

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

INDICE

<i>Philippe Daverio</i> - Assessore alla Cultura e Spettacolo. - Presentazione	pag.	7
<i>Clelia Alberici</i> - Vent'anni della Rassegna di Studi e di Notizie, indici delle annate ed elenco delle pubblicazioni promosse dall'Istituto, presentazione dell'Associazione Amici della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli	»	9
<i>Nicola Cionini</i> - Arti grafiche al telaio; dall'incisione ornamentale al disegno professionale per tessuti	»	21
<i>Enrico Colle</i> - Il palazzo Reale di Milano: fonti storiche e inventari per una destinazione museale	»	57
<i>Nello Forti Grazzini</i> - Un contesto per l'arazzo con «Enea davanti a Didone» delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	»	99
<i>Andrea Gatti</i> - Indagine radiografica e tomografica assiale computerizzata: due tecniche di indagine non distruttiva a confronto	»	147
<i>Luca Melegati</i> - Note su alcune plastiche di Doccia nelle Raccolte del Castello Sforzesco	»	155
<i>Carla Paggi Colussi e Elena Villani</i> - <i>Alberto Milano</i> (schede nn. 22 e 23) - Un'importante donazione di ventole e ventagli	»	173
<i>Elena Pelizzoni</i> - Sono di fornaci lombarde le maioliche attribuite ad Angarano	»	195
<i>Francesco Pertegato</i> - La rifoderatura degli Arazzi Trivulzio. Rilievi di struttura, restauri, evidenze storiche	»	201
<i>Claudio Salsi</i> - Allegoria della vita e della morte. Immagini a stampa nei secoli XV, XVI e XVII	»	235
<i>Giovanni Battista Sannazzaro</i> - Per alcune incisioni derivate da Andrea Appiani: l'«Apoteosi di Psiche», «Venus caressant l'Amour» e ritratti napoleonici	»	269
<i>Oleg Zastrow</i> - Le argenterie del legato De Marchi (parte seconda)	»	329

La «Rassegna di Studi e Notizie» celebra il ventesimo anno di attività.

Si tratta di un traguardo di rilevante interesse nell'ambito delle iniziative culturali dei civici istituti milanesi; particolare significativo soprattutto se si considera che l'argomento di questa pubblicazione periodica verte, ininterrottamente fin dagli esordi, anno 1973, sulle arti decorative e sull'incisione, campi di studio estremamente specializzati che annoverano un numero di cultori necessariamente ristretto. Clelia Alberici direttore responsabile della pubblicazione, ha curato per questa edizione un indice completo dei volumi precedenti e, altrettanto opportunamente, ha riepilogato l'attività editoriale promossa negli anni dall'Istituto.

Nella presente occasione gli interessi critici di cui la rivista si fa portatrice hanno travalicato il pur vastissimo confine rappresentato dalle infinite sezioni tematiche del museo, per toccare problematiche che riguardano più in generale le vicende, o più esattamente le vicissitudini, delle collezioni di arti decorative. In tale prospettiva va letto infatti l'intervento storico che, pazientemente condotto attraverso documenti d'archivio e l'analisi comparata delle fonti inventariali originali, ha consentito di ricostruire, nell'arco di due secoli, dal Settecento al primo quarto di questo secolo, la natura e la consistenza dell'originario patrimonio di arredi facenti parte del Palazzo Reale di Milano. Come noto, nel tempo e in diverse circostanze, il «Regio Ducal Palazzo», è stato fatto oggetto di deprecabili spoliazioni e, a seguito delle ferite belliche e delle successive trascuratezze, di irrisarcibili danneggiamenti strutturali, tuttavia dalle considerazioni svolte in questa sede non pare del tutto irraggiungibile l'intento di restituire, quale indizio della sua antica magnificenza, almeno un nucleo degli addobbi che ornavano la dimora in epoca novecentesca. Come di consueto si ospitano saggi o interventi di precisazione su opere del museo già note e contributi che ribaltano completamente alcune tradizionali e comode convenzioni di tipo attribuzionistico.

Da un altro punto di vista il volume è organizzato con particolare attenzione alle normali attività istituzionali del museo; si dà conto di indagini scientifiche, interventi di restauro, acquisizioni, programmi pluriennali di catalogazione. Si segnalano, inoltre, gli apporti dell'«Associazione Amici della Raccolta Bertarelli».

In questa sede desidero menzionare anche un contributo all'attività di catalogazione del patrimonio organologico, pervenuto grazie al generoso sostegno dell'«Associazione Amici del Civico Museo degli Strumenti Musicali».

PHILIPPE DAVERIO
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Vent'anni della Rassegna di Studi e di Notizie 1973 - 1993

Nel 1973 iniziai la pubblicazione della Rassegna di Studi e di Notizie con lo scopo di mettere in evidenza opere della Raccolta delle Stampe Bertarelli, delle Raccolte di Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali che hanno sede nel Castello Sforzesco.

La Raccolta Bertarelli era già molto nota, ma pressoché ignorati i settori delle Arti Applicate che con le collezioni di mobili, sculture e bassorilievi lignei, ceramiche, porcellane, avori, arazzi, oreficerie, bronzetti, costituiscono un museo di livello europeo.

La «Rassegna» ha fatto conoscere a Musei, Istituti e Biblioteche d'Italia e dell'estero l'importanza del nostro patrimonio.

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

CLELIA ALBERICI

Indice delle annate 1973-1992

1973

Paolo Pillitteri - Assessore alla Cultura, Turismo e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII.

Oleg Zastrow - Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina.

Giorgio Lise - Le porcellane italiane del Castello Sforzesco.

Rossana Bossaglia - Le piccole stampe della Bertarelli.

Giorgio Lise - Un'incisione del «Baccanale» di Marten van Heemskerck.

1974

Lino Montagna - Assessore alla Cultura, Turismo e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Documenti Iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco fra i secoli XVI-XVIII.

Clelia Alberici - Un mazzo di carte istruttivo, tedesco, del sec. XVI per insegnare le Istituzioni di Giustiniano.

Paolo Arrigoni - Il Pittore-Litografo Giuseppe Elena.

Grazia Biscontini Ugolini - Nicolò Pellipario al Castello Sforzesco e una nuova attribuzione.

Giorgio Lise - La fortuna di Francesco Simonini nell'incisione.

Giorgio Lise - Un importante repertorio di tessuti di lino dell'antico Egitto al Castello Sforzesco.

Giorgio Lise - Per Valfredo Vizzotto.

Oleg Zastrow - A proposito di una situla bronzea altomedioevale.

Oleg Zastrow - Inedito iconografico abruzzese: una croce astile processionale trecentesca.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1975

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Giovanni Pividor, Litografo e Architetto Veneziano.

Grazia Biscontini Ugolini - Un nuovo pezzo del celebre servizio nuziale di Alfonso II d'Este.

Rossana Bossaglia - L'Archivio Quarti - Un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano.

Giorgetta Kalk Lubatti - Il caricaturista Giorgio Ansaldo (Dalsani).

Giorgio Lise - Le scene di Lodovico Pogliaghi per il Nerone di Boito.

Oleg Zastrow - Una prima analisi sistematica sulla tecnologia e sullo stile del coltello liturgico medioevale.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1976

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Il dono della collezione di soldatini del Prof. Ettore Tonini.

Fabrizio Ferranti - I soldatini della collezione Tonini pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Clelia Alberici - La Pianta di Milano disegnata da Giovanni Filippini nel 1722 per il censimento indetto dall'Imperatore Carlo VI.

Silvana Barbi - *Minia Giacomini Miari* - La Pianta di Milano di G. Filippini (Commento e trascrizione).

Grazia Biscontini Ugolini - Ipotesi sull'origine del decoro al ticchio nelle fabbriche ceramiche pesaresi.

Grazietta Butazzi - Una raccolta di sottovesti settecentesche ricamate al Castello Sforzesco.

Otello e Marisa Caprara - Il restauro di un Cristo ligneo del secolo XIII.

Giorgio Lise - Pietro Marchioretto pittore di paesaggi e la sua fortuna nell'incisione.

Oleg Zastrow - Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco: la celebre tavoletta «bizantina» dell'Annunciazione.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, pubblicazioni.

1977

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Marco Moro Litografo vedutista.

Clelia Alberici - Aggiunte e precisazioni per Giovanni Pividor.

Paolo Bellini - Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli.

Grazia Biscontini Ugolini - Precisazioni e novità sul decoro «alla rosa ocracea» della fabbrica pesarese di Callegari e Casali.

C.A. - Il dono di un centro da tavola, opera di Alfredo Ravasco.

Rossana Bossaglia - I gioielli stile 1925 di Alfredo Ravasco.

Grazietta Butazzi - Due doni recenti con alcune note su una raccolta di marsine ricamate nelle collezioni del Museo.

Fabrizio Ferranti - Catalogazione degli Tsuba delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Angelo Lipinsky - «Lucifer V H Avrifex»: La collocazione dell'epitaffio nell'epigrafia romana e vetero-cristiana.

Giorgio Lise - I teatrini di carta della Collezione Tonini pervenuti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Oleg Zastrow - Ancora sulla presunta Madonna «copta» già della Raccolta Trivulzio, nell'ambito del gruppo di opere eburnee alessandrine tardo antiche nel Castello Sforzesco.

Oleg Zastrow - L'inedito quinto avorio attribuibile al «Maestro di Echternach». Nuovi apporti alla conoscenza dell'arte ottoniana in Treviri.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre, conferenze.

Volontariato.

1978

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

INAUGURAZIONE DELLA RINNOVATA SEDE DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE
A. BERTARELLI (24 ottobre 1978).

Clelia Alberici - Discorso inaugurale per l'apertura della rinnovata sede della Raccolta delle Stampe
A. Bertarelli.

ATTI DELLA TAVOLA ROTONDA TENUTASI NELLA SALA DELLA BALLA DEL CASTELLO SFORZESCO PER ILLUSTRARE L'INCISIONE DI BERNARDO PREVEDARI, DA DISEGNO DI DONATO BRAMANTE DEL 1481 (11 dicembre 1978).

Clelia Alberici - L'Incisione Prevedari.

Arnaldo Bruschi - Problemi bramanteschi.

Germano Mulazzani - Il tema iconografico dell'Incisione Prevedari.

Marisa Dalai Emiliani - «Secundum designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino...»: riflessioni sulla struttura prospettica dell'Incisione Prevedari.

Giorgio Lise - Un ricordo della stampa Prevedari negli affreschi di Donato da Montorfano a S. Maria delle Grazie.

Rassegna di Studi e Notizie 1978

Clelia Alberici - Sono milanesi del secolo XV i coltelli da mensa con manici in argento niellato provenienti dalla Collezione Trivulzio.

Grazia Biscontini Ugolini - Ulteriori precisazioni sul decoro alla rosa ocrea.

Grazietta Butazzi - Alcune note di moda milanese per una donazione alla Raccolta di Costumi.

Fabrizio Ferranti - Le armature antiche della Raccolta Confalonieri al Castello Sforzesco.

Giorgio Lise - Alcuni campanelli in bronzo di Jan Van Den Eynde (Iohannes a Fine).

Alessandro Sanvito - Due giochi di scacchi nelle Raccolte del Castello Sforzesco.

Oleg Zastrow - Annotazioni sulla tecnica del produrre matrici in alcuni crocefissi metallici tardomedioevali in Lombardia (Parte prima).

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1979

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - Luigi Cherbuin e un suo album di incisioni e litografie in parte inedite.

Clelia Alberici - Benvenuto Disertori Professore di Incisione presso l'Accademia di Brera.

Nietta Aprà - Il caricaturista Casimiro Teja.

Paolo Bellini - Incisioni di Giorgio Ghisi.

Grazia Biscontini Ugolini - Il restauro di alcune maioliche del Castello Sforzesco.

Grazietta Butazzi - Una raccolta di scarpe tra i secoli XVII e XIX nella Collezione di Costumi del Castello Sforzesco.

Grazietta Butazzi - Moda siciliana del nostro secolo al Museo del Castello.

Fabrizio Ferranti - Catalogazione di Kozuka, Kogai e Umabari nella Raccolta Giapponese del Castello Sforzesco.

Giorgio Lise - Un ritratto inedito di Domenico Barbaja in silhouette, opera di Gioacchino Rossini.

Giorgio Lise - Una importante raccolta di disegni di arredi sacri dono del Comm. Ettore Gallardi.

Aurora Scotti - Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini: La disputa di Gesù fra i dottori nel Tempio.

Oleg Zastrow - Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni Crocefissi metallici tardomedioevali in Lombardia (Parte seconda).

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1980

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Atti dell'inaugurazione della mostra e della Tavola Rotonda dedicate alle incisioni di Simone Cantarini (17 marzo e 16 aprile 1980).

Rassegna di Studi e Notizie

Clelia Alberici - Notizie inedite su Bernardo Prevedari e aggiunte alla «fortuna» della sua incisione da disegno di Bramante nella pittura rinascimentale.

Clelia Alberici - Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.

Paolo Bellini - Contributi per Diana Scultori.

Giulio Bora - Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento.

Fabrizio Ferranti - Le armi della Raccolta Giapponese: Tachi-Katana-Wakizashi.

Giorgio Lise - *Franco Moro* - Prima indagine per l'iconografia di «Leda e il Cigno» nelle stampe.

Lia Farina Massacesi - Il restauro di un camice plissé secentesco.

Angelo Mignogna - Le pedine di dama di un artista tedesco del Cinquecento nel Museo del Castello Sforzesco.

Donata Minonzio - Novità e apporti per Agostino Veneziano.

Jacqueline Petruzzellis-Scherer - Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco.

Aurora Scotti - Appunti sulla chiesa di Santa Maria della Passione: un disegno di Dionigi Campazzo per la facciata.

Oleg Zastrow - La questione stilistica relativa a un ignorato Cristo ligneo romanico nei musei del Castello Sforzesco.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1981

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.

Clelia Alberici - La scatola da gioco di Ascanio Olgiati datata 1606.

Clelia Alberici - «Il Credenziero Italiano» di Fernando Cavazzoni manoscritto non pubblicato.

Clelia Alberici - Una veduta di L. Cherbuin recentemente pervenuta alla Raccolta Bertarelli.
Silvia Bianchi - Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet.
Grazia Biscontini Ugolini - Alcune maioliche del Castello Sforzesco riconosciute opere di fabbriche pesaresi.
Grazietta Butazzi - In margine all'Esposizione Industriale. Milano 1881. Un gruppo di costumi e indumenti popolari presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata.
Fabrizio Ferranti - Le armi della Raccolta Giapponese Tanto.
Donata Gennari - Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di A. Appiani.
Giorgio Lise - Pezzi di un servizio di porcellana di Meissen per un nobile italiano al Castello Sforzesco.
Donata Minonzio - Contributi per Ambrogio Besozzi.
Franco Moro - Alcune fonti iconografiche delle maioliche di Castelli d'Abruzzo.
Francesco Pertegato - Restauro di costumi del Castello Sforzesco.
Clementina Pozzi - L'importante dono di una raccolta di stoffe per mobili fine secolo XIX - inizio secolo XX.
Luigi Vitiello - *Fabrizio Ferranti* - Tecnica usata per decorare la corazza di Vittorio Amedeo I di Savoia.
Oleg Zastrow - La collezione di bacili di ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.
Attività, doni, acquisti, restauri, mostre.

1982

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.
Clelia Alberici - Ricordo di Paolo Arrigoni.
Clelia Alberici - Un automa del Museo Settala recentemente acquisito.
Gioconda Albricci - Luca Penni e i suoi incisori.
Paolo Bellini - Angelo Maria Eschini.
Silvia Bianchi - Apporti per Natale Bonifacio.
Grazia Biscontini Ugolini - Un vaso falso o solo imitato?
Grazietta Butazzi - *Graziella Mariani Rognoni* - Un «abito da cerimonia» nella collezione costumi: analisi dell'esemplare e problemi relativi.
Maria Teresa Chirico - Pietro De Pietri.
Fabrizio Ferranti - Netzuken.
Carlo Perogalli - *Giovanni Battista Sannazaro* - Le architetture fortificate negli arazzi Trivulzio e nei dipinti del Bramantino.
Francesco Pertegato - Restauro di un costume del XIX secolo.
Jacqueline Petruzzellis-Scherer - Fonti iconografiche librarie per alcune maioliche del Castello Sforzesco.
Elena Villani - Contributi per l'opera artistica di Gerolamo Ferroni.
Oleg Zastrow - Marchi e firme di argentieri e orefici nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.
Attività, doni, acquisti, mostre, didattica.

1983

Guido Aghina - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.
Clelia Alberici - Madonna con Bambino, scultura lignea veronese del 1499 con «sorpresa».
Clelia Alberici - Aggiunte all'automa diabolico proveniente dal Museo Settala.
Gioconda Albricci - Marcantonio Raimondi: Venere che si asciuga il piede.
Paolo Bellini - Francesco Giovane: Catalogo descrittivo.
Chiara Buss - Un prezioso tessuto settecentesco di fattura lionese.
Grazietta Butazzi - *Francesco Pertegato* - Un paio di pianelle cinquecentesche delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano.
Luisa Consonni - Gerolamo Muziano e i suoi incisori.
Fabrizio Ferranti - Netsuke.
Giorgio Lise - I mortai di bronzo del Castello Sforzesco.
Donata Minonzio - Alcuni criteri di valutazione delle stampe nell'antichità.
Franco Moro - Il dott. Francesco Antonio Grue riscoperto incisore.
Andrea Perin - Scarti in ceramica graffita dalle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.
Oleg Zastrow - Un altro raggruppamento di piatti metallici ornamentali nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.
Attività, doni, restauri, mostre, didattica.

1984-1985

Ludina Barzini - Assessore alla Cultura e tutela dei Diritti del Cittadino. Presentazione.
Silvia Beretta - Raffaellino da Reggio e i suoi incisori.
Maria Elena Boscarelli - Contributi per Andrea Andreani.
Maria Busnelli - I castrati che cantarono a Milano nei ritratti della Raccolta Stampe A. Bertarelli.
Chiara Buss - Note e documenti sulla tipologia di sei marsine di lana conservate presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata.
Grazietta Butazzi - Il Frac. Note di moda maschile settecentesca in rapporto con l'abbigliamento militare.
Nello Forti Grazzini - Due aggiunte agli arazzi delle «Storie di Sansone» delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.
Donata Giannone - Contributi sull'opera di Giovanni Battista Del Sole.
Laura Maggi - Appunti di Leopoldo Pollach sull'antico: i Taccuini di viaggio a Roma del 1793.
Lorenzo Marazzi - Frammenti di Muro spagnolo della cinta esterna al Castello Sforzesco.
Francesco Pertegato - Dieci frammenti tessili dal Perù Precolombiano: considerazioni sul restauro.
Claudio Salsi - Il Gran Coppenol: una problematica copia da Rembrandt.
Marco Tizzoni - Alcune osservazioni riguardanti la statuetta enigmatica rinvenuta in Milano, ora nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.
Oleg Zastrow - Due opere senesi a smalti nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata: il calice di Rinaldo Malvolti e quello di «Mona Madalena».

1986

- Luigi Corbani* - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.
Claudio Salsi - Ricordando Giorgio Lise.
Claudio Amighetti - Conservazione e restauro di strumenti musicali.
Paolo Bellini - Ulteriori contributi per la conoscenza degli incisori mantovani Adamo Scultori e Giorgio Ghisi.
Mariella Busnelli - Mozart a Milano.
Grazietta Butazzi, Carla Paggi Colussi - Un campionario di passamaneria della fine dell'800 nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata.
Alessandra Compostella - Contributi per Cesare Bonacina.
Barbara Ferrari - I disegni di Luca Beltrami per il restauro del Castello Sforzesco di Milano.
Andrea Gatti - L'iconografia musicale popolare nell'opera di Jacopo Callot e Stefano Della Bella.
M.A. Gherin Van Jerlant - Copies des gravures de mode françaises et anglaises dans les périodiques de modes italiens, 1785-1795.
Giorgio Lise - Pier Luigi Vassalli Bey (1812-1887) - Egittologo milanese.
Giorgio Lise - I ritratti di Anton Van Dyck nelle incisioni della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.
Giorgio Lise - Antonio Berini incisore di pietre dure e il legato Sommariva-Seilliére.
Claudio Salsi - Note sugli incisori detti «i Valesio».
Tullio Tomba - Il telescopio gregoriano a riflessione nella raccolta scientifica del Castello.
Fabrizia Triaca-Fabrizi - Simone Durello, incisore lombardo (1641-1719).
Elena Villani - In un mobile ad arte povera la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel settecento.
Oleg Zastrow - Due argenti milanesi del secolo XIX donati alle Civiche Raccolte di Arte Applicata.

1987-1988

- Luigi Corbani* - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.
Claudio Salsi - 1984-1988 Avvenimenti dalla vita di un Museo (manifestazioni culturali, doni, acquisti).
Paolo Bellini - Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori.
Mariaebe Colombo Fantini - Il gonfalone di Milano.
Andrea Gatti - Musica e musicisti nell'opera di Giuseppe Maria Mitelli.
Giulia Marsili Rietti - Due disegni dell'Archivio Cagnola presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli e l'altare nella chiesa del Collegio della Guastalla.
Alberto Milano - Due gruppi di cartelle per il gioco della Cavagnola.
Carla Paggi Colussi - Bordi ricamati delle Civiche Raccolte di Arte Applicata.
Paolo Benzi - Analisi chimiche della tintura di alcuni ricami delle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco.
Elena Villani - Tre scatole del sec. XVIII secolo decorate ad arte povera.
Oleg Zastrow - Un gruppo d'inedite pissidi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

1989-1990

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

1991-1992

- Marco Parini* - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione.
Giuseppe Beretti - Un contributo allo studio della tarsia lignea in Lombardia prima di Giuseppe Maggiolini.
Emma Brambilla - Sul Convegno «Incisione e Pittura». Analisi dei rapporti in cinque secoli di storia.
Ettore Camesasca - Pietro Aretino nelle stampe della Raccolta A. Bertarelli.
Donata Falchetti Pezzoli - Una raccolta di 174 disegni ottocenteschi realizzati da Roberto Focosi e altri visti in rapporto alle incisioni derivate.
Fede Lorandi - Indagini su tre cromolitografie firmate R. Engelmann della Raccolta delle Stampe Bertarelli.
Rosa Barovier Mentasti - Recente acquisizione di vetri del Novecento.
Alberto Milano - Biglietti d'auguri milanesi del primo Ottocento.
Giovanni Battista Sannazzaro - Il sacello e la torre di S. Satiro nelle incisioni e nella documentazione dell'Ottocento.
Oleg Zastrow - Le argenterie del legato De Marchi (parte prima).
Ugo Zovetti jr. - Ugo Zovetti, un maestro della decorazione.

Elenco delle pubblicazioni promosse dalla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni dal 1970.

- CLELIA ALBERICI - *Incontro con la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*. Strenna dell'Istituto «Gaetano Pini». Milano, 1970.
- CLELIA ALBERICI e GIORGIO LISE - *Settant'anni di Manifesti Italiani*. Palazzo Reale, settembre 1972. Mostra.
- CLELIA ALBERICI - *Il '600 Lombardo. Settore incisioni presso la Biblioteca Ambrosiana*. Giugno-Ottobre 1973.
- PAOLO BELLINI - *L'opera incisa di Pietro Testa*. Sala delle Asse del Castello Sforzesco. Mostra. 22 marzo - 8 maggio 1977.
- GIORGIO LISE - *Stampe popolari lombarde dell'800*. Mostra. Rotonda di Via Besana, 12 luglio - 2 ottobre 1977.
- GIORGIO LISE - *La danza a Milano nelle stampe*. Milano, Strenna dell'Istituto Ortopedico Gaetano Pini, 1978.
- PAOLO BELLINI - *L'opera incisa di Carlo Maratti*. Mostra a cura della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Castello Sforzesco. Sala delle Asse, 13 marzo - 30 aprile 1979.
- PAOLO BELLINI - *L'opera incisa di Simone Cantarini*. Mostra. Sala delle Asse del Castello Sforzesco, 17 marzo - 4 maggio 1980.
- ROSSANA BOSSAGLIA - *Eugenio e Mario Quarti. Dall'ebanisteria Liberty all'arredamento moderno*. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse. Mostra. 25 novembre 1980 - 31 gennaio 1981.
- PAOLO BELLINI - *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*. Mostra. Sala delle Asse del Castello Sforzesco, 1982.
- Tessuti serici italiani 1450-1530*. Castello Sforzesco, Sala Viscontea, 9 marzo - 15 maggio 1983. Mostra realizzata dalle Civiche Raccolte di Arte Applicata in collaborazione con il Centro Italiano per lo studio della Storia dei tessuti (C.I.S.S.T.) per le onoranze «Leonardo a Milano 1492-1982». Catalogo, Milano 1983.
- CLELIA ALBERICI - *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*. Mostra nel Castello Sforzesco, Sala Viscontea, gennaio-aprile 1984.
- LAURA LANRENCICH MINELLI e ANTONIO AIMI - *Terrecotte del Perù Precolombiano*. Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Castello Sforzesco - Sala delle Ceramiche. Milano, 1984.
- GIORGIO LISE e CLAUDIO SALSI - *Milano bella nelle sue stampe*. (Pubblicato in occasione del Consiglio Europeo, 1985).
- I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*. Mostra nella Sala Castellana del Castello Sforzesco, 1988.
- GRAZIETTA BUTAZZI - *Moda dal secolo XVIII al secolo XX nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano*. Milano, 1990.
- PAOLO BELLINI - *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*. Mostra. Castello Sforzesco, Milano, 1991.
- NELLO FORTI GRAZZINI. *Gli Arazzi dei Mesi Trivulzio, il committente, l'iconografia*. Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Milano, 1992.
- GRAZIA BISCONTINI UGOLINI e JACQUELINE PETRUZZELLIS - *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*. Mostra nella Sala Castellana del Castello Sforzesco. 29 aprile - 31 dicembre 1992.

ALBERTO MILANO - *Fabbrica di immagini. Gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*. Mostra a Palazzo Dugnani, 12 maggio - 13 luglio 1993.

PAOLO BELLINI - *L'incisione in Italia nel XX secolo. 100 stampe della Raccolta Bertarelli*. Mostra a Palazzo Dugnani, 27 gennaio - 28 marzo 1993.

PAOLO BELLINI - *Il Seicento. «Storia dell'incisione Italiana»*. (Catalogo promosso dal Museo Civico di Piacenza nell'ambito di un'iniziativa in collaborazione con la Civica Raccolta Bertarelli. Mostra nella Sala Castellana del Castello Sforzesco, 25 novembre 1993 - 30 gennaio 1994).

Cataloghi scientifici dei Musei e Gallerie di Milano. Pubblicati per iniziativa della Banca Commerciale Italiana.

Cataloghi delle Raccolte d'Arte Applicate

- 1) Giorgio Lise - *Le porcellane*. Electa, 1975
- 2) Oleg Zastrow - *Gli avori*. Electa, 1978
- 3) Giorgio Lise - *Raccolta Egizia*. Electa, 1979
- 4) Tullio Tomba - *Strumenti scientifici*. Giuseppe Brusa - *Orologi*. Pubblicati in un unico volume - Electa, 1983
- 5) Nello Forti Grazzini - *Arazzi*. Electa, 1984
- 6) Oleg Zastrow - *Smalti*. Electa, 1985
- 7) Piersergio Allevi - *Armi da fuoco*. Electa, 1990
- 8) Antonio Aimi e Laura Laurencich Minelli - *Raccolta Precolombiana*. Electa, 1991
- 9) Oleg Zastrow - *Leoreficerie*. Electa, 1993
- 10) Piersergio Allevi - *Armi bianche*. Electa (di prossima pubblicazione)
- 11) Enrico Colle - *Mobili*. Electa (di prossima pubblicazione)

Cataloghi della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Alberto Milano e Elena Villani - *Carte decorate*. Electa, 1989

Alberto Milano e Elena Villani - *Ventole e ventagli della Raccolta delle Stampe Bertarelli e del Museo di Arte Applicata*. Electa (di prossima pubblicazione)

Cataloghi del Museo degli Strumenti Musicali

Augusto Bonza, Claudio Canevari, Andrea Gatti, Febo Guizzi, Laura Mauri Vigevani, Renato Meucci, Tiziano Rizzi - *Strumenti musicali*. In due volumi. Electa (di prossima pubblicazione)

Un pro-memoria...

Voglio ricordare ai nostri lettori l'esistenza dell'Associazione Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli che è stata costituita il 30 gennaio 1969 dalla compianta signorina Maria Bertarelli, nipote di Achille Bertarelli, Presidente dal 1969 al 1989, per permettere di raccogliere fondi da destinare alla Raccolta delle Stampe. Dal 1990 la Presidente è chi scrive.

La quota annuale di iscrizione alla Associazione è di L. 30.000 (socio ordinario) e di L. 100.000 (socio sostenitore). Attualmente i Soci ordinari sono 50; i sostenitori 28. In totale 78.

I soci ordinari ricevono la «Rassegna di Studi e Notizie», pubblicazione annuale ricca di saggi riguardanti non solo la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, ma anche la Raccolta di Arte Applicata e il Museo degli Strumenti Musicali.

I soci sostenitori ricevono inoltre i cataloghi delle Mostre fatte dalle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni.

L'iscrizione può essere effettuata presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli oppure a mezzo vaglia postale inviato all'Ufficio Postale n. 28 di via Carducci, 7 - 20123 Milano intestato a: Associazione Amici Raccolta Stampe A. Bertarelli - Castello Sforzesco - 20121 Milano.

L'Associazione permette di acquistare stampe e volumi. Nell'anno 1993 sono state acquistate le seguenti opere:

- 1) «Andrea Mantegna», volume a cura di Jean Martineau. Milano, Electa, 1992.
- 2) «L'interesse accieca tutti», stampa popolare pubblicata a Milano: «Si vendono in Milano da Federico Francesco Maietta». Incisione a bulino, mm. 265x344.
- 3) «Assemblea dei membri della società dei cornuti di tutti i paesi avanti al tribunale dei becchi», stampa popolare pubblicata «In Trieste presso Federigo Vassvais». Incisione a bulino, mm. 257x320.
- 4) «Dizionario dei film» di Pino Farinotti. Milano, SugarCo. Edizioni, 1990. È utile per la schedatura dei manifesti.
- 5) «Catalogue sommaire illustré des dessins d'Architecture et d'art décoratif» di Henry Loirette, Caroline Mathieu e Marie-Laure Crosnier Leconte. Paris, Editions de la Reunion des musées nationaux, 1986.
- 6) «Graveurs allemands du XV siècle dans la Collections Edmond de Rothschild» volume di Pierrette Jean-Richard. Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1991.
- 7) «Testa di gatto», incisione di Isa Pizzoni, 1993.

Clelia Alberici

I FIORI DEL CATAI

Introduzione alla figura e all'opera grafica di Jean-Baptiste Pillement e i suoi rapporti con la contemporanea produzione di tessuti d'arte in Europa

Nicola Cionini

J.S. Byrne, riportando una precedente affermazione di W.M. Ivins Jr. ha scritto che nessuno ha mai inventato un motivo ornamentale completamente nuovo e probabilmente originale: gli stili ornamentali, come un linguaggio, si sono sviluppati gradualmente, arricchendo nel tempo il loro vocabolario di nuovi motivi¹.

A partire dal XVI secolo esiste un'enorme quantità di motivi decorativi realizzati su carta – disegni e soprattutto stampe destinate ad una larga diffusione – tanto che tentare di ordinarli sistematicamente all'interno di un rigido apparato classificatorio rischierebbe di determinare inesatte forzature sia di carattere stilistico, che cronologico, che geografico. È tuttavia necessario, per rendere possibile un qualsivoglia approccio critico, stabilire delle distinzioni all'interno di questo vasto e multiforme materiale, siano esse schematiche e puramente funzionali. In questo senso riteniamo di poterci allineare con le conclusioni della Byrne. La studiosa americana, nell'introduzione al suo *Reinassance Ornament Prints and Drawings*, ha proposto una duplice distinzione tra: modelli di ornato di carattere generico – «for example, a strip of leaves and vines to be adapted for various objects, materials, and spaces» – e modelli di ornato di carattere specifico – «for example, a jeweled pendant or a table» o, aggiungiamo noi, relativi motivi decorativi o patterns². Quest'ultima categoria può a sua volta essere suddivisa in modelli raffiguranti copie di oggetti esistenti, e progetti, così come patterns, per oggetti da realizzare. Considerazioni di questo genere sono altrettanto necessarie per la comprensione di una stampa o un disegno d'ornato, quanto le misure, la descrizione della tecnica e dei materiali, la provenienza e via dicendo. Preso ad esempio un disegno raffigurante una coppa, a prima vista potrebbe ugualmente trattarsi del disegno originale di un artista decoratore, il progetto per un orafo, un disegno preparatorio per un'incisione raffigurante una coppa esistente, o una copia tratta da un'incisione raffigurante il modello ideato da un artista decoratore. Una lettura più accurata metterà maggiormente in rilievo le differenze, sebbene non sempre ciò si riveli essere privo di difficoltà. A questo proposito riteniamo di poter stabilire un'ulteriore distinzione, che rispecchia due fondamentali modi di porsi di fronte all'oggetto d'arte decorativa ed ai motivi che ne determinano la decorazione: il modo dell'artigiano, del tecnico, e quello dell'artista decoratore. Anche nel caso in cui queste figure coincidano,

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

Un pro-memoria...

Voglio ricordare ai nostri lettori l'esistenza dell'Associazione Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli che è stata costituita il 30 gennaio 1969 dalla compianta signorina Maria Bertarelli, nipote di Achille Bertarelli, Presidente dal 1969 al 1989, per permettere di raccogliere fondi da destinare alla Raccolta delle Stampe. Dal 1990 la Presidente è chi scrive.

La quota annuale di iscrizione alla Associazione è di L. 30.000 (socio ordinario) e di L. 100.000 (socio sostenitore). Attualmente i Soci ordinari sono 50; i sostenitori 28. In totale 78.

I soci ordinari ricevono la «Rassegna di Studi e Notizie», pubblicazione annuale ricca di saggi riguardanti non solo la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, ma anche la Raccolta di Arte Applicata e il Museo degli Strumenti Musicali.

I soci sostenitori ricevono inoltre i cataloghi delle Mostre fatte dalle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni.

L'iscrizione può essere effettuata presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli oppure a mezzo vaglia postale inviato all'Ufficio Postale n. 28 di via Carducci, 7 - 20123 Milano intestato a: Associazione Amici Raccolta Stampe A. Bertarelli - Castello Sforzesco - 20121 Milano.

L'Associazione permette di acquistare stampe e volumi. Nell'anno 1993 sono state acquistate le seguenti opere:

- 1) «Andrea Mantegna», volume a cura di Jean Martineau. Milano, Electa, 1992.
- 2) «L'interesse acceca tutti», stampa popolare pubblicata a Milano: «Si vendono in Milano da Federico Francesco Maietta». Incisione a bulino, mm. 265x344.
- 3) «Assemblea dei membri della società dei cornuti di tutti i paesi avanti al tribunale dei becchi», stampa popolare pubblicata «In Trieste presso Federigo Vassvais». Incisione a bulino, mm. 257x320.
- 4) «Dizionario dei film» di Pino Farinotti. Milano, SugarCo. Edizioni, 1990. È utile per la schedatura dei manifesti.
- 5) «Catalogue sommaire illustré des dessins d'Architecture et d'art décoratif» di Henry Loirette, Caroline Mathieu e Marie-Laure Crosnier Leconte. Paris, Editions de la Reunion des musées nationaux, 1986.
- 6) «Graveurs allemands du XV siècle dans la Collections Edmond de Rothschild» volume di Pierrette Jean-Richard. Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1991.
- 7) «Testa di gatto», incisione di Isa Pizzoni, 1993.

Clelia Alberici

I FIORI DEL CATAI

Introduzione alla figura e all'opera grafica di Jean-Baptiste Pillement e i suoi rapporti con la contemporanea produzione di tessuti d'arte in Europa

Nicola Cionini

J.S. Byrne, riportando una precedente affermazione di W.M. Ivins Jr. ha scritto che nessuno ha mai inventato un motivo ornamentale completamente nuovo e probabilmente originale: gli stili ornamentali, come un linguaggio, si sono sviluppati gradualmente, arricchendo nel tempo il loro vocabolario di nuovi motivi¹.

