomi col direttore Sig. Ing. Brusconi, egli si meravigliò che per prima cosa si occupassero dell'esterno della Rotonda, mentre eranvi cose più urgenti, e cioé la riparazione alle cornici in cotto, verso la via Falcone, la riparazione ai tetti di tutta la Chiesa e del Battistero bramantesco ... Quanto al dipinto della Rotonda esterna, può essere preventivato, ma verrà solo in seguito preso in considerazione ... "
Circondario 1896-1911; Milano ritrovata, Milano 1986, p. 261, ill. 5.3.15.

1912 marzo 2
Minuta. Relazione del Volonteri sulla visita effettuata alla cupola di Santa Maria, per il cui restauro un provino era stato eseguito dal Rusca, con il quale fu ispezionato anche «l'esterno dell'abside della Cappella della Deposizione, essendo stato incaricato già da tempo ma senza impegno di un progetto di restauro da presentare pure alla Soprintendenza».
Circondario 1912-1925

1912 giugno 12
Relazione, con preventivo della Fabbriceria in merito ai restauri da attuarsi al sacello, a rettifica di un precedente preventivo dello Strada (1906 marzo 10): oltre agli interventi in Santa Maria – rifacimento delle coperture e della decorazione interna alla cupola – «vi è poi sempre il ristauro esterno dell'abside della Cappella della Deposizione, tanto caldamente e ripetutamente raccomandata da codesta. R.Soprintendenza; ed a ragione essendo realmente in condizioni deplorevoli ed esposta al publico in posizione centrale e frequentatissima, tanto che potrebbe sollevare un giudizio poco benevolo verso chi deve soprintendere alla conservazione delle opere l'arte della città di Milano. Ma d'altra parte questa Fabbriceria fu sempre esitante ad accingersi senza mezzi ad un'opera di abbellimento stretta come era da opere impellenti reclamate dalla

sicurezza e conservazione dello stabile monumentale. Ora però che ha nel frattempo avuto campo di svolgersi la pubblica opinione, e fu dalla pluralità dei competenti ritenuto che un ristauro di quell'abside dovrebbe condurre alla riproduzione del precedente che va scomparendo e che quindi non occorre lo studio di un nuovo progetto ma solo l'attuazione di quello che a suo tempo ebbe ad incontrare la pubblica approvazione e salvo una maggiore cura nel materiale e nell'esecuzione, perché l'opera sia più duratura; ora, dicesi, può esporsi una cifra preventiva che fra lavori di pittore ed opere murarie valutasi prossimamente a £ 4.000. Aggiungasi per piccoli imprevisti £ 550". Questa somma si aggiunge al preventivo per i restauri a Santa Maria, con un totale di £ 22.000. «Vi sarebbe anche l'interno della Cappella della Deposizione la quale richiederebbe un restauro; ma alla spesa occorrente, naturalmente però entro certi limiti, che però ritengonsi sufficienti, provvederebbero, da quanto consta a questa Fabbriceria, persone pie ed amanti dell'arte, per cui non occorrerebbe altro che codesta rispettabile Soprintendenza si compiacesse suggerire una direttiva circa il modo di darvi esecuzione: trattandosi di un quesito molto complesso a causa dell'intreccio di stile e maniere d'epoche diverse tutte rispettabili e impresse da mani maestre».
Circondario 1912-1925

1913 agosto
A stampa. «Commissione per i restauri della Basilica di S. Maria presso S. Satiro»: dopo aver menzionato fra i restauri recentemente attuati a Milano, quello alle «Chiese di S. Maria della Pace, dell'Incoronata e di S. Pietro in Gessate ... Ora S. Maria presso S. Satiro ... si trova in tale stato di deperimento da richiedere persino un radicale restauro dei tetti, che da anni rimangono puntellati e un rinsaldamento della cupola ... Bisognerà poi pensare alla fronte verso via Falcone, alla parte esterna di quella Cappelletta della Pietà, che è un delizioso innesto delle grazie del Rinascimento alle forme bizantine dell'antica Cappelletta d'Ansperto, finalmente alla superba Sacrestia ... Frattanto la Commissione coi fondi modesti, dei quali può già disporre ha iniziato i lavori più urgenti e spera di condurli molti innanzi per l'anno prossimo, quando si celebrerà il quarto centenario della morte di ... Bramante».
La Commissione: Cesare Nava (presidente), Ettore Verga (vicepresidente), Giuseppe Bagatti Valsecchi, Carlo Bezzero Mattei, Giulio Carotti, Luigi Cavenaghi, Stefano Jacini, Ettore Modigliani, Lodovico Pogliaghi; quindi, la Fabbriceria di S. Maria presso S. Satiro: Angelo Volonteri (presidente), Anacleto Cappi (fabbriciere), Gaetano Pozzi (tesoriere); in rappresentanza del clero locale, i sacerdoti Fulvio Cattani (prevosto) e Carlo Pirelli (coadiutore anziano); della Soprintendenza, Angelo Brusconi, Emilio Gussalli (di quest'ultimo, anche *Per Santa Maria presso San Satiro*, «La Perseveranza», 1 marzo 1913).
Circondario 1912-1925

1914 febbraio 10
Dattiloscritto. «Riassunto delle opere e della spesa occorrente per la compilazione dei restauri alla monumentale chiesa di S. Satiro in Milano.
Finimento delle opere in corso. Completamento restauro verso via Falcone copertura in piombo del Timpano. Restauri alle parti in terracotta: £ 1.400.
Opere di necessità. Restauro esterno della cappella della Deposizione (questo restauro è esposto nel preventivo della Fabbriceria in £ 4.000): £ 8.000.
Importo totale dei restauri: £ 35.000".
Circondario 1912-1925; anche *Circondario 1896-1911* (1914 febbraio 7).

1914 marzo 21
Su carta intestata della Soprintendenza ai Monumenti: «Onorevole Ing. Cesare Nava. Il latore ha incarico di ritirare le due tavole di rilievo e di restauro della cappella della Pietà a S. Satiro che Ella cortesemente presta a questo Ufficio per gli studi di ripristino che si stanno effettuando ... Emilio Gussalli».
Circondario 1912-1925

1916 febbraio 3
Dal Brusconi alla Fabbriceria: oltre ad aver stabilito opere protettive alla 'prospettiva' di Santa Maria, la

«Soprintendenza ha inoltre predisposto le pratiche per finanziare la ulteriore fase di restauro all'esterno della Cappella della Pietà, rivolgendosi al Ministero dell'Istruzione e all'Economato dei Benefici Vacanti, poiché la Cassa di Risparmio ha declinato nelle presenti circostanze, ogni contributo. Per agevolare queste pratiche, necessario che codesta Fabbriceria si presti ora pure a fornire un contributo per quanto tenue che per altro affermi in modo tangibile l'interessamento di chi detiene l'edificio monumentale».
Circondario 1912-1925

1916 ottobre 30
Dal Brusconi alla Fabbriceria: oltre al sussidio di £ 1.500, «per proseguire le opere in corso alla Cappella della Pietà, questa Soprintendenza ha rivolto istanza al Municipio per un ulteriore sussidio di £ 2.000. Avanti però di rinnovare presso l'Amministrazione Comunale le pratiche», la Soprintendenza chiede ancora una volta un contributo anche da parte della Fabbriceria, giacché «le attuali condizioni della Cappella della Pietà esigono pel decoro del tempio nell'annata siano condotte a termine le opere murarie rimandando a tampi migliori la decorazione pittorica ... ".
Circondario 1912-1925

1916
A.K. Porter, *Lombard Architecture*, vol. II, New Haven 1916: «The church of S. Satiro offers notable and authentically dated examples of two crucial periods of architectural history. The Cappella della Madonna della Pietà dates from 876, and the campanile from 1043»: tavv. 13, 36.

1920 gennaio 9
«Stato di perizia di spesa occorrente per i lavori di consolidamento alle strutture esterne ed interne della torre campanaria ... parte esterna: stacco delle sfaldature di muratura pericolanti, dei crostoni d'intonaco disaccantisi, dei coronamenti di pietre sfaldantisi ... cambio delle parti di coronamento di pietra delle bifore al piano dell'orologio ... posa in opera di diversi staffoni ferro ed anello ... collocamento di altri due ordini delle chiavature uno all'altezza di m. 60 dal suolo (sic, ma 6), in corrispondenza degli archi delle aperture di piano terra, l'altro in corrispondenza agli archi delle finestrelle del I ordine ... formazione di converse fra le ali dei tetti della canonica e le pareti della torre onde proteggere queste dalle infiltrazioni e stillicidio di acqua piovana ... impianto dei ponteggi esterni ... opere interne: opere di assicurazione interna delle muratura che si presentano sgretolate ... stacco delle tratte d'attuale intonaco ammalorato e nuova intonacatura ... formazione sperone di muratura nuova forte a rinforzo dell'arco dell'antico vano di accesso alla torre dal lato della cappella della Pietà e per sostegno di lastroni di pietra spezzati ... impianto di vari ordini di ponti di servizio ... totale preventivo £ 22.100".
Circondario 1896-1911

1921 giugno 6
Nota dei lavori eseguiti dall'impresa G. Castiglioni & figli capomastri (operatori consueti alla Fabbriceria) «in economia nella settimana dal 28 maggio al 4 giugno ... Ultimazione opere di pulitura e spazzolatura coltellata ed intonaco della Cappella della Pietà».
Circondario 1912-1925

1927
R. Giolli, *Un restauro ... igienico*: San Satiro, «La Sera», XXXV (1927), n. 30 (febbraio 5), p. 2.
« ... Guardate ancora in San Satiro quel ch'è avvenuto alla cappellina della Pietà, completamente restaurata. È diventata, dentro e fuori, come nuova, allo stesso modo che se domani buttassero il David di Donatello dentro un bagno di acido a scorticarlo per lucidarlo. E poi non hanno potuto fare a meno, naturalmente, di rimettere a nuovo anche il grande gruppo della Pietà di Agostino de Fondutis ... Un professore di pittura vi ha dipinto uno sfondo romantico, come in fondo ai portici delle deliziose osterie campestri ... ".

LE ARGENTERIE DEL LEGATO DE MARCHI

Parte prima

Oleg Zastrow

Alcuni decenni addietro, il comune di Milano acquisì un importante lascito, a seguito delle disposizioni testamentarie della signora Rosa Curioni, vedova di Marco De Marchi. In un successivo articolo, da intendersi quale continuazione del presente lavoro, verranno fornite sia alcune notizie biografiche concernenti questa nota famiglia milanese, sia alcuni cenni generali sul legato riguardante gli immobili e una notevole quantità di oggetti di arredo e di uso già pertinenti il palazzo divenuto proprietà De Marchi all'inizio del presente secolo. Dalla cospicua entità di tali elaborati artistici, poco più di un decennio addietro, pervenne alle Civiche Raccolte di Arte Applicata una corposa parte di oggetti di vario genere, fra i quali, ad esempio, ventagli, vetri, porcellane, bronzi, smalti, ceramiche, orologi, argenti. La presente analisi è circoscritta all'ultimo di tale tipo di opere. Prima di iniziarne la descrizione è peraltro opportuno esporre alcune considerazioni introduttive di ordine generale.

I singoli pezzi di argenteria pervenuti sono attualmente trecentoquaranta, numero che comprende anche le serie di servizi da sei o da dodici oggetti uguali: si tratta di una entità cospicua, anche se non sembrano esservi seri dubbi circa la ipotesi che l'entità originaria degli elaborati argentei dovesse essere consistentemente maggiore. A conferma di ciò si può addurre la constatazione che, ad esempio, la posateria è pervenuta largamente lacunosa. Esistono infatti alcuni servizi di cucchiaini (da *dessert*, da gelato, da caffè, da sale, ecc.), palette di piccole dimensioni (per il sorbetto, per i sottaceti, ecc.), ma mancano integralmente i servizi «maggiori» che non potevano ovviamente non essere presenti sulla tavola di questa ricca e cosmopolita famiglia; non sono infatti reperibili, nei loro vari formati, coltelli, cucchiai, forchette, mestoli, ecc. Effettuando un calcolo approssimativo e tenendo conto della ricca varietà di argenti, d'uso e di ornamento, che sono attualmente disponibili, non appare irragionevole reputare che i pezzi di argenteria in origine costituenti la dotazione della casa De Marchi, potessero largamente superare il numero di cinquecento unità.

È difficile, se non impossibile, oggi, ricercare il momento in cui avvenne tale grave sottrazione di pezzi, ma, forse, non è del tutto impensabile ipotizzarne le cause. Gli oggetti mancanti sono infatti quelli di più pratico utilizzo e quindi di immediato smercio. A ciò

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

«Soprintendenza ha inoltre predisposto le pratiche per finanziare la ulteriore fase di restauro all'esterno della Cappella della Pietà, rivolgendosi al Ministero dell'Istruzione e all'Economato dei Benefici Vacanti, poiché la Cassa di Risparmio ha declinato nelle presenti circostanze, ogni contributo. Per agevolare queste pratiche, necessario che codesta Fabbriceria si presti ora pure a fornire un contributo per quanto tenue che per altro affermi in modo tangibile l'interessamento di chi detiene l'edificio monumentale».
Circondario 1912-1925

1916 ottobre 30
Dal Brusconi alla Fabbriceria: oltre al sussidio di £ 1.500, «per proseguire le opere in corso alla Cappella della Pietà, questa Soprintendenza ha rivolto istanza al Municipio per un ulteriore sussidio di £ 2.000. Avanti però di rinnovare presso l'Amministrazione Comunale le pratiche», la Soprintendenza chiede ancora una volta un contributo anche da parte della Fabbriceria, giacché «le attuali condizioni della Cappella della Pietà esigono pel decoro del tempio nell'annata siano condotte a termine le opere murarie rimandando a tampi migliori la decorazione pittorica ... ".
Circondario 1912-1925

1916
A.K. Porter, *Lombard Architecture*, vol. II, New Haven 1916: «The church of S. Satiro offers notable and authentically dated examples of two crucial periods of architectural history. The Cappella della Madonna della Pietà dates from 876, and the campanile from 1043»: tavv. 13, 36.

1920 gennaio 9
«Stato di perizia di spesa occorrente per i lavori di consolidamento alle strutture esterne ed interne della torre campanaria ... parte esterna: stacco delle sfaldature di muratura pericolanti, dei crostoni d'intonaco disaccantisi, dei coronamenti di pietre sfaldantisi ... cambio delle parti di coronamento di pietra delle bifore al piano dell'orologio ... posa in opera di diversi staffoni ferro ed anello ... collocamento di altri due ordini delle chiavature uno all'altezza di m. 60 dal suolo (sic, ma 6), in corrispondenza degli archi delle aperture di piano terra, l'altro in corrispondenza agli archi delle finestrelle del I ordine ... formazione di converse fra le ali dei tetti della canonica e le pareti della torre onde proteggere queste dalle infiltrazioni e stillicidio di acqua piovana ... impianto dei ponteggi esterni ... opere interne: opere di assicurazione interna delle muratura che si presentano sgretolate ... stacco delle tratte d'attuale intonaco ammalorato e nuova intonacatura ... formazione sperone di muratura nuova forte a rinforzo dell'arco dell'antico vano di accesso alla torre dal lato della cappella della Pietà e per sostegno di lastroni di pietra spezzati ... impianto di vari ordini di ponti di servizio ... totale preventivo £ 22.100".
Circondario 1896-1911

1921 giugno 6
Nota dei lavori eseguiti dall'impresa G. Castiglioni & figli capomastri (operatori consueti alla Fabbriceria) «in economia nella settimana dal 28 maggio al 4 giugno ... Ultimazione opere di pulitura e spazzolatura coltellata ed intonaco della Cappella della Pietà».
Circondario 1912-1925

1927
R. Giolli, *Un restauro ... igienico*: San Satiro, «La Sera», XXXV (1927), n. 30 (febbraio 5), p. 2.
« ... Guardate ancora in San Satiro quel ch'è avvenuto alla cappellina della Pietà, completamente restaurata. È diventata, dentro e fuori, come nuova, allo stesso modo che se domani buttassero il David di Donatello dentro un bagno di acido a scorticarlo per lucidarlo. E poi non hanno potuto fare a meno, naturalmente, di rimettere a nuovo anche il grande gruppo della Pietà di Agostino de Fondutis ... Un professore di pittura vi ha dipinto uno sfondo romantico, come in fondo ai portici delle deliziose osterie campestri ... ".

LE ARGENTERIE DEL LEGATO DE MARCHI

Parte prima

Oleg Zastrow

Alcuni decenni addietro, il comune di Milano acquisì un importante lascito, a seguito delle disposizioni testamentarie della signora Rosa Curioni, vedova di Marco De Marchi. In un successivo articolo, da intendersi quale continuazione del presente lavoro, verranno fornite sia alcune notizie biografiche concernenti questa nota famiglia milanese, sia alcuni cenni generali sul legato riguardante gli immobili e una notevole quantità di oggetti di arredo e di uso già pertinenti il palazzo divenuto proprietà De Marchi all'inizio del presente secolo. Dalla cospicua entità di tali elaborati artistici, poco più di un decennio addietro, pervenne alle Civiche Raccolte di Arte Applicata una corposa parte di oggetti di vario genere, fra i quali, ad esempio, ventagli, vetri, porcellane, bronzi, smalti, ceramiche, orologi, argenti. La presente analisi è circoscritta all'ultimo di tale tipo di opere. Prima di iniziarne la descrizione è peraltro opportuno esporre alcune considerazioni introduttive di ordine generale.

I singoli pezzi di argenteria pervenuti sono attualmente trecentoquaranta, numero che comprende anche le serie di servizi da sei o da dodici oggetti uguali: si tratta di una entità cospicua, anche se non sembrano esservi seri dubbi circa la ipotesi che l'entità originaria degli elaborati argentei dovesse essere consistentemente maggiore. A conferma di ciò si può addurre la constatazione che, ad esempio, la posateria è pervenuta largamente lacunosa. Esistono infatti alcuni servizi di cucchiaini (da *dessert*, da gelato, da caffè, da sale, ecc.), palette di piccole dimensioni (per il sorbetto, per i sottaceti, ecc.), ma mancano integralmente i servizi «maggiori» che non potevano ovviamente non essere presenti sulla tavola di questa ricca e cosmopolita famiglia; non sono infatti reperibili, nei loro vari formati, coltelli, cucchiai, forchette, mestoli, ecc. Effettuando un calcolo approssimativo e tenendo conto della ricca varietà di argenti, d'uso e di ornamento, che sono attualmente disponibili, non appare irragionevole reputare che i pezzi di argenteria in origine costituenti la dotazione della casa De Marchi, potessero largamente superare il numero di cinquecento unità.

È difficile, se non impossibile, oggi, ricercare il momento in cui avvenne tale grave sottrazione di pezzi, ma, forse, non è del tutto impensabile ipotizzarne le cause. Gli oggetti mancanti sono infatti quelli di più pratico utilizzo e quindi di immediato smercio. A ciò

si aggiunge peraltro una ulteriore constatazione la quale, senza voler effettuare una gratuita polemica, potrebbe aver concorso perlomeno nel salvare le opere giunte nei Civici Musei.

Ci si intende riferire ad una affatto sommaria inventariazione risalente a molti decenni addietro, redatta in sette pagine dattiloscritte e concernente tutti i pezzi da trasferirsi alle Civiche Raccolte di Arte Applicata. In tale documento l'anonimo inventariatore ebbe a definire la quasi totalità degli elaborati argentei quali oggetti in «metallo argentato», mentre si tratta nella stragrande maggioranza di opere in argento (molte delle quali finemente sbalzate e cesellate). Il pessimo stato di conservazione degli argenti, non solo in larga parte totalmente anneriti, ma in alcuni casi addirittura ricoperti da incrostazioni (come ad esempio alcune saliere diventate di un brillante colore verdastro), indusse nel citato errore di valutazione, il quale, non è del tutto da escludersi, potrebbe avere concorso alla salvezza almeno di quanto è oggi rimasto e che finalmente è al sicuro nei depositi museali del Castello Sforzesco di Milano.

Come si è già accennato, la varietà degli oggetti argentei è piuttosto articolata, così come ne è eterogenea la provenienza. In via per ora molto sommaria, si può segnalare che quanto resta delle argenterie è suddivisibile in molteplici categorie. Si segnalano: oggetti da toeletta (spazzole, pettini, specchi, portaspazzole, vasetti), o di uso collaterale (allargaguanti, allacciabottoni per stivaletti, calzascarpe, portabiglietti); ancora: portaspilli e aghi, scatole portagioielli, portapillole, portacipria. Interessanti pure una serie di coppe vinte a gare di tiro a segno disputate in America del Sud, altre coppe-trofei, alcuni bruciaprofumi. A tutte queste sequenze fa riferimento il presente lavoro.

Sempre nell'intento di fornire una prima panoramica indicativa, circa gli oggetti argentei pervenuti con il legato Curioni - De Marchi, si può segnalare la presenza di una nutrita sequenza di elaborati d'altro tipo: vassoi, centritavola, cestini portapane e portafrutta, contenitori in vetro per vassoi, posaterie minori, portauova, saliere, spargisale, spargipepe, portaostriche, caffettiere, teiere, zuccheriere, brocche, lattiere, scalda acqua di vario genere, colini, sottobottiglie, rinfrescatoio per bottiglie, zuppiere, legumiere, acetoliere, contenitore per bottiglie da *champagne*, compostiere, formaggere, pecchero, senapiera, allacciatovaglioli, coppe per *champagne* e per gelato, bicchierini, vasetti, candelieri di varia foggia e funzione...

Come si può notare, si tratta di un repertorio di oggetti argentei con carattere anche di rappresentanza, piuttosto tipico per una ricca famiglia borghese milanese. La maggior parte di queste opere è databile ad un periodo fra una fase avanzata dell'Ottocento e i primi anni di questo secolo; la visione complessiva di questo repertorio permette di illustrare (unitamente agli elaborati matericamente differenti e quindi non proposti nel presente lavoro) uno spaccato di questo emergente settore sociale, in un periodo antecedente, in via di massima, la prima guerra mondiale.

Un'altra osservazione concerne i raffinati gusti di queste persone che si attorniavano inoltre di ogni comodità all'epoca reperibile. A titolo di esemplificazione puramente episodica, si può citare il caso della legumiera in argento massiccio; se si solleva il

FIG. 1

FIG. 2

FIG. 3

FIG. 4

coperchio, si può vedere che la bacinella interna, estraibile, appoggia senza toccare il fondo della vaschetta: ciò è motivato dalla presenza di un sottofondo a intercapedine, nel quale poteva essere introdotta, tramite un foro laterale esterno chiudibile da un tappo a vite pure in argento, una certa quantità di acqua bollente, al fine di mantenere caldi i legumi serviti a tavola.

A questa ricerca dell'estetica, da parte della famiglia De Marchi, unita al desiderio di *comfort*, si affianca la constatazione secondo la quale i luoghi di provenienza dei vari oggetti in argento sono i più disparati. Si trovano infatti, come ci confermano anche i marchi di argentieri battuti su molteplici opere, elaborazioni di provenienza e fattura lombarda e piemontese, ma pure di origine germanica, francese, inglese, orientale (questi ultimi argenti forse acquistati come ricordi, nel corso di alcuni viaggi all'estero). D'altro canto, tre coppe (due del 1892 e una del 1895) si riferiscono a gare di tiro svoltesi a Buenos Aires e a Rio de la Plata, confermando ulteriormente come gli interessi, in special modo di Marco De Marchi, fossero di ambito tutt'altro che provinciale.

Non tutti gli oggetti in argento di questo legato risultano caratterizzati dal marchio dell'argentiere o, perlomeno, da una punzonatura di convalida della percentuale di metallo fino, o dall'incuso con l'indicazione del territorio nel quale l'opera fu eseguita: conseguentemente, dato che alcuni argenti hanno un carattere non estremamente specifico, non appare sempre agevole proporne il luogo di provenienza, o il circoscritto momento nel quale un determinato pezzo fu approntato.

Anche se la maggior parte delle opere esaminate è databile a cavallo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, come si è detto, alcuni argenti sono di fattura più recente, altri sensibilmente più antichi. A quest'ultimo proposito, si può ad esempio citare una bella acetoliera, databile alla prima metà dell'Ottocento, eseguita a Milano dal celebre argentiere Emanuele Caber: di questo apprezzato artefice, operante in contrada di San Michele al Gallo fra la fine del XVIII secolo e il 1850, anno della sua morte, sono note molteplici opere, sempre di alta qualità e assai armoniose. Data l'epoca di esecuzione, è ragionevole pensare che questo oggetto possa essere passato in eredità alla famiglia De Marchi-Curioni.