A partire dal XVI secolo esiste un'enorme quantità di motivi decorativi realizzati su carta – disegni e soprattutto stampe destinate ad una larga diffusione – tanto che tentare di ordinarli sistematicamente all'interno di un rigido apparato classificatorio rischierebbe di determinare inesatte forzature sia di carattere stilistico, che cronologico, che geografico. È tuttavia necessario, per rendere possibile un qualsivoglia approccio critico, stabilire delle distinzioni all'interno di questo vasto e multiforme materiale, siano esse schematiche e puramente funzionali. In questo senso riteniamo di poterci allineare con le conclusioni della Byrne. La studiosa americana, nell'introduzione al suo *Reinassance Ornament Prints and Drawings*, ha proposto una duplice distinzione tra: modelli di ornato di carattere generico – «for example, a strip of leaves and vines to be adapted for various objects, materials, and spaces» – e modelli di ornato di carattere specifico – «for example, a jeweled pendant or a table» o, aggiungiamo noi, relativi motivi decorativi o patterns². Quest'ultima categoria può a sua volta essere suddivisa in modelli raffiguranti copie di oggetti esistenti, e progetti, così come patterns, per oggetti da realizzare. Considerazioni di questo genere sono altrettanto necessarie per la comprensione di una stampa o un disegno d'ornato, quanto le misure, la descrizione della tecnica e dei materiali, la provenienza e via dicendo. Preso ad esempio un disegno raffigurante una coppa, a prima vista potrebbe ugualmente trattarsi del disegno originale di un artista decoratore, il progetto per un orafo, un disegno preparatorio per un'incisione raffigurante una coppa esistente, o una copia tratta da un'incisione raffigurante il modello ideato da un artista decoratore. Una lettura più accurata metterà maggiormente in rilievo le differenze, sebbene non sempre ciò si riveli essere privo di difficoltà. A questo proposito riteniamo di poter stabilire un'ulteriore distinzione, che rispecchia due fondamentali modi di porsi di fronte all'oggetto d'arte decorativa ed ai motivi che ne determinano la decorazione: il modo dell'artigiano, del tecnico, e quello dell'artista decoratore. Anche nel caso in cui queste figure coincidano,

diverso risulta il loro approccio con il modello: nel primo caso rispondente a precise esigenze tecniche, funzionali per la lavorazione, nel secondo rivolto a fornire semplicemente un'idea, una tipologia decorativa, senza alcuna implicazione operativa o esclusivamente indicativa. Una distinzione quest'ultima rispondente alla diversa definizione di *modello e tipo* già sentita ed espressa chiaramente tra Sette e Ottocento da Quatremère de Quincy nel suo *Dizionario Storico di Architettura*: «... il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è per contrario un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno punto tra loro»³. Fondamentale è stato il ruolo della stampa all'interno del processo di nascita, sviluppo, divulgazione e applicazione dei motivi decorativi. Se nel primo Rinascimento, scrive nuovamente la Byrne, «... an ornamental drawing was usually made for a definite reason, not just as an idle sketch»⁴, è necessario tenere presente che nei periodi successivi il progressivo ampliarsi di categorie sociali in grado di spendere non più esclusivamente per generi di prima necessità, determinò un incremento della domanda di oggetti d'arte e di conseguenza il bisogno di sempre nuove idee disponibili per la loro decorazione. I modelli decorativi realizzati a stampa, le cui caratteristiche di serialità determinavano la possibilità di una larga diffusione a costi contenuti, si rivelarono dunque la soluzione ideale per sopperire a questo crescente bisogno. In fogli sciolti o raccolte in libretti, stampe d'ornato cominciarono a diffondersi in tutta Europa con regolarità a partire circa dagli anni venti del XVI secolo, proponendosi all'attenzione di specifiche categorie di artisti e artigiani o semplicemente volgarizzando le soluzioni decorative maggiormente in voga. La produzione di stampe d'ornato era principalmente un'attività commerciale, difficilmente aggiungeva qualcosa dal punto di vista creativo alla formazione di un nuovo motivo decorativo: gli stampatori riproducevano per la diffusione quei motivi decorativi, ideati e lanciati da artisti decoratori, che in misura maggiore avrebbero retto il mercato. Mercato determinato principalmente dalle esigenze di altri artisti, tecnici, artigiani alla ricerca di nuovi patterns, nuove idee spesso da rielaborare – secondo i gusti personali, le esigenze del cliente e soprattutto le caratteristiche tecniche della lavorazione – in nuovi modelli, schizzi, disegni, veri e propri progetti per l'applicazione sull'oggetto del motivo decorativo. Lo studio dal quale abbiamo tratto quanto segue⁵ si è addentrato proprio all'interno di quei meccanismi che hanno regolato – durante i secoli XVI, XVII e XVIII – il processo di produzione, distribuzione e applicazione dei modelli d'ornato, cercando di porre in rilievo alcuni aspetti dell'ornamentazione che in varia misura hanno finito per confluire nella decorazione dei tessuti, arricchendone il repertorio di motivi e spesso condizionandone gli sviluppi. Sotto questo profilo la figura di Pillement, artista altrimenti di secondaria importanza e quasi sconosciuto al grande pubblico, ci è sembrato ricoprisse una posizione di estremo interesse, addirittura emblematica, in quanto perfetto rappresentante di una categoria di professionisti che soprattutto nel XVIII secolo trovò le condizioni favorevoli per fornire un impulso determinante allo sviluppo delle arti decorative. La presenza presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli di un nutrito gruppo di opere di questo artista ci ha spinto ad approfondirne la conoscenza e – sebbene

consapevoli, visti i mezzi a disposizione, di poter offrire soltanto una traccia – a delinearne un profilo critico. Oltre a lui artisti quali Audran, C. Huet, Huquier, J.B. Huet, Peyrotte, per ricordarne alcuni, si inserirono nei meccanismi di quel processo come catalizzatori, organizzatori e redistributori di idee, immagini, moduli e soluzioni decorative la cui origine, il cui momento creativo vero e proprio, si perdono talora in tempi e luoghi assai distanti dai loro. Per mettere in evidenza l'importanza dell'opera di questi personaggi è dunque necessario innanzi tutto cercare di capire il modo in cui si sono fatti interpreti di certe tipologie decorative e quale parte hanno effettivamente avuto nel renderle disponibili e fruibili ai vari settori di produzione. La letteratura specialistica sui tessuti d'arte, ad esempio, ha quasi sempre preso in considerazione i fenomeni decorativi partendo direttamente da un'analisi del supporto specifico, la stoffa, senza approfondire – fino almeno ai fondamentali contributi di P. Thronton negli anni '60⁶ – lo studio di quei meccanismi che hanno fatto sì che tali fenomeni vi approdassero. Questo inevitabilmente ha generato una notevole confusione sui ruoli che figure professionali diverse per estrazione, cultura e formazione hanno realmente avuto lungo il percorso che separa l'idea di un tessuto della sua effettiva realizzazione. Pillement ha svolto certamente un ruolo importantissimo lungo questo percorso, influenzando con il suo stile la produzione delle principali manifatture del suo tempo, ma a dispetto di quanto spesso superficialmente è stato affermato, non ha mai disegnato un tessuto in vita sua tranne forse, ad onor del vero, durante il suo apprendistato in età adolescenziale. Ovvero, ritornando alla fondamentale distinzione di de Quincy, il suo operato in veste di decoratore è senz'altro da ricondurre alla sfera del *tipo*, non del *modello*.

Biografie a confronto

Nacque a Lione il 24 maggio 1728 – Guilmarde stranamente anticipa di quasi dieci anni la data di nascita, antepoendola al 1719⁷ – da Anne Astier e da Paul, discendente da una famiglia di pittori stabilitasi a Lione nell'ultimo quarto del XVII secolo: Jean I Pillement, che si sposò a Lione nel 1684, era figlio di un pittore di Verdun⁸.

Allievo a Lione del pittore di fiori Daniel Sarrahat⁹, Jean Baptiste proseguì i suoi studi a Parigi dove fu impiegato per qualche tempo come disegnatore presso le manifatture Gobelins. Da una breve raccolta di memorie che egli stesso redasse a Vienna nel 1763, sappiamo che fu avviato alla professione di *dessinateur de Fabrique*, ma verso il 1745, all'età di diciassette anni, se ne andò in Spagna dove si fermò tre anni a Madrid. Soggiornò un certo periodo a Lisbona, quindi si trasferì a Londra dove visse dieci anni¹⁰.

Nel 1761 fu a Parigi, quindi in viaggio per l'Italia. Pausa forzata a Torino dove fu arrestato per essere stato accusato di rapimento (non siamo riusciti a sapere di chi o di cosa); una volta rilasciato andò prima a Roma, poi a Milano e finalmente si stabilì a Vienna nel 1763. Benezit riporta che qui, «notamment», lavorò per il principe del Liechtenstein che gli acquistò dieci opere; una di queste, un paesaggio intitolato *Le Retour au Hameau*, fu incisa

a Vienna da Godefroy¹¹. Sembra che visse ad Avignone nel 1775, per trasferirsi poi a Parigi nel 1778 dove dipinse tre tavole per il Petit Trianon che gli valsero, per intervento della regina Maria Antonietta, una pensione di «1200 livres». Pillement fu in seguito nominato «*peintre de la Reine*»¹². La notizia riportata da Benezit – che nel 1779 Pillement fosse a Londra dove fece una vendita sensazionale delle sue opere annunciando che il suo stato di salute lo costringeva a ritirarsi ad Avignone – è in contrasto con quanto abbiamo precedentemente detto¹³. Sembra certo invece che nel 1780 fosse tornato a Lisbona, dove ebbe degli allievi, e nell'agosto del 1796 lo ritroviamo a Pézenas dove sappiamo che investì del denaro in una non meglio specificata «*entreprise industrielle*»¹⁴. Evidentemente non fu una mossa giusta: Jean-Baptiste tornò a vivere a Lione dove trascorse in miseria gli ultimi giorni della sua vita dando qualche lezione di disegno. Morì a Lione il 28 aprile 1808¹⁵. L'artista si firmò: Pillement, J. Pillement, Jean Pillement.

Presupposti di uno stile decorativo

Il linguaggio artistico di Pillement si fonda sostanzialmente su tre tipologie: la cineseria, la decorazione a motivi floreali e il paesaggio, sebbene quest'ultima riguardi più direttamente la sua produzione pittorica di cui non ci occuperemo nel presente intervento. Un linguaggio che in oltre trent'anni di attività sembra non avere conosciuto né inflessioni né alterazioni, quasi a dispetto di una vicenda umana tutt'altro che serena. Non si avverte infatti, soprattutto analizzando l'opera grafica di questo personaggio, un tormento creativo tale da investire anche la sua sfera esistenziale, quanto piuttosto una grande facilità di espressione e un enorme bagaglio tecnico che ne hanno fatto un interprete felicissimo di soluzioni decorative tuttavia preesistenti, perfettamente allineato con i dettami del gusto e della moda dei suoi tempi: l'ultima grande stagione del rococò. Quando la Francia, regina europea della moda e del costume, decretò la fine di quella stagione e, con i fatti dell'89, dell'intero sistema che ne aveva formulato i presupposti, decretò implicitamente anche la fine di uomini come Pillement, privo di un tale spessore artistico che potesse consentirgli di aggiornare i propri registri linguistici e non a caso sempre in viaggio, gradito ospite di paesi meno all'avanguardia, nel tentativo di sfuggire a quell'ondata di rinnovamento che comunque lo sommerse.

Con il termine *cineseria* si intende comunemente indicare alcune caratteristiche manifestazioni del gusto europeo nell'ambito delle arti decorative, volte a riproporre, in modo spesso superficiale e colte unicamente nella loro esteriorità, le cadenze della decorazione presente sugli oggetti d'arte orientale che tanto appassionarono, in modo particolare a partire dal XVI secolo, amatori e collezionisti occidentali. Soprattutto la lacca e la porcellana, i cui criteri di fabbricazione erano sconosciuti in Occidente, furono materiali assai apprezzati e ricercati, tanto che assai presto furono messi in atto vari tentativi di imitarne tecnica e tipo di ornamentazione. La più antica serie di incisioni riprodotte modelli decorativi orientalizzanti fu pubblicata nel 1616 dall'olandese Mathias Beutler;

sette anni più tardi il danese Valentin Sezenius iniziò una seconda serie in cui Oriente ed Occidente si incontrarono in un'infinità di particolari decorativi, tra cui alcune curiose costruzioni a palafitta che sembrano anticipare certe soluzioni di Pillement¹⁶.

Ma solo all'inizio del Settecento si crearono delle condizioni tali da favorire appieno il diffondersi di questa moda. In Francia, durante il periodo della Reggenza, si portò a compimento la creazione allo stile ufficiale Luigi XIV che già avevamo intravisto manifestarsi in qualche aspetto dell'opera di Berain: «*La pompa e la maestà cedettero il posto alla grazia e all'eleganza e un senso di delicata sensualità si diffuse su tutte le creazioni artistiche... lo stile rococò, grazioso, elegante, spensierato, si prestava perfettamente alle influenze esotiche*»¹⁷. Stando a quanto sostiene Honour, «*i primi esempi di cineseria rococò si devono, pare, ad Antonio Watteau*»¹⁸. Egli disegnò due decorazioni a grottesca – L'Empereur chinoise e Divinité chinoise – da cui vennero tratte successivamente delle incisioni. Da un'ulteriore serie di incisioni – di cui Kimball indica il titolo per esteso: «*Figures chinoises et tartares, destinées au Cabinet du Roy au chateau de la Meute*»¹⁹ – conosciamo i perduti dipinti del castello de La Muette, raffiguranti figure e divinità orientali variamente atteggiate, realizzati dall'artista intorno al 1719. Watteau dipinse anche una scena con ballerini cinesi danzanti su un pannello di clavicembalo, attualmente smembrato in tre parti²⁰.

La lezione di Watteau fu indispensabile per i successivi sviluppi del genere, sia in Francia che in tutta Europa. Ritroviamo lo spirito delle sue cineserie nell'opera di artisti assai in voga nell'arco del XVIII secolo, tra i quali ricordiamo Cristophe Huet, Boucher e soprattutto Pillement il quale, ben recepito il messaggio del maestro di Valenciennes, soprattutto attraverso l'opera di Boucher, ne diede la più alta interpretazione, tanto che l'espressione *Style Pillement* è universalmente riconosciuta come sinonimo di *cineseria*. Questo accostamento se da una parte può essere considerato un tributo alla memoria di un artista che in effetti ci ha donato lo spettacolo di un oriente fantastico unico per grazia e potenza espressiva, dall'altra ha contribuito a mettere in ombra momenti altrettanto importanti e interessanti della sua produzione.

L'interesse di Pillement per la decorazione floreale non è stato certamente inferiore a quello che in effetti ebbe per la *cineseria*, anzi, è un dato di fatto che gran parte della sua sterminata opera incisa è dedicata a questo genere. Spesso addirittura i due generi si perdono l'uno dentro l'altro e la Cina diventa un ingenuo pretesto per creare piante e fiori dalle foggie più bizzarre, che egli stesso definiva fiori cinesi o fiori persiani. Un *hortus floridus* così improbabile e affascinante che a nostro avviso rappresenta il momento maggiormente creativo dell'opera di Pillement, per quanto si tratti ancora una volta di un felice arrangiamento e non di un'invenzione in senso assoluto. Il gusto della stravaganza, l'esotismo, sono notoriamente aspetti tipici del costume settecentesco, e Pillement, artista alla moda, se ne servì per introdurre singolari variazioni di frequenza sulla lunghezza d'onda di un motivo decorativo di grande tradizione e diffusione: il fiore. Sebbene da sempre l'uomo abbia individuato in certe essenze vegetali altrettanti elementi di valore decorativo, in epoca moderna si distinguono momenti in cui questa vasta tipologia, in

modi, misure e per motivi diversi, ha conosciuto in arte una maggiore diffusione. Tra il Cinquecento e il Seicento, grazie all'arrivo di nuove specie vegetali dalle Americhe, dalla penisola Balcanica e dai paesi dell'Oriente asiatico, la flora mediterranea e centro europea subì delle modificazioni che non restarono senza conseguenze. Semplici e piante medicinali, finora al centro di ogni attenzione, cominciarono ad essere soppiantati nell'interesse di amatori e studiosi dal dilagare della moda delle piante esotiche, più suggestive per forme e colori e assai più prestigiose per rarità e costi. «*This passion for the cultivation of the garden plants – the pursuit, in other words, of the “beautiful” rather than the “useful”*» – scrive in proposito W. Blunt – «*was soon felt in all those countries where the herbal had flourished*»²¹; di conseguenza, continua l'autore, «*The natural corollary of this growing enthusiasm was the demand created by wealthy amateurs for sumptuous picture-books in which their favourite flowers would be presented with all the technical brilliance which the artists of the high Renaissance had at their command. Painters – and... etchers and engravers – soon came forward to supply the needs of such patrons in France, Flanders and north Germany*»²². Il prevalere negli ambienti scientifici dell'interesse per fiori e piante a carattere ornamentale, finì per dilagare in un vero e proprio fenomeno di costume – talora indicato con la curiosa ma efficace espressione *tulipomania* – influenzando inevitabilmente altri aspetti della cultura occidentale del periodo a cavallo dei due secoli e segnata mente il panorama delle produzioni artistiche. L'illustrazione botanica – divenuta ormai oggetto di un'autonoma fruizione artistica, oltre che un'imprescindibile supporto del testo scientifico – cominciò ad essere letta e apprezzata da diversi punti di vista, non ultimo quello degli artisti e dei decoratori alla ricerca di nuovi modelli naturalistici da inserire nelle loro opere.

L'esplosione della tulipomania determinò a partire dagli inizi del XVII secolo una massiccia diffusione di incisioni ornamentali raffiguranti fritillarie, anemoni, gigli, iris, narcisi, tulipani... che finì per condizionare sensibilmente anche i vari settori di arti applicate, modificando gradualmente i connotati di un genere decorativo in qualche modo da sempre presente all'interno della cultura figurativa occidentale. L'esperienza della decorazione floreale settecentesca e con essa la personale interpretazione che ogni artista ne seppe dare, rappresenta dunque i risultati di un processo di trasformazione dell'immagine iniziato in campo scientifico. I fantastici fiori di Pillement non avrebbero trovato certo spazio tra le pagine di un erbario botanico, ma sicuramente non sarebbero mai stati creati se nel bagaglio dell'artista fossero mancate le immagini di quelle specie ornamentali introdotte in Europa meno di due secoli prima.

Opere in disordine

La produzione di Pillement è vastissima, grazie soprattutto alle numerosissime serie di incisioni che furono tratte dai suoi disegni. Le sue composizioni furono riprodotte in Francia e in Inghilterra dai seguenti incisori, oltre a lui stesso: J.J. Arvil, P.C. Canot,

Jeanne Dey, i Dagoty, Tavernard, Bréant, Julliet, Aveline, Ravenet, Hess, R. Cooper, Vivares, J. Mason, W. Woollet, W. Elliot, Anne Allen, F. Landerer, W. Sherlock, P. Benazech, J. Roberts, J. Peak, C. Norton, Godefroy e forse altri, sconosciuti o che a noi sono sfuggiti. La prima raccolta di incisioni del maestro, o tratte da sue composizioni, fu compilata a Parigi nel 1767 dal mercante di tampe Leviez²³. Era intitolata: *Oeuvre de Jean Pillement, Peintre et Dessinateur celebre. Composé de deux cens Pièces, dont une partie gravée par lui-même à l'eau-forte; les autres, par Canot, Revenet, Masson, Woollette et autres habiles Graveurs*, ed era composta da due sezioni: la prima contenente centotrenta tra soggetti di cineseria e fiori, la seconda, settanta composizioni di paesaggi, marine, figure di animali e varie tematiche quali gli elementi, le stagioni, le ore ed altre ancora. Poco più tardi una seconda raccolta fu compilata, sempre a Parigi, dai mercanti Basan e Poignant: *Oeuvre de Jean Pillement, peintre et dessinateur celebre, contenant cent vingt Pièces, qui representent divers Sujets champêtres et agréables, Paysages, Marines, Sujets et ornements Chinois, Fleurs et Animaux, lesquelles ont été gravées en Angleterre et en France, par Woollet, Elliot, Canot, Mason et autres*²⁴. Ambedue queste raccolte sono contemplate per esteso, dettagliatamente, nell'elenco delle opere di Pillement pubblicato da Audin e Vial nel secondo volume del *Dizionario degli artisti lionesi*²⁵. L'elenco è tanto esteso quanto poco chiaro e approssimativamente ordinato; le opere non sono numerate progressivamente, ma a occhio e croce sono segnalati circa seicento titoli tra serie di incisioni, dipinti e disegni mescolati tra loro. Esiste una suddivisione tra opere datate e opere non datate, le prime riportate in ordine cronologico, le seconde in un ordine alfabetico che tuttavia si stenta a capire da cosa sia determinato. Tra le opere datate sono inserite anche le due raccolte settecentesche, comprendenti tuttavia molte serie non datate e altre già precedentemente pubblicate; alcuni titoli sono quindi segnalati più volte all'interno dello stesso elenco, cosa che ne complica non poco la lettura. È tenuto inoltre in scarsa considerazione il fatto che talora la medesima serie è stata riprodotta da diversi incisori in tempi diversi. Alla fine dell'elenco sono citati, ma non riportati in dettaglio, centosettantatre disegni su ventitre fogli conservati alla *Bibliothèque de Lyon* e un album di trentasei disegni conservato al *Musée des Tissus* dove è infine segnalata la presenza di un numero imprecisato di «*compositions décoratives*» tra dipinti e disegni. La genericità con cui all'interno di questo elenco sono indicate molte opere, soprattutto dipinti, ci impedisce di stabilire con certezza se siano o meno contemplati i due pannelli *cineseria* dipinti a olio di cui Honour ha pubblicato un'illustrazione, o i cartoni, citati dal medesimo autore, che Pillement avrebbe dipinto per la manifattura di arazzi di Aubusson. Appartenenti i primi ad una serie di sei dipinti monocromi, crema su sfondo azzurro pallido, provengono dalla collezione di Riccardo Espirito Santo a Lisbona e sono ora conservati in una raccolta privata americana; secondo Honour furono dipinti da Pillement durante il suo secondo soggiorno in Portogallo (1780-1796)²⁶. Altrettanto si può dire a riguardo dei due disegni e dello schizzo attribuito al maestro Lionese, pubblicati all'interno del catalogo della fondazione Abegg dedicato ai tessuti *cineseria*²⁷. Nuovamente Honour ricorda che Pillement dipinse in Portogallo, nella residenza di S. Pietro del marchese di Marialva, un padiglione le cui pitture

ornamentali sono scomparse molto tempo fa, assieme alla stessa struttura che le ospitava²⁸. Un secondo elenco delle opere di Pillement era stato precedentemente pubblicato da Guilmard in *Les Maîtres ornemanistes*²⁹. Comprendente esclusivamente l'opera grafica del maestro lionese, è più chiaro e ordinato del primo e tuttavia assai meno completo. Guilmard presenta le varie serie di incisioni suddividendole in base ai nomi degli incisori che le hanno realizzate, compreso lo stesso Pillement, senza tuttavia tenere conto, anche quando possibile, di un ordine cronologico.

Il catalogo che presentiamo comprende tutte le opere di e da Pillement attualmente conservate presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli: sei acquaforti a colori incise da Anne Allen; la serie completa, sei esemplari, intitolata *Fleures Persannes*, composta, disegnata e incisa all'acquaforte dallo stesso Pillement; dieci dei dodici esemplari della serie incisa da Canot nel 1759, raffigurante i mesi dell'anno personificati da figure cinesi entro brevi scorci di paesaggio rurale; tre stampe che riteniamo di poter considerare appartenenti alla serie di quattro esemplari di *Panneaux chinois*, incisi da Canot nel 1759; il primo esemplare della serie intitolata *Recueil de plusieurs jeux d'enfants chinois*, recante il titolo dentro un riquadro, incisa da Canot e pubblicata nel 1759; la serie completa, otto esemplari, intitolata *Recueil de différentes fleurs de Fantaisie dans le goût chinois, propres aux manufactures d'étoffes de soie et d'indienne*, incisa da Canot nel 1760; tre incisioni di Landerer tratte da pitture di paesaggio del maestro, dedicate rispettivamente all'imperatrice Maria Teresa, al Principe Leopoldo d'Ungheria e all'Infante Maria Luisa. Tutte queste stampe sono contemplate all'interno dell'elenco pubblicato da Audin e Vial, solo tre serie sono anche contemplate nell'elenco pubblicato da Guilmard; le incisioni di Anne Allen sono presenti sia nell'uno che nell'altro.

Queste ultime, contemplate nella scheda n° 28, sono sei acquaforti a colori non datate, due delle quali recanti un titolo all'interno di un'inquadratura: «*Nouvelle suite de cahiers de fleurs idéales à l'usage des dessinateurs et des peintres (n° 4)*» e «*Nouvelle suite de cahiers chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres (n° 3)*», ambedue «*Inventés et dessinés par Jean Pillement, Gravés par Anne Allen*». Le altre quattro incisioni sembrano stilisticamente riconducibili alla medesima serie della stampa recante il primo titolo citato; se questa ipotesi venisse confermata avremmo dunque la quarta serie completa dei *fleurs idéales*, comprendente, come sappiamo da Audin e Vial, e da Guilmard, cinque esemplari. Anne Allen incise infatti quattro serie numerate di *fleurs idéales* e tre serie numerate di *Cahiers chinois*, ognuna delle quali comprendente cinque esemplari. La stessa incise inoltre, dai disegni di Pillement, una *Nouvelle suite de cahiers arabesques chinois*... e forse più di una *Nouvelle suite de cahiers de fleurs naturelles*...³⁰. Non sappiamo praticamente nulla di questa deliziosa acquafortista, tanto più che nessuna delle serie da lei realizzate è datata; Benezit riporta soltanto che fu attiva a Parigi intorno al 1760³¹. La qualità delle incisioni presenti in catalogo rivela la sua esperienza professionale e la padronanza del mezzo tecnico, messa particolarmente in evidenza dall'uso di un numero relativamente alto di colori: sei in quattro esemplari, sette addirittura nei due restanti – nel complesso, nero, ocre, viola, rosso, blu e tre tonalità di verde – distribuiti senza sfumature nella definizione a contrasto

delle varie parti del disegno. Tutti i fogli presentano un bordo verde chiaro colorato a mano – compreso tra le estremità del foglio stesso ed i margini dello schiaccio – e quattro fori in corrispondenza degli angoli, probabilmente a seguito di un'avvenuta affissione a scopo decorativo per mano di un ipotetico proprietario o precedente conservatore. Entro il bordo, rami con fiori di fantasia sono i protagonisti assoluti di piccole e articolate composizioni sviluppate in verticale, arricchite da alcune soffici piume nel secondo esemplare e dalla presenza delle già citate iscrizioni nei due facenti funzione di frontespizio; di questi, quello che introduce la serie dei *Cahiers chinois* presenta infine un motivo raffigurante una piccola scalinata malferma, simile a quelle delle casette cinesi o delle curiose palafitte presenti in altre composizioni di Pillement. Alla base della scalinata, così come avviluppata sui rami fioriti e fronzuti delle altre incisioni di Anne Allen, si nota una componente caratteristica, sebbene non immediatamente emergente, della fantastica flora ideata e descritta dal maestro lionese: una fitta e minuta vegetazione, simile a muschio, che riveste rigogliosa superfici altrimenti levigate – quali appunto la scorza di un rametto o lo stelo di un fiore – infondendo loro un andamento nervoso e tremolante che si riflette di conseguenza sull'insieme della composizione, contribuendo a trasmettere vivacità e brillantezza. L'accentuato ricorso a questo espediente decorativo e soprattutto la presenza dei colori compensano in queste incisioni la minore ricchezza e varietà dei fiori rispetto a quelle ad esempio della serie intitolata *Fleures Persannes*, incisa come abbiamo ricordato dallo stesso Pillement. Sebbene neanche questa serie sia datata, è scritto tuttavia sul primo esemplare che era in vendita presso la bottega di Leviez; dobbiamo dunque ritenerla precedente il 1767, quando appunto fu compilato dal mercante parigino il primo catalogo delle opere del maestro. L'impianto disegnativo dei *Fleures Persannes* è analogo a quello delle composizioni incise da Anne Allen presenti nel nostro catalogo, sebbene sia maggiormente accentuato lo sviluppo in verticale e l'intera composizione risulti di conseguenza più slanciata e sinuosa. Colpisce soprattutto l'invenzione dei fiori, ancor più fantastici e bizzarri di quelli realizzati nei *Cahiers de fleurs idéales*, e rispetto a questi maggiormente in risalto all'interno della composizione. Ogni esemplare raffigura un solo ramo variamente biforcuto su cui sbocciano fino a quattro varietà diverse di fiori; in alcuni le corolle tendono a flettere col loro peso steli troppo lunghi e sottili, dando la viva impressione di un costante, quasi impercettibile moto oscillatorio alla ricerca di un'impossibile equilibrio di forze. Le caratteristiche corolle a parasole, di cui è ricca la flora di Pillement e che per associazioni di idee richiamano immediatamente l'Oriente, e gli altri indescrivibili fiori raccolti in questa serie, tutt'altro che in un giardino di Persia sembrano cresciuti nel favoloso e alquanto inverosimile Catai. Riconducono dunque l'osservatore a quel particolare aspetto del gusto *cineserie* finalizzato in arte alla ricerca del bizzarro e dell'irregolare, per lo sviluppo del quale ogni riferimento alla cultura orientale ed ai suoi criteri decorativi, una volta forniti i presupposti di base, rappresentò principalmente un pretesto.

Quanto poco in effetti lo stesso Pillement conoscesse della Cina, che pure amò profondamente e predilesse come fonte di ispirazione per la maggior parte delle sue

composizioni, si rivela soprattutto in quelle opere in cui sono raffigurati personaggi colti nello svolgimento di varie attività, le loro curiose abitazioni, i loro costumi. Questo tuttavia non lascia in alcun modo interdetto l'osservatore, il quale, come se assistesse ad una perfetta rappresentazione teatrale, non riesce immediatamente a smascherarne la finzione. L'artista ha saputo ricreare attraverso la sua fantasia un'universo favoloso, irreal e tuttavia estremamente coerente e convincente nella sua assurdità; l'immagine di una Cina che non c'è e tuttavia come i suoi contemporanei avrebbero voluto che fosse: diversa, fantastica, irraggiungibile, capace di soddisfare quel bisogno di evasione che anche ai nostri occhi la rende unica. Interessanti in proposito i soggetti delle tre incisioni di Canot probabilmente appartenenti alla serie datata dei quattro *Panneaux chinois* pubblicati a Londra nel 1759: scenette di vita quotidiana ambientate in una campagna esotica dove sorgono, in prossimità di calmi corsi d'acqua, strane palafitte senza pareti popolate da alcuni personaggi variamente indaffarati. Alcuni fanno volare due uccelli legati a cordicelle affinché non scappino via, altri si soffermano a confabulare tra loro su alcuni grossi frutti – simili a zucche o angurie – verso i quali indirizzano gli sguardi, altri ancora sembrano presentare offerte votive ad una scimmia-idolo accovacciata su un piedistallo, il tutto in un'atmosfera pacata e serena che ricorda le cineserie di Boucher, senza tuttavia riproporne i toni più marcatamente oleografici. Dai piccoli frammenti di vita quotidiana descritti nelle composizioni appena ricordate, l'attenzione dell'autore si sposta sui singoli personaggi e i loro caratteristici costumi nelle dodici incisioni raffiguranti le allegorie dei mesi dell'anno. Alberi dai rami nodosi e contorti, piante e fiori di fantasia, fragili pergolati e simili precarie costruzioni in legno – variamente addobbate con vasi o predisposte a sostenere una tenda o un parasole di vimini – compongono una cornice estremamente irregolare entro la quale si apre un piccolo scorcio di paesaggio rustico: ogni composizione presenta in primo piano un personaggio maschile o femminile variamente atteggiato e caratterizzato a seconda del mese dell'anno che è chiamato a personificare. Con i loro costumi e le loro fisionomie – una miscellanea di mode e tratti somatici in cui si perdono i confini tra Oriente ed Occidente – queste figure ben rappresentano gli abitanti della Cina di Pillement, le sue contraddizioni e il suo fascino. Ma l'aspetto veramente singolare di questo calendario figurato è rappresentato dalla possibilità di comporre i vari esemplari in un insieme unico, secondo un criterio molto simile a quello di un moderno *puzzle*: i motivi di ogni esemplare, che variamente combinati tra loro formano la cornice che inquadra il soggetto principale, sono stati prolungati leggermente in un punto su ognuno dei quattro lati della composizione in modo da poter essere uniti con quelli di altri quattro esemplari aventi i prolungamenti corrispondenti. Una volta uniti tutti gli esemplari, le varie cornici si completano l'una con l'altra formando senza apparente soluzione di continuità una sorta di grande scacchiera, l'anno, nelle cui caselle i mesi che lo compongono sono rappresentati, come già abbiamo osservato, dai personaggi allegorici nelle loro diverse caratterizzazioni. Una duplice possibilità di utilizzo dunque è stata prevista nella brillante ideazione di questa serie: le varie incisioni potevano servire indipendentemente come

modelli decorativi per una produzione artistica o rappresentare esse stesse, nel loro insieme, un oggetto d'arte decorativa.

Tessuti «Style Pillement»

«Le stampe di Pillement furono pubblicate a Londra e a Parigi, e i motivi cineserie di tutta Europa ne subirono l'influsso... Per molti anni disegnò modelli per i tessitori e i decoratori di sete di Lione»³²; «L'influence de ce dernier est omniprésente en Europe dans toute la création textile jusque vers la fin du XVIII siècle»³³; «...Huet, Huquier, Gillot e Pillement (sic), inventavano nuove stoffe per soddisfare la sua (della Francia, n.d.a.) ricerca di novità»³⁴; «...Accanto a queste abbiamo però un'altra serie di stoffe, fatte nel cosiddetto «stile Pillement»...»³⁵; «...Il vigore fantastico dei veneziani è talmente esclusivo da restare del tutto indipendente anche quando svolge motivi tratti dai «Fleurs, oiseaux et fantasies» di Jean Pillement, come avviene nei due stupendi broccati col Carro dell'Aurora, e con fiori, frutta, fontane e vasi della collezione Cini»³⁶; «... (Pillement, n.d.a.) was certainly a source of inspiration to the professional silk-designers and a number of silks have survived decorated in what may be called «le style Pillement»»³⁷. Potremmo continuare a lungo a riportare citazioni di questo genere; la figura di Jean-Baptiste Pillement, assai più che quella di altri artisti decoratori, è sempre stata messa in un modo o nell'altro in relazione con la produzione dei tessuti. Se questo è senz'altro vero, è tuttavia importante definire come. Pillement non fu un *professional silk-designer*, come già ha sostenuto P. Thornton, ovvero un disegnatore professionale di tessuti³⁸; per quanto sappiamo della sua vita e delle sue attività, dobbiamo ritenere del tutto improbabile, nonostante le intenzioni iniziali, che avesse avuto il tempo e la disponibilità di soffermarsi abbastanza a lungo a Lione da apprendere questo difficile e assai specializzato mestiere. Egli preferì assecondare il suo spirito irrequieto, viaggiare attraverso l'Europa, dipingere, far conoscere ovunque la sua maniera, godere di quel successo che certamente non avrebbe conosciuto lavorando presso una manifattura. Tuttavia nacque e si formò a Lione, la *Grande Fabrique*, fu allievo di Sarrabat e compagno di molti giovani aspiranti disegnatori di tessuti, tra cui il grande Philippe de Lasalle, disegnò modelli per le manifatture Gobelins, e queste esperienze certamente condizionarono in qualche misura il suo stile, la sua produzione e le caratteristiche decorative delle sue composizioni. Sebbene dunque Pillement, pittore e artista decoratore di successo, non avesse mai fornito direttamente disegni specifici per la produzione tessile, i suoi modelli decorativi furono particolarmente apprezzati in questo settore così sensibile alle novità e al variare delle mode; i disegnatori professionali, sempre alla ricerca di nuovi motivi da inserire nei loro repertori, ne trassero spunti preziosi.