Si può emblematicamente introdurre il repertorio degli oggetti che si intende qui recensire, proponendo due scatolette a forma di cuore, eseguite in cristallo molato con pregevoli sfaccettature e con il coperchio in lamina di argento sbalzata e cesellata (fig. 1; nn. inventario Oref. 507-508). Sono di dimensioni leggermente differenti (la minore: lunghezza 8 cm, altezza 4 cm; la maggiore: lunghezza 9,5 cm, altezza 4,5 cm): un palese riferimento al dono personalizzato per i due sposi. Sul coperchio di entrambi gli oggetti, decorato da foglie e fiori di gusto barocchegiante su uno sfondo a rete, è incisa, in una forma centrale a scudetto, l'iscrizione: MARCO / E / ROSETTA / 27 DICEMBRE 1903. Sul bordo della copertura sono impresse le quattro punzonature che ne indicano la fabbricazione in Inghilterra (fig. 2) e precisamente: il marchio dell'argentiere (L &. S), quello della città di Birmingham (l'ancora), il leone passante e la lettera dataria; quest'ultima, una «d» minuscola entro profilo quadrilatero ad angoli superiori smussati

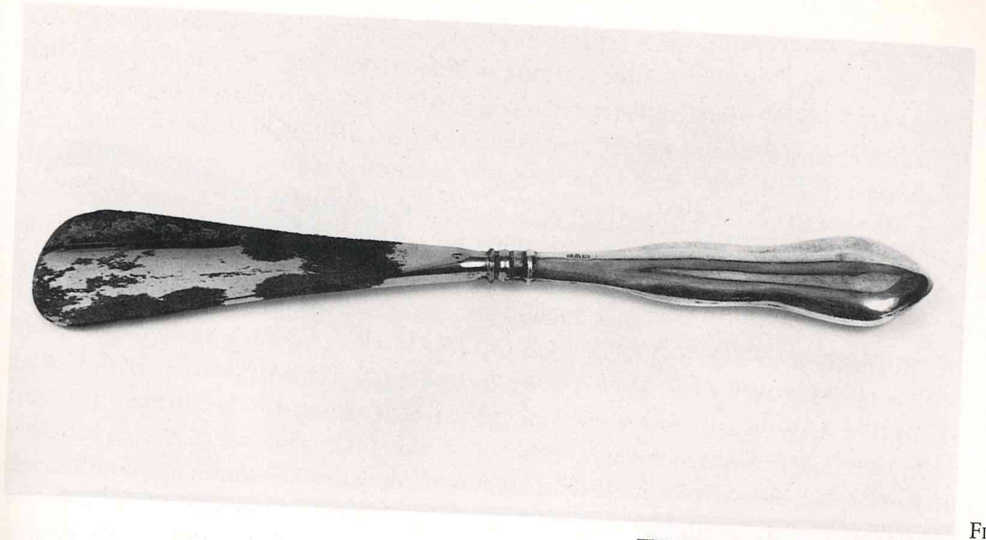


FIG. 5

FIG. 6

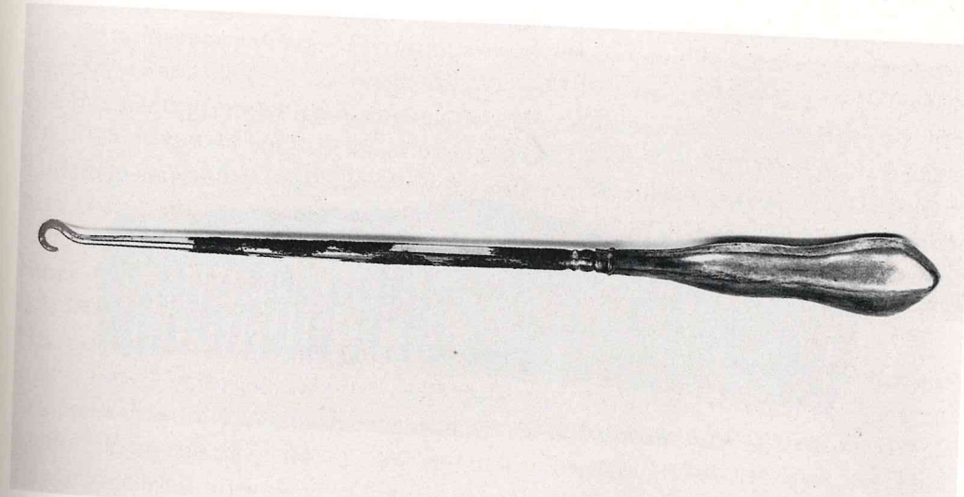


FIG. 7

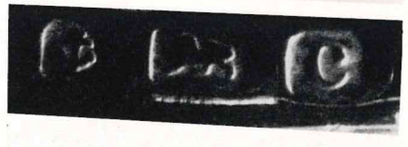


FIG. 8

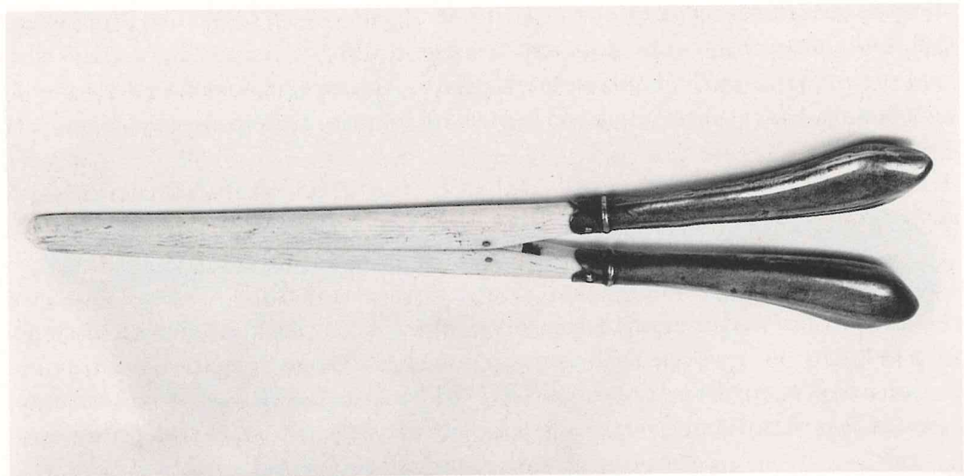


Fig. 9

Fig. 10

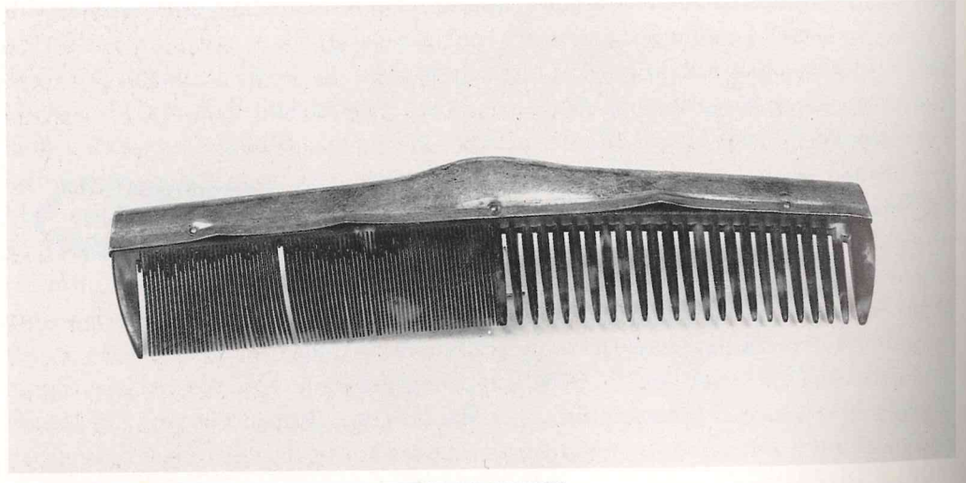


Fig. 11

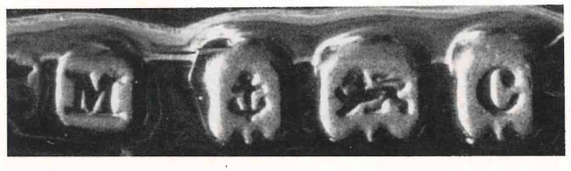


Fig. 12

e con il bordo inferiore della punta a scudetto, conferma l'anno di esecuzione, già ritrovato nell'iscrizione, il 1903. Si tratta di opere di buona qualità.

Di alcuni anni più tarda, ma proveniente analogamente da un laboratorio di argentiere della città inglese di Birmingham, è una graziosa scatoletta pure a forma di cuore, già destinata a contenere spilli o bottoncini (fig. 3; n. inventario Oref. 509). Il coperchio è costituito da un gonfio cuscinetto in velluto rosso, imbottito per poter essere utilizzato quale puntaspilli; l'interno, foderato in seta rossa, conserva ancora un piccolissimo quadratino di cotone lavorato a uncinetto, che funge da rivestimento al fondo di seta. Sul rovescio è tutt'ora presente il cartellino con l'indicazione dell'orefice torinese presso il quale l'oggettino fu acquistato: G. B. MARTI. OREFICE. TORINO, VIA BARBAROUX. La scatoletta misura 8,5 cm di lunghezza ed è alta 2,5 cm. Sulla lamina argentea sono impresse quattro punzonature: la sigla dell'argentiere (si riesce a discernere solo la prima delle due lettere: S), l'ancora relativa alla città di Birmingham, il leone passante e la lettera dataria (una «q» minuscola, entro profilo simile a quello ritrovato nelle due precedenti scatolette) riferibile all'anno 1915 (fig. 4).

Sempre proveniente dall'Inghilterra, ma da laboratorio di un'altra città, è un calzascarpe in ferro nichelato, con l'impugnatura in argento (fig. 5; n. inventario Oref. 510). L'oggetto misura 23,5 cm di lunghezza e mostra due gruppi di punzonature, l'uno ripetitivo dell'altro (fig. 6): il leone passante, lo stemma della città di Chester, la sigla dataria; questa, la lettera maiuscola corsiva *B*, entro uno scudetto quadrilatero, si riferisce all'anno 1902; manca il marchio dell'argentiere.

Vi è ancora un oggetto collegabile con l'abbigliamento: un allacciabottoni per stivaletti (fig. 7; n. inventario Oref. 511). È in ferro nichelato con l'impugnatura sagomata in argento; misura 28,8 cm di lunghezza. Vi sono solo tre punzonature, delle quattro correntemente presenti sugli argenti inglesi coevi, mancando infatti la sigla dell'argentiere (fig. 8). Si nota il simbolo dell'áncora, relativo alla città di Birmingham, il leone passante e la lettera dataria inclusa in uno scudetto simile a quello delle figure nn. 2 e 4: in questo caso si tratta di una «c» minuscola, di pertinenza all'anno 1902. Si può richiamare l'attenzione sul fatto che l'impugnatura è quasi identica a quella del precitato calzascarpe: l'anno di esecuzione è il medesimo, ma mentre qui il luogo di fabbricazione è Birmingham, là la località era Chester.

Dello stesso stile dei due precedenti oggetti è pure un grazioso strumento per allargare i guanti (fig. 9; n. inventario Oref. 512): in avorio, ha le due impugnature in argento sagomato. Misura 19,5 cm di lunghezza e reca le consuete quattro punzonature dei prodotti di argenteria inglese di quest'epoca: le due lettere iniziali dell'argentiere (H M, ciascuna inclusa in un profilo quadrato), il marchio con l'ancora della città di Birmingham, il leone passante e la lettera dataria minuscola «d», che abbiamo già annotato e che è appunto relativa all'anno 1903 (fig. 10).

Conclude la serie degli argenti provenienti dall'Inghilterra un servizio di otto oggetti da toeletta, elaborati tutti nella stessa bottega operante a Birmingham all'inizio del presente secolo; il complesso è composto da: due spazzole da capelli, due spazzole per abiti, uno

FIG. 13

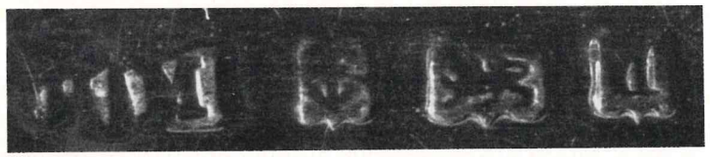


FIG. 14

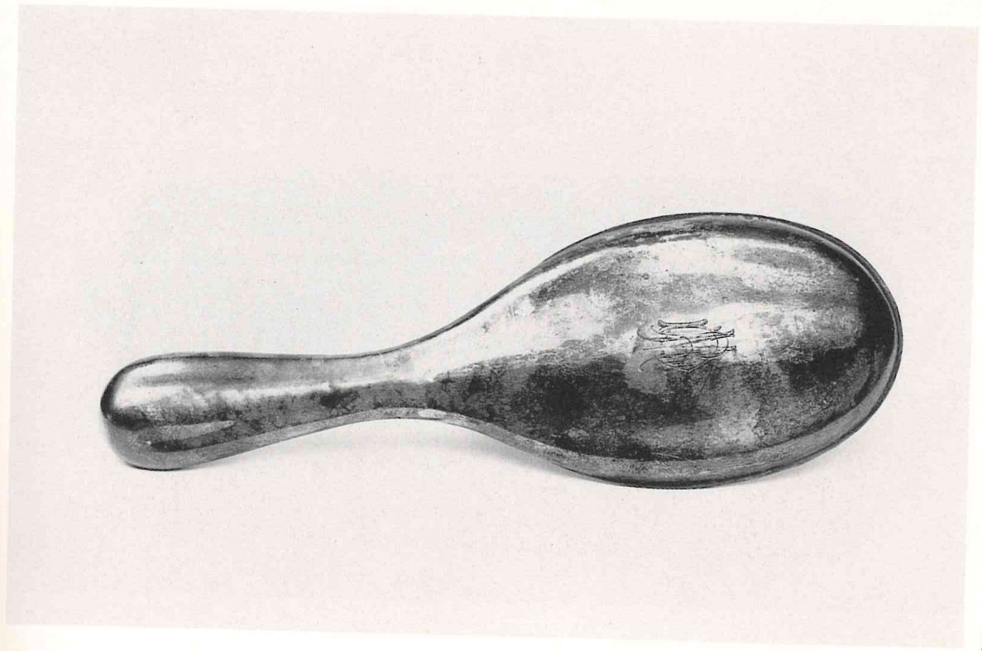


FIG. 15

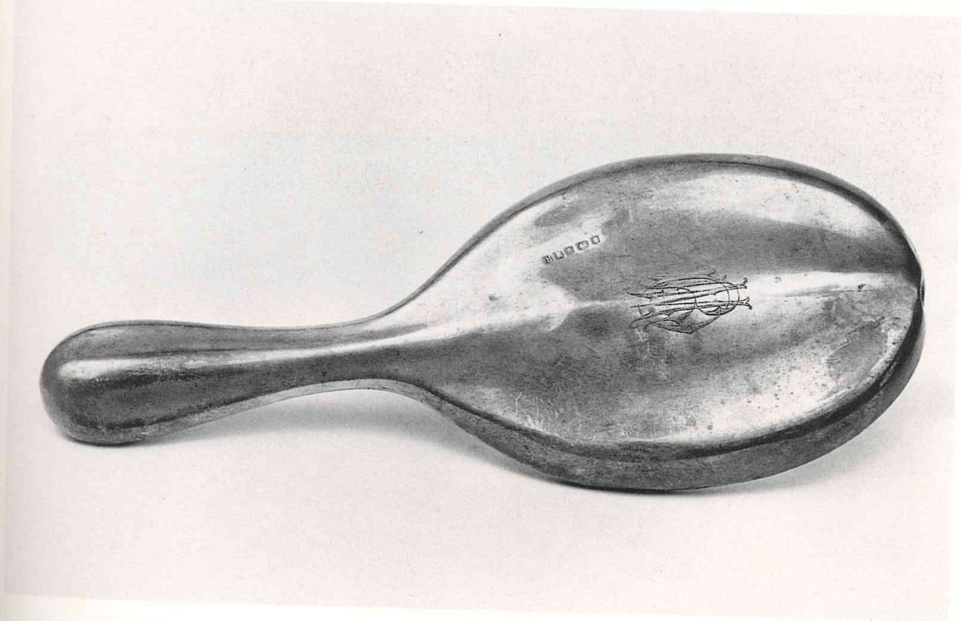


FIG. 16

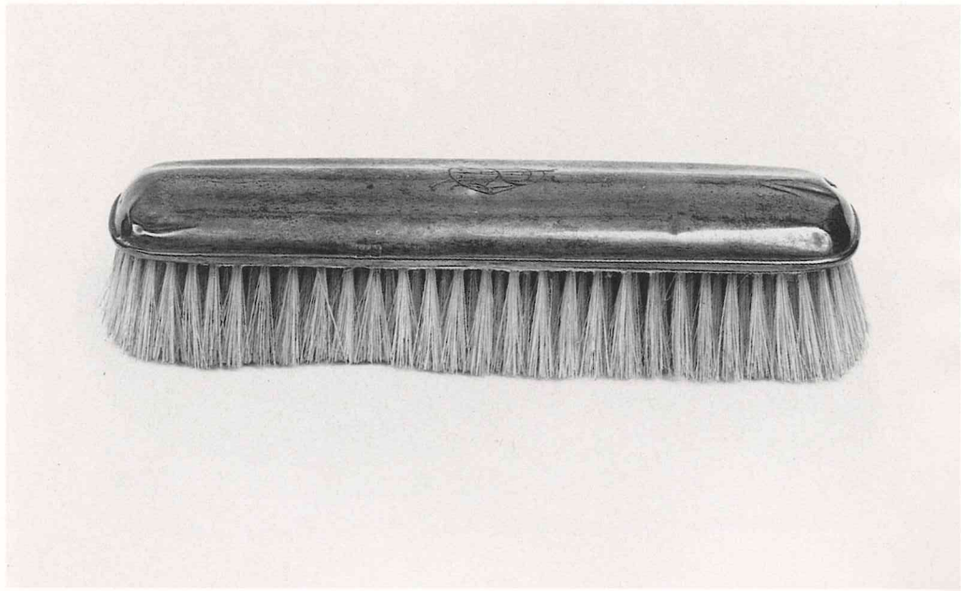


FIG. 17

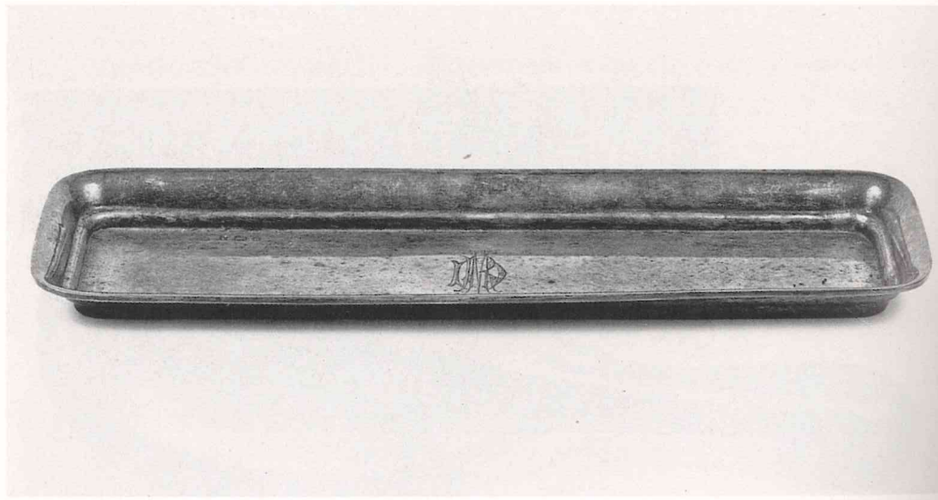


FIG. 18

FIG. 19

FIG. 20

Fig. 21

Fig. 22

specchio a mano, un pettine, due vassoietti. Il pettine (fig. 11; n. inventario Oref. 513) è in tartaruga, con la montatura in argento e misura 18,7 cm di lunghezza; le punzonature indicano: le due iniziali dell'argentiere (H, quasi cancellata e M), l'áncora della città di Birmingham, il leone passante e la lettera minuscola «c», nella sagoma a scudetto già sopra descritta, relativa all'anno 1902 (fig. 12).

Un vassoietto (fig. 13; n. inventario Oref. 514), così come tutti i restanti oggetti da toeletta, si differenzia nella marcatura dell'argento esclusivamente per la presenza della lettera dataria, la «d» minuscola, relativa all'anno successivo, il 1903 (fig. 14); l'elaborato misura ai lati 13,5x8,5 cm, è alto 1,5 cm e poteva essere destinato a contenere una delle spazzole da capelli. Frontalmente, al centro, reca incisa la sigla con tre lettere intrecciate, R D M, relativa a Rosa De Marchi: queste stesse iniziali sono analogamente presenti su tutti i restanti pezzi del servizio. Abbiamo quindi ancora: uno specchio da toeletta (fig. 15; n. inventario Oref. 515), lungo 27 cm e largo 10,5 cm; due spazzole uguali da capelli (fig. 16; nn. inventario Oref. 516, 517), delle quali è rimasta solo la montatura, misurante 24,7 cm di lunghezza; due spazzole uguali per abiti (fig. 17; nn. inventario Oref. 518, 519), queste ancora con gli elementi in setole e dalla montatura lunga 18 cm; un vassoietto portaspazzola, adatto a uno dei due oggetti precedenti (fig. 18; n. inventario Oref. 520), misurante ai lati 21,3x6,7 cm.

Fra gli argenti del legato De Marchi si può segnalare un altro servizio da toeletta, costituito da: due spazzole per abiti, una per capelli e la montatura di una spazzolina. Si tratta di argenti non marcati, di verosimile fattura italiana e databili ai primi decenni del presente secolo. Le parti metalliche sono caratterizzate da un elegante ornato fitomorfo di gusto vagamente barocchegiante, come indicano i gonfi fogliami arcuati, contornanti la cartella centrale destinata a ricevere, incise, le iniziali del proprietario. La coppia di spazzole ha ancora l'elemento in setole; le montature misurano 17,5x4,5 cm (fig. 19; nn. inventario Oref. 521, 522): su una è incisa la sigla MRM, sull'altra DM. La spazzola per capelli è del consueto tipo a corpo ellittico e impugnatura oblunga (fig. 20; n. inventario Oref. 523): mostra la sigla MRM ed è lunga 22 cm, con una larghezza massima di 7 cm. Di una piccola spazzola è rimasta solo la montatura (fig. 21; n. inventario Oref. 524), con analogo monogramma MRM; misura 18 cm di lunghezza, per una larghezza massima di 3,2 cm. Oggetto più tardo, rispetto ai precedenti, ossia databile agli anni Venti-Trenta, è uno specchio a mano (fig. 22; n. inventario Oref. 525); si tratta di un pretenzioso elaborato, eseguito in metallo dorato, con fregi a fiordaliso smaltati che contornano l'ellisse centrale. Misura 28 cm di lunghezza ed è ancora custodito nella sua scatola originaria contenente pure il cartellino con il nome del fabbricante; da questo foglietto si apprende che l'oggetto fu eseguito a Parigi, nella premiata ditta E. David, *Fabrique de cadres petit-bronzes de fantaisie*, in Rue du Temple 191, specializzata anche in smalti e miniature. Obiettivamente, per il gusto non molto raffinato, lo specchio stona nel contesto delle in genere ricercate opere già di proprietà della famiglia De Marchi: è possibile ipotizzare possa trattarsi di un dono, come confermerebbe anche il fatto che non fu mai usato ed è ancora in ottimo stato nel suo cofanetto.

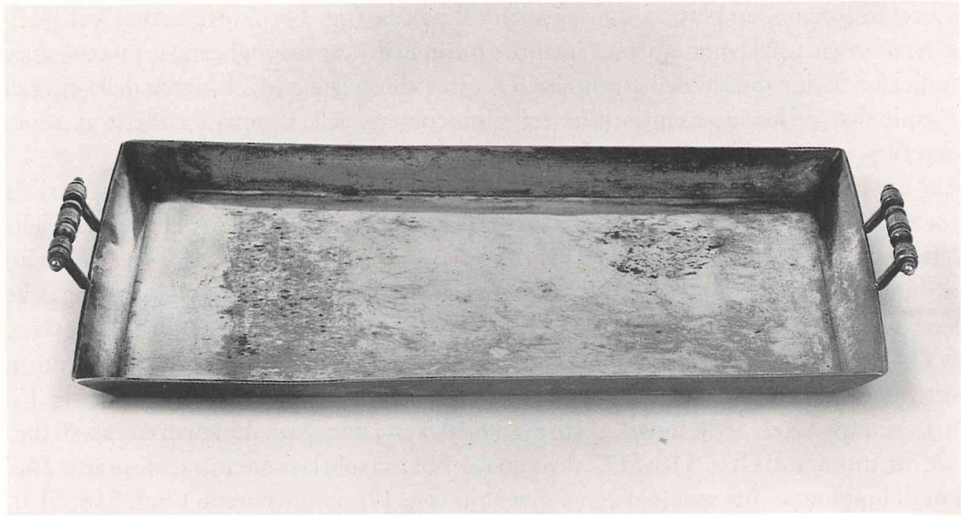


Fig. 23

Fig. 24

A confronto con il sopraccitato specchio di vistosa ma mediocre qualità, si può proporre un minuscolo ma curato oggetto, probabilmente, come altri sopra descritti, destinato ad accogliere una spazzola. Si tratta di una sorta di sobrio piccolo vassoio, eseguito in argento privo di marcature, misurante 17 cm di lunghezza e 10,5 cm di larghezza (fig. 23; n. inventario Oref. 526). Caratterizzato da due aggraziate manigliette, è opera databile all'inizio del Novecento.

Fra gli elaborati di tipica pertinenza femminile si può annoverare una serie di scatolette di diverso formato e varie dimensioni, destinate ad accogliere oggetti differenti. Un cofanetto portagioie risente di un gusto allegoricamente tardottocentesco (fig. 24; n. inventario Oref. 527); è alto 13,5 cm e misura ai lati 14x9,5 cm. Le lamine di argento, prive delle marcature di controllo del metallo prezioso, presentano una fantasiosa decorazione classicheggiante: il cofanetto appoggia su quattro zampe di leone; è ornato lungo i mossi fianchi da due fregi con fiorami, mentre alla sommità del coperchio si contorce un grazioso draghetto alato. L'interno è foderato in stoffa e la scatola è chiudibile con una serratura azionata da una chiavetta.

Di gusto caratteristicamente floreale, databile attorno agli anni Venti di questo secolo, è un piccolo contenitore portapillole da borsetta (fig. 25; n. inventario Oref. 528); eseguito in argento niellato ma non recante punzonature, ha la caratteristica chiusura a scatto apribile agendo su due pomellini ubicati sui due bordi laterali contrapposti alla cerniera. Misura ai lati 6x5 cm e ha uno spessore di 1,8 cm. La faccia superiore è elegantemente decorata da sinuose ramificazioni, con foglie accartocciate e fiori, mentre in un angolo si libra a volo un piccolo volatile; al centro, in uno scudetto, sono incise le lettere A D.