Anche quelle composizioni, in tutto tre serie di incisioni a soggetto floreale, che lo stesso autore ha definito essere «...propres aux manufactures d'étoffes de soie et d'indienne», «...Pour la Manufacture des étoffes de Perse» e «Propres aux Manufactures d'Etoffes», non presentano in realtà alcuna particolare differenza rispetto ad altre raffiguranti soggetti

analoghi e tuttavia non indirizzate ad un settore specifico di applicazione. Una di queste serie ad esempio, il *Recueil de différentes fleurs de fantaisie dans le goût chinois...*, è conservata presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli e contemplata all'interno del nostro catalogo. Pubblicata per la prima volta a Londra nel 1760 e incisa da Canot, è composta di otto esemplari il primo dei quali presenta il titolo entro un'inquadratura formata da una corona di rami variamente fioriti e fronzuti. Nuovamente la fantasia dell'autore si è sbizzarrita nella minuziosa descrizione di fiori dalle forme più strane e inconsuete, sbocciati su esili rami contorti ricoperti da una fitta e minuta vegetazione, alcuni curiosamente composti di vari segmenti oblungi arrotondati alle estremità e uniti tra loro. La presenza di numerosi fiori dalle caratteristiche corolle a parasole, che richiamano la forma dei tipici copricapo cinesi, sembra essere l'unico vago riferimento all'Oriente, a *le goût chinois* appunto, che tuttavia, torniamo a sottolinearlo, nelle composizioni di Pillement è spesso esclusivamente sinonimo di bizzarria e irregolarità. Rispetto ai *Fleures Persannes* e ai *Cahiers de fleurs idéales* che abbiamo precedentemente analizzato, l'unica differenza di rilievo che l'autore ha introdotto negli otto esemplari di questa serie è relativa alla composizione, più ampia e sviluppata in orizzontale. Non solo dunque non si spiega per quali ragioni stilistiche i *fleurs de fantaisie dans le goût chinois* siano stati definiti particolarmente «*propres aux manufactures d'étoffes de soie et d'indienne*», ma anche il diverso andamento della composizione, rispetto alle altre due raccolte di motivi floreali presenti nel nostro catalogo, non porta in proposito alcuna giustificazione: paradossalmente anzi, le contemporanee tendenze della decorazione tessile privilegiavano quasi esclusivamente l'uso di patterns sviluppati in verticale. Riteniamo, in conclusione, che l'influenza di Pillement sulla contemporanea decorazione dei tessuti non sia circoscrivibile a qualche serie particolare di modelli, bensì tributabile al complesso della sua opera, al suo stile originale e coerente, immediatamente riconoscibile e soprattutto capace di riscuotere il favore del pubblico. Le motivazioni che hanno spinto l'autore a segnalare per alcune serie invece che altre la specifica destinazione alle manifatture tessili, sono casomai da ricercare all'interno di quella logica di mercato che, come altrove abbiamo avuto modo di osservare, era il principale regolatore della produzione e della diffusione delle stampe d'ornato durante il periodo che stiamo considerando. In quest'ottica si può comprendere come classificare ed etichettare un prodotto anche a prescindere da reali motivazioni di carattere stilistico potesse servire a facilitarne la distribuzione sul mercato.

La poca approfondita conoscenza della figura e dell'opera del maestro lionese, che si denota in buona parte dalla storiografia artistica relativa al periodo in cui questi visse e operò, ha determinato talora una visione distorta del cosiddetto *Style Pillement*. Questa definizione particolare, circoscritta a certe sfumature decorative suggerite dalle composizioni di Pillement, ha in sostanza finito spesso per indicare genericamente ogni tipo di manifestazione affine nell'ambito della cineseria, una tendenza in realtà preesistente e arricchita da influenze eterogenee. Il successo dei cinesi e dei *fleurs des Indes* di Pillement, ne ha fatto l'artista di cineserie per antonomasia, espandendo l'area della sua pur vasta influenza nell'ambito di tutte le arti decorative – e della decorazione dei tessuti in

particolare – anche a rischio di incongruenze. Bunt ad esempio, in *The Silks of Lyons*, ha definito «*style of Jean Pillement*» la decorazione dei due frammenti in raso di seta di cui anche Thornton e Gruber hanno pubblicato un'illustrazione³⁹. Questi esemplari tuttavia, sono stati realizzati in Francia tra il 1742 e il 1745, quando ancora Pillement era un ragazzo e più di dieci anni dovevano passare prima che le sue prime composizioni fossero pubblicate in Inghilterra. Sappiamo invece da Gruber che i motivi presenti su queste stoffe furono liberamente tratti dai celebri cartoni realizzati da Boucher per la manifattura di Beauvais verso il 1742⁴⁰. Ugualmente Thornton sostiene essere stato erroneamente definito *Style Pillement* il raso di seta realizzato in Francia verso il 1735, contemplato nella scheda n° 10 del catalogo Abegg sui tessuti *cineseria*⁴¹.

L'influenza dell'opera di Pillement sui motivi della decorazione tessile comincia invece ad essere realmente individuabile in alcune produzioni realizzate a partire circa dal 1760. È interessante notare come, soprattutto nei tessuti operati, i modelli originali desunti dalle numerose serie di incisioni del maestro siano stati in varia misura interpretati dal disegnatore o spesso sezionati, utilizzati in frammenti, estrapolati dalla composizione originaria e altrimenti combinati in relazione alle esigenze della tessitura. Talora non è sempre facile perciò distinguere sul tessuto l'idea di Pillement da quella di altri artisti a lui vicini nella produzione di cineserie, quali lo stesso Boucher, Jean Mondon, Alexis Peyrotte; quest'ultimo ad esempio è stato ritenuto da B. Markowsky ispiratore insieme a Pillement dei fantastici fiori presenti nella decorazione di una *messicana* francese realizzata negli anni sessanta del XVIII secolo⁴², mentre secondo Gruber la bella messa in carta lionese del 1765 circa, raffigurante due musicisti cinesi e contemplata nel catalogo della fondazione Abegg sui tessuti *cineseria*, pur essendo vicina alla maniera di Pillement riprende alcuni motivi da precedenti modelli di Boucher⁴³. Sembra invece esclusivamente riconducibile alla fantastica flora ideata dal maestro lionese la decorazione di un Gros di Tour francese del 1760-1770, pubblicato da B. Markowsky in un'illustrazione purtroppo assai poco leggibile⁴⁴; non riteniamo tuttavia possa essere messa direttamente in relazione con una precisa composizione, bensì con alcuni motivi isolati che in modo particolare hanno colpito la fantasia del disegnatore e che da quest'ultimo sono stati riproposti nella definizione di un modulo decorativo indipendente. Si notino ad esempio le piccole fioriture circolari, chiaramente tratte da un'esemplare dei *Fleures Persannes*, o il curioso e decisamente esotico fiore simile ad una palma, che ritroviamo anche, con qualche variante, nel complesso disegno ricamato di un *dossier de canapé* francese del 1760 circa, in risalto tra una rigogliosa vegetazione di *fleurs des Indes* ed altri motivi cineseria raffiguranti pagode e padiglioni cinesi⁴⁵. La piccola antologia dei motivi floreali di Pillement che in questo modo i disegnatori di tessuti hanno finito per delineare all'interno delle loro composizioni originali, comprende in modo ricorrente i caratteristici fiori dalle larghe corolle spioventi – «*umbrella-shaped*» appunto, o «*parasol-shaped*» come talora sono state definite – che abbiamo osservato in varie incisioni presenti nel nostro catalogo. Un superbo esempio ci è fornito dalla decorazione di un pannello di seta e filati metallici, conservato presso The Art Institute of Chicago e realizzato in Francia nella seconda metà

del XVIII secolo⁴⁶: ricchezza e delicatezza nella gradazione dei colori esaltano la definizione sul fondo chiaro del modulo decorativo che si ripete in modo speculare all'interno di una composizione simmetrica, nelle anse contrapposte dei meandri formati da un contro-pattern in oro e argento filati. L'influenza di Pillement «undeniably recognizable in the umbrella-shaped blossoms»⁴⁷, come ha sostenuto C.C. Mayer, è altrettanto evidente nella decorazione di un broccato in seta e argento filato, conservato a Lione presso il Musée Historique des Tissus, di cui P. Thornton ha pubblicato un'illustrazione⁴⁸.

Motivi tratti dall'opera grafica del mastro lionese si riconoscono chiaramente in alcuni dei venti disegni per tessuti settecenteschi conservati presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli che altrove abbiamo avuto occasione di analizzare in dettaglio mettendone per la prima volta in luce l'esistenza e la grande importanza in quanto rari documenti di una fase progettuale ancora poco studiata e conosciuta relativa alla realizzazione di tessuti d'arte operati in epoca pre-industriale. Tutti realizzati a penna ed acquarello a colori su carta bianca, tranne alcuni non finiti in cui porzioni di disegno risultano tracciate a matita; raffigurano in prevalenza motivi floreali al naturale – in alcuni casi a contrasto con un disegno di fondo stilizzato – uccelli, frutta, trofei e, appunto motivi «cineseria»⁴⁹.

Hanno trovato un loro spazio nella decorazione dei tessuti, sebbene in misura minore rispetto ai motivi floreali, alcune composizioni suggerite dai numerosi modelli di Pillement raffiguranti i personaggi cinesi, le loro caratteristiche abitazioni, le piccole scene di vita quotidiana di cui sono stati fatti protagonisti. In una cornice di piccole architetture, alberi e fiori esotici, si inserisce ad esempio l'elegante disegno in pieno *Style Pillement* di un rivestimento per poltrona tessuto in Francia, purtroppo in maniera assai grossolana, intorno al 1770⁵⁰: una figura femminile in abiti orientali offre del cibo a due uccelli, mentre una seconda figura, col caratteristico copricapo cinese, le fa vento agitando con una lunga pertica un tendaggio soprastante. Questo genere di composizioni – in maggior misura che nei tessuti operati, soggetti ad una lunga ed elaborata lavorazione al telaio da cui essenzialmente dipendeva la resa della superficie decorata – ha trovato un più consona spazio di applicazione nella decorazione di tessuti stampati, la cui realizzazione attraverso l'uso di matrici incise permetteva la riproduzione di disegni anche molto complessi ed estremamente dettagliati.

Verso il 1760 Christophe-Philippe Oberkampf, ricco di numerose esperienze in questo settore, fondò a Jouy, presso Versailles, quella che fu la più importante manifattura francese di tessuti stampati a partire dalla seconda metà del Settecento. Buona parte della sua fortuna fu certamente determinata dalla preziosa collaborazione di uno dei principali incisori francesi del periodo, Jean-Baptiste Huet (1745-1811), che dal 1783 fino alla data della sua morte si stabilì presso la manifattura in qualità di primo disegnatore⁵¹. C.C. Mayer ha pubblicato in un'illustrazione una tela di lino, stampato in rosso da matrice calcografica, raffigurante una composizione *cineseria* di Huet in cui sono chiaramente evidenti le influenze del quasi contemporaneo Pillement⁵² come in molte incisioni tratte dai disegni di quest'ultimo, compongono la scena alcuni personaggi cinesi variamente indaffarati, piante ed uccelli esotici, piccoli padiglioni, ed una caratteristica costruzione

a palafitta tuttavia assai più articolata e inverosimile di quanto secondo noi avrebbero concesso la sobria eleganza e la sottile ricercatezza insite nello stile inconfondibile del maestro lionese. A lui la stessa Mayer attribuisce l'esecuzione del disegno, stampato in rosso da matrice calcografica, presente su un telo di cotone probabilmente di fattura inglese conservato presso *The Art Institute of Chicago*⁵³: una serie di scenette cinesi, ambientate in piccoli brani di paesaggio rustico dove sorgono padiglioni e altre caratteristiche costruzioni, occupano le caselle di una sorta di scacchiera irregolare, una griglia le cui maglie sono formate da una cornice continua di alberi contorti, piante, ghirlande di fiori e malferme strutture in legno a sostegno di morbidi tendaggi; una composizione dunque molto simile a quella risultante dall'insieme delle dodici incisioni di Canot raffiguranti le allegorie dei mesi dell'anno che precedentemente abbiamo analizzato. È questa l'unica forma di decorazione tessile in cui realmente si può sostenere che l'influenza di Pillement sia stata praticamente diretta: il disegno infatti, riprodotto con la stessa fedeltà di un'incisione, risponde appieno all'idea che ne sta alla base, non più mediata dalla figura del disegnatore specializzato e dalle inevitabili distorsioni che comporta il suo intervento, indispensabile per la realizzazione di un tessuto operato.

Dagli esempi che abbiamo portato e dalla letteratura specifica sui tessuti d'arte che in proposito abbiamo consultato, si rileva come l'influenza dell'opera di Pillement sui motivi della decorazione tessile sia particolarmente concentrata negli anni sessanta e settanta del XVIII secolo – quando cioè le sue composizioni riscuotevano ancora il successo del pubblico e riuscivano a stare al passo con i tempi e le difficili esigenze della moda francese – e non vada comunque oltre la metà degli anni ottanta, quando dovrebbe essere stato stampato a Jouy il tessuto disegnato da Huet. Già in quel periodo dobbiamo credere che almeno in Francia il suo stile fosse ritenuto obsoleto e la sua fortuna, di conseguenza, stesse rapidamente declinando insieme a quanto restava di un'intera stagione di Rococò, con le sue frivolezze e le sue cineserie.

NOTE

¹ J.S. BYRNE, *Reinassance Ornament Prints and Drawings*, New York, 1981, p. 11.

² ibidem.

³ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario Storico di Architettura*. G.C. ARGAN, voce *Tipologia*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, p. 3.

⁴ BYRNE, *op. cit.*, p. 12.

⁵ NICOLA CIONINI, *Arti grafiche al telaio. Dall'incisione ornamentale al disegno professionale per tessuti. Una ricerca presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli a Milano*, Tesi di Laurea A.A. 1990/91, Università degli Studi di Pisa, relatore prof. D. Devoti, correlatore prof. L. Tongiorgi Tomasi.

⁶ P. THORNTON, *The bizarre silks*, in: *Burlington Magazine*, Agosto, 1958; J. Revel, *dessinateur de la grande Fabrique*, in: *Gazette des beaux arts*, Luglio, 1960; *Baroque and Rococo silks*, Londra, 1965.

⁷ Cfr. D. GUILLMARD, *Les maitres ornemantistes*, Parigi, 1880.

- ⁸ Un Georges Pillement, che si sposò a Saint Paul l'1 ottobre 1705, era venuto a Lione da Rouen. Si sa inoltre che due Pillement erano pittori a Rouen all'inizio del XVIII secolo: Nicolas (1701) e Antoine (1705). Sia questi ultimi tuttavia, che Georges Pillment, non sappiamo se fossero stati o meno parenti di Jean-Baptiste e, nel caso, in che grado. Jean I era suo nonno da parte di padre, e probabilmente lo stesso Pillement che lavorò a Parigi tra il 1714 e il 1723, dipingendo, in diverse chiese, cifre e stemmi su carta e stoffa per gli arredi funebri della regina di Spagna e del duca di Berry (1714), di Luigi XIV (1716), della regina d'Inghilterra (1718), della duchessa di Berry (1719) e del cardinale Dubois (1723).
Cfr. M. AUDIN, E. VIAL, *Dictionnaire des artistes du Lyonnais*, vol. II, Parigi, 1919.
- ⁹ Daniel II Sarrahat (o Sarabatt) – nato a Parigi nel 1666 e morto a Lione nel 1748 – fu con Edmé Jean Baptiste Douet, allievo di J.B. Monnoyer, e Donat Nonotte, allievo di Boucher e Natoire, uno dei principali pittori francesi che si dedicarono all'insegnamento delle tecniche di disegno ai giovani aspiranti disegnatori di tessuti.
Cfr. P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, Londra, 1965.
- ¹⁰ Riguardo a questo periodo, Audin e Vial riportano sbrigativamente che si mise a fare dei paesaggi. Secondo Benezit il soggiorno inglese di Jean-Baptiste fu premiato dal grosso successo che riscossero i suoi paesaggi a olio, i suoi pastelli ed acquerelli, e la sua attività di «professeur»; molte sue opere furono riprodotte in incisioni da Woollet, Mason, Eliot ed altri, e soprattutto partecipò alle esposizioni della *Society of Artists* e della *Free Society* dal 1760 al 1780.
Cfr. AUDIN, VIAL *op. cit.*
Cfr. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 1956.
- ¹¹ Cfr. BENEZIT, *op. cit.*
Secondo Audin e Vial, a Vienna Pillement mise a punto un procedimento di sua invenzione per l'«impression de desseins et de fleurs colorées» su stoffe di seta uniformi, che dava risultati superiori «à tout ce que font les Indes». A Vienna o a Bonn, nel 1764 o nel 1767, nacque il suo primo figlio, Victor: disegnatore ed incisore al bulino, morì a Parigi il 27 settembre 1814. Allievo del padre, ottenne nel 1801 un primo premio di incisione all'«Ecole des Beaux Arts» di Parigi. Il 4 aprile 1768, un secondo e sfortunato figlio di Jean Pillement, Gabriel, nacque a Lione e fu battezzato a Saint-Nizier; abbandonato dai genitori, fu accolto nel 1775 all'«hospice de la Charité». Secondo i documenti citati da Audin e Vial, la madre di Victor e Gabriel era Marie Julien, che sposò Jean-Baptiste a Lione il 5 aprile 1767. Al momento della nascita del suo secondo figlio, Pillement era già pittore di corte di Stanislao Augusto re di Polonia. Per questo sovrano, riporta Benezit, senza tuttavia specificare quando, decorò un salone del palazzo di Varsavia con motivi cineseria ed eseguì numerosi paesaggi, «particulièrement des gouaches».
AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 121.
Cfr. AUDIN, VIAL, *op. cit.*
BENEZIT, *op. cit.*, p. 685.
- ¹² Nel medesimo anno, tra luglio e settembre del 1778, è nota una corrispondenza tra un certo Bertin, «contrôleur générale, le Prévot des Marchands de Lyon et le résident de la France à Genève», relativa ad un neonato abbandonato dalla donna del signor Pillement, pittore di Lione, in un villaggio presso Ginevra. Si tratta di Paul Frédéric, terzo figlio di Jean-Baptiste, nato nel 1774, di cui non conosciamo l'identità della madre. Difficile dire se fosse stata la seconda moglie del pittore, Anne Allène, così come stabilire se questa fosse o meno la medesima persona che incise diverse sue opere, segnalata tuttavia come Anne Allen.
AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 121.
- ¹³ Cfr. BENEZIT, *op. cit.*
- ¹⁴ AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 121.
- ¹⁵ Per un evidente errore Audin e Vial riportano sia 28 che 25 aprile; diversamente ancora, Benezit riporta 26 aprile.

Il *Journal de Lyon* del 30 aprile, annunciando la sua morte, scrisse che «il sera facile de connaître l'héritière de ses talents malgré la modestie qui la cache» M^{lle} Louvette, nipote di Pillement, a cui probabilmente si riferisce la citazione, dipinse ritratti, miniature, e incise all'acquaforte.

AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶ Cfr. H. HONOUR, *L'Arte della Cineseria*, Firenze, 1963.

¹⁷ HONOUR, *op. cit.*, pp. 101-103.

¹⁸ HONOUR, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ F. KIMBALL, *Le Style Louis XV. Origine et evolution du rococo*, Parigi (1^o ed. Philadelphia, 1943), p. 150.

²⁰ Cfr. HONOUR, *op. cit.*

²¹ W. BLUNT, *The art of botanical illustration*, Londra, 1950, pp. 76-77.

²² ibidem.

²³ AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 123.

²⁴ AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 123.

²⁵ AUDIN, VIAL, *op. cit.*

²⁶ HONOUR, *op. cit.*, tavv. 48, 49.

²⁷ *Chinoiserie. L'influence de la Chine sur les arts en Europe, XVII-XIX siècle*, catalogo a cura di A. Gruber, Berna, n° 23, 24.

²⁸ HONOUR, *op. cit.*, p. 111.

²⁹ GUILLMARD, *op. cit.*

³⁰ AUDIN, VIAL, *op. cit.*, p. 124.

³¹ Cfr. BENEZIT, *op. cit.*

³² HONOUR, *op. cit.*, p. 111.

³³ *Chinoiserie, op. cit.*, p. 20.

³⁴ F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo, 1928.

³⁵ D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano, 1974, p. 31-32.

³⁶ A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani*, Milano, 1959, p. 52.

³⁷ THORNTON, *op. cit.*, p. 129.

³⁸ THORNTON, *op. cit.*

³⁹ C.G.E. BUNT, *The Silks of Lyons*, Leigh on Sea, 1960, tav. 19; cfr. *Chinoiserie, op. cit.*, n° 13; P. THORNTON, *op. cit.*, tav. 114-B-C.

⁴⁰ *Chinoiserie, op. cit.*, pag. 46.

⁴¹ *Chinoiserie, op. cit.*, n° 10.

⁴² B. MARKOWSKY, *Europäische Seidengewebe*, Colonia, 1976, n° 617.

⁴³ *Chinoiserie, op. cit.*, n° 21.

⁴⁴ MARKOWSKY, *op. cit.*, n° 628.

⁴⁵ *Chinoiserie, op. cit.*, n° 32.

⁴⁶ C.C. MAYER, *Masterpiece of Western Textiles*, Chicago, 1969, tav. 80.

⁴⁷ MAYER, *op. cit.*, tav. 95 A.

⁴⁸ THORNTON, *op. cit.*, tav. 95 A.

⁴⁹ N. CIONINI, *op. cit.*

Diversi sono motivi «cineseria» contenute nei disegni della Bertarelli. Fiori «a ombrello» e piume alla

Pillement si osservano tra i motivi decorativi degli esemplari delle schede n° 39, 40, 55 (non esistendo altra precedente catalogazione di questi materiali, inediti, riportiamo gli estremi di quella da noi formulata nell'ambito della già citata Tesi di Laurea, una copia della quale è conservata presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli). Gli esemplari delle schede n° 40, 41 e 45, presentano inoltre alcuni motivi raffiguranti esili costruzioni simili a pagode o padiglioni cinesi, particolarmente quelli del disegno della scheda n° 45 simili ad alcuni motivi riprodotti su un tessuto francese del 1760 circa, conservato presso il Museo di Arti Decorative di Parigi e pubblicato in un'illustrazione da D. DEVOTI (*op. cit.*).

⁵⁰ *Chinoiserie, op. cit.*, n° 18.

⁵¹ Cfr. MAYER, *op. cit.*

⁵² MAYER, *op. cit.*, tav. 156.

⁵³ MAYER, *op. cit.*, tav. 157.

CATALOGO

Le opere di Pillement conservate presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli a Milano*

Scheda n° 28

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, 1988, n° 87, 88, 89, 90, 91, 92.

Serie di sei incisioni a colori raffiguranti motivi floreali di fantasia.

Anne Allen da Jean Pillement, 1760-1770 circa.

Incisione ad acquaforte, a colori su carta bianca piuttosto consistente.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 28/1-6.

I sei esemplari sono stati applicati su sei supporti in cartoncino (mm. 328x245) a mezzo di linguetta di carta incollata sul margine alto, verso. I sei esemplari presentano, in corrispondenza dei quattro angoli,

tracce di altrettanti fori alcuni dei quali non più visibili per la mancanza di porzioni di foglio.

Tutti gli esemplari sono forniti di un caratteristico bordo verde, colorato a mano, coincidente con la porzione di foglio compresa tra le estremità ed i margini dello schiaccio.

In basso a sinistra, il timbro a secco: «AB»; variamente collocato, il timbro: «RMS».

Sui supporti in cartoncino sono incollate, alle due estremità del margine sinistro, due targhette, una con la dicitura: «Raccolte Stampe Bertarelli. Fiori», l'altra bianca; presso il margine alto a pennarello, la numerazione relativa alla posizione dell'esemplare nella cartella in cui è conservato.

Audin e Vial, 1919, p. 124; Guilmard, 1880, p. 189-190.

* AVVERTENZA ALLE SCHEDE:

Le schede sono state redatte secondo l'ordine delle seguenti voci:
collocazione, provenienza, oggetto attribuzione e cronologia, tecnica, misure, acquisizione, fotografie, stato di conservazione, descrizione, iscrizioni (in diplomatico), bibliografia.

Nel caso in cui la scheda contempli una serie formata da più esemplari, per ognuno di essi è stata redatta una sotto-scheda secondo l'ordine delle seguenti voci:
collocazione, misure, descrizione, iscrizioni (in diplomatico).

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

Pillement si osservano tra i motivi decorativi degli esemplari delle schede n° 39, 40, 55 (non esistendo altra precedente catalogazione di questi materiali, inediti, riportiamo gli estremi di quella da noi formulata nell'ambito della già citata Tesi di Laurea, una copia della quale è conservata presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli). Gli esemplari delle schede n° 40, 41 e 45, presentano inoltre alcuni motivi raffiguranti esili costruzioni simili a pagode o padiglioni cinesi, particolarmente quelli del disegno della scheda n° 45 simili ad alcuni motivi riprodotti su un tessuto francese del 1760 circa, conservato presso il Museo di Arti Decorative di Parigi e pubblicato in un'illustrazione da D. DEVOTI (*op. cit.*).

⁵⁰ *Chinoiserie, op. cit.*, n° 18.

⁵¹ Cfr. MAYER, *op. cit.*

⁵² MAYER, *op. cit.*, tav. 156.

⁵³ MAYER, *op. cit.*, tav. 157.

CATALOGO

Le opere di Pillement conservate presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli a Milano*

Scheda n° 28

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, 1988, n° 87, 88, 89, 90, 91, 92.

Serie di sei incisioni a colori raffiguranti motivi floreali di fantasia.

Anne Allen da Jean Pillement, 1760-1770 circa.

Incisione ad acquaforte, a colori su carta bianca piuttosto consistente.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 28/1-6.

I sei esemplari sono stati applicati su sei supporti in cartoncino (mm. 328x245) a mezzo di linguetta di carta incollata sul margine alto, verso. I sei esemplari presentano, in corrispondenza dei quattro angoli,

tracce di altrettanti fori alcuni dei quali non più visibili per la mancanza di porzioni di foglio.

Tutti gli esemplari sono forniti di un caratteristico bordo verde, colorato a mano, coincidente con la porzione di foglio compresa tra le estremità ed i margini dello schiaccio.

In basso a sinistra, il timbro a secco: «AB»; variamente collocato, il timbro: «RMS».

Sui supporti in cartoncino sono incollate, alle due estremità del margine sinistro, due targhette, una con la dicitura: «Raccolte Stampe Bertarelli. Fiori», l'altra bianca; presso il margine alto a pennarello, la numerazione relativa alla posizione dell'esemplare nella cartella in cui è conservato.

Audin e Vial, 1919, p. 124; Guilnard, 1880, p. 189-190.

* AVVERTENZA ALLE SCHEDE:

Le schede sono state redatte secondo l'ordine delle seguenti voci:
collocazione, provenienza, oggetto attribuzione e cronologia, tecnica, misure, acquisizione, fotografie, stato di conservazione, descrizione, iscrizioni (in diplomatico), bibliografia.

Nel caso in cui la scheda contenga una serie formata da più esemplari, per ognuno di essi è stata redatta una sotto-scheda secondo l'ordine delle seguenti voci:
collocazione, misure, descrizione, iscrizioni (in diplomatico).

n° 28.1 (fig. 1)

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, inv. 1988, n° 92.
Foglio, mm. 219x163; schiaccio, mm. 165x139.

Una struttura architettonica di fantasia, simile ad una scalinata, collega due basi, ricoperte di fitta e minuta vegetazione, dalle quali si sviluppano verso l'alto due rami curvi, convergenti alle estremità verso l'asse mediano del foglio e sostenenti un panneggio recante l'intestazione di un frontespizio. Il ramo di sinistra, con derivazioni «a ramo d'Abete», si sviluppa dalla base più alta da cui nasce un ramo minore, con derivazioni analoghe, culminante in una triplice fioritura; sulla base sottostante, si innesta il ramo di destra e si adagia il lembo inferiore del panneggio.

Colori: nero, ocra, blu, rosso, verde in due tonalità.

Al centro della figurazione: «Nouvelle suite de cahiers chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres. Inventés et dessinés par Jean Pillement Gravés par Anne Allen.»; in basso al centro: «N° 3.».



FIG. 1

n° 28.2

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, inv. 1988, n° 91.
Foglio, mm. 221x164; schiaccio, mm. 166x138.

Un ramo ed una ghirlanda uniti alle estremità e curvi a formare una figura ellittica incorniciano al centro del foglio, ruotata leggermente in senso orario, l'intestazione di un frontespizio in caratteri corsivi. Sulla lunghezza del ramo si alternano grappoli di piccoli fiori di fantasia e foglie cuoriformi lobate sopra le quali si adagiano bacche, anch'esse in grappoli assai vari per forma e dimensione; lungo la ghirlanda si aprono fiori a più corolle, più grandi al centro, intramezzati da una fitta e minuta vegetazione presente in misura minore anche sul ramo.

Colori: nero, ocra, viola, blu, rosso, verde in due tonalità.

Al centro della figurazione: «Nouvelle suite de cahiers de fleurs idéales à l'usage des dessinateurs et des peintres. Inventés et dessinés par Jean Pillement Gravés par Anne Allen.»; in basso al centro: «N° 4.».

n° 28.3 (fig. 2)

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, inv. 1988, n° 87.
Foglio, mm. 219x166; schiaccio, mm. 166x141.

Un ramo biforcuto, variamente ricoperto di fiori di fantasia e foglie cuoriformi lobate, si sviluppa nel senso della lunghezza al centro del foglio. Dal punto



FIG. 2

di biforcazione prendono forma rami più piccoli con bacche in grappoli e foglie composte bipennate. Colori: nero, ocra, viola, rosso, verde in due tonalità.

n° 28.4 (fig. 3)

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, inv. 1988, n° 88.
Foglio, mm. 219x166; schiaccio, mm. 166x140.

Al centro del foglio, sviluppato nel senso della lunghezza, un ramo ricoperto di fitta e minuta vegetazione genera una triforcazione culminante con piume e frutti fantastici di forma allungata. Al di sotto della triforcazione, due biforcazioni danno vita a rami più piccoli con foglie settate cuoriformi di varia grandezza che sostengono ed incorniciano bacche di grandezza proporzionale.

Colori: nero, ocra, blu, rosso, verde in due tonalità.

n° 28.5

Fiori, stampe a colori; tavv. 166, inv. 1988, n° 89.
Foglio, mm. 222x166; schiaccio, mm. 116x140.

Due rami variamente biforcuto si incrociano al centro della composizione. Il primo, sviluppato nel senso della lunghezza con andamento diagonale sinistra-destra, è ricoperto di fitta e minuta vegetazione e genera, dagli sviluppi delle biforcazioni in alto, fiori tipo rose di Provenza aperte ed in boccio con foglie di varia grandezza, lanceolate e leggermente lobate. Il secondo, con andamento contrario al primo, è triforcuto e culmina in grandi foglie lanceolate, leggermente lobate e sfrangiate.

Colori: nero, ocra, blu, rosso, verde in due tonalità.

n° 28.6 (fig. 4)

Fiori, stampe a colori; tavv. 116, inv. 1988, n° 90.
Foglio, mm. 219x165; schiaccio, mm. 165x140.

Un ramo, variamente biforcuto e ricoperto di fitta e minuta vegetazione, si sviluppa in linea curva al centro del foglio. Le biforcazioni in prossimità del piede culminano in grossi fiori simili a crochi, all'attaccatura dei quali prende forma, coprendoli in parte, una corolla di foglie lanceolate leggermente settate. Dalle biforcazioni nella parte superiore del ramo si sviluppano grappoli di piccoli fiori a cinque petali, tipo miosotis, terminanti con ciuffi di foglie curve, lanceolate e lobate.

Colori: ocra, viola, blu, rosso, verde in tre tonalità.

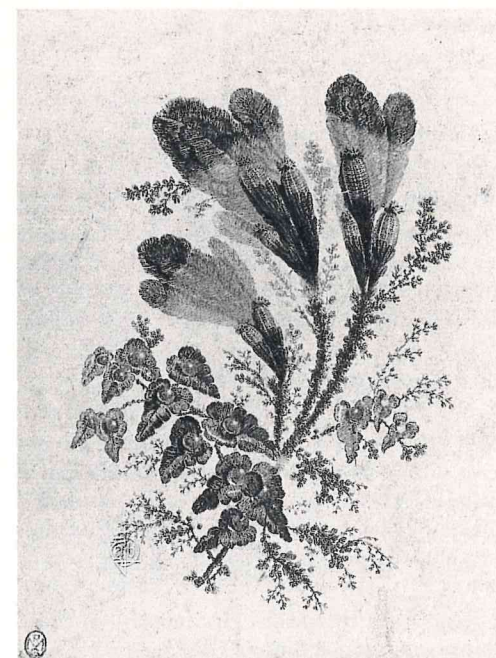


FIG. 3



FIG. 4

Scheda n° 29

Albo H 82.

Serie di sei incisioni raffiguranti fiori di fantasia.

J. Pillement, 1760 circa.

Incisione ad acquaforte, inchiostro nero su carta bianca consistente.

Filigrane: n° 29.1.2.3, raffigurante in modo parziale una casa con dentro un uccello rivolto verso cinque circonferenze ed un secondo uccello sul tetto; n° 29.4.5.6, raffigurante un'iscrizione non identificata.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 29/1-6.

Tutti gli esemplari sono incollati, margine alto verso, su altrettanti supporti in cartoncino rilegati in volume. Ritagliati in modo irregolare, presentano tutti due fori presso il margine sinistro al centro, carta piuttosto ingiallita, qualche macchia e particolarmente rovinati i margini destro e basso.

In basso a sinistra su tutti gli esemplari, in alto a sinistra sul primo, il timbro: «RMS».

Guilmard, 1880, p. 188; Audin, Vial, 1919, p. 124.

n° 29.1 (fig. 5)

Albo H 82, n° 10.

Foglio, mm. 437x293; schiaccio, mm. 310x211.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante in basso un ramo ricurvo, che incornicia un'intestazione recante il titolo della serie e il nome dell'autore, dal quale si dipartono verso l'alto rami secondari con fiori di fantasia: alcuni simili a crochi, altri con larghe corolle.

In basso al centro, entro la cornice: «FLEURES PERSANNES. / Inventées, Dessinées, et Gravées a l'eau-forte par / JEAN PILLEMENT. / Se vendent a Paris chez Leviez Marchand / d'Estampes Rue St. André des Arts / vis-a-vis l'Hotel du / Chateau Vieux.».

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «10».

n° 29.2 (fig. 6)

Albo H 82, n° 11.

Foglio, mm. 434x292; schiaccio, mm. 308x209.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante al centro un ramo ricurvo dal quale si dipartono verso destra e verso sinistra, rami secondari con fiori di



FIG. 5

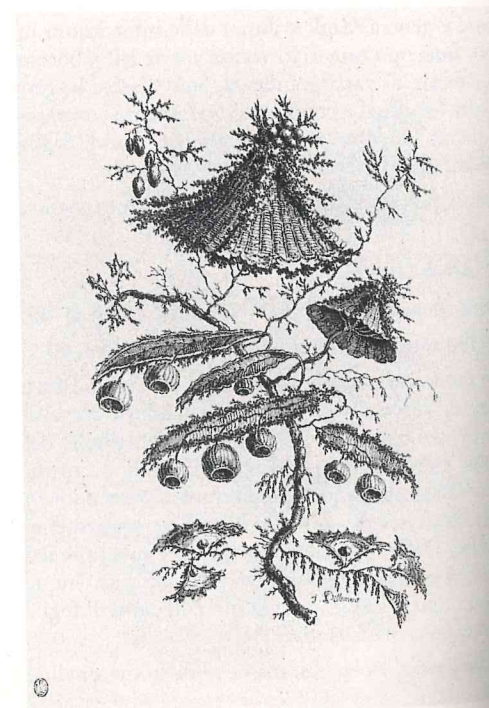


FIG. 6

fantasia, due dei quali in alto dalle grandi corolle a parasole.

In basso a destra: «J. Pillement».

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «11».

n° 29.3 (fig. 7)

Albo H 82, n° 12.

Foglio, mm. 436x288; schiaccio, mm. 308x209.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante in basso al centro un tronco nodoso e ritorto dal quale si dipartono verso l'alto esili rami con grandi fiori fantastici alla sommità, fiori simili a grandi foglie dalla lamina lanceolata ed altri curiosi fiori di varia grandezza e dalla corolla circolare.

In basso a sinistra: «J. Pillement».

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «12».

n° 29.4

Albo H 82, n° 13.

Foglio, mm. 433x285; schiaccio, mm. 308x212.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante un ramo dall'andamento assai tortuoso da cui si dipartono rami secondari con fiori fantastici, i due più grandi in alto dai larghi petali formati da numerose scaglie.

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra a matita: «13».

n° 29.5 (fig. 8)

Albo H 82, n° 14.

Foglio, mm. 429x289; schiaccio, mm. 309x209.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante un ramo dall'andamento ricurvo che forma un'ansa verso sinistra dando vita a varie biforcazioni sulla sommità delle quali sbocciano fiori fantastici, i due più grandi in alto formati da tre ampi ovoidi.

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «14».

n° 29.6

Albo H 82, n° 15.