Fra i vari oggetti di uso femminile può annoverarsi una caratteristica scatoletta circolare in argento dorato, già destinata a contenere la cipria (fig. 26; inventario Oref. 529); sul coperchio, al centro, sono incise le tre lettere intrecciate B S D. Il contenitore misura 7 cm di diametro e 2,7 cm di altezza ed è raffinatamente decorato da stilizzati fregi fitomorfi, oltre che da una caratteristica fitta rigatura ondulata percorsa da cerchietti disposti regolarmente. Si tratta di una tipica produzione francese databile verso la metà del XIX secolo: sul bordo della scatola, nel punto d'incastro con il coperchio, sono impressi sia il marchio dell'argentiere (la consueta losanga con le iniziali E F e la sagoma di profilo di un quadrupede: fig. 27), sia quello con il noto rettangolo ad angoli smussati includente un profilo virile: punzonatura relativa alle opere destinate all'esportazione dalla Francia, in conformità alla disposizione emanata il 30 dicembre 1839 e rimasta in vigore fino al 1° aprile 1879.

Un'altra scatoletta circolare, di analoga funzione (per contenere la cipria), anche se più recente, è quella in argento dorato, con il coperchio decorato da uno smalto azzurro, sul quale sono incise le stilizzate lettere C O C (fig. 28; n. inventario Oref. 530); misura 5 cm di diametro ed è alta 1,7 cm. Si tratta di un elaborato dei primi decenni del nostro secolo; sul fondo è la firma dell'esecutore: GIACOMO RAVASCO GIOIELLIERE.

Altro grazioso oggetto da toeletta può considerarsi una scatoletta in argento, a corpo leggermente bombato (fig. 29; n. inventario Oref. 531), misurante 8,5 cm di diametro

FIG. 25

FIG. 26

FIG. 27

FIG. 28

FIG. 29

Fig. 30

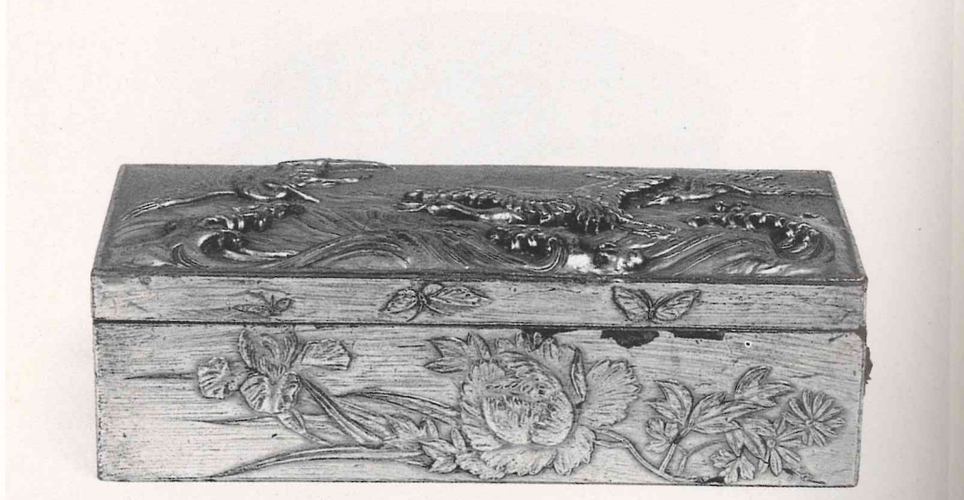


Fig. 31

e 3,5 cm di altezza. L'unica decorazione consiste in tre sottili nastri paralleli che contornano il bordo del coperchio, legati da nodi a fiocco; al centro è inciso il nome CARLA. Opera dei primi decenni del Novecento, reca sul fondo del contenitore, all'esterno, la firma della ditta: SPAZIANI HAUFLER - MILANO.

Un originale contenitore, destinato a conservare pillole e da tenere probabilmente sul tavolino da notte, è costituito da una scatolina a quadrilobo allungato, appoggiante su quattro sferule (fig. 30; n. inventario Oref. 532). L'oggettino è eseguito in metallo dorato; il coperchio è ornato da stilizzate decorazioni fogliacee a smalti eseguiti nei colori verde, rosso e azzurro. Il gusto vagamente floreale di questi ornati suggerisce una datazione attorno agli anni Trenta di questo secolo. Misura 5 cm di lunghezza e 3,5 cm complessivamente in altezza.

Una scatoletta in metallo non prezioso, ma solo nichelato, poteva, per le sue dimensioni particolari, essere in origine utilizzata per contenere le forcine da capelli (fig. 31; n. inventario Oref. 533): le misure sono infatti 10x4 cm ai lati e 3 cm in altezza. Nonostante la povertà del materiale, l'oggetto ha una notevole decorazione, tipica dei primi decenni del Novecento e influenzata dallo stile liberty, con allungate formulazioni floreali e farfalle lungo i bordi, mentre sul coperchio sono rappresentati caratteristici uccelli in volo sopra onde in tempesta.

Forse l'acquisto in un paese arabo del Mediterraneo, quale ricordo di un viaggio, può essere considerata la scatoletta in argento a pianta ellittica e coperchio bombato sensibilmente sporgente (fig. 32; n. inventario Oref. 534). Misura 9,5x6,5 cm di base ed è alta 6 cm. Il corpo del contenitore e la copertura sono decorati a cesello con una sequenza di fantasiosi quadrupedi su uno sfondo puntinato. L'oggetto non mostra segni di marcatura del metallo.

Un minuscolo elaborato in argento, privo di punzonature, era in origine destinato a fungere da lumino (fig. 33; n. inventario Oref. 535); di pianta circolare, ha un diametro massimo di 8 cm e l'altezza di 7 cm. La concezione è simile a quella delle stoppiniere, ma qui manca il manico; per il resto la concezione è analoga: il coperchietto è incernierato e fornito di una impugnatura a pomello; internamente è presente lo stoppino che veniva imbevuto di combustibile liquido. Opera poco caratterizzata, può datarsi indicativamente fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo presente.

Fra gli oggetti di uso latamente voluttario possono ricordarsi due bruciaprofumi. Il primo è del tipo «a pisside» (fig. 34; n. inventario Oref. 536), ossia con il piede circolare, il fusto scandito da un nodo appiattito e il contenitore (a coppa traforata inferiormente), sovrastato dal coperchio dal quale uscivano i fumi profumati. Ovviamente, al posto di un simbolo religioso, alla sommità è posta una allusiva fiamma. Alto complessivamente 21 cm, l'oggetto, eseguito in argento, è finemente decorato da rigature scandite da cerchietti, secondo un tipo di ornamentazione del tutto analoga a quella già vista su una scatoletta portacipria (fig. 26). In conformità con quanto già segnalato per tale precedente oggetto, anche questo bruciaprofumi è un prodotto tipicamente francese databile attorno alla metà del XIX secolo. La punzonatura nella consueta losanga, con l'indicazione dell'argentiere,

FIG. 32

FIG. 33

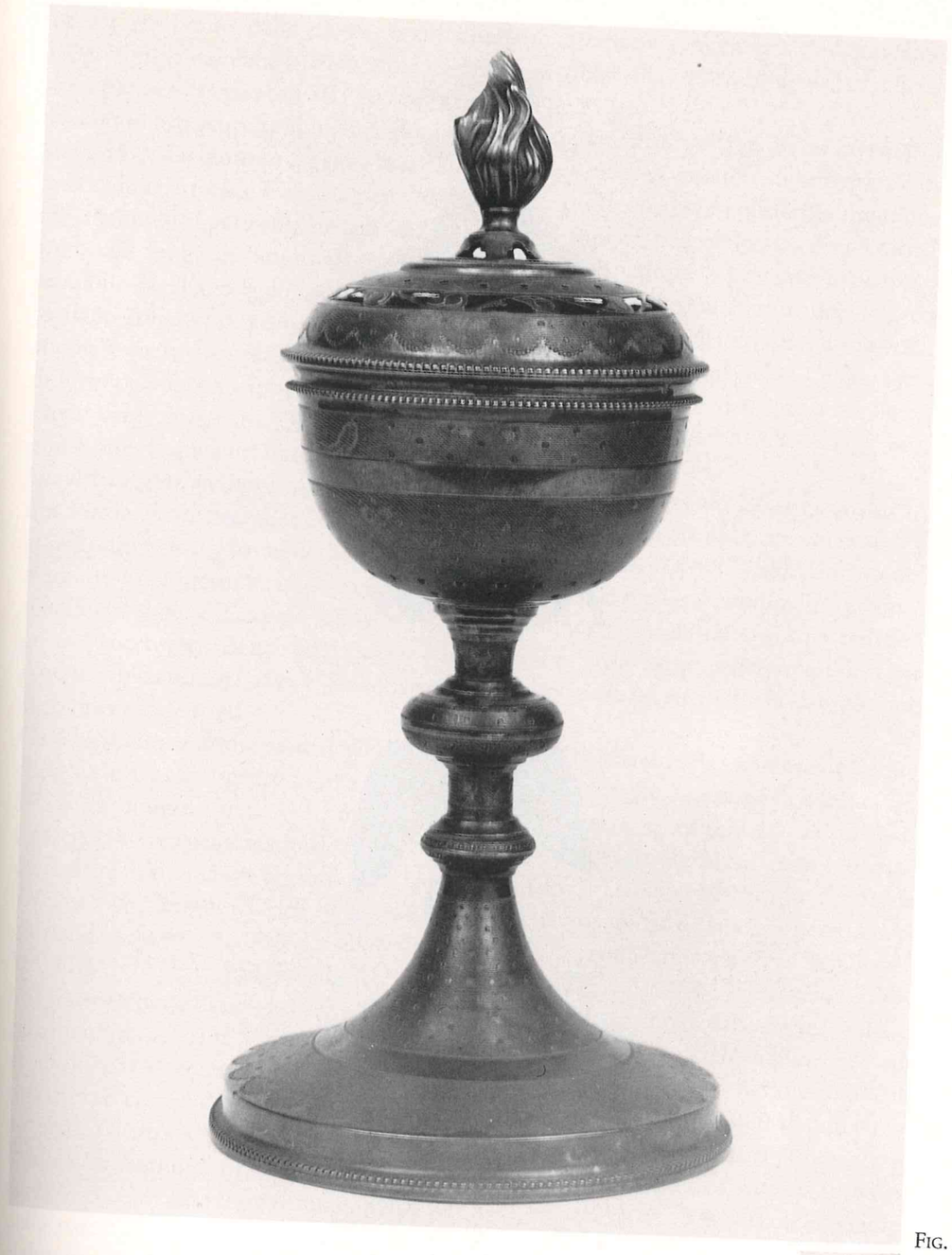


FIG. 34

FIG. 35

FIG. 36

battuta sul bordo della coppa, è difficilmente decifrabile, mentre è discretamente discernibile la marcatura relativa alle argenterie destinate alla esportazione dalla Francia, per il periodo fra gli anni 1839 e 1879 (fig. 35).

Il secondo bruciaprofumi ha un aspetto più decisamente profano (fig. 36, n. inventario Oref. 537). Eseguito in argento in lamina e in getto, non reca marchi di bottega, né di convalida territoriale.È alto 25 cm ed è fornito di un coperchio emisferico traforato, concludentesi superiormente con una colomba, ad ali semispiegate in atto di spiccare il volo, che funge da impugnatura. All'interno del contenitore è presente il piattello estraibile per l'appoggio del combustibile profumato. La forma sferica, decorata da fogliami stilizzati di gusto neobarocco, è sostenuta da una corolla floreale, a sua volta appoggiante su un'aquila ad ali parzialmente aperte che si regge su un globo. Questa sorta di fusto dell'oggetto appoggia su un piede a pianta circolare, pure decorato a cesello da ornati barocchegianti. Opera di tipico gusto richiamantesi a morfemi classicheggianti, può essere datata a un momento inoltrato del secolo XIX.

Un altro aggraziato oggetto, eseguito in argento non punzonato e alto 20 cm, consiste in una forma sferica baccellata, fornita superiormente di una piccola imboccatura svasata e appoggiante su un sostegno allungato (fig. 37; n. inventario Oref. 538). Il fusto del supporto è composto da una forma a vasetto sovrastata da fogliami curvilinei; il piede, a pianta circolare, è decorato a cesello da ornati fitomorfi. L'elaborato, di caratteristico gusto ottocentesco, rientra per la forma e le dimensioni nella categoria dei contenitori per il mate, tipico infuso usato in Sudamerica, sì da autorizzare ad attribuire la elaborazione al territorio argentino.

Conclude questa prima parte degli oggetti del legato De Marchi una sequenza di cinque coppe, eseguite in argento in una fase attardata del secolo XIX. La prima di questa (fig. 38; n. inventario Oref. 539), misurante 22 cm in altezza, è sormontata da un vaso tondeggiante, elegantemente decorato a cesello, recante un cartiglio la cui cornice, ornata da foglie e fiori, include la croce della bandiera svizzera e la dicitura *Société de Tir Suisse 1872-1892 - Buenos Aires*. Il fusto è in larga parte occupato da un nodo a peretta con ghirlande e racemi di gusto classicheggiante; il piede, a pianta circolare, reca l'iscrizione: VI. GRAND TIR FEDERAL AU RIO DE LA PLATA 1892. L'esecuzione dell'oggetto da parte di una bottega d'argentiere tedesca è confermata dalla presenza delle punzonature messe in vigore in Germania con la legge federale del 16 luglio 1884 ed applicata dal 1° gennaio 1888 (fig. 39): è visibile il titolo millesimale in cifre (800), il marchio di convalida per le argenterie di titolo non inferiore a 800/1000 (la luna e la corona), l'incluso dell'argentiere con il marchio di bottega (una stella a sei punte).

Dello stesso anno di produzione (il 1892) e proveniente dall'identico ambito artistico germanico, è un'altra coppa di argento (fig. 40; n. inventario Oref. 540), con ancora tracce della parziale doratura; anche le punzonature sono analoghe a quelle del precedente elaborato. In questo caso, peraltro, il contenitore è di forma allungata e leggermente rastremato verso il basso. Sulle pareti laterali è elegantemente sbalzata la raffigurazione, in un ovale, di due vascelli in un mare tempestoso; si vede inoltre una figura femminile

FIG. 37

FIG. 38

FIG. 39

FIG. 40

FIG. 41

FIG. 42

FIG. 43

FIG. 44

che, indossante un'armatura e con sul petto la croce della bandiera svizzera, regge due scudi e cinge al fianco una spada. Lungo il bordo superiore corre l'iscrizione: VI. GRAND TIR FEDERAL AU RIO DE LA PLATA 1892. Il piede a pianta circolare è ornato, in una fascia che corre lungo il bordo, dai ventidue stemmi relativi ai Cantoni della Svizzera. L'oggetto misura in altezza 29 cm.

La terza coppa è solo di tre anni più tarda, ossia del 1895, ma è ugualmente, come nei due casi precedenti, di fattura tedesca (fig. 41; n. inventario Oref. 541). Eseguita in argento parzialmente dorato, l'opera è alta 27,3 cm; la coppa è un vaso di forma allungata contornato superiormente dalla epigrafe: VII GRAN TIRO FEDERAL SUIZO AL RIO DE LA PLATA. OCTUBRE 1895. Sulla fascia esterna del contenitore è lo stemma della Svizzera accanto a un altro recante due mani che si stringono, il tutto fra rami di quercia e l'iscrizione: SOCIEDAD DE TIRO SUIZO / ROSARIO DE SANTA FE'. Il fusto ha un nodo appiattito; il piede, a pianta circolare, è decorato da ovoli e fogliami di gusto classicheggiante. Anche in questo caso la fattura germanica è attestata dalle punzonature (fig. 42): il numero di serie (3960), la marcatura di controllo (luna e corona), quella con il titolo del metallo (800) e le iniziali dell'argentiere (W T B).

Forse pure identificabili come trofei, anche se privi di iscrizioni esplicative, sono due oggetti fra loro analoghi (fig. 43; nn. inventario Oref. 542-543). Si tratta di una coppia di coppe eseguite in argento parzialmente dorato e misuranti in altezza 17,5 cm. Di apprezzabili forme, mostrano un ampio contenitore liscio (uno dei due esemplari è sagomato con un restringimento più mosso), mentre il reggi coppa e il piede sono ornati da armoniose conformazioni fogliacee. Opere entrambe dell'avanzato secolo XIX, uno solo dei due esemplari mostra la presenza della marcatura degli argenti, con l'indicazione del titolo (800) e delle iniziali dell'artefice (D K); manca peraltro la punzonatura indicante il territorio di provenienza (fig. 44).

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. XVI - Anno XVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1991-1992

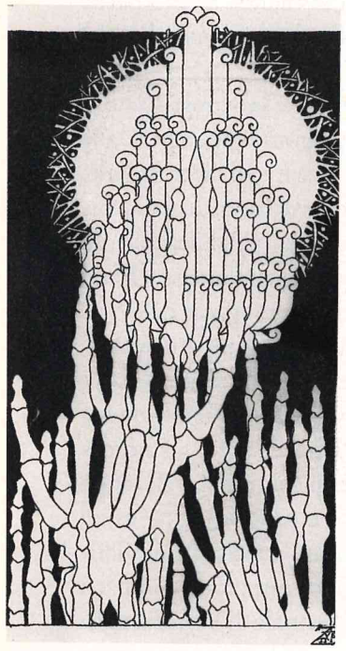
UGO ZOVETTI
UN MAESTRO DELLA DECORAZIONE

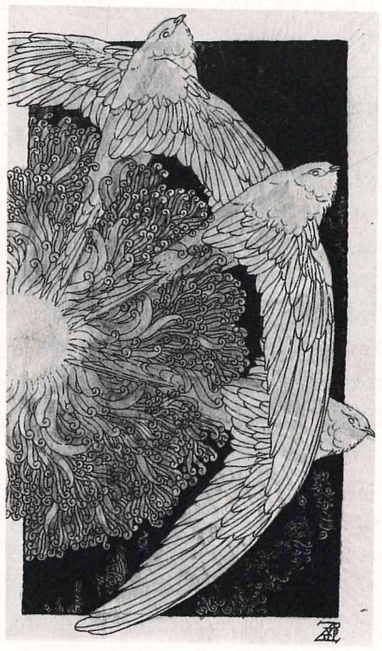
(Curzola-Dalmazia 1879 - Milano 1974)

Ugo Zovetti Jr.

In occasione della recente donazione di opere di mio padre, da parte dei figli, mi è grato ricordarlo attraverso alcune testimonianze e la biografia contenuta nel volume «*L'I.S.I.A. a Monza - Una scuola d'arte europea*» (a cura di R. Bossaglia - 1986): «Fu impareggiabile Maestro di decorazione, pittura murale, pittura pubblicitaria, incisione, in lunghi anni d'insegnamento. Si formò tra il 1901 e il 1909 presso la Scuola d'arti e mestieri di Vienna con Rudolf von Larisch e Kolo Moser, divenendo poi assistente di quest'ultimo, appropriandosi correttamente del gusto secessionista nelle esperienze di lavoro per le Deutsche e per la Wiener Werktätte con Josef Hoffmann, allora all'apogeo della fama in Europa. Espose alle Kunstschau del 1908 e 1909. Eseguì studi in bianco e nero per le ceramiche Böch, fogli illustrati e accessori di moda, decorazioni di tessuti. Fu membro del Werkbund austriaco.

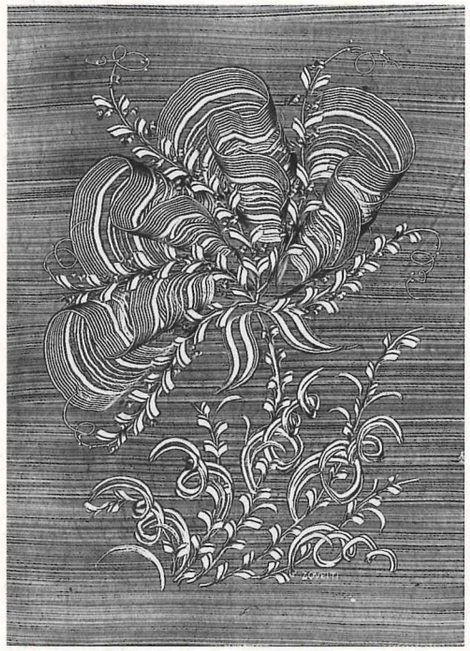
Giunge in Italia nel 1919, assumendo l'incarico di insegnamento presso la Scuola del libro dell'Umanitaria. Esegue attorno al 1920 una pregevole serie di eleganti monotipi. Dalla fondazione dell'I.S.I.A., nel 1922 è a Monza, titolare della cattedra di decorazione, dall'amplissimo campo d'intervento. Zovetti vi trasfonde per due decenni tutta la sua preparazione tecnica e artistica e uno spiccato gusto déco. Concordi i giudizi dei colleghi insegnanti e degli allievi nel riconoscergli alte qualità e dedizione all'insegnamento. Il suo nome ricorre nelle Biennali di Monza del 1923 e '25; nella Triennale monzese del 1930 (IV) e nella VI, a Milano (1936). Gli «acquatipi», secondo la denominazione dell'autore, eseguiti negli anni Venti, entrano a far parte delle collezioni reali inglesi al Victoria & Albert Museum nel 1949 e 1954. Splendidi i disegni a inchiostro di china su pergamena appartenenti al secondo decennio, quelli per stoffe, eseguiti al lapis, le carte all'amido, esercizi di marmorizzazione e tecniche grafiche inedite eseguiti con colori naturali lungo gli anni e coerentemente proposti in ambito didattico: un vero e proprio «Gradus ad Parnassum» grafico. Zovetti è autore di opere manoscritte dedicate a tecniche grafiche speciali. Lontano per molti anni dall'attività espositiva, suoi lavori su carta sono comparsi alla mostra «Milano 70/70» nel 1971; e di recente nel 1984, alla Biennale di Venezia nella sezione «Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico» vengono esposti disegni per ceramiche e una tunica di seta da uomo eseguita per lo scultore Anton

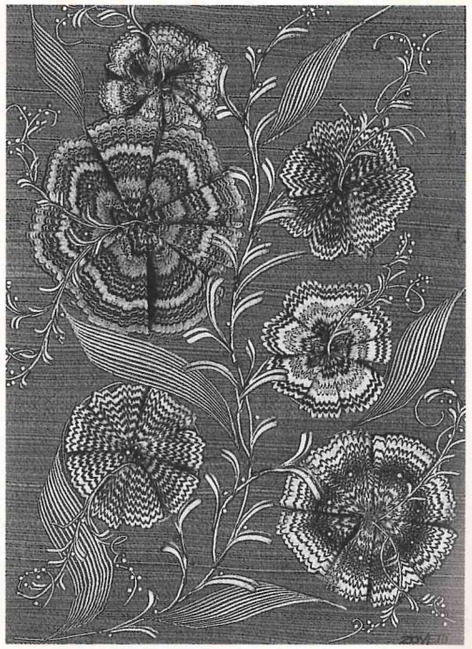


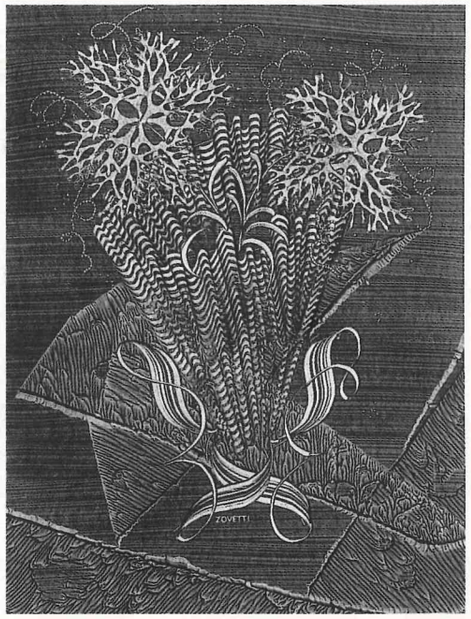


Motivi decorativi a inchiostro di china.

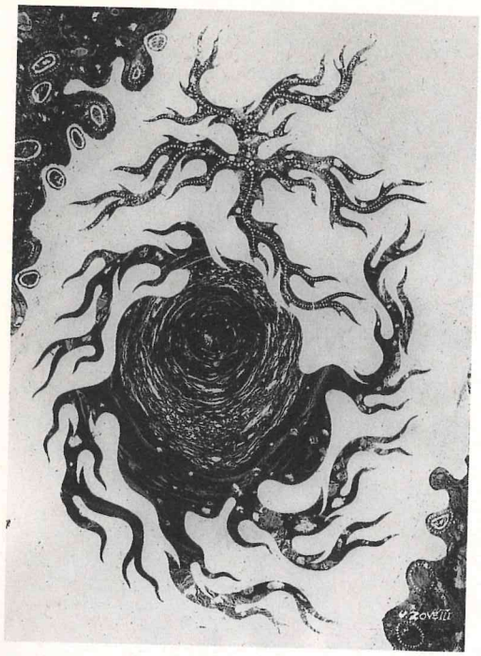
Studio del volto di Cristo incisione su linoleum
impressa su carta alla colla d'amido.