Foglio, mm. 430x290; schiaccio, mm. 310x210.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante



FIG. 7

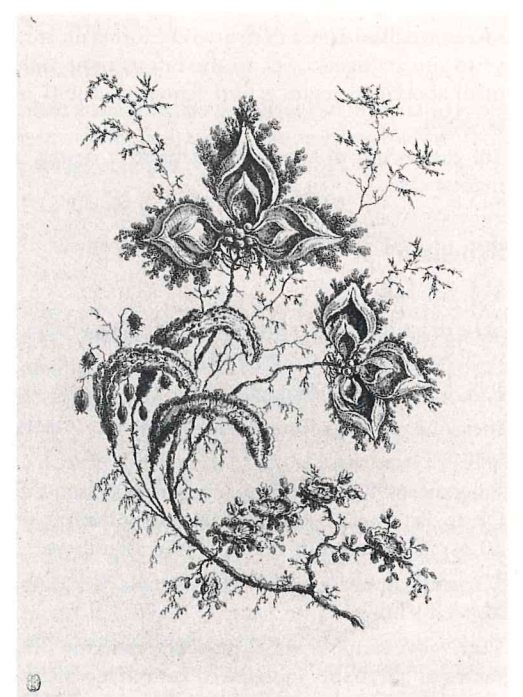


FIG. 8

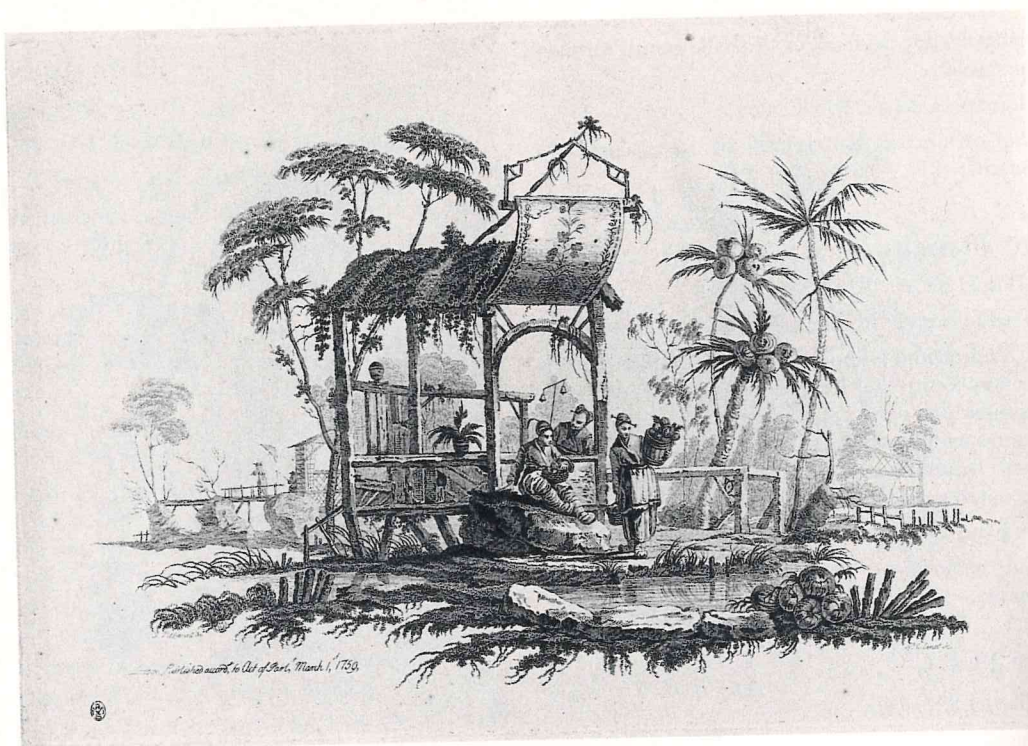


FIG. 9

un ramo dall'andamento ricurvo che forma un'ansa verso sinistra dando vita a varie biforcazioni sulle quali sbocciano foglie e fiori fantastici riuniti in grappoli.

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «15».

Scheda n° 30

Vol. BB 168.

Serie di tre incisioni raffiguranti scorci di paesaggio rurale con abitazioni e personaggi cinesi.

P.C. Canot da J. Pillement, 1759.

Incisione ad acquaforte, inchiostro nero su carta bianca.

Filigrane: n° 30.1.2, raffigurante il monogramma di Cristo con croce e cuore entro una circonferenza; n° 30.3, raffigurante due iscrizioni non identificate.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 30/1-3.

Tutti gli esemplari sono incollati, margine alto verso, su altrettanti supporti in cartoncino e conservati, impilati uno sull'altro, all'interno di una cartella.

Ritagliati in modo irregolare in prossimità dei margini dello schiaccio, presentano macchie soprattutto sul verso e la carta piuttosto ingiallita.

In basso a sinistra: «J. Pillement int.» (n° 30.2, «J. Pillement Sc.»); a destra: «P.C. Canot Sc.»; sotto a sinistra: «London, Published accord.g to Act of Part.t, March 1st, 1759».

In basso a sinistra, il timbro «AB», sotto, il timbro «RMS».

Audin, Vial, 1919, p. 123.

n° 30.1 (fig. 9)

Vol. BB 168, n° 1.

Foglio, mm. 451x289; schiaccio, mm. 431x276.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante un brano di paesaggio rurale dove sorge una costruzione a palafitta con tre ragazze cinesi intente a confabulare tra loro mentre rivolgono gli sguardi verso un gruppo di frutti esotici in primo piano, in basso a destra.

Sul verso in basso, a penna: «S. 10/6».

Sul cartoncino di supporto, in basso a sinistra, a matita: «1».



FIG. 10

n° 30.2 (fig. 10)

Vol. BB 168, N° 2.

Foglio, mm. 450x293; schiaccio, mm. 431x275.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante un brano di paesaggio rurale dove sorge, dietro ad un grosso albero, una costruzione in legno davanti alla quale stanno tre personaggi cinesi, uno dei quali intento a far volare due uccelli esotici legati alle estremità di due cordicelle.

In basso a sinistra, a matita: «2».

n° 30.3

Vol. BB 168, n° 3.

Foglio, mm. 449x293; schiaccio, mm. 429x275.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante un brano di paesaggio rurale dove sorge una costruzione a palafitta, coperta da un lungo tendaggio, alla quale hanno accesso, tramite un'ampia scalinata in legno, quattro personaggi cinesi in atto di omaggiare con offerte votive una scimmia-idolo seduta sulla sommità di un piedistallo.

Sul cartoncino di supporto, in basso a sinistra, a matita: «3».

Scheda n° 31

Vol. BB 168.

Serie di dieci incisioni raffiguranti personaggi cinesi entro un'inquadratura comprendente brevi scorci di paesaggio rurale.

P.C. Canot da J. Pillement, 1759.

Incisione ad acquaforte, inchiostro nero su carta bianca.

Filigrane: n° 31.1.2.3.4.5.6.7.8.9, al centro del foglio, raffigurante due incisioni non completamente identificate; n° 31.6, al centro del foglio, raffigurante il monogramma di Cristo con croce e cuore dentro una circonferenza.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 31/1-10.

Tutti gli esemplari sono incollati, margine alto verso, su altrettanti supporti in cartoncino conservati uno sull'altro all'interno di una cartella. Rilegati in modo irregolare, in prossimità dei margini dello schiaccio, presentano tracce di piegature lungo i quattro lati del disegno, qualche macchia e talora tagli dove la consistenza della carta è venuta meno a causa delle piegature stesse.

Tutti gli esemplari presentano in basso a sinistra il timbro: «AB», più in basso ancora il timbro: «RMS». Guilnard, 1880, p. 189; Audin, Vial, 1919, p. 122.

n° 31.1 (fig. 11)

Vol. BB 168, n° 4.

Foglio, mm. 436x289; schiaccio, mm. 426x275.

Entro una complessa cornice formata da costruzioni in legno e piante che si incurvano a formare un pergolato, è inserito un personaggio cinese in atto di impostare un passo di danza con una maschera nella mano destra; sullo sfondo altre costruzioni di legno in stile orientale.

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «4».

n° 31.2

Vol. BB 168, n° 5.

Foglio, mm. 440x288; schiaccio, mm. 424x275.

Entro una complessa cornice formata da una costruzione in legno sui diversi piani della quale si trovano siti vasi fioriti, è inserito un personaggio cinese seduto tra due fascine, con una falce nella mano sinistra; sullo sfondo, alte piante erbacee ed alberelli esotici.

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «5».

n° 31.3

Vol. BB 168, n° 6.

Foglio, mm. 444x290; schiaccio, mm. 427x276.

Entro una cornice formata da canne di bambù e un albero dai rami assai contorti e nodosi, è inserito un contadino cinese in atto di dissodare il terreno con una vanga; sullo sfondo, rocce, uno steccato di bambù ed una pianta esotica.

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «6».

n° 31.4 (fig. 12)

Vol. BB 168, n° 7.

Foglio, mm. 437x276; schiaccio, mm. 429x274.

Entro una cornice formata da una balaustra in legno e un albero dalle larghe foglie polilobate, è inserita una ragazza cinese con un parasole nella mano destra e un retino di giunchi nella mano sinistra; sullo sfondo, un fitto boschetto.



FIG. 11

In basso a sinistra: «J. Pillement int.»; a destra «P.C. Canot Sc.»; sotto al centro: «Published accord.g Act of Part.t, March Ist, 1759». Sul verso, in basso al centro, a penna, «20/6».

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, a matita: «7».

n° 31.5

Vol. BB 168, n° 8.

Foglio, mm. 443x287; schiaccio, mm. 430x278.

Entro una cornice formata da varie piante esotiche, è inserita una ragazza cinese in atto di suonare uno strumento a corda; sullo sfondo, due archi segnano il limitare di un fitto boschetto.

In basso a sinistra: «J. Pillement int.»; a destra «P.C. Canot Sc.»; sotto al centro: «Published accord.g Act of Part.t, March Ist, 1759».

Sul supporto in cartoncino, in basso a destra, a matita: «8».

n° 31.6

Vol. BB 168, n° 9.

Foglio, mm. 446x293; schiaccio, mm. 432x277.

Entro una complessa cornice formata da piante esotiche e alcuni pali che sostengono un tendaggio, è inserita una ragazza cinese con due uccelli, il più piccolo dei quali appollaiato su una struttura particolare pendente all'estremità di un bastone che la stessa ragazza tiene nella mano destra; sullo sfondo, dietro uno steccato, si apre un fitto boschetto.

In basso a sinistra: «J. Pillement int.»; a destra: «P.C. Canot Sc.»; sotto al centro: «Published accord.g to Act of Parl.t March Ist, 1759».

Sul supporto in cartoncino, in basso a destra, a matita: «9».

n° 31.7

Vol. BB 168, n° 10.

Foglio, mm. 442x282; schiaccio, mm. 431x276.

Entro una cornice formata da una costruzione in legno, volute di fogliami stilizzati e un albero nodoso dai grandi frutti, simile ad una palma, è inserito un personaggio cinese portante due ceste, una delle quali sorretta da un bastone poggiato sulla spalla; sullo sfondo, un fitto boschetto con alcune piante simili a quella in primo piano formante la cornice.

In basso a sinistra: «J. Pillement int.»; a destra: «P.C. Canot Sc.»; sotto al centro: «Published accord.g to



FIG. 12

Act of Parl.t March Ist, 1759».

Sul supporto in cartoncino, in basso a destra, a matita: «10».

n° 31.8 (fig. 13)

Vol. BB 168, n° 11.

Foglio, mm. 446x289; schiaccio, mm. 430x278.

Entro una cornice formata da rocce, un tronco nodoso e un parasole in alto da cui pendono quattro ghirlande fiorite, è inserita una ragazza cinese con in mano un cesto di vimini; sullo sfondo due strutture in legno dietro alle quali si apre un fitto boschetto.

In basso a sinistra: «J. Pillement inv.t»; a destra: «P.C. Canot Sc.»; sotto al centro: «Published accord.g to Act of Parl.t March Ist, 1759»; sotto ancora al centro: «a paris chez Basan».

Sul supporto in cartoncino, in basso a destra, a matita: «11».

n° 31.9

Vol. BB 168, n° 12.

Foglio, mm. 449x293; schiaccio, mm. 430x275.

Entro una cornice formata da una struttura in legno e alcune piante esotiche, è inserita una ragazza cinese in atto di pattinare su una superficie ghiacciata; sullo sfondo, uno steccato dietro al quale si apre un fitto boschetto.

In basso a sinistra: «J. Pillement inv.t»; a destra: «P.C. Canot Sc.»; sotto al centro: «Published accord.g to Act of Parl.t March Ist, 1759»; sotto ancora al centro: «a paris chez Basan».

Sul supporto in cartoncino, in basso a destra, a matita: «12».

n° 31.10 (fig. 14)

Vol. BB 168, n° 13.

Foglio, mm. 435x282; schiaccio, mm. 482x275.

Entro una cornice formata da alcune piante e fiori esotici, tra cui un albero dal fusto tortuoso, è inserito un personaggio cinese in atto di falciare con una frullana un campo di piante erbacee retrostante, sullo sfondo del quale sorge una struttura architettonica a tre arcate.

In basso al centro: «a paris chez Basan».

Sul cartoncino di supporto in basso a destra: «13».



FIG. 13



FIG. 14

Scheda n° 32

Vol. BB 168.

Incisione raffigurante il primo esemplare con frontespizio di una serie mancante di soggetti «cineseria».

P.C. Canot da J. Pillement, 1759.

Incisione ad acquaforte, inchiostro nero su carta bianca.

Si intravede al centro la presenza di una filigrana tuttavia totalmente illeggibile.

Foglio, mm. 415x264; schiaccio, mm. 403x250.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 32.

L'esemplare è incollato, margine alto verso, su un supporto in cartoncino. Presenta una grossa macchia presso l'angolo basso a sinistra, altre macchie soprattutto lungo il margine destro, la carta molto ingiallita è un'incrostazione, probabilmente di colla, in prossimità della testa del personaggio raffigurato.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante un ampio telo, recante un'iscrizione, teso tra il tronco di un grosso albero sulla destra e la mano sinistra di un personaggio cinese che indica, con una bacchetta stretta nella mano destra, l'incisione stessa.

Al centro della composizione, sul telo: «RECUEIL / de Plusieurs Jeux d'Enfants / Chinois inventé / et dessiné par / Jean Pillement, / et gravé par / P.C. Canot.»; in basso da sinistra verso destra: «Published according to Act of Parliament December 26. 1759.», «A Paris chez C. Levez rue S.t André des Arts vis a vis l'Hôtel de Chateau Vieux». In basso a sinistra, il timbro: «RMS».

Audin, Vial, 1919, p. 123.

Scheda n° 33

Albo H 82.

Serie di otto incisioni raffiguranti fiori di fantasia.

P.C. Canot da J. Pillement, 1760.

Incisione ad acquaforte, inchiostro nero su carta bianca.

Filigrane: n° 33.1.2.6.7, raffigurante due iscrizioni non altrimenti identificate; n° 33.3.4.5, raffigurante il monogramma di Cristo con croce e cuore entro una circonferenza; n° 33.8, raffigurante un motivo non identificato entro una circonferenza.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 33/1-8.

Tutti gli esemplari sono incollati, margine sinistro verso, su altrettanti supporti in cartoncino rilegati in volume; sul primo esemplare della serie esistono due copie incollate sul medesimo cartoncino, una sola dunque è stata considerata all'interno del presente catalogo. Tranne il primo e l'ultimo, che presentano macchie e la carta piuttosto ingiallita, tutti gli esemplari dimostrano uno stato di conservazione complessivamente buono.

In basso a sinistra: «J. Pillement inv.t»; a destra: «Published accord.g to Act of Parliament (o Parlia.t, n.d.a.), 30th June 1760»; sotto a sinistra il timbro: «RMS».

Guimard, 1880, p. 189; Audin, Vial, 1919, p. 122.

n° 33.1 (fig. 15)

Albo H 82, n° 1.

Foglio, mm. 432x333; schiaccio, mm. 317x239.

Entro una cornice formata da una corona di rami fioriti è inserita un'intestazione recante il titolo della serie e i nomi degli autori.

Al centro entro la cornice: «RECUEIL / de différentes fleurs de Fantaisie / dans le goût Chinois, / Propres aux Manufactures d'étoffes de Soie et / d'Indienne inventées et dessinées / Par Jean Pillement, / et gravé par P.C. Canot.»; in basso al centro: «A Paris chez C. Levez rue S.t André des Arts vis a vis l'Hôtel de Chateau Vieux.».

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «1»; sotto: «2»; al centro «3»; presso il margine destro, altre scritte non identificate.



FIG. 15

n° 33.2

Albo H 82, n° 3.

Foglio, mm. 433x333; schiaccio, mm. 318x241.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante a destra un ramo ricurvo dal quale si dipartono, verso sinistra e verso l'alto, rami secondari con fiori e foglie di fantasia.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «3».

n° 33.3 (fig. 16)

Albo H 82, n° 4.

Foglio, mm. 435x334; schiaccio, mm. 318x242.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante a sinistra un grosso ramo, composto da quattro segmenti oblungi uniti alle estremità, dal quale si dipartono verso destra rami secondari con foglie e fiori di fantasia, molti dei quali dalle caratteristiche corolle a parasole.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «4».

n° 33.4

Albo H 82, n° 5.

Foglio, mm. 435x335; schiaccio, mm. 318x241.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante al centro un ramo ricurvo a «S» dal quale si dipartono, verso destra e verso sinistra, rami secondari con foglie e fiori di fantasia, alcuni simili a rose, altre dalle caratteristiche corolle a parasole.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «5».

n° 33.5 (fig. 17)

Albo H 82, n° 6.

Foglio, mm. 435x355; schiaccio, mm. 319x242.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante un ramo, composto di vari segmenti oblungi uniti alle estremità, che si protende formando un'ansa verso destra e dal quale si dipartono rami secondari con foglie e fiori di fantasia, alcuni dei quali dalle caratteristiche corolle a parasole.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «6».

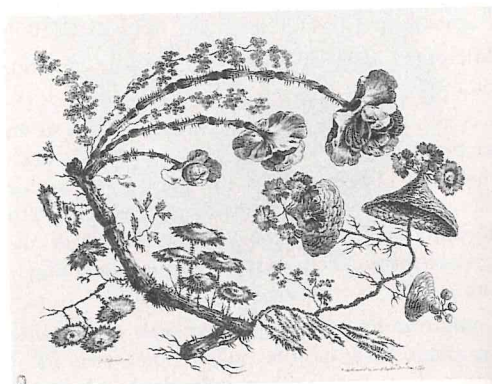


FIG. 16

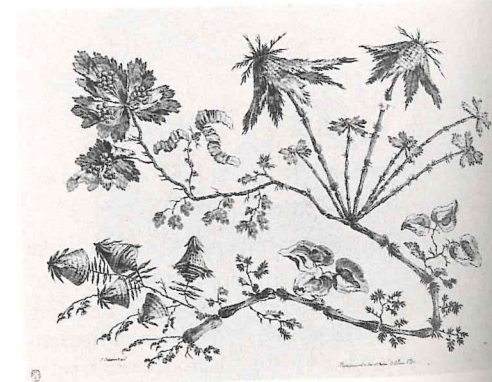


FIG. 17

n° 33.6

Albo H 82, n° 7.

Foglio, mm. 435x355; schiaccio, mm. 321x240.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante un ramo dall'andamento tortuoso, che si protende formando un'ansa verso sinistra, dal quale si dipartono rami secondari con foglie e fiori di fantasia.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «7».

n° 33.7 (fig. 18)

Albo H 82, n° 8.

Foglio, mm. 435x355; schiaccio, mm. 322x242.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante due rami dall'andamento tortuoso che da una zolla in basso al centro, ricoperta di fitta e minuta vegetazione, si sviluppano verso l'alto formando due anse contrapposte; su questi, e sulle biforcazioni a cui danno vita, sbocciano fiori fantastici dalle corolle a imbuto.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «8».



FIG. 18

n° 33.8

Albo H 82, n° 9.

Foglio, mm. 435x355; schiaccio, mm. 322x239.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante al centro un ramo dall'andamento tortuoso dal quale si dipartono, verso destra e verso sinistra, rami secondari con foglie e fiori di fantasia.

Sul cartoncino di supporto, in alto a destra, a matita: «9».

Scheda n° 34

ART. CART. M19/42-44.

Serie di tre incisioni raffiguranti paesaggi con figure. F. Landerer da J. Pillement, seconda metà del XVIII secolo.

Incisione ad acquaforte, inchiostro nero su carta bianca.

Microfilm, arch. fot. M.C. Mi; stampa, G.F. Dip. Pi, n° 34/1-3.

Il primo esemplare, ritagliato in modo irregolare

entro i margini dello schiaccio, è incollato su un supporto in cartoncino a sua volta applicato su un cartoncino più grande a mezzo di due linguette di carta incollate sul margine alto, verso; una profonda abrasione in basso al centro ha cancellato parte dello stemma sottostante la figurazione. Gli esemplari restanti, ritagliati in modo irregolare, sono applicati su supporti in cartoncino a mezzo di linguette di carta incollate sul margine alto, verso. Tutti gli esemplari presentano macchie e sporature, il n° 34.2 una grossa macchia in basso a destra.

Audin, Vial, 1919, p. 123.

n° 34.1

ART. CART. M19/42.

mm. 410x333.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante un paesaggio roccioso dove scorre un torrente e alcuni pastori conducono armenti al pascolo; sullo sfondo, un paese di montagna arroccato sulla sommità di una vetta. Sotto la composizione principale, al centro, è inserito uno stemma araldico tra le righe di un'iscrizione dedicatoria.

In alto a sinistra: «n. 4» e «Collect. des Pays. de Pillements». In basso a sinistra: «peint par Pillement.»; a destra: «Gravé p. F. Landerer.». In basso al centro: «Dedié A Son Altesse Royale l'Infante Marie Louise, / Archiduchesse d'Autriche, Granduchesse de Toscane 1c.»; sotto: «d'après le Tableau original de même grandeur, au Cabinet de M.r de Reiter.». Sotto ancora da sinistra verso destra: «avec Privil. exclusif de Sa Maj. Imp. / de n'en faire copie.»; «Se vend à Vienne chez G. Haid, Augsb. en negoce del'Academ. Imp.»; «du Fond del'Academie Imper. d'Augsb. / à Paris chez Roselin.». In basso a destra, il timbro: «MAM».

Sul verso del cartoncino di supporto piccolo, al centro, è incollato un bollo recante il numero: «3514». Sul cartoncino di supporto grande, in basso a destra, è incollata una targhetta con la dicitura: «Raccolta Stampe A. Bertarelli / ART. 19 42».

n° 34.2

ART. CART. M19/43.

Foglio, mm. 492x397; schiaccio, mm. 405x329.

Composizione sviluppata in orizzontale raffigurante un paesaggio roccioso con specchio d'acqua in basso a sinistra e pastori che conducono armenti al pascolo.

Sotto la composizione principale, al centro, è inse-

rito uno stemma araldico tra le righe di un'iscrizione dedicatoria.

In alto a sinistra: «n. 3. Collect des Paysages de Pillements.». In basso a sinistra: «peint par Pillement.»; a destra: «gravé par F. Landerer.». In basso al centro: «Dedié A Son Altesse Royale Leopold, Prince Royal d'Hongrie / et de Bohême, Archiduc d'Autriche Granduc de Toscane &c.»; sotto: «d'après le Tableau original de même grandeur au Cabinet de M.r de Reiter.». Sotto ancora da sinistra verso destra: «avec Privil. exclusif de Sa Maj. Imp. / de n'en faire copie.»; «Se vend à Vienne chez G. Haid, Augsb. en negoce del'Academ. Imp.»; «du Fond del'Academie Imp. d'Augsb. / à Paris chez Roselin.». In basso a sinistra, il timbro: «MAM».

Sul supporto in cartoncino, in basso a destra, è incollata una targhetta con la dicitura: «Raccolta Stampe A. Bertarelli / ART. 19 43».

n° 34.3

ART. CART. M19/44.

Foglio, mm. 478x382; schiaccio, mm. 389x286.

Composizione sviluppata in verticale raffigurante un paesaggio montano con specchio d'acqua in basso a sinistra, pastori e greggi.

Sotto la composizione principale, al centro, è inserito uno stemma araldico tra le righe di un'iscrizione dedicatoria.

In alto a sinistra: «n. 4 Collect. des Paysages de Pillements.». In basso al centro: «Dédie à La Majesté Imperiale Marie Thérèse / Reine d'Hongrie et del Bohême Archiduchesse d'Autrichs, &c.»; sotto a sinistra: «inventé par Pillement.»; a destra: «gravé par F. Landerer.». Sotto ancora da sinistra verso destra: «avec Privil. exclusif de S. Maj. Imp. de n'en faire copie.»; «Se vende à Vienne chez G. Haid, Augsb. en negoce del'Acad. Imp. à Paris chez Roselein.»; «Du fond de l'Academie Imperial d'Augsbourg». In basso a sinistra, il timbro: «MAM».

Sul cartoncino di supporto, in basso a destra, è incollata una targhetta con la dicitura: «Raccolta Stampe A. Bertarelli / ART. 19 44».

BIBLIOGRAFIA

- 1773 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par Diderot et D'Alembert, Livorno (I ed. Parigi, 1751-1772).
- 1880 D. GUILMARD, *Les maitres ornemanistes*, Parigi.
- 1892 D. MAROT, *Das Ornamentwerk*, a cura di P. Jessen, Berlino.
- 1906 G. VASARI, *Le Vite dei più celebri Pittori, Scultori e Architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze.
- 1907 I. HERRERA, *Catalogue d'étoffes anciennes et modernes*, Bruxelles.
- 1909 A.M. HIND, *Catalogue of Early Italian Engravings*, Londra.
- 1913 O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlino.
- 1919 M. AUDIN, E. VIAL, *Dictionnaire des artistes du Lyonnaise*, Parigi.
- 1922-24 P. JESSEN, *Meister del Ornamentstiches*, Berlino.
- (1925) G. SANGIORGI, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano/Roma s.d.
- 1926 R. BERLINER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig.
- 1928 F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo.
- 1932 L. SERVOLINI, *J.B.M. Papillon, xilografo francese del Settecento*, Firenze.
- 1933 O. VON FALKE, *Ein Lucchesischer Musterzeichner*, in: «Pantheon», XI.
- 1937 *L'antico tessuto d'arte italiana nella mostra del tessile nazionale*, catalogo a cura di L. Serra, Roma.
- L. SERVOLINI, *Abraham Bosse e il suo trattato della calcografia*, Bologna.
- 1949- F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam.
- 1949 F. KIMBALL, *Le Style Louis XV. Origine et evolution du rococo*, Parigi (I ed. Philadelphia, 1943).
- 1950 W. BLUNT, *The Art of Botanical illustration*, Londra.
- 1954 F.W.H. HOLLSTEIN, *German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700*, Amsterdam.
- 1951 L. SERVOLINI, *Incisione italiana di cinque secoli*, Milano.
- 1953 V. SOLMANN, *Bizarre Designs in Silks*, Copenhagen.
- 1955 J. IRWIN, *Origin of the Oriental Style*, in: *Burlington Magazine*, IV.
- 1956 E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Parigi (I ed. Parigi/Bruxelles, 1911).
- 1958 E. BATTISTI, *Limiti storici e concettuali del classicismo figurativo*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia/Roma, vol. III, voce Classicismo.
- P. THORNTON, *The «Bizarre» Silks*, in: *Burlington Magazine*, VIII.
- 1959 A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano.
- 1960 C.G.E. BUNT, *The Silks of Lyons*, Leigh on Sea.
- R.G. HATTON, *Handbook of Plant and Floral Ornament from Early Herbals*, New York.
- P. THORNTON, *Jean Revel, dessinateur de la Grande Fabrique*, in: *Gazette des Beaux Arts*, VII.
- 1962 G. DE LOGU, *Natura morta italiana*, Bergamo.
- S.H. STEINBERG, *Cinque secoli di stampa*, Torino.
- G. VASARI, *Le Vite dei più celebri Pittori, cultori e Architettori*, Milano (ed. per il Club del Libro).
- 1963 H. HONOUR, *L'arte della cineseria*, Firenze (I ed. Londra, 1961).
- A. RIEGL, *Problemi di Stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano (I ed. Berlino, 1893).

- 1963-64 M. CLAPHAM, *L'arte della stampa*, in: *Storia della Tecnologia*, Torino, vol. III (I ed. Oxford, 1957-1958).
- J. OVERTON, *Nota sui progressi tecnici nella fabbricazione della carta prima del diciannovesimo secolo*, in: *Storia della Tecnologia*, Torino, vol. III (I ed. Oxford, 1957-1958).
- 1964 R.A. WEIGERT, *Textiles en Europe sous Lois XV*, Friburgo.
- 1965 A. CHASTEL, *I centri del Rinascimento*, Milano.
- P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, Londra.
- 1966 G.C. ARGAN, *Tipologia*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia/Roma, vol. XIV.
- A. GEIJER, *A «Bizarre» Silk*, in: *Opuscula in honorem C. Hernmarck*, Stoccolma.
- 1968 *L'incisione europea dal XV al XX secolo*, catalogo a cura di L. Mallé e F. Salomon, Torino.
- *L'opera completa di Watteau*, Rizzoli, Milano.
- 1969 N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra.
- C.C. MAYER, *Masterpiece of Western Textiles from The Art Institute of Chicago*, Chicago.
- 1970 A. BUTLER, D. GREEN, *Pattern and Embroidery*, Copenhagen.
- 1973 M. LEMBERG, B. SCHMEDDING, *Abegg-Stiftung Bern. Textilien*, Berna.
- *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano.
- 1974 D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano.
- C. Van de Pass, *Hortus Floridus*, a cura di A.C. Rohde, Londra (I ed. 1614).
- 1975 *Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento*, catalogo a cura di A. Omodeo, Firenze.
- *Il Museo del Tessuto a Prato, La donazione Bertini*, catalogo a cura di R. Bonito Fanelli, Firenze.
- 1976 B. MARKOWSKY, *Europäische Seidengewebe*, Colonia.
- E. SWEERTS, *Early Floar Engravings. All 110 plates from the 1612 Florilegium*, a cura di E.F. Bleiler, New York (I ed. Francoforte, 1612).
- 1977 N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma.
- O. IMPEY, *Chinoiserie*, Londra.
- 1978 M. ABEGG, *A propos patterns for embroidery, ace and woven textiles*, Berna.
- A. CHASTEL, *Fables, formes, figures*, Parigi.
- 1979 N. DACOS, *Arte italiana e arte antica*, in: *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, vol. III.
- *Dictionnaire général des artistes de l'École Française*, New York/Londra.
- A. GEIJER, *A History of Textile Art*, Stoccolma.
- 1980 M. INFELISE, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del '700*, Bassano.
- P.S. STEVENS, *Handbook of Regular Patterns. An introduction to symmetry in two dimension*, Cambridge Mass./Londra.
- 1981 J.S. BYRNE, *Renaissance Ornaments Prints and Drawings*, New York.
- P. D'AVANZO, *Regole per la meccanica del telaio da seta*, a cura di I. Chiappini di Sorio, Venezia (ed. anastatica dell'originale manoscritto del 1753, Venezia, Museo Correr).
- M. Jarry Chinoiserie. *Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII et XVIII siècle*. Friburgo.
- R. LIGHTBOW, *L'esotismo*, in: *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, vol. X.
- C. STERLING, *Still Life Painting*, New York.
- *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, a cura di D. Devoti e G. Romano, Torino.
- M. VARJÜ EMBER, *Anciens Textiles*, Budapest.
- 1983 S.M. LEVEY, *Lace. A History*, Londra.
- *Tessuti serici italiani*, Milano.
- 1984 *Chinoiserie. L'influence de la Chine sur les arts en Europe, XVII-XIX siècle*, catalogo a cura di A. Gruber, Berna.

- *Immagine e Natura. L'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria. Secoli XV-XVII*, Modena.
- *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi*, a cura di R.P. Ciardi e L. Tongiorgi Tomasi, Firenze.
- L. SALERNO, *La natura morta italiana*, Roma.
- *I tessuti antichi e loro uso: testimonianze sui centri di produzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologica*, Atti del III Convegno C.I.S.S.T., Torino.
- 1985 D.E. ALLEN, *Natural History and Visual Taste: some Parallel Tendencies*, in: *The Natural Sciences and the Art*, Uppsala.
- *La Collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*, catalogo a cura di D. Devoti e altri, Bologna.
- *Grotesques. Un style ornemental dans les arts textiles du XVI-XIX siècle*, catalogo a cura di A. Gruber, Berna.
- 1986 *Blumen/Fleurs. Les motifs floraux au naturel dans les arts textiles du moyen-âge au XIX siècle*, catalogo a cura di A. Gruber, Berna.
- P.P. BOBER, R.O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, New York.
- J. DE LA GORCE, *Berain. Dessinateur du Roi Soleil*, Parigi.
- J.L. SANTORO, *Paesaggio e natura morta nell'arte tessile tra Sei e Settecento*, Firenze.
- E. VILLANI, *In un mobile «ad arte povera» la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel Settecento*, in: *Rassegna di Studi e Notizie*, Milano, anno XIII, vol. XIII.
- 1987 DACOS, FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine.
- S. MASSARI, F. NEGRI ARNOLDI, *Arte e scienza dell'incisione*, Roma.
- F.S. MEYER, *Meyer's Handbook of Ornament*, Londra (I ed. Londra, 1894).
- 1987-88 C. BUSS, *Un prezioso tessuto settecentesco di fattura lionese*, in: *Rassegna di Studi e Notizie*, Milano, anno XIV, vol. XIV.
- 1988 A. CHASTEL, *La Grottesque*, Parigi.
- 1989 *Le Collezioni di Palazzo Mosca a Pesaro. Tessuti e merletti*, catalogo a cura di M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Modena.
- 1990 *Il disegno a meandro nelle sete broccate 1745-1775. Mostra di tessuti antichi dalla Collezione Ermenegildo Zegna*, catalogo a cura di C. Buss, Milano.
- *Flora e Pomona. L'orticoltura nei disegni e nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, catalogo a cura di L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, Firenze.
- *Remondini, un'editore del Settecento*, catalogo a cura di M. Infelise e P. Marini, Milano.
- 1990-91 NICOLA CIONINI, *Arti grafiche al telaio. Dall'incisione ornamentale al disegno professionale per tessuti. Una ricerca presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli a Milano*, Tesi di Laurea A.A. 1990/91, Università degli Studi di Pisa, relatore prof. D. Devoti, correlatore prof. L. Tongiorgi Tomasi.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

IL PALAZZO REALE DI MILANO: FONTI STORICHE E INVENTARI PER UNA DESTINAZIONE MUSEALE

Enrico Colle

Il 3 ottobre 1919 il Presidente del Consiglio Francesco Saverio Nitti presentava a Vittorio Emanuele III una relazione, sollecitata dal Re medesimo, concernente alcune modificazioni circa i beni in dotazione della Corona e il riordinamento del patrimonio artistico nazionale¹. Nell'intervento si rilevava il generale plauso con cui la Camera dei Deputati aveva accolto la determinazione del sovrano di cedere diversi palazzi, terreni e immobili di proprietà della corona al Demanio dello Stato, e si sottoponeva all'approvazione del Senato il disegno di legge sull'assegnazione di questi beni parte al Ministero dell'Istruzione Pubblica e parte all'Opera Nazionale Combattenti.

Più precisamente si stabiliva che all'Opera Nazionale Combattenti passassero: dalla provincia di Milano, il parco della Villa Reale di Monza (ad eccezione della parte annessa alla villa e al Mirabellino), nonché l'ex Monastero delle Grazie; dalla provincia di Firenze alcune case in piazza San Felice, i locali del R. Osservatorio Astronomico, villa Alessandri, villa e poderi Massini e i beni agrari delle ville di Poggio a Caiano, Castello e Petraia con i relativi fabbricati; dalla provincia di Pisa, la tenuta di Coltano e il podere di Malaventre; dalla provincia di Napoli, il Maneggio di Palazzo Reale, una porzione del fabbricato di Vico Dattero a Margellina, la Casina al Campo di Marte, la tenuta di Astroni e quella di Licola, esclusa la masseria di Cuma; dalla provincia di Caserta, i beni agrari annessi al Palazzo Reale, i Casini, le tenute e le masserie di Carditello, Calvi e San Vito in Carinola; dalla provincia di Palermo, i beni agrari della Favorita. Allo stato rimanevano invece: il Castello di Moncalieri, la Palazzina Stupinigi, i palazzi reali di Genova, Milano, Venezia, Firenze, Napoli, Caserta e Palermo con i loro annessi e dipendenze, e le ville reali di Milano, Monza, Poggio a Caiano, Petraia, Capodimonte e della Favorita, nonché vari altri edifici già in uso alla corte sabauda come le Scuderie alla Pace di Firenze, il Casino in via Paolo da Canobbio a Milano, il fabbricato delle Beccarie a Venezia e il Casino dell'Unione, la Casa dell'Egiziaca, la masseria di Cuma e la Casina del Fusaro a Napoli². Allo stesso tempo veniva istituita la carica di Sottosegretario di Stato per le Antichità e le Belle Arti, con la mansione di provvedere all'apertura al pubblico e alla manutenzione di parte dei citati edifici assegnati al Ministero dell'Istruzione, uniformandosi ai regolamenti già in vigore presso le amministrazioni dei musei, gallerie e biblioteche statali. Si

destinavano quindi (considerato la rarità e la preziosità delle suppellettili che arredavano le ex residenze reali) a musei d'arte applicata all'industria la Palazzina Stupinigi e i palazzi reali di Genova, Venezia, Firenze, Capodimonte, Milano e Monza; a sedi di collezioni archeologiche e d'arte medioevale e moderna, i palazzi di Napoli e Palermo; mentre gli interni della Villa della Petraia e del Palazzo Reale di Caserta dovevano essere conservati come «monumenti nazionali» così come si trovano al momento della loro cessione da parte del Re³.