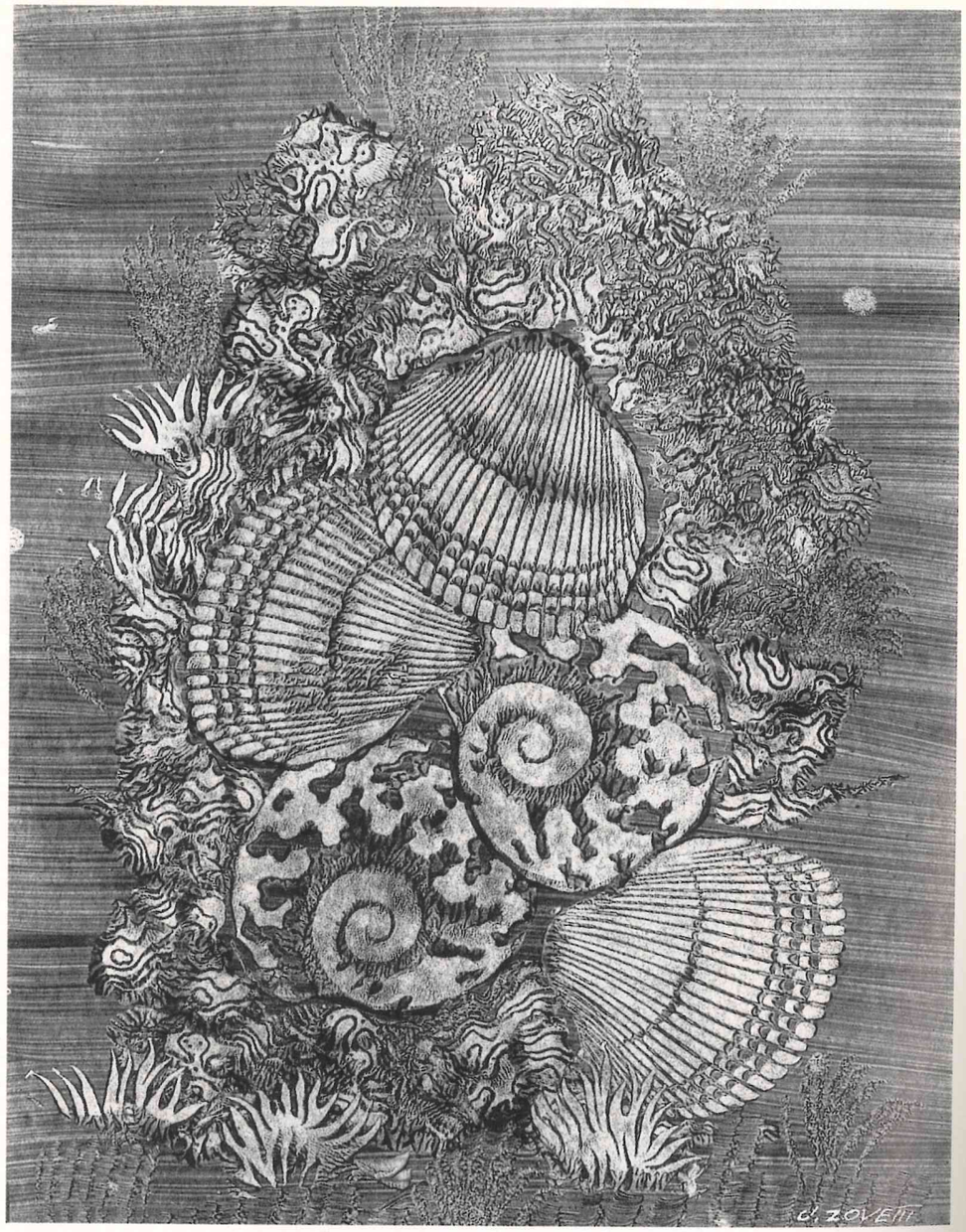




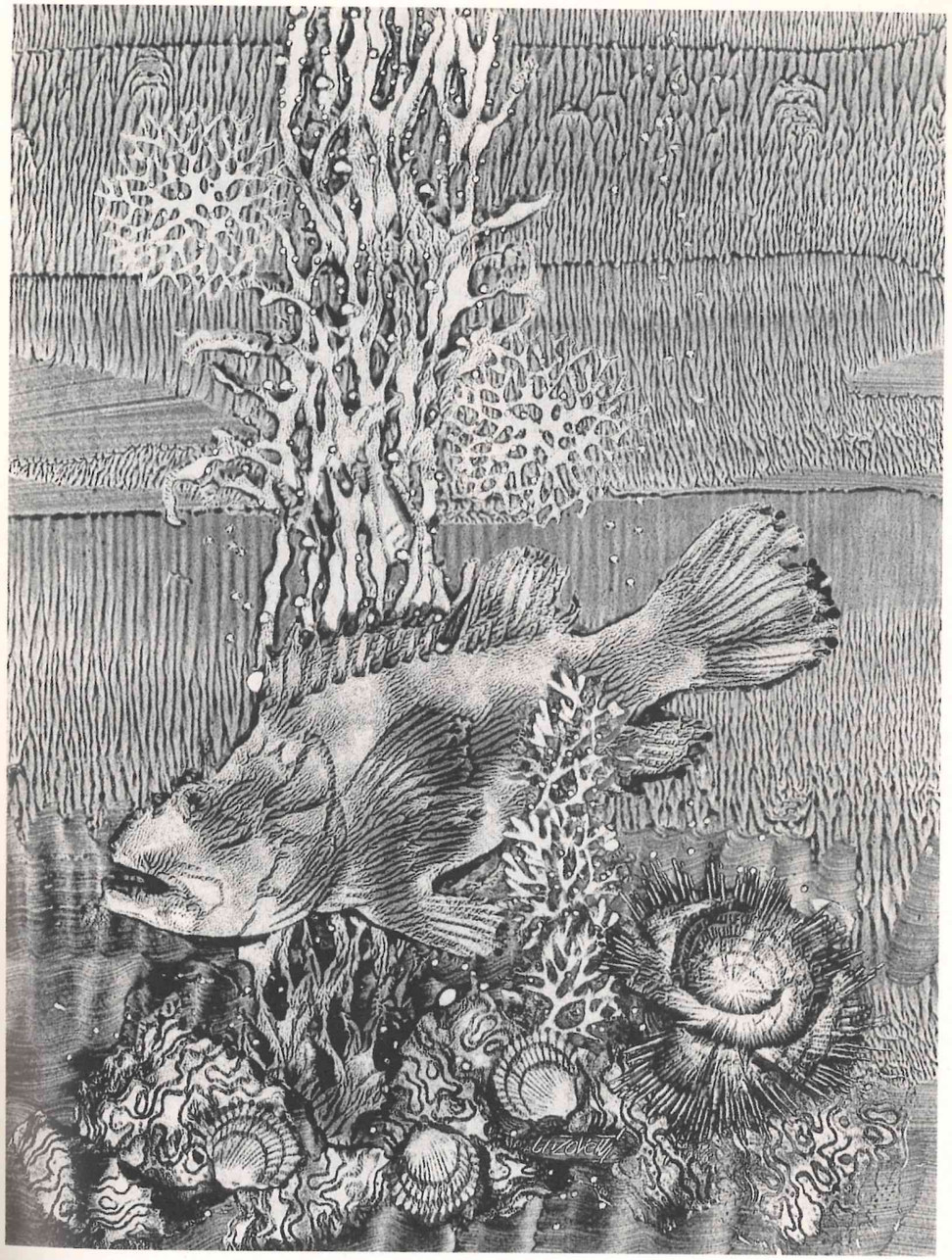
Motivi decorativi graffito su fondo alla colla d'amido.



Monotipi.

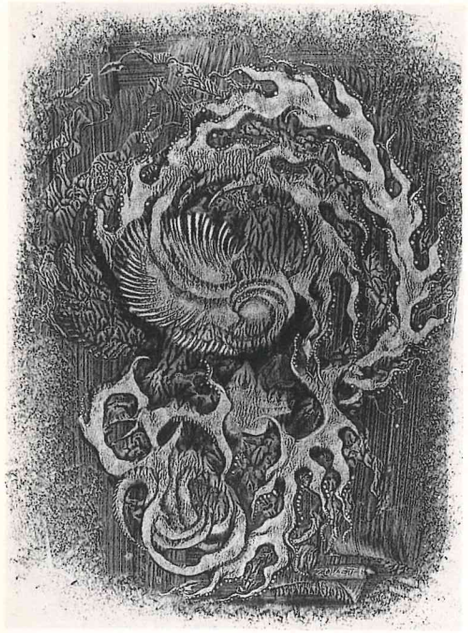


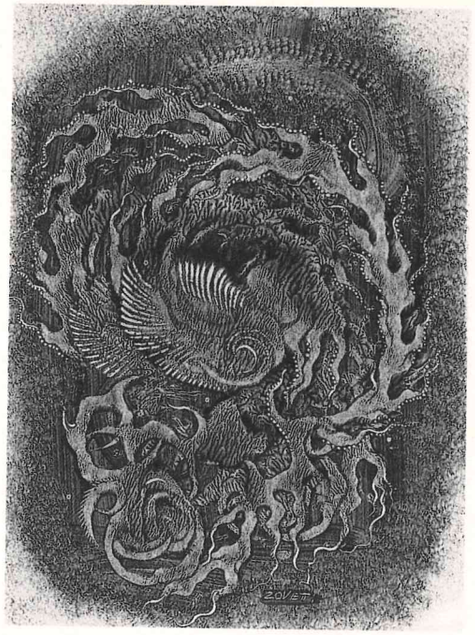
Monotipo. Incisione su linoleum impressa su carta alla colla d'amido.



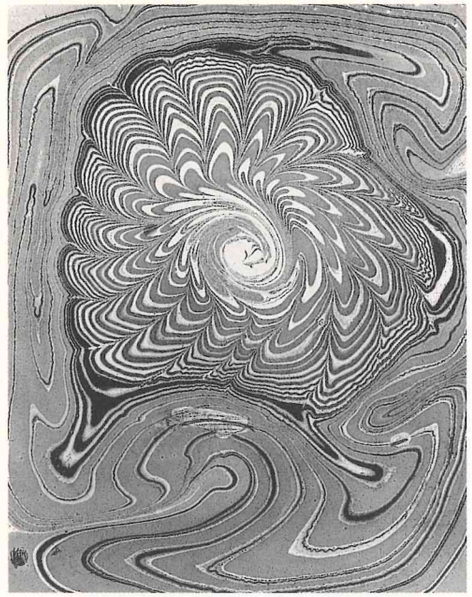
Monotipo. Incisione su linoleum impressa su carta alla colla d'amido.

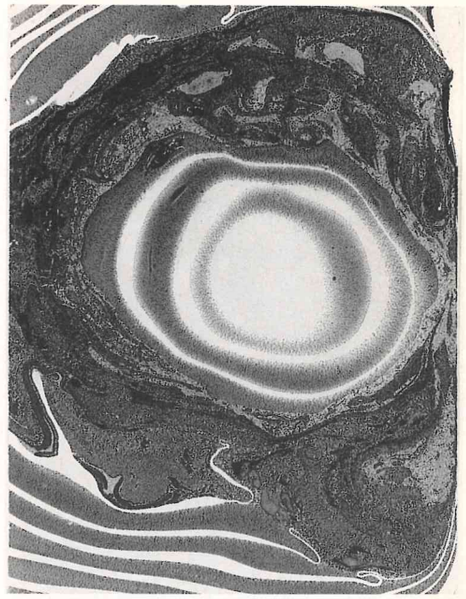
Mamok nel 1914; una scelta di disegni déco dal 1920 al 1930 appaiono presso la galleria milanese di Bianca Pilat nel 1985».
In occasione della II Biennale delle Arti Decorative alla Villa Reale di Monza (1925), il «Giornale di Monza» scriveva: «Il pittore Zovetti espone pochi, ma deliziosi motivi decorativi, che sono avvolti in una specie di misticismo orientale. Pare che l'anima e la fantasia siano accoppiati in un sogno di bellezza, che ha sapore d'amaro, e forse di doloroso. Sono disegni destinati a qualche amatore ultrasensibile, non lontano da tendenze teosofiche e a speranze di una metamorfosi sentimentale. Vicino a questi disegni di tanta finezza spirituale sono esposte delle bellissime carte per rilegature di libri. Carte di un sapore settecentesco, la cui originale rarità non è sfuggita ai visitatori stranieri, ma che dovrebbero essere note a tutti gli amatori di preziosità librarie».
Nello stesso periodo, nel «Risorgimento Grafico» (Luglio 1924), Augusto Calabi, scriveva: «Un decoratore del libro: UGO ZOVETTI».
«Godo di poter offrire ai lettori del «Risorgimento grafico» una gustosissima primizia: i disegni monocromatici all'inchiostro di china di UGO ZOVETTI, che non ha l'eguale nel comporre nel bianco spazio della pagina le più ricche e più libere immaginazioni di linee, di forme e di toni, quasi di colore.
[...] Questi i disegni di cui ho voluto dare la descrizione più schelettrica, tanto quanto fosse sufficiente a guidare i lettori che fossero troppo stupiti della novità della figurazione. Poco resta da dire: una composizione sempre equilibratissima nel rettangolo della pagina bianca, una bilancia dei bianchi e dei neri, e dei grigi quando vi sono, sia in superficie che in profondità assolutamente perfetta; una conoscenza delle forme naturali altrettanto sicura, tanto che le forme sintetiche che ne vengono costruite in queste libere immaginazioni appaiono del tutto solide e nette, persuasive formalmente anche a chi non veda a tutta prima la derivazione e la significazione reale. La tecnica è al massimo della semplicità; il tratto – sempre libero a penna — diventa tremolante quando vuole essere retto senza essere noioso, assume tutte le finezze del caso quando il contorno può parlare ad indicare la natura della forma; la pennellata altrettanto sicura; il tutto al servizio di una sensibilità di chiaro scuro raffinatissimo, come appare laddove la forma bianca esce dal nero e poi insensibilmente esce nera dal bianco.
È solo decorazione questa? Prima mi è sfuggita la parola «figurazione» e non l'ho cancellata: è questione di intenderci, ché quando la figurazione diviene sì lata da abbracciare concezioni generiche o addirittura universali, difficilmente esprimibili con figure specifiche di esseri o cose specificamente determinati o nominabili, questa figurazione, dico, diventa decorazione; e quando la decorazione arriva ad una tale capacità di selezione e di combinazione degli arabeschi da incantare, la porta verso l'effetto raggiunto dalla più efficace delle figurazioni. E mi pare che non siamo lontani dal caso dello Zovetti. Cosa dice? Non credo di essere lontano dal vero dicendo che egli è affascinato dalla concezione universale dell'essere, in quanto può significare attrazione sessuale, generazione e morte.
Quali elementi orientali egli ha assorbito? Quali influenze spirituali ha subito? Non mi