Così facendo si adempiva al desiderio di Vittorio Emanuele III che i citati palazzi fossero, nei limiti del possibile, destinati a sede di musei e raccolte d'arte di modo che conservassero la loro «nobiltà e dignità», creando, allo stesso tempo, con gli oggetti d'arte in essi conservati, nuovi istituti «in specie di arte applicata alle industrie, tanto richiesti dai bisogni dell'arte del nostro paese»⁴.

È proprio con la volontà di incentivare lo studio delle arte applicate, e quindi di dare nuovo impulso alle attività manifatturiere ad esse collegate, che l'11 maggio 1920 il Presidente del Consiglio dei Ministri inviava al Re una nuova relazione concernente il Palazzo Reale di Milano, che doveva essere assegnato al Comune di quella città previo l'obbligo, da parte di quest'ultimo, di cedere allo Stato, come futura sede della Biblioteca Braidense, il Palazzo Marino. Il Comune avrebbe potuto così organizzare, grazie anche alle sue cospicue raccolte di arredi e oggetti d'arte, un grande Museo d'arte applicata dall'Ottocento in poi da allestire nella parte già destinata dalla Corte ad appartamenti di rappresentanza, mentre nella zona retrostante già adibita ad alloggi per il personale di servizio, scuderie e rimesse, si sarebbero potuti collocare gli uffici amministrativi⁵.

Nell'ottobre dell'anno successivo, essendo nel frattempo sorti dei dubbi circa il possibile trasferimento della Biblioteca di Brera in Palazzo Marino, si stipulava, presenti l'Onorevole Guido Marangoni e l'ispettore Roberto Papini (rispettivamente rappresentanti del Comune di Milano e del Ministero dell'Istruzione, Sottosegretariato di Stato per le Antichità e Belle Arti, una convenzione tra le due parti che doveva permettere al Comune la costituzione del nuovo Museo di arti decorative e la conseguente gestione⁶. A tale scopo il Ministero cedeva in temporaneo deposito al Comune di Milano il mobilio esistente negli appartamenti monumentali nonché parte degli arredi delle ville reali di Milano e Monza; a sua volta, il Comune avrebbe integrato le collezioni reali con mobili, ceramiche, vetri e quanto altro sarebbe occorso per completare il Museo, da prelevare nelle raccolte del Castello Sforzesco o da acquistarsi. Il Comune doveva inoltre assicurare la visione al pubblico degli ambienti, si impegnava a non installare uffici amministrativi in questa parte del palazzo e si obbligava a disporre gli arredi nelle sale di concerto con i funzionari del Ministero, in maniera che – si leggeva nella bozza di convenzione del 1922 – «detto Museo sia tale in quanto conservi rigorosamente il carattere di appartamento dell'epoca» (fig. 1)⁷. Venne perciò redatto un inventario topografico dei mobili presenti negli appartamenti di rappresentanza, munito della relativa pianta con i numeri delle sale, e il 30 novembre 1922 il Soprintendente delle Civiche Raccolte del Comune poteva diramare un comunicato per rendere noto che dal primo dicembre di quell'anno le sale del palazzo

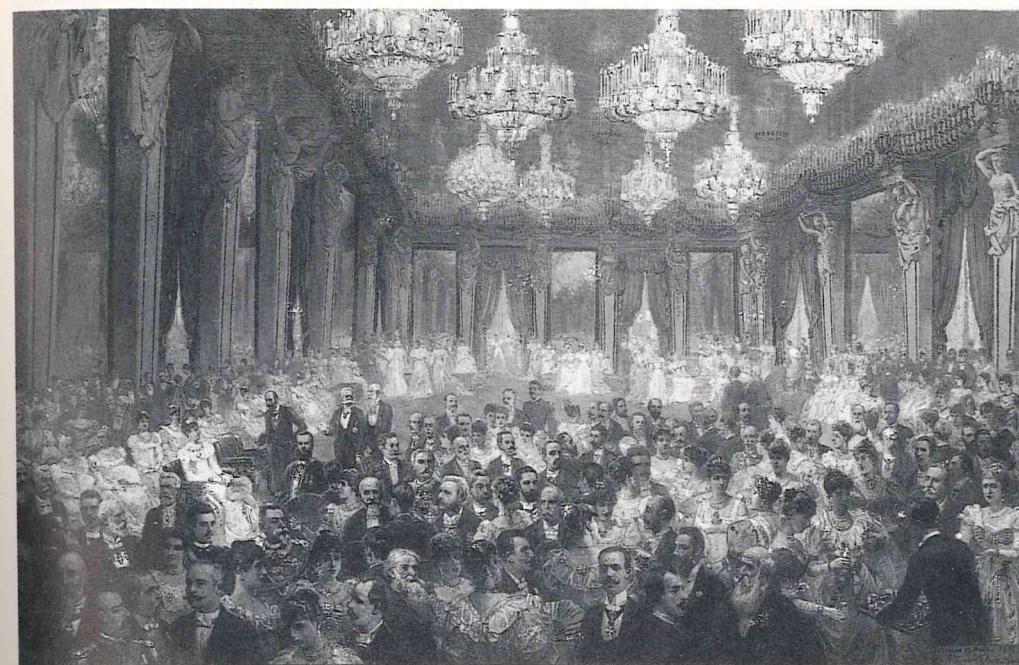
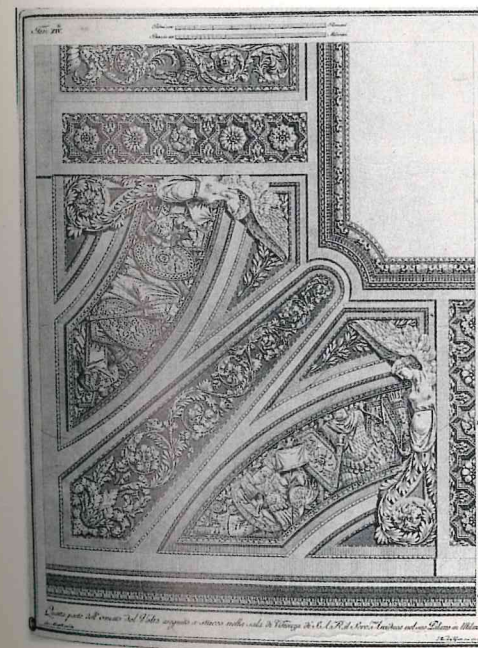
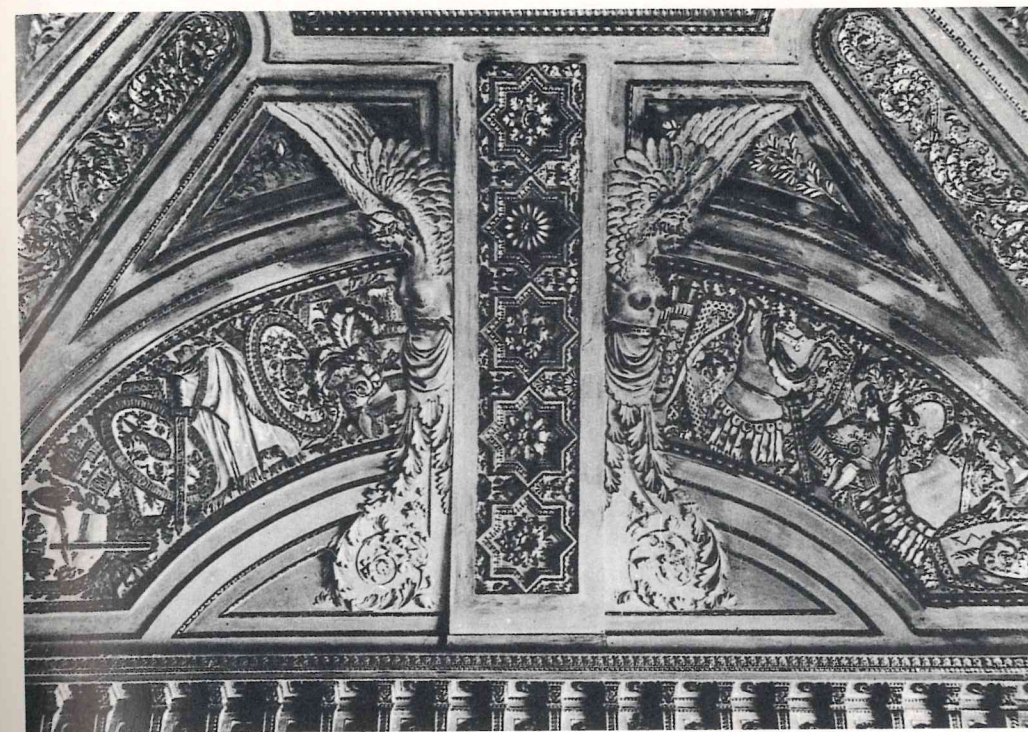
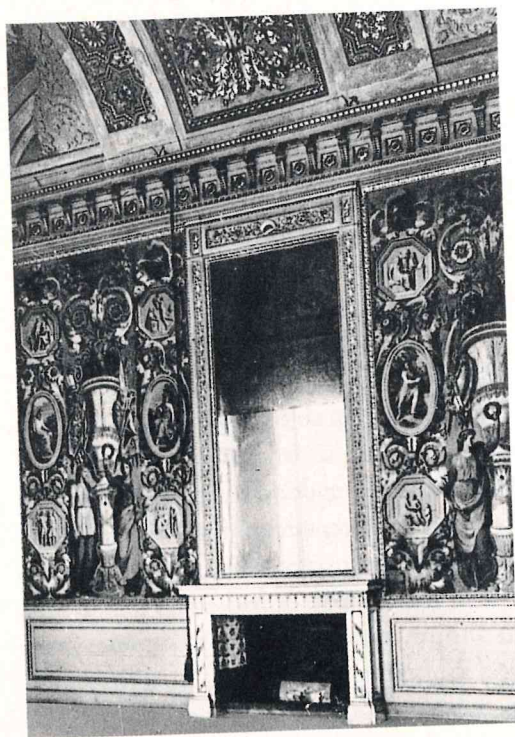
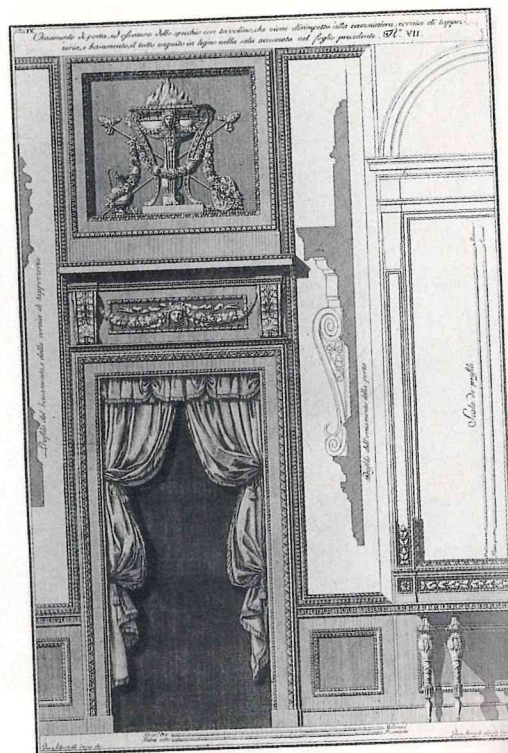
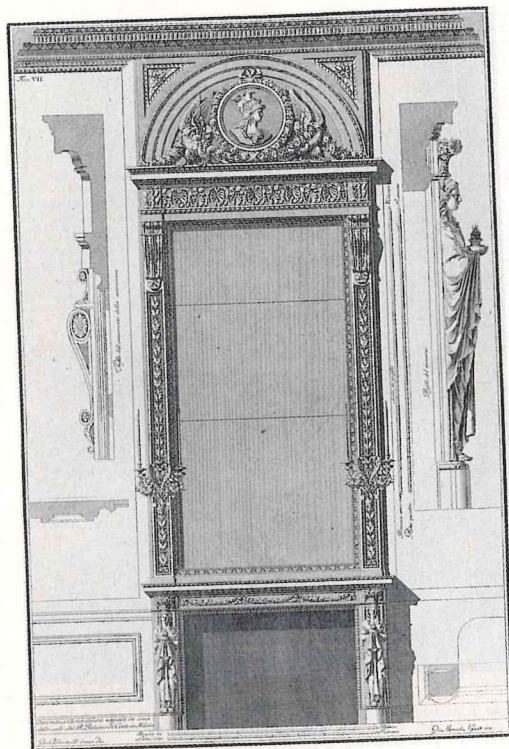


FIG. 1 - P.T. VON ELEM, *Ricevimento dato da Umberto e Margherita di Savoia nella Sala delle Cariatidi il 12 maggio 1894*, ubicazione sconosciuta.



FIG. 2 - Manifattura francese (?), *Le Tre Grazie*, metà del XIX secolo, Roma, Camera dei Deputati.



si sarebbero riaperte al pubblico con «l'aspetto che avevano antecedentemente alla cessione da parte del Re al Demanio e dal Demanio – attraverso il Sottosegretariato alle Belle Arti – al Comune». Il comunicato proseguiva dicendo, inoltre, che in seguito sarebbero stati apportati dei cambiamenti sempre però «conservando il carattere di appartamento sontuoso della fine del secolo XVIII e del principio del XIX», e che contemporaneamente, in ambienti contigui, si era iniziato a raccogliere e a riordinare un primo nucleo di oggetti d'arte decorativa contemporanea⁸.

Gli spostamenti di arredi previsti nella citata circolare si erano d'altronde resi necessari dopo che il demanio aveva predisposto il prelevamento di diversi mobili e oggetti d'uso per destinarli al Ministero degli Interni, a quello degli Esteri, alla Camera dei Deputati ed altre amministrazioni statali secondo una prassi già adottata per Palazzo Pitti⁹. Furono così scelti 54 fra mobili e arredi vari da inviare alla Camera dei Deputati, tra cui un gruppo di bronzo dorato, già nella *Sala d'Udienza Privata del Re*, raffigurante le *Tre Grazie* (fig. 2), copia del celebre monumento funebre con il cuore di Enrico II eseguito da Germain Pilon e Domenico del Barbieri tra il 1560 e il 1566 e più volte riprodotto nel corso dell'Ottocento, diversi candelabri, vasi di porcellana, specchi, poltrone e divani; mentre per il Ministero degli Interni furono trasferiti a Roma 400 capi di mobilia provenienti sia dalle sale di parata (*Sala da Pranzo, Sala Celeste, Sala Rossa, Sala delle Udienze Private e Salotto Giallo*), sia dagli appartamenti privati del Re, della Regina Madre e della Principessa Letizia. Per il Ministero degli Esteri, infine, furono prelevati ben 2.810 arredi che andavano dalle consolle, cassettoni, poltrone, divani, sedie, tavoli, specchiere, lampadari, ai tappeti, tende e coperte, non dimenticando neppure i letti con i loro cortinaggi e materassi. In questa occasione furono pure completamente svuotate le guardarobe della reggia, da dove furono asportati perfino gli armadi che contenevano i candelabri, gli orologi, i broccati, le biancherie, le porcellane e i servizi da tavola, fra i quali si rammentano quello di cristallo lavorato a punta di diamante con stemma reale e aquila incise della ditta Osler di Londra, composto di 560 bicchieri, 200 piattini e 162 fra caraffe e bottiglie per il vino; e quello per le feste da ballo, sempre della fabbrica Osler, consistente in ben 3.200 pezzi¹⁰.

Nonostante tutto, l'aspetto delle sale del palazzo, quale ci è tramandato dalle fotografie Alinari e dell'Archivio Fotografico del Comune, conserva, almeno fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, quel carattere sontuoso che la Reggia aveva assunto grazie ai vari interventi architettonici e arredativi susseguitisi nel tempo a partire dalla fine del Settecento, quando i sovrani d'Asburgo vollero rinnovare l'antico Palazzo Ducale secondo i dettami del recente stile neoclassico.

Come è noto, fu incaricato allora il Piermarini di redigere e seguire i piani dettagliati per i lavori di costruzione e di decorazione del Palazzo, aiutato in ciò da Giocondo Albertolli che fornì i disegni per gli stucchi delle volte, delle specchiere, lambri, porte e viticci per le candelie. Lavori che, iniziati verso il 1775, dovevano essere ormai ultimati nel 1788, allorché venne redatto un primo inventario generale del Palazzo. Dai pochi documenti

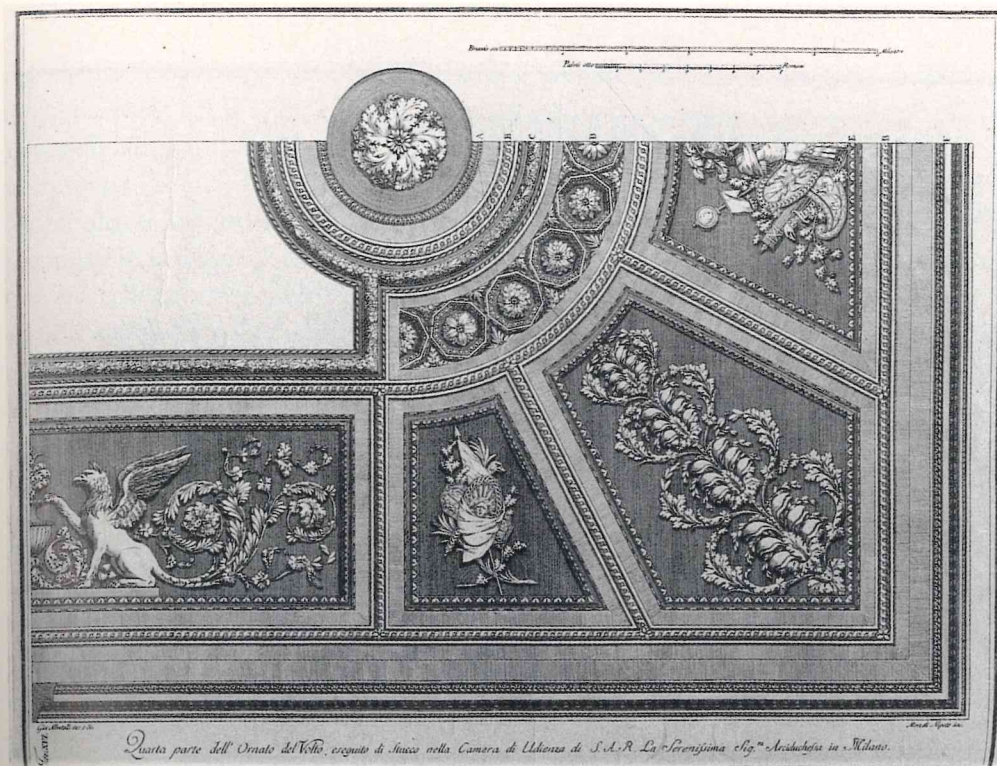


FIG. 8 - G. ALBERTOLLI, Tav. XIV tratta dal volume *Ornamenti diversi...*, Milano 1782, Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.



FIG. 9 - Manifattura lombarda, *Cassettone*, ante 1788, Milano, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia.

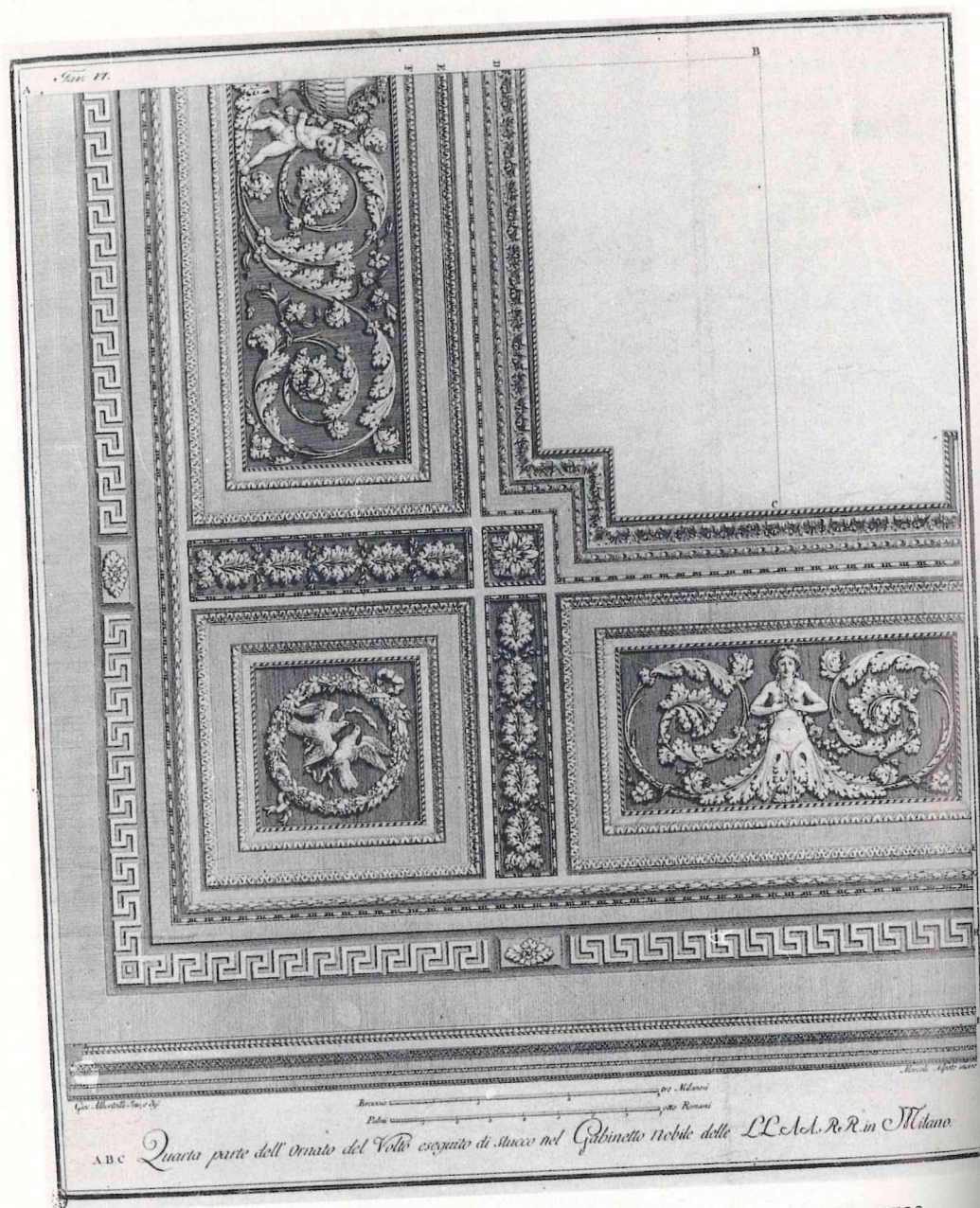


FIG. 10 - G. ALBERTOLLI, Tav. VI tratta dal volume *Ornamenti diversi...*, Milano 1782, Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

d'archivio fino ad oggi reperiti si può rilevare che all'esecuzione di parte degli arredi collaborarono, tra il 1777 e il 1783, il pittore Giuseppe Rejna, il decoratore Giuseppe Levati, il falegname Stefano Albani, l'intagliatore Benedetto Cazzaniga, i doratori Paolo Ferrario e Giuseppe Clerici e, ancora, i vetrai Carlo Calvi, Stefano Suni e Michele Orsi (quest'ultimo saldato a più riprese dal 1778 al 1783 per aver fornito anche dei mobili), i tappezzieri e «apparatori» Giovanni Giannoni, Ambrogio Ferrari, Antonio Marzorati e Giovanni Besia, che misero in opera gli esmisini e i damaschi forniti dai mercanti Pensa e Lorta e Francesco Cighera durante i primi anni ottanta del Settecento, il negoziante di maioliche Francesco Crippa e il «cristallaro» Giuseppe Lattuada¹¹.

L'inventario del 1788¹², che partendo dalla *Sala delle Cariatidi* giunge, attraverso anticamera e sale d'udienza agli appartamenti degli arciduchi Ferdinando d'Austria e Maria Beatrice d'Este posti sulla facciata del palazzo, descrive questa prima sala¹³, ormai ultimata nelle parti decorative, con i suoi diciotto specchi di Germania muniti ciascuno di due «girandò – o vittici per le candele – da tre lumi cadauno in figura di tre rami d'ulivo» incassati nelle pareti tra le finestre e ben cinquantadue lampadari di «cristallo di Venezia», in parte sostituiti nel 1789 con diciotto nuove «girandole» a cinque lumi ad olio ciascuna «all'uso inglese», i cui modelli erano stati forniti da Luigi Casoretti al fine di «poter meglio e con risparmio illuminare la Gran Sala»¹⁴. Completavano l'arredamento di questo ambiente diversi canapé con cuscini di tela bianca e un tappeto di panno verde steso a coprire completamente il pavimento.

Dalla *Sala delle Cariatidi* (n. 167), chiamata nell'inventario *Salone*, si passava ad una sala contigua – probabilmente quella più tardi detta del *Buffet* (n. 168) e da identificarsi con quella i cui particolari decorativi furono incisi dall'Albertolli alle Tavv. VII e IX (Figg. 3-4) del volume *Alcune decorazioni di nobili sale*, pubblicato nel 1787 – tappezzata di lampasso fondo cremisi con disegni di piante e arredata da ventisei «scagni» laccati bianco e oro: da una specchiera tinta di bianco con intagli dorati raffiguranti una medaglia tra due aquile e fornita da due viticci a tre lumi di bronzo dorato «di Roma»; da un tavolo a muro «a quattro piedi» con piano di marmo di Carrara e da tre lampadari di cristallo di Boemia¹⁵. Il camino di questa sala, come gran parte degli altri dislocati in questo piano della reggia, era di marmo di Carrara decorato con applicazioni di rame dorato.

Da questo ambiente si accedeva, attraverso un «Camerino» e un «Ritiro», alle tre sale con gli arazzi figuranti le storie di Giasone ora a Villa Carlotta sul lago di Como insieme ad altri arredi e decorazioni provenienti dal Palazzo Reale. Queste (nn. 138-139-140), che alternavano agli arazzi pannelli ornamentali dipinti a motivi di «medaglie, figure ed ornati» da Giuseppe Levati in collaborazione con il giovane Andrea Appiani (Fig. 5), avevano alcune delle sovrapporte dipinte da Martin Knoller (n. 138) e Giuliano Traballesi (n. 140), i pavimenti «palchettati» eseguiti dal Maggiolini, le volte decorate con stucchi realizzati da Giocondo Albertolli (nn. 139-140, Figg. 6-7) e risultavano arredate con i tipici mobili neoclassici milanesi tinti di bianco e con gli intagli dorati¹⁶.

Seguivano, in successione, l'*Anticamera Nobile dei Ciambelliani* (n. 137), l'*Anticamera degli Uscieri* (n. 136) con accesso dallo scalone principale, l'*Anticamera dei Leiblaquay*

(n. 182), l'*Anticamera degli Uscieri di SAR l'Arciduchessa* (n. 157) e la *Seconda Anticamera* (n. 156). Queste ultime due sale erano parate con arazzi raffiguranti i fatti degli apostoli tratti dai cartoni di Raffaello, che non si dovevano trovare in buone condizioni se nel settembre del 1789 si decideva di farli restaurare ad un «abilissimo artefice francese detto Le Fevre» che possedeva «il mezzo di ridonare agli arazzi il primero lustro, e vivacità, e di raccomodarli anche ove occorreva e ridurli in nuovo», come fece vedere in un campione presentato all'Arciduca il quale ricordò che il Le Fevre aveva «lodevolmente» restaurato gli arazzi di due sale nella Residenza Imperiale di Vienna¹⁷. Dalla *Seconda Anticamera*, si accedeva alla *Prima Anticamera Nobile* (n. 155) parata, come la seguente *Stanza Prima d'Udienza di SAR l'Arciduchessa* (n. 154), di «damasco cedrone» e da questa si giungeva infine alla *Stanza Seconda d'Udienza* (n. 152), parata di «lampasso fondo celeste e fiori bianchi». Quest'ultima sala confinava sia con la *Sala Mangiè* (n. 150), le cui pareti erano decorate con pannelli di scagliola raffiguranti puttini in chiaro scuro e con stucchi dorati, sia con la *Galleria* (n. 153) e con la contigua *Camera d'Udienza di SAR* (n. 151), tappezzata di lampasso celeste a fiori bianchi. L'arredo di queste sale, come delle precedenti, era costituito per lo più da sedie, poltrone e divani disposti lungo le pareti insieme ai tavoli a muro sormontati al pari dei caminetti, da specchiere. I tavoli alternano i piani di marmo bianco di Carrara a quelli di «occhiadino di Valcamonica» o la forma delle gambe, a volte tornite e a volte squadrate con «mensolette», come ancora oggi si può vedere negli esemplari conservati nei depositi delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia e nelle sale della Villa Reale.

La *Stanza da Letto d'Inverno delle LL.AA.RR.* (n. 159), cui si accedeva dalla *Camera d'Udienza di SAR* (Fig. 8) e adibita a «Sala di Conversazione» nell'Ottocento, aveva le pareti rivestite di lampasso «fondo cerasa con fiori bianchi e verdi» ed era ammobiliata con dodici seggiole bianche e oro, due grandi specchiere «con fusto di noce e cornici intagliate, ornati bianchi ed oro sopra riquadratura con ingagli a grotteschi e festioni bianchi ed oro, e fondi a diverse tinte», due tavoli a muro con i piedi squadrate tinti bianco e oro e con piano di marmo di Carrara, due letti all'inglese e due «comod a tre cassettoni impellicciati d'Ebano rosato e violato con manette d'ottone dorato, i piedi guarniti d'ottone come sopra, serrature e chiavi, sopratavola di bardiglio di Carrara»¹⁸ (Fig. 9), che insieme ad un tavolo nella *Stanza di Ritirata Nobile di SAR*, ad una «Comoda» nella *Stanza da Letto d'Estate* e a quattro tavolini nella *Stanza di Ritirata Nobile* della Arciduchessa, costituiscono gli unici esemplari di mobilia d'ebanisteria ricordati nella reggia e che con tutta probabilità furono consegnati alla corte della bottega del Maggiolini impegnata già da alcuni anni nell'esecuzione dei pavimenti delle sale di rappresentanza¹⁹. Da questa sala iniziava una «suite» di piccoli ambienti di servizio con finestre sul primo cortile (nn. dal 160 al 164) che terminava nella Segreteria di Gabinetto di SAR l'Arciduca (n. 141). Da qui si passava nella prima sala di facciata (n. 142), che non aveva una particolare destinazione e si trovava pressoché sguarnita d'arredi, nella *Guardaroba* (n. 143) e nella *Stanza di Ritirata Nobile di SAR a Palchettè* (n. 144), tappezzata di «lampasso

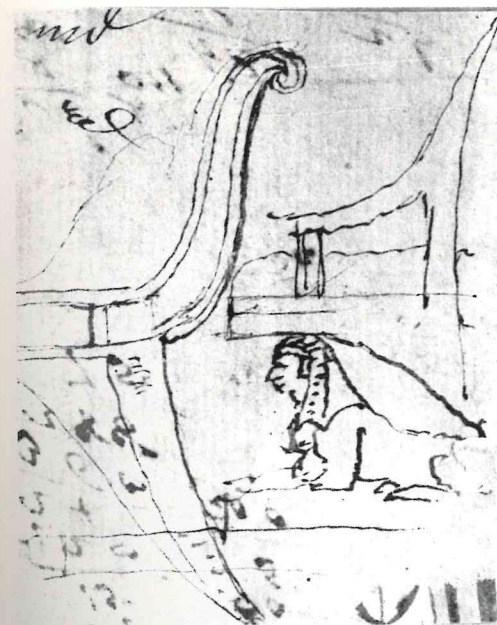


FIG. 11 - L. POLLACK, *disegno per sedie e poltrone*, inizi del XIX secolo, Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

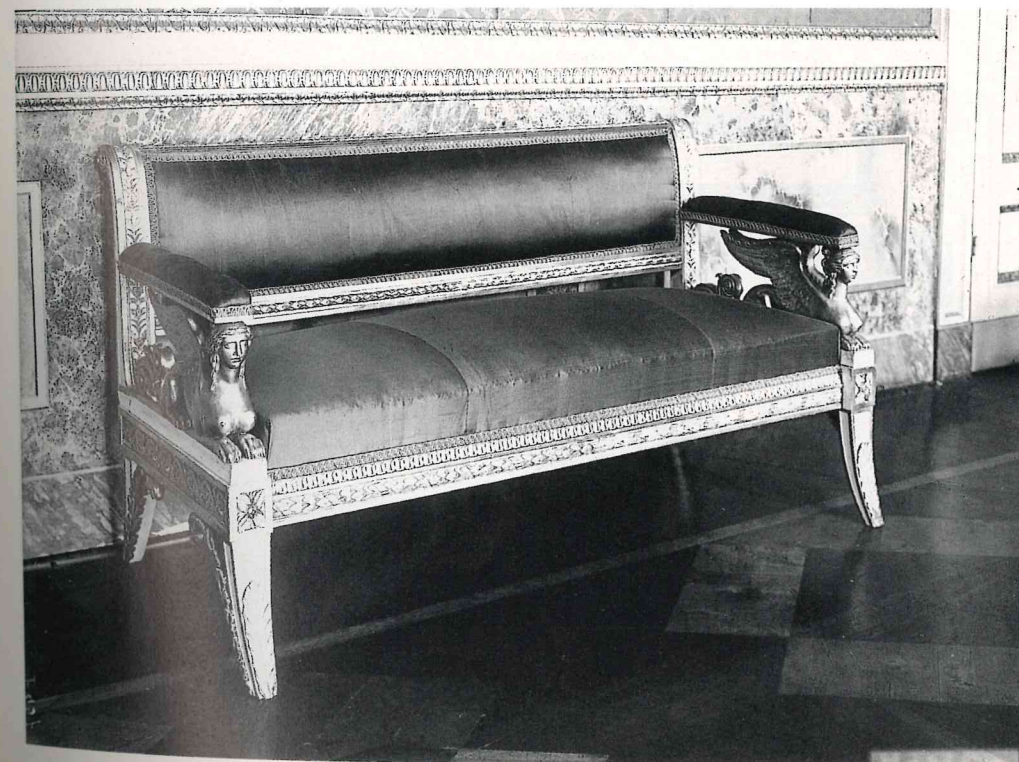


FIG. 12 - Manifattura lombarda, *divano*, inizi del XIX secolo, Milano, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia.

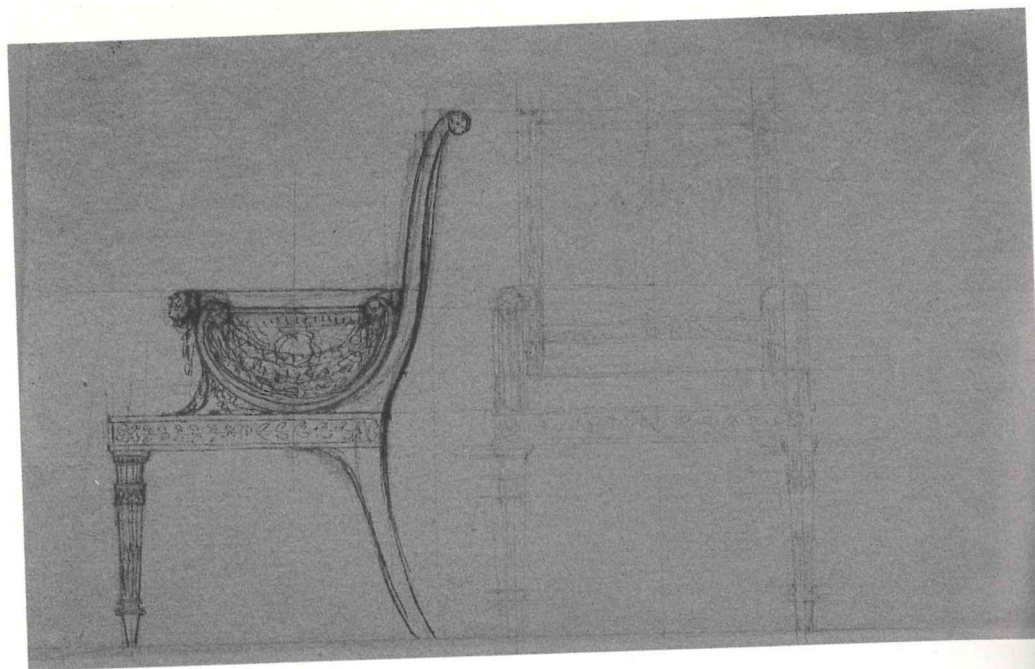


FIG. 13 - L. CANONICA, *disegno per poltrona*, 1807-1815,
Lugano, Biblioteca Cantonale.



FIG. 14 - Manifattura lombarda, *divano*, 1807-1815,
Milano, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia.

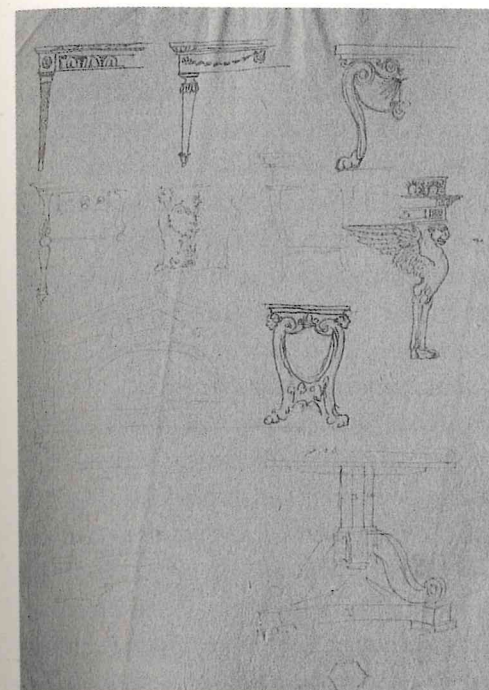


FIG. 15 - L. CANONICA, *disegni per arredi*,
1807-1815, Lugano, Biblioteca Cantonale.

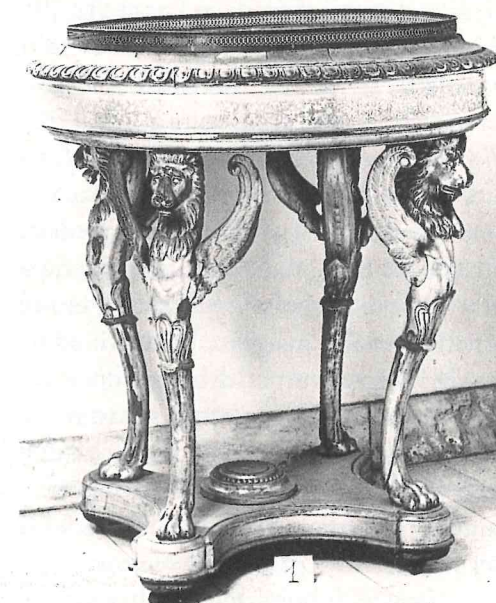


FIG. 16 - Manifattura lombarda, *Fioriera*,
1807-1815, Milano, Soprintendenza per i Beni
Ambientali e Architettonici della Lombardia.

fondo cremisi, fiori, cestini bianchi e verdi» e arredata con dieci sedie e un sofà bianco e oro, due «tremò» intagliati e dorati, un tavolo a muro e un altro ad uso di scrivania «a 4 piedi con ornati al piede in figura di griffone di bronzo dorato, guarnizione alli 4 angoli similmente di bronzo dorato, otto cassettoni e due cassetti, impeliciato di ebano violato, bocchette, serrature e chiavi, con sovracoperta di damaschino nero»²⁰.

La successiva sala, la cui volta aveva al centro l'affresco del Traballesi raffigurante *I riposi di Giove*, era stata adibita a *Stanza da Letto d'Estate delle LL.AA.RR.* (n. 145) e per questo scopo, oltre ad un grande letto in noce intagliato con cortinaggi in velluto rosso uguali al parato della stanza, vi erano collocate dieci sedie bianche e oro; tre specchiere con cornici intagliate a festioni di rose e fiori che riquadravano bassorilievi con figure e tutti muniti di tendine di «fraballà»; due tavoli a muro e una «comoda impeliciata d'ebano violato ad ornati diversi di martello, bollinati, ed ombrati a chiaro, ed oscuro, a piedi rotondi, e scanellati, diversi ornati di bronzo dorato. Sopra coperta di marmo bianco di Carrara...»²¹. Dalla camera da letto d'estate si passava al *Gabinetto Grande di Parata* (n. 148) (Fig. 10) «apparato di lampasso a fondo d'oro con figure chinesi di seta bianca» e arredato con «sei sedie d'appoggio col fusto intagliato ed indorato e fondo bianco» rivestite dello stesso lampasso del parato, un «soffà» simile, «diciotto cadreggette col fusto di noce tinto a colore del Brasile, schienale e sedere coperti di lampasso fondo celeste e fiori bianchi, colle sovracoperte di bombacina cedrona»; una poltrona da riposo, o «duchesse brisé»; due specchiere con frontone intagliato a motivo di un'aquila sopra rami d'alloro e di quercia; e due tavoli a muro centinati, con i piedi terminanti a zampa di leone e le balze decorate con emblemi d'amore tra colombe e «grotteschi»²². La sala, sicuramente tra le più sontuose del palazzo, aveva l'affresco al centro della volta raffigurante *Amore e Psiche* e le quattro sovrapporte con le figure allegoriche della *Sincerità*, della *Fermezza*, del *Pudore* e della *Fecondità* dipinte dal Traballesi; mentre il pavimento, «palchettato a scomparto uniforme al volto impeliciato a diversi legni», era stato eseguito dal Maggiolini che riprese i motivi ornamentali della volta a forma di volute di foglie d'acanto anche in altri intarsi applicati alle superfici dei vari cassettoni usciti dalla sua fiorente bottega²³.

Al *Gabinetto Grande di Parata* seguivano una serie di ambienti che, contraddistinti con i nomi di *Ritirata Nobile*, di *Gabinetto di Confidenza*, di *Stanza di Biblioteca*, di *Gabinetto d'Abbellimento* e di *Gabinetto di Tavoletta*, erano destinati alla Granduchessa²⁴. Da queste sale si passava alle stanze di servizio degli arciduchi e agli appartamenti destinati alle persone del seguito reale.

L'inventario del 1788 è l'unico documento finora rintracciato che ci consenta di avere un quadro complessivo della disposizione delle sale del Palazzo Reale e del loro arredamento, poiché le ricerche finora condotte presso l'Archivio di Stato e in quello del Comune di Milano non hanno fornito notizie utili circa le successive commissioni di mobili da parte della corte e la loro collocazione nelle sale. Nel 1799, durante l'occupazione francese, fu redatto un altro inventario della reggia²⁵, ma dalle descrizioni piuttosto sommarie degli arredi ancora presenti negli appartamenti arciducali si capisce che la furia dei rivoluzionari aveva disperso gran parte del precedente arredamento. Erano stati infatti asportati dai

camini molti dei rapporti in bronzo dorato, tolte o tagliate gran parte delle tappezzerie e delle tende, prelevati tutti gli oggetti d'arte e venduti i canapé e parte dei lampadari della *Sala delle Cariatidi*. Risultano invece presente nel palazzo alcuni mobili impiallacciati di «ebano rosato» non descritti nel precedente inventario del 1788, come ad esempio le scaffalature della *Biblioteca dell'Arciduchessa*, diversi tavolini da «scrivere» o da gioco e alcuni cassettoni²⁶.

Si potrebbe ipotizzare quindi che, gran parte dei mobili che, secondo il Messanzanica, il Maggiolini aveva eseguito per la corte milanese durante l'ultimo quarto del Settecento, siano stati eseguiti dopo il 1788 e per buona parte del periodo dell'occupazione francese, se ancora il 27 Nivoso del 1801 l'intarsiatore fu saldato dal Governo per aver consegnato al Ministro Straordinario Petiet un tavolo da gioco rotondo «snodato con canellate sotto che finisce con tre piedi a terra, tutto impellicciato, ornato e ferrato...»²⁷. Un inventario parziale degli arredi del Palazzo redatto nel 1796²⁸ ci informa pure che in quello che fu il *Cabinet d'atours de l'Archiduchesse* (situato accanto a quello di *Confidenza*) erano attaccati al muro due tavoli pieghevoli impiallacciati d'ebano e intarsiati a fiori e arabeschi, un secrétaire simile a due toilettes interamente «marqueté d'ébène de différentes couleurs et a différentes dessins»; mentre nella *Stanza da Letto d'Inverno* si trovano sempre inventariate quelle due «commodes de trois tiroirs couverts en ébène couleur de rose et violettes garnis en laiton doré» con i piani di marmo bardiglio di Carrara, già descritte in questa sala nell'Inventario del 1788²⁹.

Durante il periodo rivoluzionario la reggia, che nel frattempo era stata ribattezzata col nome di Palazzo Nazionale, ospitò i comandi militari, il Direttorio e gli organi di governo. A più riprese, verso la fine del secolo fu saccheggiata dei suoi arredi e solo a partire dal 1802, come riporta il Canonico Mantovani, si cominciarono a rimettere in ordine alcuni ambienti con nuovi mobili al fine di poter accogliere il conte Francesco Melzi d'Eril, vicepresidente della Repubblica Italiana³⁰. Da questa data in poi il palazzo è di nuovo adibito alle sue funzioni di rappresentanza: nel 1804 vi si tenne una sontuosa festa per la proclamazione dell'Impero, l'anno successivo un'altra per l'investitura di Napoleone a Re d'Italia e nel 1805, in occasione dell'entrata dell'Imperatore a Milano, vi si imbandì un magnifico pranzo per le autorità cittadine che rimasero impressionate dallo sfarzo degli addobbi. Nel 1806 le feste si rinnovarono per l'entrata in città del viceré Eugenio Beauharnais con la sposa Augusta Amalia di Baviera.

Il Beauharnais, che alloggiava in Palazzo Belgioioso, avviò una nuova campagna di lavori di ristrutturazione delle sale del Palazzo iniziando da quelle comprese fra la *Sala delle Cariatidi* e l'ex *Stanza da Letto d'Estate* che, come si rileva dagli inventari settecenteschi, erano quelle ancora prive di decorazioni e affreschi per i quali fu impegnato Andrea Appiani, divenuto nel frattempo il nuovo pittore di corte, al posto del Traballesi e del Knoller. Continuò invece ad eseguire gli stucchi delle volte l'équipe guidata da Giocondo Albertolli, ora affiancato dal figlio Ferdinando, mentre per la progettazione degli ornati e della mobilia ci si rivolse prima a Leopoldo Pollach e poi a Luigi Canonica.

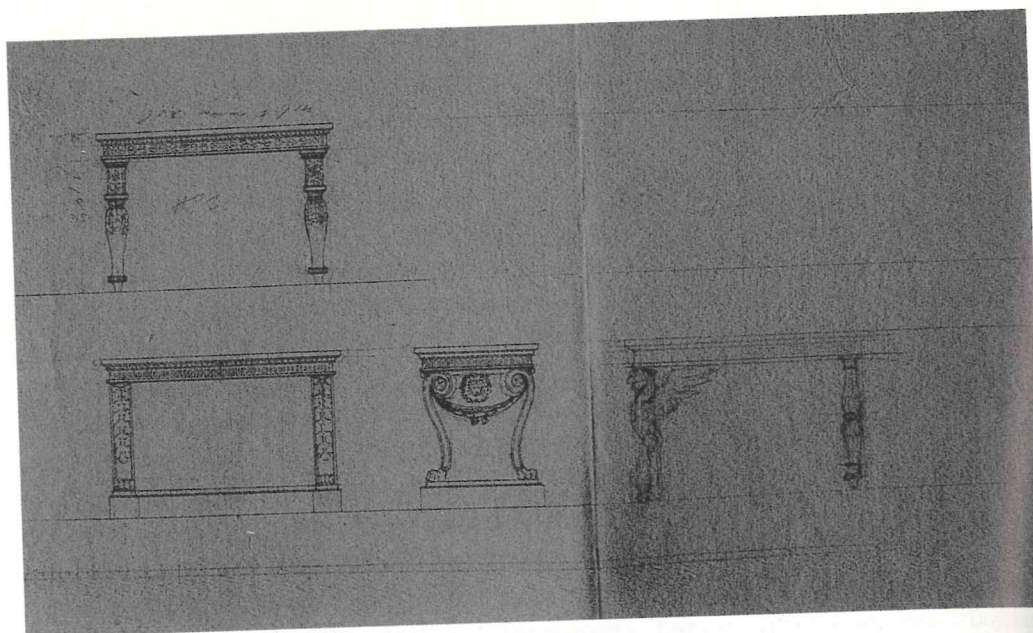


FIG. 17 - L. CANONICA, *disegni per tavoli*, 1807-1815,
Lugano, Biblioteca Cantonale.

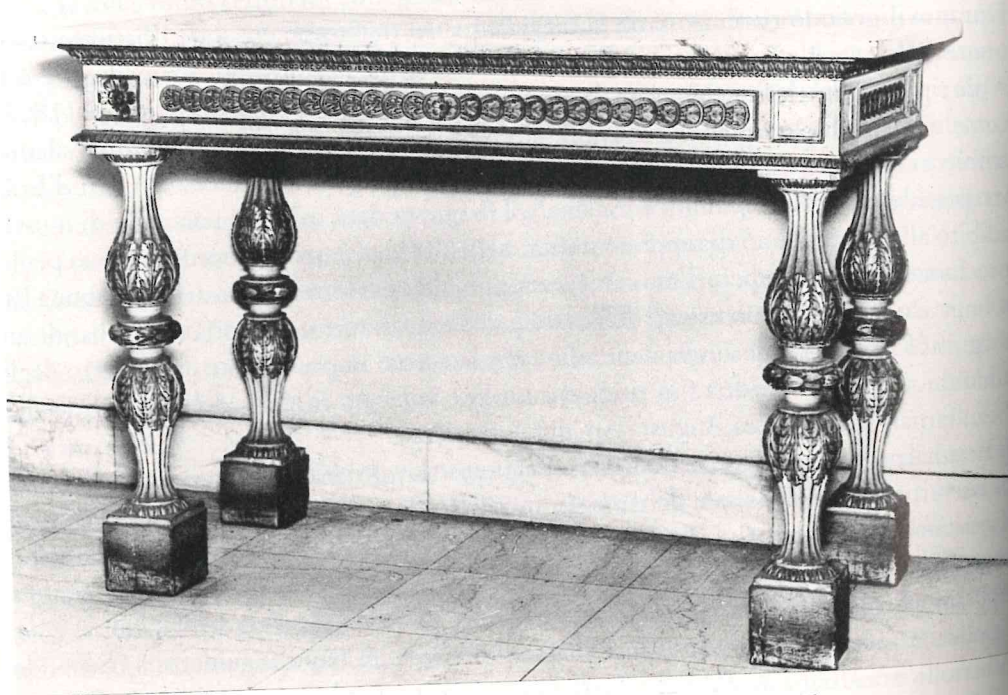


FIG. 18 - Manifattura lombarda, *Tavolo da muro*, 1807-1815,
Milano, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia.

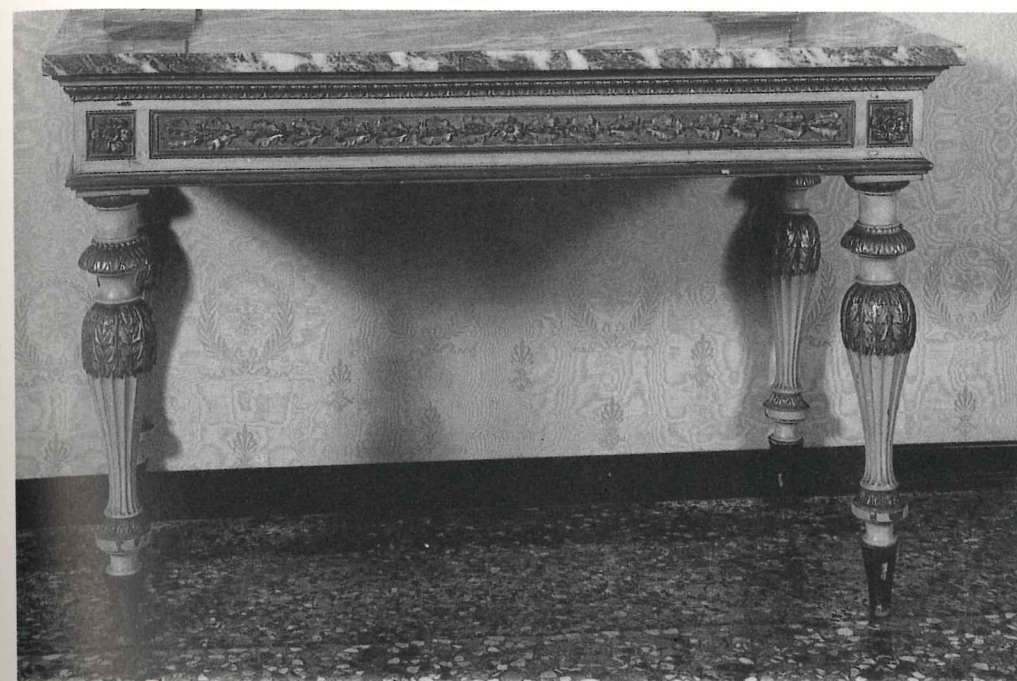


FIG. 19 - Manifattura lombarda, *Tavolo da muro*, 1807-1815,
Milano, Prefettura.

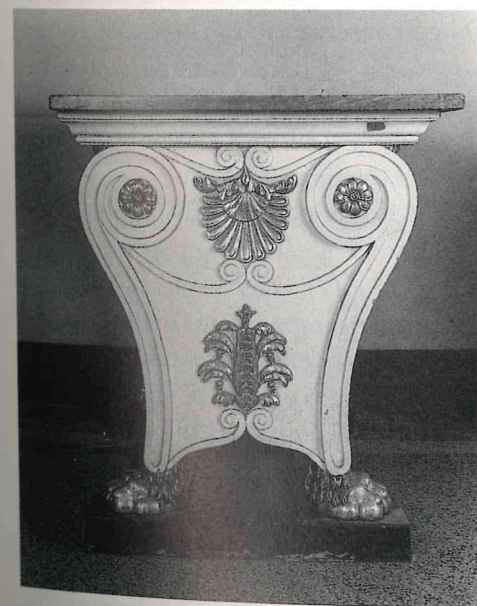


FIG. 20 - Manifattura lombarda, *Tavolo*,
1807-1815, Milano, Villa Reale.

Del Pollach, che con il Piermarini lavorò al Palazzo Reale dal 1776³¹, esistono presso la Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli³², alcuni disegni per cassettoni, sedie e poltrone in stile Impero che potrebbero essere avvicinati a certi mobili, oggi distribuiti tra gli uffici della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia e la Prefettura di Milano. In particolare il motivo della sfinge usato come sostegno per braccioli presente in un foglio di studi per mobilia (Fig. 11), si ritrova anche in un divano (Fig. 12) già nelle sale della reggia milanese, dove, accanto a queste più recenti citazioni tratte dai modelli d'ornato venuti di moda in Francia dopo la campagna d'Egitto, persistono elementi decorativi di matrice settecentesca, come ad esempio le slanciate foglie d'acanto che collegano le gambe del divano alla fascia del sedile. Motivo questo che sarà ripreso anche dal Canonica nei suoi progetti per arredi. Agli inizi dell'Ottocento, proprio per quel carattere di continuità con lo stile Luigi XVI tipico di gran parte della mobilia italiana dell'epoca, possono essere datati i due tavoli scrittoio e il cassettoni erroneamente pubblicati dal Morazzoni come arredi di Palazzo Pitti³³; mentre risulta più affine ai modelli francesi quel gruppo di mobili formato da un letto, un parafuoco, una toilette e diversi secrétaires e cassettoni (questi ultimi assai prossimi a quelli disegnati dal Pollach) illustrati dal Bascapé e ora negli Uffici della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia³⁴.

È al Canonica però che si deve la maggior parte dei progetti per gli arredi della reggia. Attivo per la corte del Beauharnais dal 1807 al 1815, egli ebbe occasione di lavorare, oltre che all'ampliamento del palazzo con l'aggiunta di un cortile verso via Larga, anche alla decorazione e all'ammobiliamento delle sale che dovevano costituire i nuovi appartamenti di rappresentanza³⁵. Nei disegni per una poltrona (Fig. 13), poi realizzata insieme ad un divano (Fig. 14) dagli artigiani attivi per la corte e oggi conservata presso la Soprintendenza milanese, i richiami allo stile Luigi XVI si attenuano per lasciare campo ai motivi a forma di teste leonine e aquile tipici del mobillio Impero, di cui il Canonica aveva potuto vedere alcune importanti realizzazioni durante il suo viaggio a Parigi e a Saint Cloud nel 1805, dove ebbe anche modo di conoscere Percier e Fontaine.

L'influenza degli ornati ideati dagli architetti di Napoleone per le sue residenze si riscontra nel motivo dei leoni monopodi utilizzati dal Canonica quali sostegni per consoli, fioriere, braccioli di poltrone e piani di camini (Figg. 15 e 17), come in alcuni esemplari sempre presso la Sovrintendenza di Milano (Fig. 16); nelle gambe a forma di balaustra dei tavoli a muro (Figg. 18-19) destinati a rimpiazzare parte di quelli settecenteschi asportati dai francesi dalla reggia milanese; e soprattutto nei vari progetti per letti liberamente tratti dalle incisioni del *Recueil*³⁶. Il Canonica, in questi anni, si dimostrava informato anche sull'evoluzione del gusto inglese, come dimostrano gli schizzi per tavoli da cui sembra dipendere la coppia ora a Villa Reale (Fig. 20), dove l'architetto milanese rielaborò i modelli diffusi da Adam e Tatham verso la fine del Settecento³⁷.

A Luigi Canonica subentrava, nella carica di architetto di corte, Giacomo Tazzini che, affiancato da Luigi Tatti, completò le decorazioni e l'arredamento delle sale del palazzo.

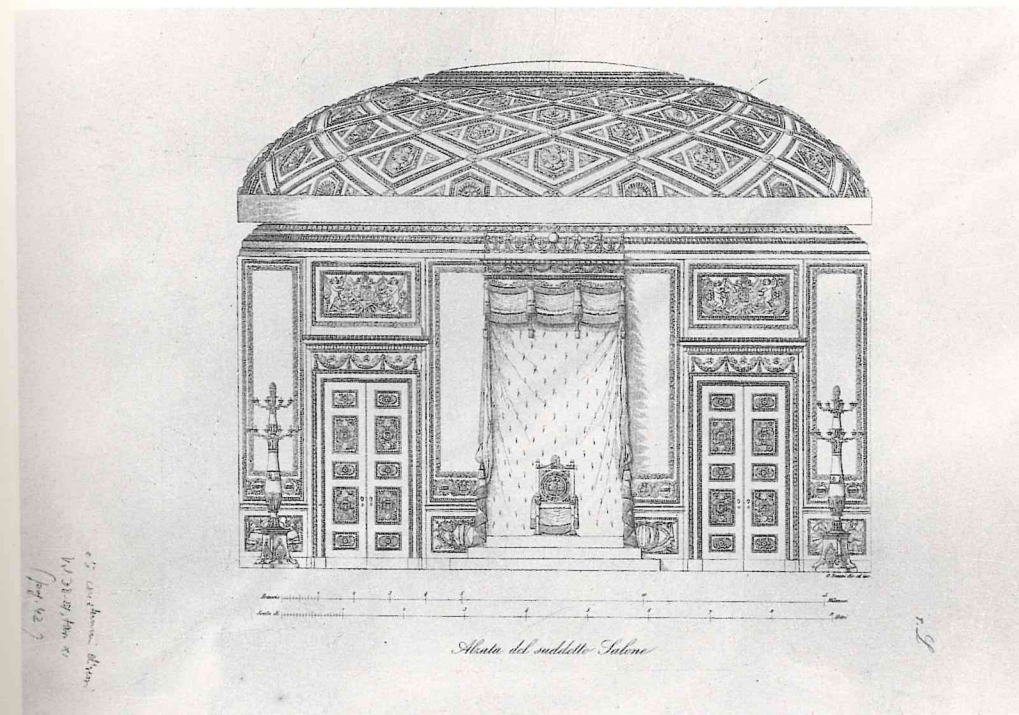


FIG. 21 - F. CASSINA, *Spaccato della Sala della Rotonda*, da *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano 1844, Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

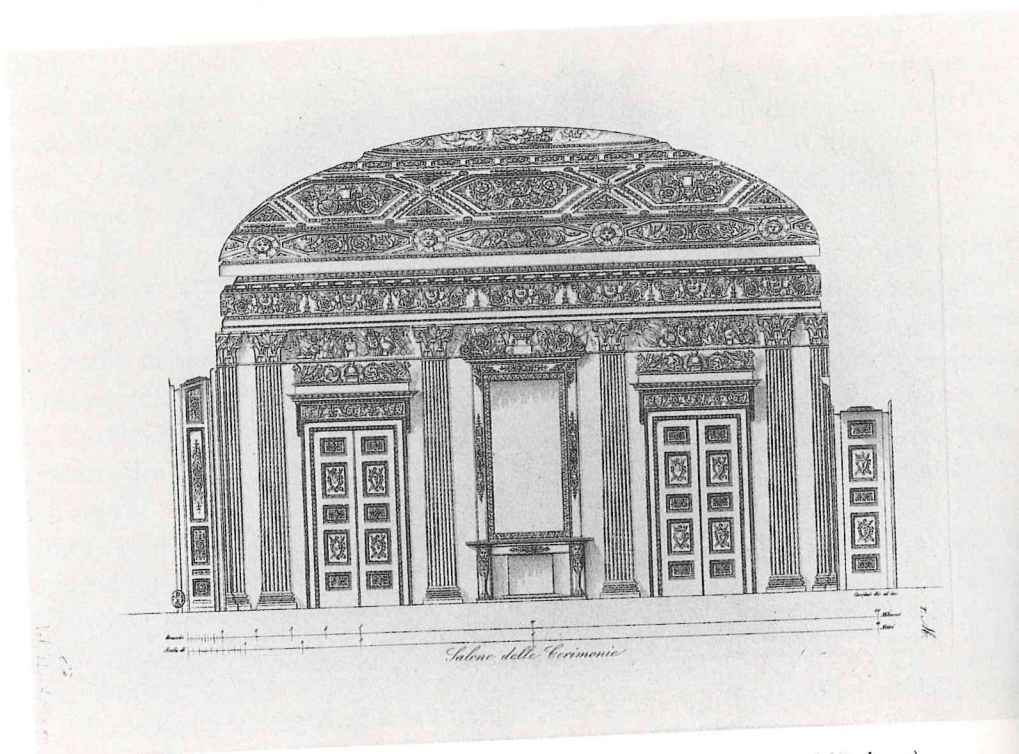


FIG. 22 - F. CASSINA, *Spaccato della Sala delle Cerimonie (poi detta del Balcone)*, da *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano 1844, Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

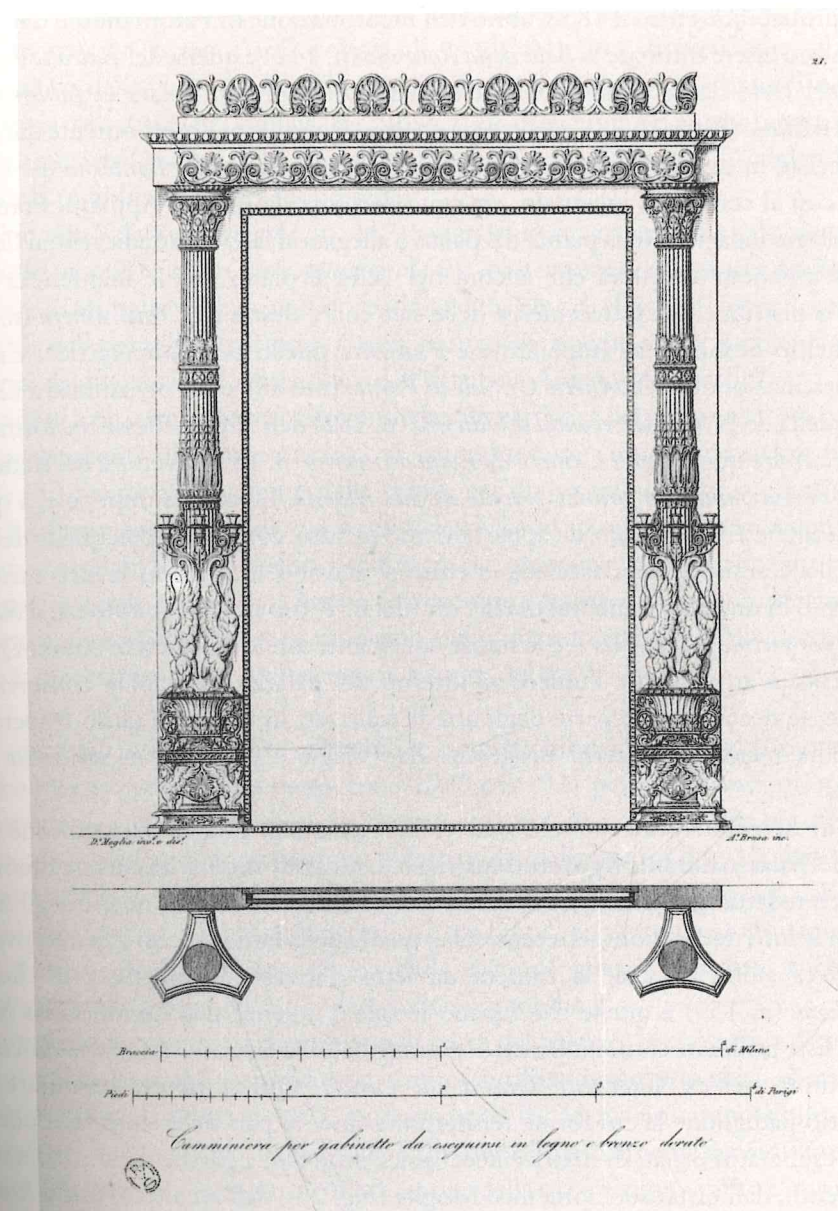


FIG. 23 - D. MOGLIA, *Caminiera per gabinetto da eseguirsi in legno e bronzo dorato*, da *Collezione di soggetti ornamentali ed architettonici*, Milano 1838, Milano Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

con tutta probabilità, entro il 1838, anno dell'incoronazione di Ferdinando I³⁸. A quella data dovevano essere ultimate la *Sala della Rotonda* (n. 142) e quella del *Balcone* (n. 145) illustrate nel 1844 da Ferdinando Cassina nella sua raccolta intitolata *Le fabbriche più cospicue di Milano* (Figg. 21-22), mentre già da diversi anni, e più precisamente dal 1823, si dava accesso, in occasione dei ricevimenti di corte alla *Sala della Lanterna* (n. 141) la cui volta, con al centro un lucernaio, era stata decorata da Andrea Appiani, Francesco Hayez e Pelagio Palagi³⁹. Nella pianta del palazzo allegata al fascicolo dedicato dal Cassina alla reggia milanese⁴⁰ si rileva che ancora nel 1844 il piano nobile manteneva quasi inalterata la distribuzione settecentesca delle sale con a destra dell'*Anticamera* (n. 136) l'appartamento destinato all'Imperatore e a sinistra quello per l'Imperatrice. Cambia invece la destinazione del *Gabinetto Grande di Parata* (n. 148), che è ora adibito a *Camera da Letto*, quella della *Stanza Seconda d'Udienza* (n. 152) dell'Arciduchessa trasformata in *Sala del Biliardo* e quella della *Camera da Letto d'Inverno* (n. 159) divenuta nel frattempo *Sala di Conversazione e per pranzo privato di Sua Maestà*. La coppia imperiale, a questa data, aveva anche a disposizione un appartamento privato, confinante con quello dei figli, situato nell'ala sinistra della facciata; mentre si stavano ultimando le decorazioni e l'allestimento di un «appartamento di riserva» (dal n. 170 al n. 182) ubicato tra la *Sala de' Concerti e per piccole feste* (n. 169) e le stanze confinanti con le anticamere nobili. Questo appartamento è attualmente l'unico, all'interno del palazzo, che abbia conservato le tappezzerie, le decorazioni e parte degli arredi realizzati in uno stile tardo Impero che richiama alla mente gli interni progettati da Pelagio Palagi per le residenze reali piemontesi.

L'assenza di inventari ottocenteschi non ci permette una precisa ricostruzione degli ambienti del palazzo durante il governo austriaco. Unica testimonianza cui fare riferimento è la guida redatta nel 1863⁴¹ che ci descrive le sale d'Anticamera e quelle degli Arazzi ancora con le loro decorazioni settecentesche; quella della lanterna con le pareti rivestite di una «ricca stoffa di seta; la camera da letto d'inverno trasformata in *Sala da Conversazione* (n. 159) e quelle che furono le sale d'udienza dell'Arciduchessa Maria Beatrice d'Este utilizzate come ambienti di passaggio. Sulla facciata, la *Camera da letto* (n. 148) è sempre nell'ex *Gabinetto Grande di Parata*. Qui si poteva ammirare uno straordinario padiglione le cui forme reinterpretavano, al pari della dormeuse posta di fronte, gli esuberanti ornati di matrice neoclassica proposti, a partire dal terzo decennio dell'Ottocento, dall'ornatista Domenico Moglia (Fig. 23), dall'architetto Carlo Amati e dallo scenografo Alessandro Sanquirico⁴².

Da questa sala si giungeva, attraverso due piccoli ambienti chiamati *Primo Gabinetto* (n. 147) e *Secondo Gabinetto* (n. 146)⁴³, alla cosiddetta *Sala di Conversazione* (n. 145) decorata su disegni del Tazzini, nel 1837, dallo stuccatore Giovanni Martinotti e dal decoratore Ghislandi⁴⁴ e da qui si accedeva alla *Sala per le udienze solenni* (n. 144) i cui ornati erano opera di Gaetano Vacani⁴⁵. Seguivano la *Sala del trono* (n. 143)⁴⁶ e quella detta della *Rotonda* (n. 144). Quest'ultima era stata concepita come sala del trono in alternativa alla precedente già utilizzata da Napoleone, che aveva commissionato all'Appiani il celebre

affresco con la sua apoteosi. L'incisione eseguita dal Cassina nel 1844 ce la presenta arredata con un trono e una coppia di candelabri (ora dispersi) che, al pari delle decorazioni della *Sala di conversazione* rielaborano i motivi ornamentali neoclassici e Impero ancora attuali in Lombardia e proposti all'attenzione dei giovani artisti e dei nobili committenti da Domenico Moglia sia attraverso l'insegnamento all'Accademia di Brera, sia con la pubblicazione dei suoi disegni⁴⁷.

Accanto alla *Sala delle cariatidi* (n. 167) erano state create altre due sale, dette più tardi *del Buffet* (n. 168) e *delle Otto colonne* (n. 169), «bastevolmente eleganti e ricche, destinate alle feste di famiglia nelle minori occasioni, ed insieme di sfogo e di servizio a quella delle cariatidi nelle grandi occasioni». Senza particolari arredi, questi ambienti erano stati decorati dagli allievi dell'Albertolli e dell'ornatista Angelo Monticelli⁴⁸.

Il Vandoni, che terminava a questo punto la visita artistica del palazzo, faceva presente che gli appartamenti di rappresentanza si componevano complessivamente di ventotto ambienti; mentre il rimanente delle stanze era diviso tra «l'alloggio effettivo di S.M. allorché si trattiene a Milano», e i quartieri destinati ad accogliere «i personaggi e le cariche di corte, o quant'altri eminenti personaggi accompagnavano il corteggio reale, come ministri, generali, ecc. ecc.». Queste centosessanta stanze erano «senza sfarzo bensì, ma elegantemente addobbate» e si potevano raggruppare, secondo le diverse necessità, in piccoli appartamenti per «dar ricetto al seguito del re»⁴⁹.