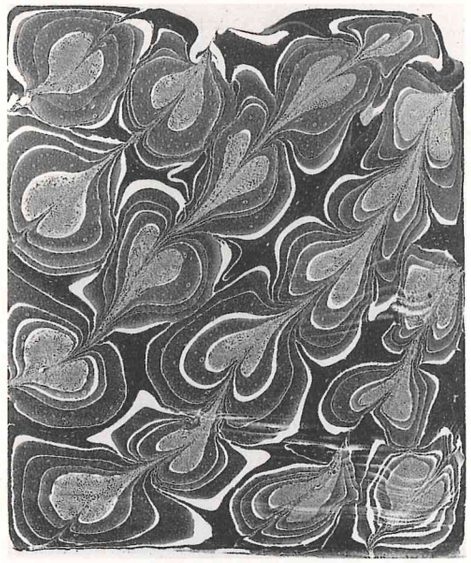




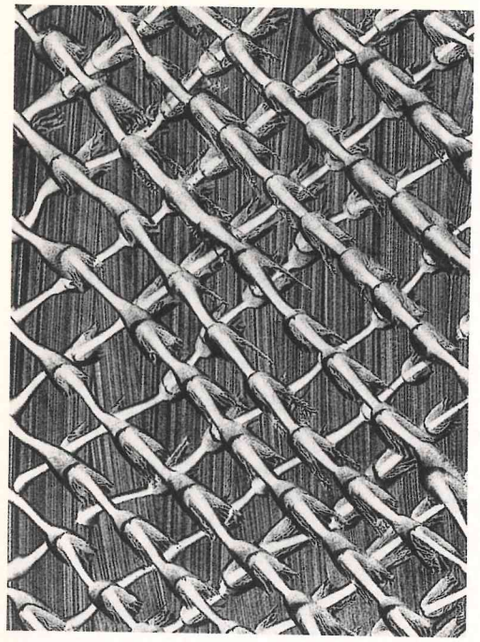
Incisione su linoleum impressa su carta alla colla d'amido.

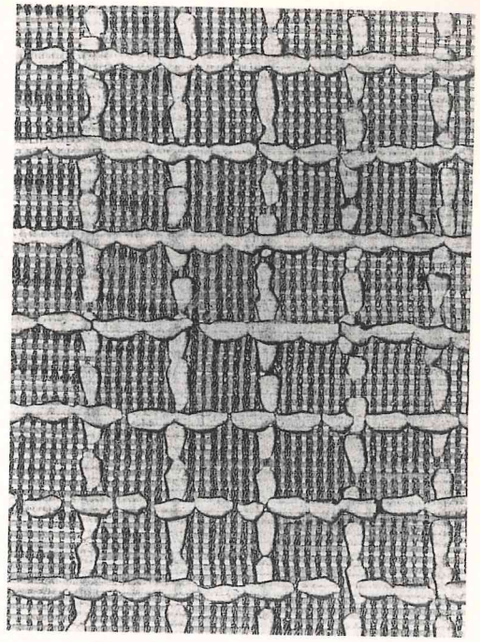


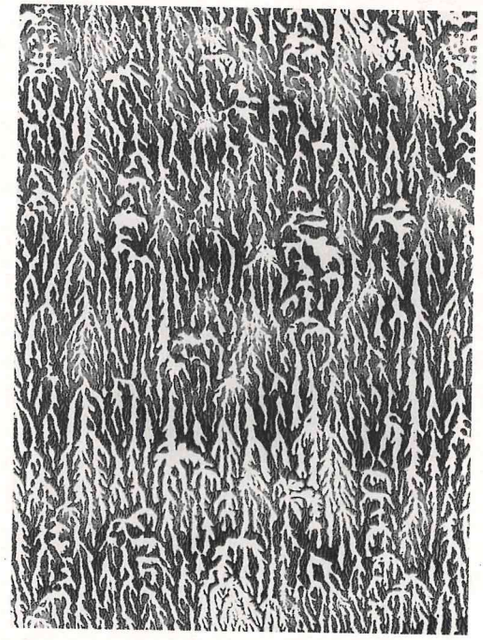




Acquatipi.

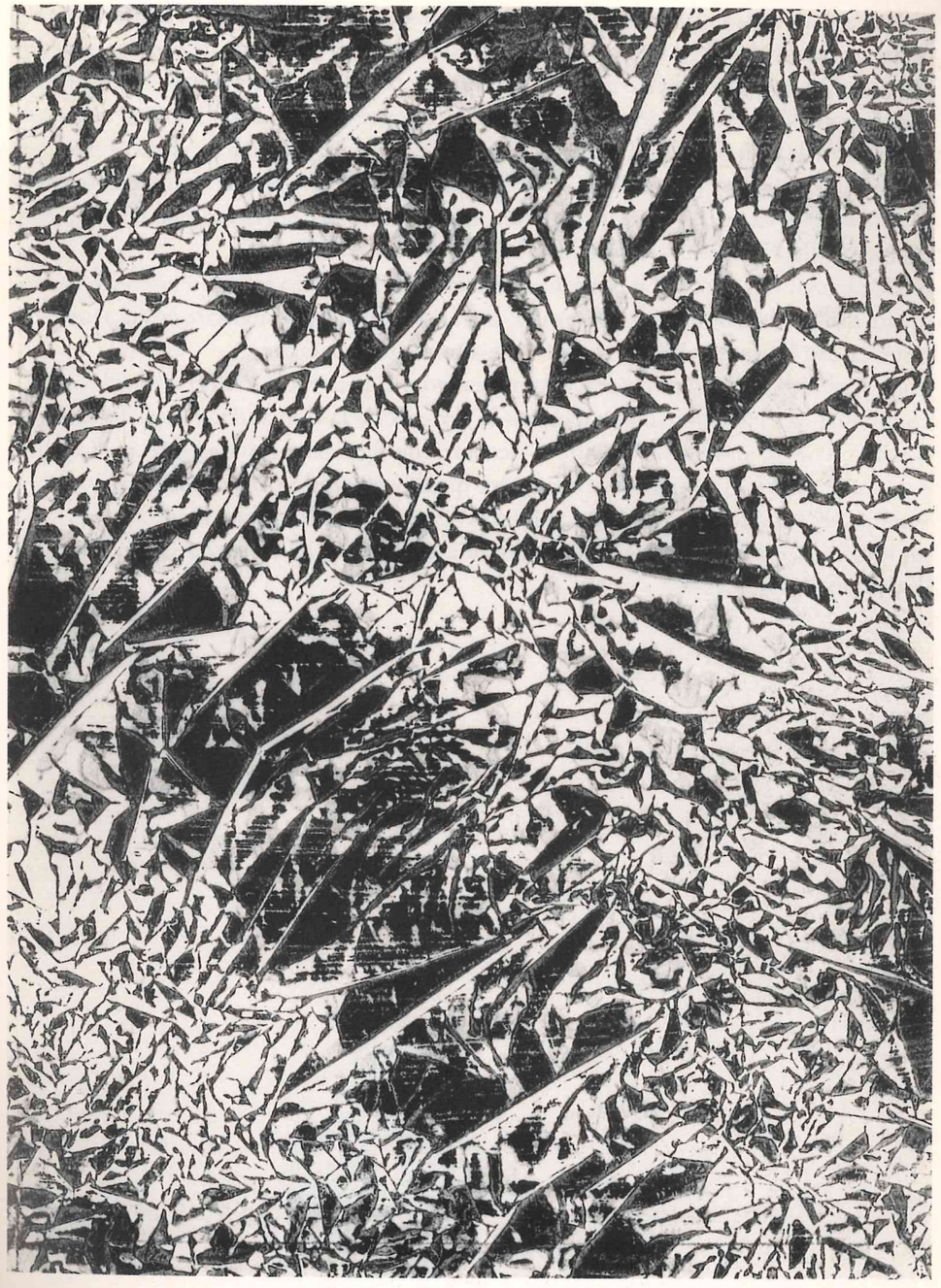






Carte alla colla d'amido.

sembra facile, così, rispondere con esattezza, tanto la sua opera si presenta come una sintesi chiusa.
Donde deriva? Dalla perizia raggiunta in lunghi anni di esercizio di tutte le forme della decorazione, e quella del libro sembra essere una delle più adatte al suo temperamento – dalla dolorosa piena vicenda della vita, sopportata questa con devota rassegnazione al lavoro quotidiano, patito ogni sopruso con tacito orgoglio. In queste opere piccole e poche egli ha liberato il suo canto di comprensione se non di liberazione, della sua natura se non degli uomini».
Un altro lato dell'attività paterna riguardava la creazione di carte per rilegatura di libri: carte a colla – monotipi-acquatipi –.
In un volume edito nel 1926 da G. Modiano, A. Calabi nuovamente scriveva:
«Finalmente in questi ultimi anni il procedimento della carta decorata a colla fu studiato da UGO ZOVETTI, artista decoratore profondo e sensibilissimo, che riuscì a produrre delle carte eccezionalmente belle, superiori a quante attualmente si fanno nei vari paesi e si vedevano anche alla Esposizione Internazionale di Parigi, perfettamente adatte a risolvere il problema della legatura artistica di economia moderna.
Sono le carte che non solo presento all'ammirazione degli amatori del libro in alcuni campioni originali (necessariamente differenti da esemplare ad esemplare del presente fascicolo), ma che offro loro perché ne rileghino i loro libri, ottenendone dei risultati come quelli che appaiono dalle riproduzioni che seguono.
Sulle carte di Ugo Zovetti la disposizione dei colori non è abbandonata al caso, né limitata alla direzione della macchia ma completamente dominata dalla volontà dell'artista, che con essi crea sul foglio l'insieme di linee, di masse, di colori che si era prefissato.
Tutte le necessarie gradazioni e combinazioni di colori gli sono possibili, sì che molti sono gli effetti che può ricavarne, e gli strettissimi limiti teoretici del procedimento divengono per lui vasti come la sua fantasia. È uno dei casi in cui veramente il virtuosismo della mano nasce dalla capacità dell'occhio e questo serve una profonda e pronta sensibilità.
Da motivo di semplice arabesco Zovetti passa a motivi complessi, in cui entra quasi una illusione di rappresentazione, attraverso tutte le variazioni dal monocromato all'accordo complesso di colori, da un piano appena mosso a serie di piani sovrapposti con profondità impensate. Da superfici fredde e lisce passa a superfici vellutate e morbide, dando origine a una sensazione tattile importantissima per il libro. Il motivo stesso è talora studiato in modo che sia unico pei due quadranti e per dorso, adatto cioè alla rilegatura in sola carta, talora è piccolo e ripetibile sì da essere facilmente tagliato, come occorre per la rilegatura con tela, pelle o pergamena sul dorso; sempre è studiato per un determinato formato di libro sì che il rilegatore dovrà considerarlo attentamente prima di tagliare il foglio nuovo.
Il foglio è spesso fatto per un solo libro, e non ripetuto, ma anche quando vari fogli sono fatti sul medesimo preciso motivo di linee e di colori, le differenze inevitabili nella diretta lavorazione a mano danno ad ogni foglio un valore e una grazia speciale per la gradazione e per la varietà degli elementi. Tutti i fogli sono fatti con materiali resistenti alla luce, all'umidità, all'uso per cui sono destinati.



Carta sgualcita.

Valore artistico assoluto, unicità di esemplare, possibilità di intonare disegno e colori al carattere del libro o della serie, possibilità di variarne l'applicazione, in alleanza o no con altre materie secondo il gusto personale, solidità e praticità all'uso, prezzo relativamente basso perché la carta e i colori migliori costano sempre meno della più brutta tra le pelli ed anche della tela, e perché il lavoro dell'artista, che ha la capacità di far «bello e vivo» con pochi colori il foglio di carta inerte, non si paga, secondo l'uso, più del lavoro dell'operaio: caratteristiche tutte che rendono queste carte preziose per la risoluzione del «famoso» problema della rilegatura «da amatore".

Nelle carte di Ugo Zovetti il bibliofilo intellettuale del nostro esempio non solo troverà di che saziare il demone della rilegatura, ma anche di che accontentare la sua sensibilità artistica con l'incanto di colori e di forme altamente decorative».

Poco credo io debba aggiungere a quanto scritto. Mi pare tuttavia degno di riflessione il commento di A. Calabi sopra riportato là dove pone la domanda: è solo decorazione questa? Non so quanto il connubio decorazione/figurazione sia attuale nell'odierno panorama artistico. Certamente interpreta quello splendido periodo dell'arte che fu la Vienna della Secessione e del Déco. Allora la decorazione e il disegno erano al servizio del significato. Certamente ne converrà chi avrà l'occasione di soffermarsi su questa pur limitata raccolta di carte.

CoLibrì
COVER SYSTEM
Made in Italy
10-12 STD
8 032919 991409
www.colibrisystem.com