Tali addobbi, insieme a diversi mobili e suppellettili già nelle sale di rappresentanza, furono rimossi, come si era detto, tra il 1920 e il 1921 per essere trasferiti a Roma. Gli appartamenti reali furono dunque nuovamente arredati con ciò che era rimasto nella reggia, così come ce li documentano le fotografie realizzate tra il 1922, data di apertura del nuovo Museo, e il 1936 quando essere furono pubblicate dal Morassi nella sua guida del palazzo. Questa campagna fotografica è ora l'unica testimonianza visiva che ci rimane circa l'assetto degli ambienti prima della seconda guerra mondiale ancora definiti «Monumentali» per grandiosità, decorazioni e mobilio.

Lo scoppio della guerra, la distruzione di parte del palazzo, la successiva dispersione dei suoi arredi insieme agli archivi e, non ultimo, l'utilizzo improprio che ne è stato fatto dal dopoguerra fino ai nostri giorni⁵⁰, rendono ora difficile, ma non impossibile, la ricostruzione di almeno un nucleo di quello che fu lo straordinario insieme decorativo e arredativo delle sale di parata. D'altra parte, sulla falsariga della ricognizione storica e inventariale qui esposta e, più in dettaglio, su quella avviata dalla direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, non sarebbe impossibile ricostruire almeno una parte dell'arredo di alcune stanze. Tale realizzazione indurrebbe così a recuperare ambienti superstiti ancora integri nelle loro dimensioni; nonché a segnare un primo passo verso l'auspicabile riallestimento di quel Museo delle Arti Decorative del Sette e Ottocento lombardo il cui progetto era già caldeggiato da studiosi che, come il Bascapé, alla giusta istanza di conservazione già univano un auspicio di ineccepibile coerenza storica e museale.

Desidero ringraziare per gli aiuti e le agevolazioni ricevute durante il lavoro di ricerca Clelia Alberici e Claudio Salsi e con loro Aldo Bruni, Maria Angela Del Favero, Erminia Di Biase, Rossella Grassi, Ivana Novani, Marco Rabatti, Paolo Semino e Susanna Zanuso nonché il personale dell'Archivio di Stato di Milano. Un grazie anche a Costantino Ferrone, Giancarlo Bentivoglio e Alberto Boienti dell'Archivio fotografico del Castello Sforzesco e a Ida Capparelli, Margherita D'Amato e Luciana Gerolami della Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli per la loro preziosa disponibilità e insostituibile collaborazione.

NOTE

- ¹ Cfr. il Regio decreto legge del 3 ottobre 1919, n. 1792 pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno* del 6 ottobre 1919, n. 237.
- ² Cfr. il Regio decreto del 31 dicembre 1919, n. 2578 pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno* del 24 gennaio 1923, n. 19.
- ³ Cfr. il Decreto Presidenziale del 30 aprile 1920, n. 882 pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno* del 16 giugno 1920, n. 141.
- ⁴ Si veda a questo proposito la relazione del Presidente del Consiglio dei Ministri al Re contenuta nel Regio decreto legge dell'11 maggio 1920, n. 614 pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno* del 16 giugno 1920 e concernente le «norme per il trasferimento dal Ministero dell'Istruzione pubblica al Comune di Milano dell'assegnazione in uso del Palazzo Reale di questa città».
- ⁵ Cfr. il Decreto n. 614 citato nella precedente nota n. 4. Con un nuovo Decreto Presidenziale del primo gennaio 1921 si stabiliva che il Palazzo Reale di Milano era stato assegnato in uso perpetuo al Comune di Milano per farne «quartiere di ricevimento nelle occasioni solenni, la sede del Sindaco e della Giunta ed il Museo delle arti decorative». Da parte sua il Comune si obbligava a cedere a sua volta «in uso perpetuo» al Ministero dell'Istruzione palazzo Marino e di destinare, «con le opere di adattamento e di ricostruzione necessarie, la parte retrostante di Palazzo Reale a sede degli uffici municipali (cfr. *Beni della Corona. Provvedimenti emanati dal 3 ottobre 1919 a tutto il 31 dicembre 1923*, Roma 1924, pp. 57-59). Tale parte del palazzo, costruita su progetti di Luigi Canonica e Giacomo Tazzini, fu distrutta nel 1925 per far posto all'attuale palazzo degli uffici del Comune (cfr. A. MORASSI, *Il Palazzo Reale di Milano*, Roma 1936, p. 6). Le notizie circa la cessione del palazzo al Demanio e poi al Comune furono rese note da G. BASCAPÈ in *Il Regio Ducal Palazzo di Milano dai Visconti a oggi*, Milano 1970, pp. 113 e 119.
- ⁶ Si veda a questo proposito la convenzione dattiloscritta conservata nella Civica raccolta di Stampe A. Bertarelli, scatola 40 bis.
- ⁷ La citazione è stata tratta da una bozza di convenzione manoscritta datata 1922 e conservata presso la Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, scatola 40 bis.
- ⁸ Il documento, insieme ad altri relativi la riapertura delle sale del palazzo, si trova presso la Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, scatola 23. Un altro documento, contenuto sempre nella scatola 23, ci informa inoltre che nel pomeriggio del 9 settembre 1922 «l'On. Siciliani in compagnia del dott. Salmi, Ispettore di Brera, si è recato al Palazzo Reale interessandosi particolarmente alla destinazione del grande appartamento monumentale ed associandosi al concetto che esso non divenga un freddo museo, ma conservi il carattere di storica dimora Regia superbamente arredata»; mentre una lettera del 16 gennaio avvisa che erano state definitivamente sistemate, liberandole dai mobili depositati, la Sala delle Cariatidi e quella da Pranzo. In quest'ultima venne collocato, dopo essere stato restaurato, il centrotavola del Raffaelli ora a villa Carlotta. L'inventario e le piante del palazzo si trovano nella Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, scatola 40 bis. Per quanto riguarda l'identificazione dei nomi che le varie sale degli appartamenti reali ebbero dal Settecento in poi si veda la tavola di raffronto pubblicata alla fine del presente intervento.

- ⁹ Cfr. *Beni della Corona...*, op. cit. pp. 45-46 e il documento del 1921 dove si dice che fin dal 1920 «quella parte dei mobili dei RR. Palazzi che non è necessaria al conseguimento dei fini affidati al Sottosegretariato di Stato per le Antichità e Belle Arti, è stata dall'Onorevole Presidenza del Consiglio destinata all'arredamento delle rappresentanze nazionali all'estero, del nuovo Palazzo della Camera dei Deputati e della nuova sede del Ministero dell'Interno». Si avvisava infine, con telegramma del 16 ottobre 1920, che «la Direzione generale del Demanio ha autorizzata la consegna temporanea al Comune anche dei mobili già prescelti per il Ministero degli esteri e per le altre amministrazioni» (Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, scatola 38).
- ¹⁰ Gli elenchi dettagliati degli arredi asportati dal palazzo si trovano nella scatola 40 bis della Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli. Per il Ministero degli Esteri non ci si fece nemmeno scrupolo di appropriarsi di centinaia di lenzuola, federe, asciugamani, tovaglie e salviette e di tutti quegli attrezzi di cucina, compresi passabrodo, brasier quadrati e a rombo, tortiere e stampi vari, che facevano capo agli uffici di Bocca, alla Frutteria e alla Cantina. È questa la ragione per cui negli ex palazzi reali italiani non esistono più tutti quegli oggetti, quali appunto pentole, servizi di piatti e bicchieri, argenterie e biancherie varie, indispensabili per il funzionamento della corte.
- ¹¹ I conti citati artigiani si trovano nell'Archivio di Stato di Milano, Fondi Camerali, Parte Antica, 204 (d'ora in poi ASM,FCPA). Sempre in questo faldone è riportata la notizia che nel corso del 1784 si fecero ulteriori provviste di mobili.
- ¹² Cfr. l'*Inventario Generale de' Mobili di Ragione della Regia Ducal Camera esistenti nel Regio Ducal Palazzo di Corte*, conservato presso l'ASM,FCPA 204, e da qui in avanti citato con la sigla MPR 1788. Accanto al nome di ciascuna sala è stato aggiunto, tra parentesi, il numero risultante della Pianta del 1922 al fine di agevolarne l'identificazione.
- ¹³ Cfr. MPR 1788, c. 5.
- ¹⁴ Cfr. ASM,FCPA 204, (cc. non numerate) dove si dice che i citati lumi furono ordinati dal Maggiordomo Maggiore, principe Albani, e poi realizzate Ferraro Protti insieme ai doratori Famazza e Paolo Ferrario.
- ¹⁵ Cfr. MPR 1788, c. 9.
- ¹⁶ Cfr. MPR 1788, p. 12 e ss. La notizia circa l'esecuzione dei pannelli decorativi da parte del Levati e dell'Appiani è riportata nella guida di L. VANDONI, intitolata *Illustrazione storico artistica dei Palazzi Reali di Milano*, Milano 1863, p. 53. La disposizione degli arazzi nelle tre sale, così come ce la tramandano le fotografie novecentesche, non rispecchia quella documentata nell'inventario del 1788: a questa data infatti la prima sala (n. 138), che non aveva la porta nella parete di fronte alle finestre, era decorata con «tre campi coperti di tappezzeria d'arazzi di Globèn rappresentanti la favola di Giasone, e Medea, incassati con contorno d'intaglio dorato e fondo a tinte», con «dieci lezzene dipinte sopra tele a diversi colori, e medaglie con figure» e con altri «due campi simili», la terza sala (n. 140) era tappezzata con due arazzi Gobelins, quattro pannelli a «medaglie figure e ornati», otto «lezzene» simili a sei sovrapposte a finto stucco del Traballes; l'ultima sala (n. 139) aveva alle pareti due arazzi, sempre raffiguranti le storie di Giasone e Medea, più due pannelli decorati a grottesche e altre dieci lesene simili. Le sei sovrapposte di quest'ultimo ambiente, raffiguranti «puttini» furono eseguite dal Knoller (cfr. MPR 1788 cc. 12-16). Per le notizie storico-critiche sugli arazzi si veda: F. MAZZOCCA, *Villa Carlotta*, Milano 1983, pp. 58-60.
- ¹⁷ Cfr. ASM,FCPA 204. Gli arazzi furono trasferiti ad Urbino dopo la Seconda Guerra Mondiale.
- ¹⁸ Cfr. MPR 1788, cc. 38-40. L'arredo è da identificarsi con quello pubblicato da G. BASCAPÈ in op. cit., 1970 (tav. non numerate).
- ¹⁹ Cfr. G.A. MEZZANZANICA, *Genio e Lavoro*, Milano 1878, p. 23.
- ²⁰ Cfr. MPR 1788, cc. 51-52.
- ²¹ Cfr. MPR 1788, cc. 53-55. Si potrebbe supporre che la Tav. IV degli *Ornamenti Diversi...* (1782)

dell'Albertolli intitolata «Quarta parte dell'Ornato del Volto di Stucco in una delle Camere da Letto delle Loro AA.RR. in Milano» si riferisca al soffitto di questa sala, poi modificato nel corso dei lavori di ristrutturazione delle sale del palazzo eseguiti durante la prima metà dell'Ottocento.

²² Cfr. MPR 1788, cc. 57-59.

²³ Si vedano a questo proposito gli esemplari pubblicati da G. MORAZZONI in *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano 1953.

²⁴ Il *Gabinetto di Tavolletta* risultava tappezzato con una carta da parati a motivo di piante e uccelli (MPR 1788, c. 68), mentre il precedente *Gabinetto di Confidenza* aveva le pareti rivestite di «lampasso di Leone fondo cedrone tablò bianchi con figure e diversi colori», le sovrapporte raffiguranti «Puttini e fiori con fondo d'oro» del Knoller e gli intagli delle due specchiere a motivo di trofei di musica (MPR 1788, cc. 63-64). È probabile, come si è detto per il soffitto della Camera da Letto d'Estate (cfr. nota 21), che i soffitti di due delle citate sale fossero quelli raffiguranti alle tavv. II («Metà dell'Ornato del Volto eseguito in Stucco in una delle Camere di Conversazione delle LL.AA.RR. in Milano») e IX («Metà del Volto eseguito in un Gabinetto Famigliare di SAR la Ser.ma Sig.a Arciduchessa in Milano») della raccolta *Ornamenti Diversi...*, pubblicata dall'Albertolli nel 1782.

²⁵ Cfr. ASM,FCPA 205 L'inventario, intitolato «Descrizione degli effetti esistenti nel Reg. D. Palazzo di Corte...», d'ora in avanti sarà citato con la sigla MPR 1799.

²⁶ Nella Stanza da Letto d'Inverno vi era un «tavolo impellizzato a 14 casetti», poi richiesto dal conte Wilzech (MPR 1799, n. 350), in una delle tre sale degli arazzi si trovava un «cumò impellizzato con Ebano rosato (MPR 1799, n. 398) il cui pendant fu trasportato in Casa Belgioioso per e lastra di marmo di Verona» (MPR 1799, n. 398) e un non meglio identificato comandante francese, un altro cassettone «impellizzato con medaglie, e sopracoperta di marmo di occhiadino» (MPR 1799, n. 455) era stato riscontrato «nell'Appartamento della Gran Metresse», mentre «un Secrétaire impellizzato alla Greca» e un «Cantonale impellizzato di Ebano rosato, 3 cassetti, ed antine con lastre di vetro» (MPR 1799, nn. 665 e 667) furono inventariati nei Mezzanini.

²⁷ Cfr. ASM,FCPA 210, conto n. 21. Sempre per il Petiet un altro artigiano milanese, Paolo Naino, aveva consegnato al Guardarobiere Maspoli sette poltrone «gabriolé» color nero con sedile e spalliera intessute di canna d'India (conto n. 20), mentre Antonio Rivolta «soministrava» una scrivania a «rolò» e un cassettone «impiallacciato fino di noce d'India, scomparti e guardinzioni d'Inghilterra» (conto n. 16).

²⁸ L'inventario è stato pubblicato da J. D'IVRAY in *La Lombardie au temps de Bonaparte*, Parigi, 1919, pp. 36-42.

²⁹ Cfr. MPR 1788, c. 40 e nota 18.

³⁰ Le notizie circa gli avvenimenti storici e le trasformazioni architettoniche attuate nel palazzo nel corso dell'Ottocento sono state riprese da G.C. BASCAPÈ, op. cit., 1970 pp. 77 e ss..

³¹ G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, 1966, p. 174.

³² I disegni sono stati pubblicati da C. ALBERICI in *Il mobile lombardo*, Milano 1969, pp. 232-236 con l'attribuzione al figlio di Leopoldo, Giuseppe (Cfr. P. MEZZANOTTE, op. cit., p. 190, nota n. 49). Tale attribuzione è stata rivista dalla studiosa che è ora propensa ad assegnarli a Leopoldo Pollach.

³³ Cfr. G. MORAZZONI, *Il mobile neoclassico italiano*, Milano 1955, tavv. CCXIII e CCXVII.

³⁴ Cfr. G.C. BASCAPÈ, op. cit., 1970 (tavv. non numerate).

³⁵ Cfr. P. MEZZANOTTE, op. cit., 1966, pp. 293-295.

³⁶ I disegni cui si fa riferimento nel testo, e in parte resi noti da G. Mezzanotte, op. cit., 1966, figg. 190-200 e C. Alberici, op. cit., 1969, pp. 228-229, 237, sono conservati presso la Biblioteca Cantonale di Lugano.

³⁷ Si vedano a questo proposito i disegni di Adam per uno sgabello eseguito per l'ingresso di Bowood House nel 1768 pubblicati in P. WARD-JACKSON, *English Furniture Designs of the Eighteenth Century*, Londra

1984, tav. 207 e l'incisione raffigurante un sedile antico presente nell'*Etchings Representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture...*, dato alle stampe da Charles Heathcote Tatham nel 1799.

³⁸ La cerimonia dell'incoronazione si svolse in Duomo il 6 settembre 1838 (cfr. *Incoronazione di S.M.I.R.A. Ferdinando I descritta e rappresentata da A. Sanguirico*, Milano 1838). Per quanto riguarda i lavori di arredamento del Palazzo Reale condotti dal Tazzini e dal Tatti si veda G.C. BASCAPÈ, op. cit., 1970, p. 84 e S. DELLA TORRE, *Architetto e ingegnere: Luigi Tatti (1808-1881)*, Milano 1898, pp. 19 e 48.

³⁹ Cfr. *Illustrazione...*, op. cit., p. 60 dove si dice che la sala, decorata tra il 1822 e il 1823, «al tempo napoleonico era destinata nelle grandi solennità ad accogliere i grandi corpi dello Stato. Essa venne così accomodata dal testè defunto architetto Giacomo Tazzini, per crescerle il lume, comechè dalle poche finestre le scarseggiava».

⁴⁰ Cfr. *Le fabbriche più cospicue di Milano pubblicate per cura dell'incisore Ferdinando Cassina, opera dedicata a S.A.I. il Ser.mo Arciduca Ranieri, Viceré del Regno Lombardo-Veneto*, Milano 1844.

⁴¹ Si tratta della citata *Illustrazione storico artistica dei Palazzi Reali di Milano*, scritta da L. Vandoni.

⁴² A quest'ultimo l'Arciduca Ranieri aveva affidato l'incarico di progettare gli addobbi per la cerimonia dell'incoronazione di Ferdinando I (cfr. G.C. BASCAPÈ, op. cit., 1970, p. 100).

⁴³ Cfr. L. VANDONI, *Illustrazione...*, op. cit., p. 72 dove si dice che tutte le decorazioni del Primo gabinetto furono eseguite, al pari delle pitture «non sono molti anni, dal pittore ornatista Domenico Borri», mentre i «putti volanti» erano di mano del Monticelli.

⁴⁴ Cfr. L. VANDONI, *Illustrazione...*, op. cit., p. 72.

⁴⁵ Cfr. L. VANDONI, *Illustrazione...*, op. cit., p. 73. La sala fu così chiamata dopo il 1815. Il Vandoni ci avverte che su una «medaglia», vi era la data 1809. I dipinti e i monocromi di questo ambiente erano dell'Appiani, mentre gli stucchi dell'Albertolli. Per il Vacani (o Vaccani), attivo a Milano fino al 1844, si veda la relativa biografia in U. THIENE - E. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Lipsia 1940, XXXIV, p. 20. L'ornatista diede alle stampe nel 1832 una raccolta di incisioni intitolata *Raccolta di compartimenti e d'ornati per la decorazione di private abitazioni...*

⁴⁶ Cfr. L. VANDONI, *Illustrazione...*, op. cit., 1863, p. 76. La sala aveva l'affresco al centro della volta dell'Appiani, gli stucchi datati 1808 dell'Albertelli e le pitture ornamentali in chiaroscuro del Vacani. Nella sala vi era anche il busto di Napoleone scolpito da Gaetano Monti ora in Palazzo Archinto.

⁴⁷ Si tratta della celebre raccolta di incisioni intitolata *Collezione di soggetti ornamentali ed architettonici...* e pubblicata nel 1838. L'*Illustrazione...*, op. cit., 1863, a p. 80 avverte che l'affresco centrale della sala era opera dell'Appiani (1810) e che il mobilio era «suntuoso di parati, di bronzi, di dorature» e rispondeva «all'eleganza e alla ricchezza delle precedenti due sale». Per il Moglia (Cremona 1782 - Milano 1867) si veda la scheda biografica redatta da A. FINOCCHI nel catalogo *Mostra dei Maestri di Brera*, Milano 1975, pp. 136-137.

⁴⁸ Cfr. L. VANDONI, *Illustrazione...*, op. cit., 1863, p. 100. Per le notizie biografiche del Monticelli (Milano 1778-1837), ornatista allievo di Appiani, si veda U. THIENE - E. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Lipsia 1931, XXV, p. 96.

⁴⁹ Cfr. L. VANDONI, *Illustrazione...*, op. cit., 1863, p. 101.

⁵⁰ Si veda a questo proposito la pubblicazione a cura di A. PIVA, *Palazzo Reale a Milano. Il nuovo Museo d'arte contemporanea*, Milano 1985. Per quanto riguarda i documenti e gli inventari del palazzo non è stato possibile appurare se presso la Soprintendenza ai Beni Architettonici si conservino ancora parte degli archivi di corte. P. VENTURELLI nel suo intervento *Le tappezzerie della Villa Reale di Monza: sete dipinte e velluti di gusto esotico*, in *Le tappezzerie nelle dimore storiche*, Torino 1988, p. 18, alla nota 3 avverte che nelle soffitte della citata Soprintendenza esistono numerosi documenti riguardanti la Villa di Monza. Si potrebbe supporre che tra questi ve ne siano anche di relativi al Palazzo Reale.

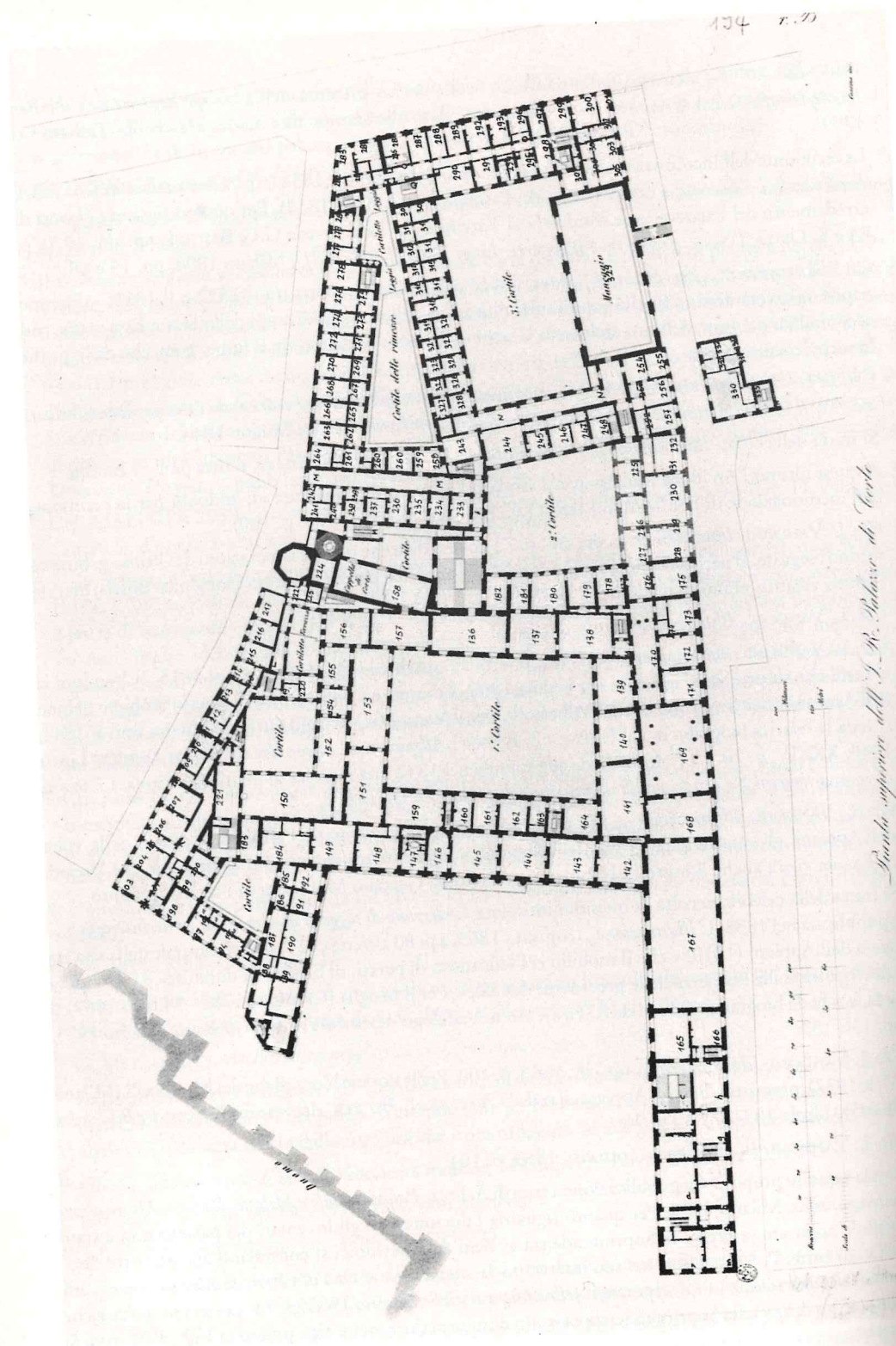


FIG. 1 - F. CASSINA, *Pianta superiore dell'I. R. Palazzo di Corte, da Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano 1844, Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli (I numeri delle sale si riferiscono alla Pianta del Palazzo eseguita nel 1922).

APPENDICE

Avvertenza:

I numeri arabi all'inizio di ogni riga corrispondono alla pianta del Palazzo Reale del 1922; quelli romani alla pianta pubblicata dal Morassi nel 1936 (in quest'occasione riveduta e corretta); quelli tra parentesi alla guida di L. Vandoni del 1863; quelli in corsivo alla pianta incisa da Ferdinando Cassina nel 1844. Per l'inventario del 1788 si sono riportati, a fianco di ogni denominazione delle sale, il numero della carta.

I SCALONE - (1) SCALONE

Statue in gesso (*La Giustizia e La Grazia*) del Boni; dipinto al centro della volta raffigurante *La luce che mette in fuga la notte e gli spiriti maligni delle ombre* di Giuliano Traballese (Morassi, p. 8).

136. II GRANDE ANTICAMERA - (2) GRANDE ANTICAMERA - 1 Anticamera principale che mette a' due appartamenti - Anticamera degli Uscieri (c. 18).
Volta ornata «nella maniera dell'Albertolli» (Morassi, p. 8)

137. III ANTICAMERA DI SINISTRA - (5) ANTICAMERA DEGLI USCIERI - 2 Anticamera degli uscieri - Anticamera Nobile de Ciambellani (c. 17).
Volta dipinta in monocromo «nello stile dell'Albertolli» (Morassi, p. 9).

138. IV PRIMA SALA DEGLI ARAZZI - (6) SALA D'ASPETTO - 3 Sala d'aspetto detta degli arazzi - Fig. 2
Sala in seguito (c. 12)
Volta con ornati monocromi «secondo i modelli dell'Albertolli» (Morassi, p. 9).
Sulle pareti quattro arazzi Gobelins raffiguranti: *La fuga di Medea* (firmato e datato Audran 1769), *Creusa vittima della vendetta di Medea* (firmato e datato Audran 1770), *Sposalizio di Giasone e Creusa* (firmato e datato Audran 1773) *Giasone si impadronisce del vello d'oro* (firmato e datato Audran 1767).

139. V SECONDA SALA DEGLI ARAZZI - (7) PRIMA SALA DI PASSAGGIO - 4 Seconda sala di Fig. 3
passaggio - Sala Ultima (cc. 15-16)
Volta a stucchi di Giocondo Albertolli; dipinto al centro della volta (*Apoteosi di Giasone*) di Martin Knoller; sovrapporte di Angelo Monticelli (*Illustrazione...*, p. 57; Morassi, pp. 10-11).
Sulla parete di fronte alle finestre un arazzo tessuto su cartoni di De Troy (1744) raffigurante: *Giasone che doma i tori*. Su quelle laterali due arazzi tessuti su cartoni di Raffaello.

140. VI TERZA SALA DEGLI ARAZZI - (8) SECONDA SALA DI PASSAGGIO - 5 Terza sala di Fig. 4
passaggio - Terza Sala (cc. 13-14)
Volta a Stucchi di Giocondo Albertolli; dipinto al centro della volta (*Giove tonante*) di Angelo Monticelli; pannelli ornamentali di Giuseppe Levati e Andrea Appiani; pavimento in legno intarsiato della Bottega di Giuseppe Maggiolini (*Illustrazione...*, p. 58; Morassi, p. 11).
Sovrapporte dipinte a finto stucco di Giuliano Traballese (MPR 1788, c. 13).
Sulle pareti due arazzi Gobelins raffiguranti: *L'incontro di Giasone e Medea* (firmato e datato Audran 1766) e *I soldati nati dal serpente che rivoltano le armi contro se stessi* (firmato e datato Audran 1764).

141. VII SALA DELLA LANTERNA - (9) SALA DELLA LANTERNA - 6 Antisala nobile detta della Fig. 5
lanterna - Segreteria di Gabinetto di S.A.R. L'arciduca (c. 47)
Arch. Giacomo Tazzini (ultimata entro il 1833); dipinti della volta (*Muzio Scevola, La continenza di Scipione*,

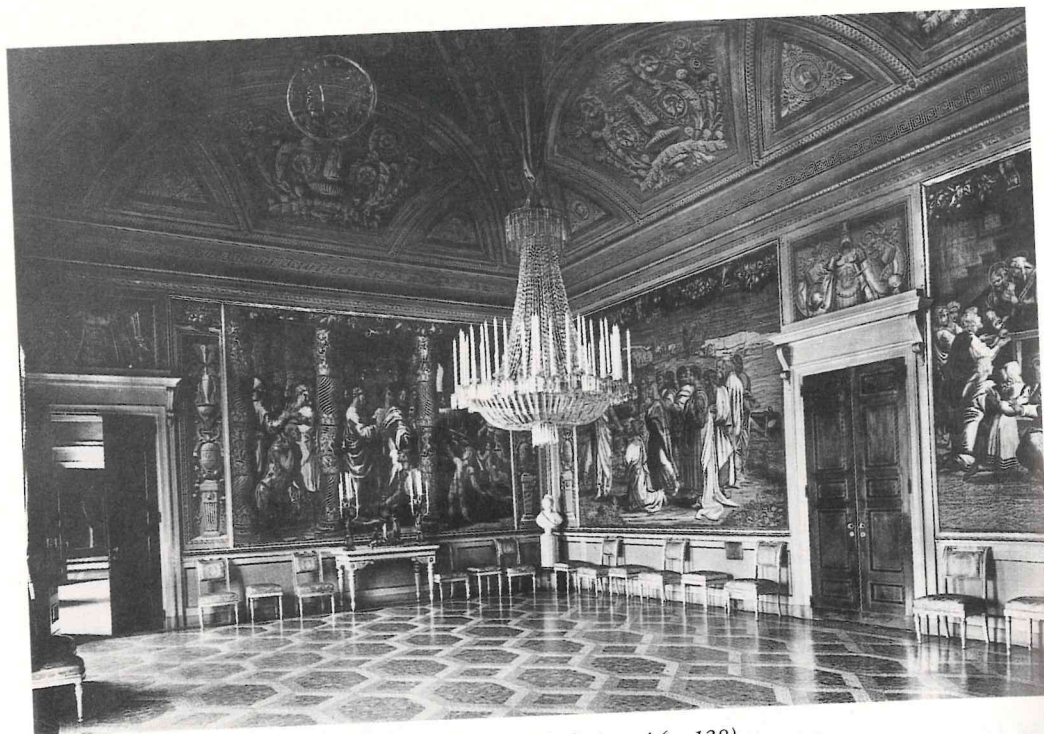


FIG. 2 - Prima Sala degli Arazzi (n. 138).



FIG. 3 - Seconda Sala degli Arazzi (n. 139).



FIG. 4 - Terza Sala degli Arazzi (n. 140).

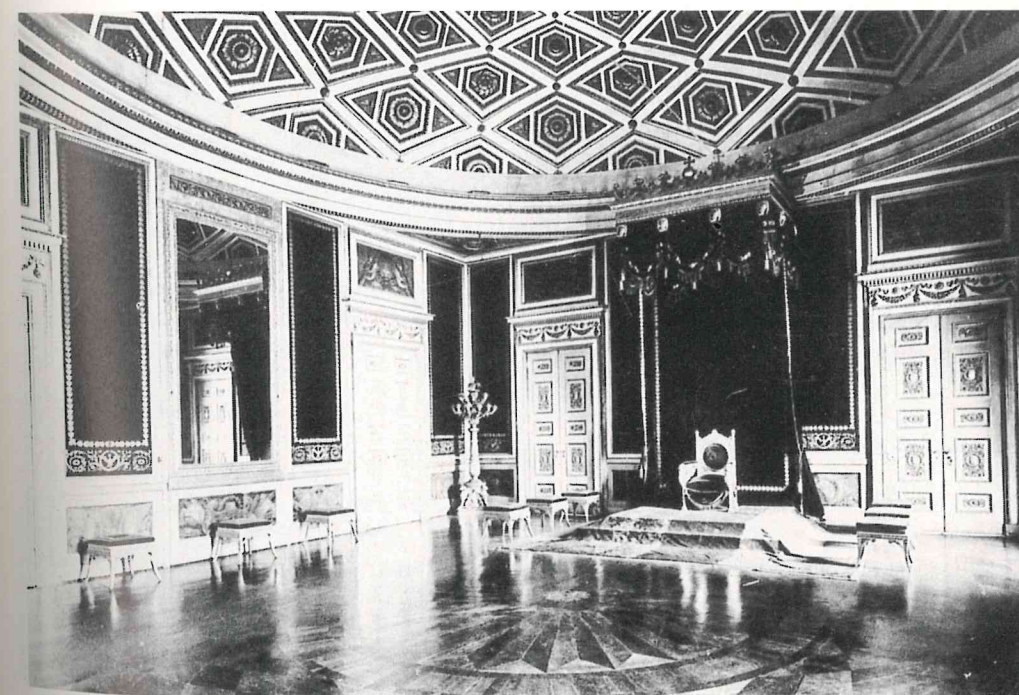


FIG. 5 - Sala della Rotonda (n. 142).

La generosità di Scipione, Discoboli e Pugilatori) di Andrea Appiani, (*Coriolano e La lotta*) di Pelagio Palagi, (*Romolo e Tazio e La Corsa*) di Francesco Hayez (*Illustrazione...* p. 60; Morassi, p. 12).

142. XIII SALA DELLA ROTONDA - (23) SALA DETTA LA ROTONDA - 7 Sala di ricevimento detta la rotonda - Stanza in seguito (c. 48)
Dipinto della volta (*La Pace ed Imene*) di Andrea Appiani, 1810 (*Illustrazione...*, p. 80; Morassi, p. 16).

143. XIV SALA DEL TRONO - (22) SALA DEL TRONO - 8 Sala del trono - Ritirata di S.A.R. cioè la Guardarobba (c. 49)
Volta a stucchi di Giocondo Albertolli; decorazioni a monocromo di Gaetano Vacani; dipinto (*Apoteosi di Napoleone*) e lunette con figure allegoriche (*Forza, Giustizia, Temperanza e Prudenza*) di Andrea Appiani, 1808 (*Illustrazione...*, p. 76; Morassi, p. 16).

144. XV SALA DELLE UDIENZE SOLENNI - (21) SALA PER LE UDIENZE SOLENNI - 9 Sala d'udienza - Stanza di Ritirata Nobile di S.A.R. Palchettè (c. 51)
Volta con pitture ornamentali di Gaetano Vacani; dipinto al centro della volta (*Vulcano e Minerva che mostrano a Clio lo scudo istoriato*), e quattro figure allegoriche (*Europa, Asia, Africa e America*) di Andrea Appiani, 1809 (*Illustrazione...*, p. 73; Morassi, p. 17).

145. XVI SALA DEL BALCONE - (20) SALA DI CONVERSAZIONE - 10 Camera da lavoro di S.M. l'Imperatore - Stanza da Letto d'Estate delle LL.AA.RR. (c. 53)
Arch. Giacomo Tazzini (1837); volta a stucchi di Giovanni Martinetti; pitture a monocromo di Ghislandi; dipinto al centro della volta (*I riposi di Giove*) di Giuliano Trabalesi (*Illustrazione...*, p. 72; Morassi, p. 18).

146. XVII GABINETTO DI LAVORO - (19) SECONDO GABINETTO - 18 Gabinetto nobile
Decorazioni a monocromo del soffitto «nello stile dell'Albertolli» (Morassi, p. 18).

147. XVIII GABINETTO DA BAGNO - (18) PRIMO GABINETTO - 17 Gabinetto di toeletta con bagno
Decorazioni a motivi floreali della volta di Domenico Borri (1860) e medaglione centrale raffigurante dei putti di Angelo Monticelli (*Illustrazione...*, p. 72; Morassi, p. 19).

148. XIX CAMERA DA LETTO - (17) CAMERA DA LETTO - 16 Camera da letto delle LL.MM. - Gabinetto grande di Parata (c. 57)
Volta a stucchi di Giocondo Albertolli, dipinto al centro della volta (*Amore e Psiche*) e sovrapporte con figure allegoriche (*Sincerità, Fermezza, Pudore e Fecondità*) di Giuliano Trabalesi; pavimento intarsiato della bottega di Giuseppe Maggiolini (MPR 1788, c. 58; *Illustrazione...*, p. 70; Morassi, pp. 19-20).

149. XX SALA D'ANGOLO - (16) SALA DI PASSAGGIO - 15 Sala di passaggio e disimpegno - Ritirata Nobile della Reale Arciduchessa (?) (c. 60).

150. XXIII SALA DA PRANZO - (15) SALA DA PRANZO - 19 Salone dei pranzi di rappresentanza - Sala Mangiè (c. 32)
Decorazione della volta «secondo i modelli dell'Albertolli»; al centro della volta dipinto (*Trionfo d'Igea*) di Giuliano Trabalesi (Morassi, p. 22). Camino di marmo bianco di carrara «guarnito con arabeschi di rame dorato, due mezzi busti dello stesso marmo fatti dal franchi (sic)» (MPR 1788, c. 33).

151. XXI SALA DELLE UDIENZE - (12) SALA D'UDIENZA - 13 Sala di ricevimento - Camera d'Udienza di S.A.R. (c. 36)



FIG. 6 - Sala del Trono (n. 143).



FIG. 7 - Sala del Balcone (n. 145).



FIG. 8 - Camera da letto (n. 148).

Decorazioni e parato di lampasso rosso realizzati nel 1860 (Morassi, p. 21). Nel 1788 vi erano «sei sovrapporti dipinti a olio con figure del pittore Knoller» (MPR 1788, c. 37).

152. (14) SALA DI PASSAGGIO - 20 *Sala da bigliardo* - Stanza Seconda d'Udienza (c. 30)
Decorazioni in chiaroscuro della volta e lunette a motivi di fiori e uccelli di Ghislandi; dipinto al centro della volta raffiguranti putti in volo di Carlo Bellosio (*Illustrazione...*, p. 69; Morassi, p. 20).

153. XXIV GALLERIA DEGLI SPECCHI - (13) GALLERIA - 12 *Galleria nobile d'aspetto* - Galleria Fig. 9
(c. 34)
Volta a stucchi eseguita su modelli di Giocondo Albertolli; sovrapporte raffiguranti putti che giocano di Angelo Monticelli (Morassi, p. 23).

154. 34 *una sala dell'«Appartamento servibile per una carica di corte»* - Stanza Prima d'Udienza di S.A.R. L'Arciduchessa (c. 28).

155. 33 *altra sala dell'«Appartamento servibile per una carica di corte»* - Prima Anticamera Nobile (c. 23).

156. (4) ANTICAMERA PEL MINISTRO DELLA REAL CASA - 32 *altra sala dell'«Appartamento servibile per una carica di corte»* - Seconda Anticamera (c. 22).

157. XXV ANTICAMERA DI DESTRA - (3) ANTICAMERA DEGLI USCIERI - 11 *Anticamera degli uscieri* - Anticamera degli Uscieri di S.A.R. L'arciduchessa (c. 20)

158. CAPPELLA DI CORTE.

159. XXII SALA DELL'AURORA - (11) SALA DA CONVERSAZIONE - 14 *Sala di conversazione e per pranzo privato di Sua Maestà* - Stanza da Letto d'Inverno delle LL.AA.RR. (c. 38)
Volta a stucchi di Giocondo Albertolli; dipinto al centro della volta (*Aurora*) e sovrapporte di Martin Knoller (MPR 1788, c. 38; *Illustrazione...*, p. 63; Morassi, p. 21).

160. (10) APPARTAMENTO REALE - 31 *Bagno con ritirata unita* - Ritiro all'Inglese (c. 41) e Gabinetto di S.A.R. L'arciduca (c. 42).

161. (10) APPARTAMENTO REALE - 30 *Camera da letto particolare per S. M.* - Stanza per i Camerieri (c. 43).

162. (10) APPARTAMENTO REALE - 29 *Segreteria* - Ritirata ove stà il Kamerhaitzer (c. 44).

163. (10) APPARTAMENTO REALE - 28 *Camera di servizio* - Prima Ritirata dei Leiblaquay della Guardia del Corpo (c. 45).

164. (10) APPARTAMENTO REALE - 26 *Stanza per un cameriere d'anticamera* - Altra Stanza (c. 46).

165. 25 *Anticamera al gran salone suddetto avente ingresso dallo scalone della Cancelleria Vice Reale* - Anticamera che mette al Salone (c. 3).

166. (Sala contigua).

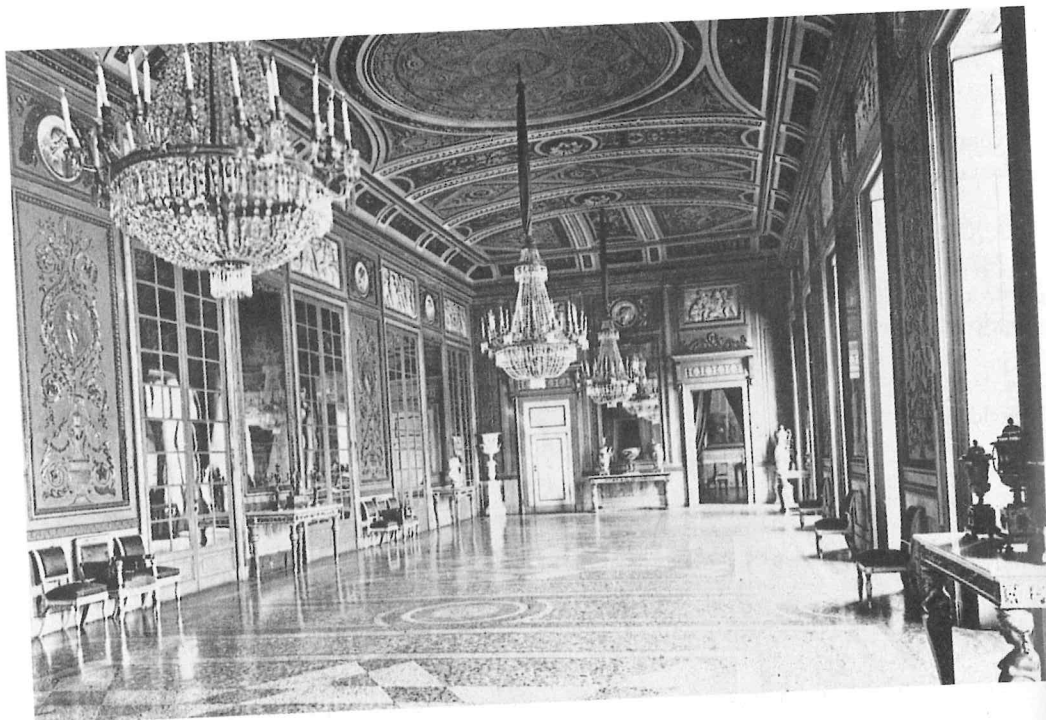


FIG. 9 - Galleria degli Specchi (n. 153).

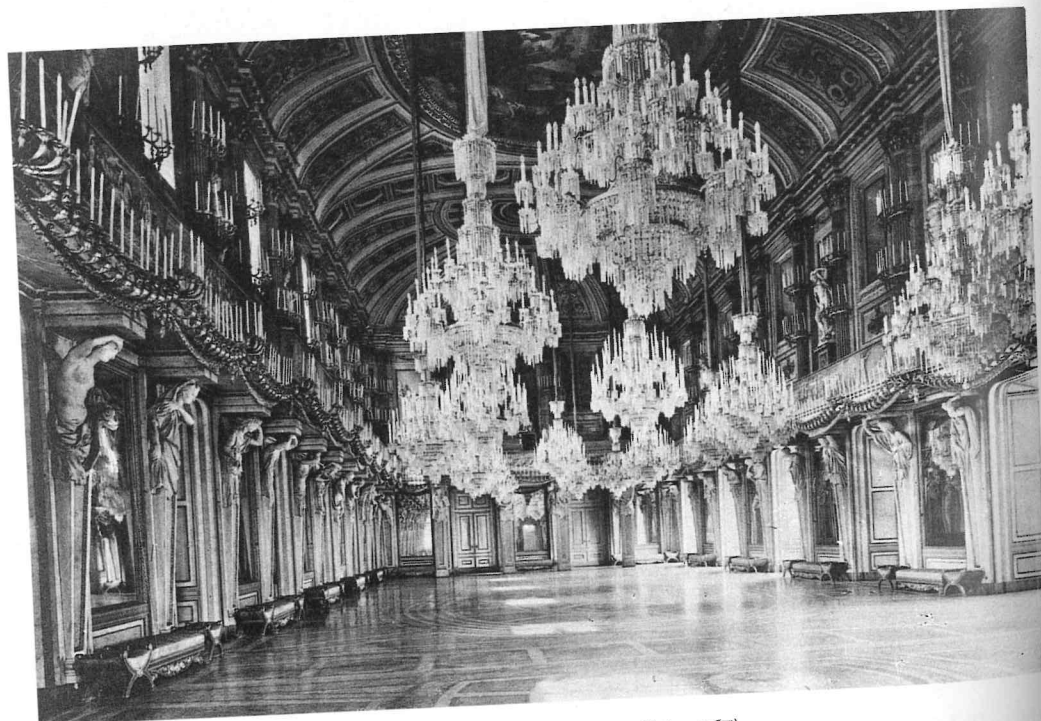


FIG. 10 - Salone delle Cariatidi (n. 167).



FIG. 11 - Sala del Buffet (n. 168).



FIG. 12 - Sala delle Quattro Colonne (n. 170).

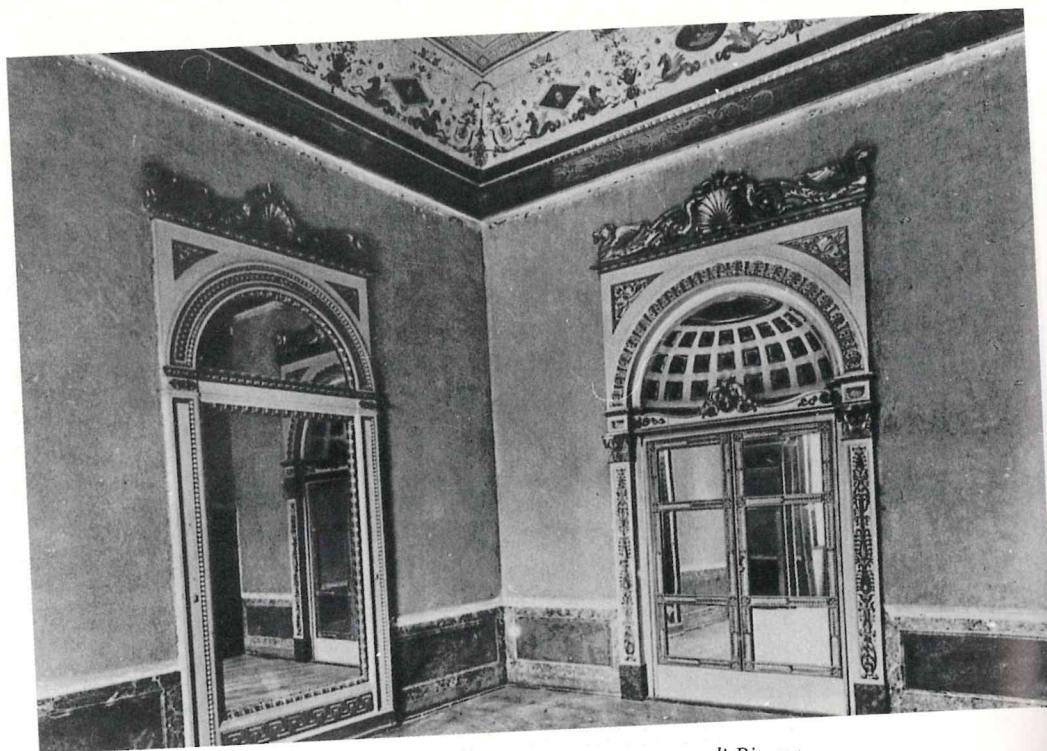


FIG. 13 - Una delle sale dell'*Appartamento di Riserva*.

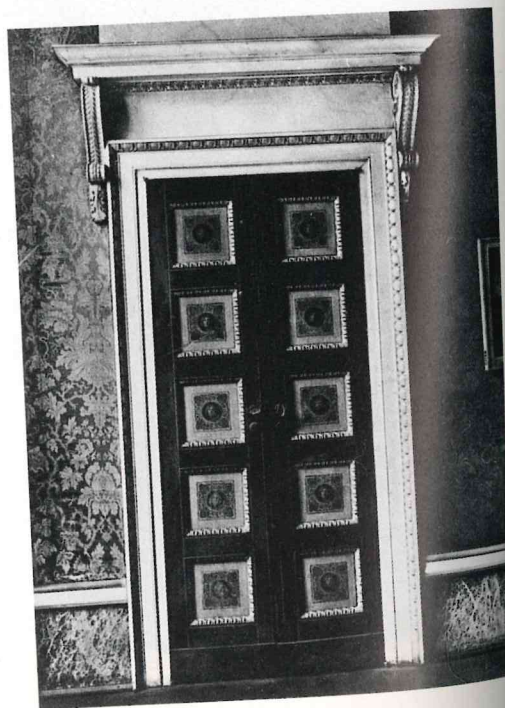


FIG. 14 - Particolare di una delle porte dell'*Appartamento di Riserva*.

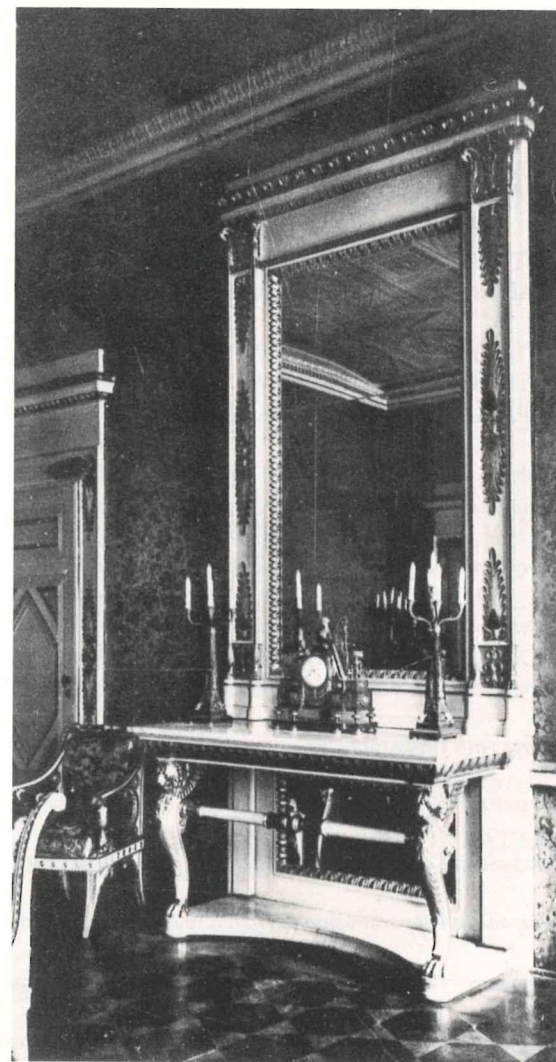


FIG. 15 - Particolare di una delle consoles con specchiera nell'*Appartamento di Riserva*.

167. XII SALONE DELLE CARIATIDI - 24 *Gran salone per feste pubbliche e banchetti* - Salone (c. 5) Fig.
Arch. Giuseppe Piermarini; stucchi della volta di Giocondo Albertolli; cariatidi di Gaetano Callani; statue
dell'ordine superiore di Giuseppe Franchi; dipinto al centro della volta (*Trionfo di Ferdinando I*) di Francesco
Hayez (Morassi, p. 15).

168. VIII SALA DEL BUFFET - 22 *Sala di ricreazione in occasione di feste* - Sala in seguito al Salone Fig.
(c. 9).

169. IX SALA DELLE OTTO COLONNE - 23 *Sala de' concerti e per piccole feste*
Decorazioni a stucco degli Albertolli e dipinti di Monticelli (Morassi, p. 13).

170. X SALA DELLE QUATTRO COLONNE - 48 *Galleria di passaggi e di disimpegno.* Fig.

171. XI SALOTTO DI PASSAGGIO (?) - 47 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in* Fig.
attualità di costruzione. 13-

172. 46 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

173. 45 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

174. *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

175. 44 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

176. 43 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

177. 42 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

178. 41 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

179. 40 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

180. 39 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

181. 38 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità di costruzione.*

182. Anticamera delli Leiblaquay (c. 19) - 37 *Camere e sale componenti l'appartamento di riserva in attualità*
di costruzione.

183. 49 *Appartamento occupato dalle LL.AA.II., ed a cui si può avere accesso anche dalla scala attigua*
all'anticamera n. 49 - Gabinetto di Tavoleta di S.A.R. L'arciduchessa (?) (c. 68).

184. 50 *Appartamento occupato dalle LL.AA.II., ed a cui si può avere accesso anche dalla scala attigua*
all'anticamera n. 49 - Gabinetto di confidenza della Real Arciduchessa (?) (c. 63).

185 - 192. (a) APPARTAMENTO PRIVATO DI S. M. IL RE - 51 - 56 *Appartamento occupato dalle*
LL.AA.II., ed a cui si può avere accesso anche dalla scala attigua all'anticamera n. 49.

194 - 197. (a) APPARTAMENTO PRIVATO DI S. M. IL RE - (aa) *Appartamento delle LL.AA. li*
Principi figli.

198 - 207. (b) APPARTAMENTO PER I PERSONAGGI DI CORTE - (aa) *Appartamento delle LL.AA. li*
Principi figli.

208 - 210. (b) APPARTAMENTO PER I PERSONAGGI DI CORTE - (bb) *Alloggi diversi degli*
impiegati di Corte.

211 - 217; 258 - 328. (c) ALLOGGI PER GLI AIUTANTI UFFICIALI E ALTRI IMPIEGATI
PRESSO S. M. - (bb) *Alloggi diversi degli impiegati di Corte.*

219 - 220. 36 - 35 *Sale dell'«Appartamento servibile per una carica di corte»*
(cfr. le sale nn. 154-156).

227 - 232. (f) UFFICIO DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI DELLA CORONA IN LOMBAR-
DIA ED ALLOGGI ANNESSI - (ii) *Fabbricato in progetto.*

233 - 242. (d) ALLOGGIO DEL PARROCO DI CORTE - (bb) *Alloggi diversi degli impiegati di Corte.*

243. (e) APPARTAMENTO PEI PERSONAGGI DI CORTE - (cc) *Uffici dell'Intendenza Vice-Reale.*

244 - 248. (e) APPARTAMENTO PEI PERSONAGGI DI CORTE - (ee) *Officina del sellaio.*

252. (f) UFFICIO DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI DELLA CORONA IN LOMBARDIA
ED ALLOGGI ANNESSI - (bb) *Alloggi diversi degli impiegati di Corte.*

254 - 255. (f) UFFICIO DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI DELLA CORONA IN LOMBAR-
DIA ED ALLOGGI ANNESSI - (bb) *Alloggi diversi degli impiegati di Corte.*

256. (f) UFFICIO DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI DELLA CORONA IN LOMBARDIA
ED ALLOGGI ANNESSI - (ee) *Officina del sellaio.*

285 - 313. (dd) *Alloggi delle RR. Guardie Trabant.*

314 - 328. (cc) *Uffici dell'Intendenza Vice-Reale.*

329. CAVALLERIZZA.

Stanze che precedevano il Salone delle Cariatidi: (g) APPARTAMENTO DI RISERVA PER R.R.
PERSONAGGI.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

UN CONTESTO PER L'ARAZZO CON «ENEAS DAVANTI A DIDONE» DELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Nello Forti Grazzini

Nel primo libro dell'*Eneide* Virgilio narra come Enea, in fuga da Troia e diretto verso l'Italia, approdi fortunatamente alle coste libiche con la parte delle navi scampate alla tempesta suscitata da Eolo, il dio dei venti. Lasciati sulla riva gli altri Troiani, l'eroe, in compagnia del solo Acate, esplora l'entroterra, dove scopre la città di Cartagine in costruzione; entrato nel tempio di Giunone, miracolosamente celato in una nube, assiste alla generosa accoglienza tributata dalla regina Didone ai compagni dai quali si era separato sul lido, che ormai lo credono morto.

Un bell'arazzo fiammingo (fig. 1) stabilmente esposto presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata a Milano illustra il passo immediatamente successivo del poema (*Eneide*, I, vv. 586 ss. in particolare il v. 611)¹: dissoltasi la nuvola che li nascondeva, Enea e Acate si mostrano alla regina e ai Troiani. Enea è raffigurato in primo piano, al centro, in atto di protendersi verso l'anziano Ilioneo, in piedi a destra; Acate, a sinistra, regge una lunga picca. In secondo piano si vede Didone avanzare tra le ancelle, allargando le braccia in segno di buona accoglienza, dando così evidenza visiva al testo della didascalia inscritta su una targa nel fregio superiore dell'arazzo: «AENEAM TVTE POENIS SVUCCEDERE TECTIS / ET SOCIOS FESSOS DIDO BENIGNA IVBET» (Didone benevola ordina che Enea e i suoi stanchi compagni siano accolti al sicuro nelle case dei Cartaginesi). La scena è ambientata sul limitare del tempio di Giunone, liberamente ricostruito, sullo spunto di una lapidaria descrizione virgiliana (cfr. *Eneide*, I, vv. 446-449), come una fragile costruzione circolare a ordini sovrapposti, a mezza strada tra un tempio periptero e un anfiteatro all'antica, classicheggiante nell'impianto ma di aspetto gotico per lo slancio delle membrature sottili. È ancora il testo virgiliano a suggerire l'immagine del muro ornato di affreschi, ritmato da paraste e statue, che, nell'arazzo, circonda il tempio: il poeta descrive infatti come Enea, commosso, mentre era ancora invisibile avesse riconosciuto nelle pitture del sacrario una cronaca figurata degli eventi della guerra di Troia, dei quali era stato protagonista (cfr. *Eneide*, I, vv. 456 ss.)².

L'*Eneas davanti a Didone* è un arazzo di notevoli proporzioni (cm 457x535); malgrado sia privo delle marche della città e della manifattura d'origine, si lascia identificare a prima vista come un arazzo di Bruxelles del pieno '500. La trama tessile è di media finezza, ma

l'arazziere ha abilmente sfruttato le possibilità offertegli dal *medium* adottato, realizzando con maestria la composizione e i suoi dettagli, con una trama di lana e seta di varia e felice cromia – rossa, blu, verde oca, panna –, tale da conferire alla scena e alla bordura una tonalità d'insieme chiara e luminosa.

Ignota è stata, finora, la storia dell'arazzo anteriormente all'ingresso nelle Civiche Raccolte, cui fu venduto da un privato nel 1953, né sono stati segnalati altri soggetti della serie – dedicata evidentemente alle *Storie di Enea*, o di *Enea e Didone* – di cui era stato parte. Catalogandolo e pubblicandolo per la prima volta nel 1984, chi scrive aveva evidenziato tre elementi atti a circoscriverne l'origine e la cronologia.

Primo. Un'uguale bordura, cosparsa di fiori e frutti su tutti i lati, e che presenta un suonatore e una suonatrice nel fregio inferiore, nei montanti laterali figure femminili fantasiosamente incastonate entro un'«anima» metallica di anelli e barre aggettanti, in alto una didascalia serrata tra putti seduti, era già stata utilizzata in un ciclo brussellese di *Storie di Gedeone* (fig. 2) acquistato dal duca di Firenze Cosimo I de' Medici, del quale sopravvivono tre soggetti³: il *Gedeone*, citato per la prima volta in un inventario fiorentino come un recentissimo arrivo dalle Fiandre l'8 gennaio 1562, va datato verso il 1560-1561. E poiché nell'*Enea davanti a Didone* il modello del fregio fu usato in seconda battuta (il disegno dei montanti laterali fu infatti integrato nelle estremità superiori per adeguarlo alla maggiore altezza della scena), l'arazzo dev'essere di cronologia contigua ma posteriore, verso il 1560-1565; dev'essere stato fabbricato dallo stesso arazziere delle *Storie di Gedeone*, purtroppo anonimo malgrado abbia inscritto la sua marca sulla serie inviata a Firenze⁴.

Secondo. Esiste un'altra redazione dell'*Enea davanti a Didone* (fig. 4), passata in vendita a Parigi nel 1978 (come episodio di una «Storia di Alessandro Magno») e a Monaco nel 1986 (come «David davanti a Betsabea»)⁵. Caratterizza questa replica, anch'essa eseguita con trama di lana e seta, l'assenza della didascalia e l'impiego di una bordura formata da un festone continuo di foglie, fiori e frutti, con l'inserimento di piccoli uccelli tra i racemi: bordura che si conforma a una tipologia decorativa in uso a Bruxelles a partire dal 1525-1530 sino alla metà del XVI secolo, tale da attestare l'antioriorità cronologica di questo panno rispetto all'arazzo delle Civiche Raccolte.

Terzo. La scena dell'*Enea davanti a Didone* appare di gusto classico e di matrice italiana, ma il cartone fu eseguito da un pittore fiammingo; questi, nel concepire e collocare nella campitura il tempio di Giunone, prese spunto dalla veduta – ben più solida e corretta da un punto di vista «archeologico» – del Teatro di Marcello posto da Giulio Romano come fondale per uno dei cartoni degli arazzi del *Trionfo di Scipione*, ripetutamente tessuto a Bruxelles dal 1532⁶. Inoltre, affinità sul piano figurativo, nei costumi e nelle pose delle figure, e il rilievo attribuito allo sfondo architettonico, fanno accostare l'arazzo delle Civiche Raccolte a una coeva serie di sette *Storie di Enea* tessuta a Bruxelles, corredata da una diversa bordura, appartenente al Patrimonio Nacional di Spagna (figg. 8-14)⁷. In questa serie l'episodio di *Enea davanti a Didone* non compare. Sin qui la scheda del 1984. Rimanevano irrisolti vari quesiti; in particolare non veniva



FIG. 1 - *Enea davanti a Didone*, arazzo di Bruxelles. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata (foto Archivio Civico, Milano).



FIG. 2 - *Gedeone invia ambasciatori in varie città*, arazzo di Bruxelles.
Roma, Ambasciata italiana presso il Vaticano
(deposito della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze)
(foto Archivio Fotografico della Soprintendenza, Firenze).



FIG. 3 - *Enea e Acate a caccia di cervi*, arazzo di Bruxelles.
Londra, Victoria and Albert Museum (foto Sotheby's, Londra).



FIG. 4 - *Enea davanti a Didone*, arazzo di Bruxelles. Locazione sconosciuta (foto Sotheby's, Monaco).

affrontato compiutamente il rapporto con la serie del Patrimonio Nacional. Il cartone dell'*Enea davanti a Didone* era forse parte di un più ampio ciclo di modelli da cui era stata tratta anche quella serie? I dati allora disponibili non consentivano di rispondere a questo interrogativo. Poi non si è più riparlato dell'*Enea davanti a Didone*, ma alcuni studi recentemente pubblicati, in particolare un articolo dedicato da Wendy Hefford a un arazzo del Victoria and Albert Museum (1986) e una brillante indagine (1990) di Bernice Davidson sulla perduta serie di arazzi della *Navigazione d'Enea* disegnata da Perino del Vaga per l'ammiraglio genovese Andrea Doria, consentono ora di riesaminare le problematiche irrisolte dell'*Enea davanti a Didone*, la cui origine s'intreccia con i fatti indagati dalle due studiosi⁸. Nelle pagine che seguono si preciserà dunque il contesto da cui esso scaturì, si indicheranno altri soggetti appartenenti alla stessa serie, si cercherà di fornire qualche suggerimento forse utile per riordinare il quadro, quanto mai complesso e del quale l'arazzo delle Civiche Raccolte è parte, delle tessiture e ritessiture bruxellesi tratte da uno stesso ciclo di cartoni delle *Storie di Enea*, che incontrarono largo favore, soprattutto in Italia, tra il secondo quarto del XVI secolo e il primo quarto del XVII secolo. All'origine della catena si pone una serie di arazzi commissionata da Andrea Doria, della quale però per chiarezza espositiva, si tratterà più avanti, dopo averne enumerate le filiazioni.

Per tutto il corso del XVI secolo le manifatture di Bruxelles fabbricarono cicli di arazzi dedicati alle *Storie di Enea*, un tema che, grazie alla varietà di episodi e situazioni descritte nel testo virgiliano, si prestava a inscenare una gamma molto ampia di immagini: scene di guerra, di navigazione, di corte, d'amore, di caccia, nobilitate dalla fonte letteraria e dalla dislocazione nel passato classico, illustrate ora nello stile prerinascimentale tipico degli arazzi bruxellesi d'inizio secolo, come nel panno coi *Funerali di Turno* presso il Palazzo Reale di Madrid, databile verso il 1515⁹, ora con una crescente vena classicheggiante, come in un arazzo di *Enea e la Sibilla agli Inferi* in collezione privata, databile verso il 1525-1530¹⁰, sino alle interpretazioni pienamente rinascimentali o inclinati agli artifici figurativi della Maniera del pieno e tardo '500. Prediletti furono, comunque, gli episodi relativi all'incontro con Didone narrati nel primo e nel quarto libro dell'*Eneide*, illustrati in una serie di cinque tappezzerie e Hampton Court, del 1520-1525 c.¹¹, in un'altra di quattro soggetti a Regensburg, Museum der Stadt, verso la metà del '500¹², e in una più tarda serie del terzo quarto del secolo, nota grazie all'arazzo con *Enea che distribuisce il cibo e le bevande tra i suoi compagni* a Greenville, Bob Jones University Museum of Sacred Art, e a un altro con *Didone che accoglie Ascanio* presso l'Hôtel de Ville di Torgny-sur-Vire (nella regione francese della Manche) già parte di un insieme formato da sei soggetti¹³. Ma il più importante ciclo dedicato alle *Storie di Enea*, più volte replicato a Bruxelles, fu un altro, che gli studiosi hanno tardato a identificare. È noto tramite varie «edizioni», tutte incomplete, le quali, globalmente esaminate, permettono di ricostruire un imponente set incentrato sulle vicende «libiche» dell'eroe troiano, culminate nel tumultuoso amore con l'infelice Didone.



FIG. 7 - *Banchetto di Enea e Didone*, arazzo di Bruxelles.
Già collezione del Duca di Iveagh
(Courtesy of the Trustees of Victoria and Albert Museum, Londra).

Spetta a Wendy Hefford il merito di avere segnalato per prima questa sequenza di tessiture e di avere enucleato, tra le superstiti, la redazione forse più antica, i cui soggetti sopravvivono, eseguiti in lana e seta, privi di didascalie, si caratterizzano per l'adozione di bordure composte da un festone vegetale continuo cui sono frammisti piccoli animali, soprattutto uccellini. La studiosa ne ha indicati due soggetti: *Enea e Acate a caccia di cervi* (fig. 3), acquistato nel 1982 dal Victoria and Albert Museum di Londra, che mostra i due protagonisti impegnati nell'impresa venatoria tra gli alberi di un bosco – Enea in primo piano punta l'arco contro una preda –, mentre nello sfondo si vedono i Troiani rimasti presso le navi (fonte: *Eneide*, I, 184-193)¹⁴; e *Enea e Didone si riparano dalla tempesta*, in collezione privata, raffigurante una scena d'amore tra l'eroe e la regina di Cartagine, ispirata a *Eneide*, IV, 160 ss.¹⁵. Ma in questa stessa serie va senz'altro incluso anche l'*Enea davanti a Didone* (fig. 4) passato in vendita a Parigi e a Monaco – la replica dell'arazzo a Milano –, che presenta un'identica bordura e la cui altezza (misura cm. 410x460) è pressoché uguale a quella dell'*Enea e Acate a caccia* del Victoria and Albert Museum (cm. 406x487). È inoltre possibile che fosse parte dello stesso insieme anche un arazzo raffigurante il *Miracolo dei cigni* (fig. 5) cioè l'apparizione di Venere travestita da cacciatrice a Enea e Acate, e la visione dei dodici cigni che annuncia a Enea la salvezza delle sue navi (fonte: *Eneide*, I, 314 ss., 393 ss.), che, come segnala Wendy Hefford, era conservato, orbato della bordura, presso lo Schlossmuseum di Berlino e andò distrutto nel corso della Seconda Guerra Mondiale¹⁶. Non è purtroppo identificabile la marca dell'arazziere presente nei primi tre arazzi citati di questa serie e che riappare, associata con un'altra anche in una serie brussellese di *Storie di Tobia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) corredate da bordure identiche a quelle dell'*Enea*¹⁷. Databile, sulla base della conformazione delle bordure, attorno al 1540, il gruppo degli *Enea* doveva essere originariamente più ampio: se, come si dirà più avanti coincide con un ciclo di arazzi posseduto da Ferrante Gonzaga nel 1548, doveva comprendere ben quattordici scene. In ogni modo, grazie all'inclusione nel ciclo anche dell'episodio di *Enea davanti a Didone*, comincia a prendere corpo il contesto cui riferire anche l'arazzo delle Civiche Raccolte. Lo stesso ciclo di cartoni fu riutilizzato negli stessi anni, cioè verso il 1540, per tessere a Bruxelles un'altra redazione delle *Storie di Enea* i cui componenti, rispetto alla precedente, si distinguono per la maggiore altezza, per la più preziosa trama tessile, arricchita da filati d'oro e d'argento, e per l'adozione di bordure che, pur di analoga tipologia – con festoni vegetali e piccoli animali –, sono diverse, in particolare negli angoli inferiori, dove i festoni si dipartono da montature in finto metallo¹⁸. I due panni superstiti di questa «edizione» rivelano un nuovo soggetto del ciclo. Infatti, mentre il *Miracolo dei cigni* (fig. 6) a Madrid, Palacio Real (n. A.337-11232, misurante cm. 435x433; documentato a Madrid dal 1880)¹⁹ illustra la medesima scena vista nel panno già a Berlino, l'altro propone un'immagine del *Banchetto di Enea e Didone* (fig. 7), cioè Didone e Enea a tavola, in una grandiosa ambientazione architettonica all'antica, col piccolo Ascanio inginocchiato in primo piano davanti alla mensa, e con altri Troiani assiepati a destra che porgono preziosi doni alla regina (fonte: *Eneide*, I, vv. 695 ss.); non conosco l'attuale locazione di questo

secondo arazzo, già nella collezione del Duca di Iveagh, ma Wendy Hefford ne ha segnalata la riproduzione presso il Catalogo Marillier depositato al Victoria and Albert Museum, dal quale è tratta la fotografia qui pubblicata²⁰. All'incirca un ventennio più tardi, dallo stesso ciclo di cartoni furono tratte a Bruxelles le sette *Storie di Enea* (figg. 8-14), tessute con trama di lana e seta, costituenti la serie n. 116 del Patrimonio Nacional di Spagna, attualmente smistata fra tre diverse sedi a Madrid²¹. La serie fu eseguita entro il 1555 per Maria d'Ungheria, zia dell'imperatore Carlo V e governatrice delle Fiandre fino a quell'anno: l'inventario degli arazzi ch'ella riportò a Madrid da Bruxelles, del 1555-1558, comprende infatti due cicli di *Enea*, uno dei quali (n. 7 dell'inventario) già vecchio e di mediocre qualità, e formato da nove soggetti, l'altro invece (n. 5) formato da sette soggetti: questo corrisponde con ogni probabilità all'attuale serie n. 116 del Patrimonio Nacional²². È dunque troppo ritardata la cronologia, verso il 1570-1580, proposta da Hefford: nelle cimose vi è inscritta la marca «CR» (la stessa che compare anche sul *Perseo*, *Danao* e *Bellerofonte che combattono contro le belve* delle Civiche Raccolte²³ recentemente assegnata all'arazziere brussellese Cornelis de Ronde, defunto entro i primi giorni del 1569²⁴. Dev'essere dunque stata fabbricata subito dopo la metà del secolo, come dichiarano anche i motivi ornamentali delle bordure, con figure allegoriche, fiori e frutti, e «anime» metalliche, in linea col gusto prevalente a Bruxelles nel terzo quarto del XVI secolo²⁵.

In quest'ampia sequenza di *Storie di Enea*, scene già viste negli arazzi sopravvissuti delle redazioni anteriori del ciclo si combinano con altre perdute nelle serie più antiche; i soggetti sono esplicitati dalle didascalie riportate entro targhe nelle bordure superiori. Sono rappresentati: 1) *Giunone davanti a Eolo, con le navi di Enea in navigazione verso l'Italia* (fig. 8), di cm. 385x489 (fonte: *Eneide*, I, vv. 34 ss.). 2) *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta* (fig. 9), di cm. 385x489 (fonte: *Eneide*, I, vv. 81 ss.). 3) *Enea e Acate a caccia* (fig. 10), di cm. 386x390: la stessa scena illustrata nell'arazzo del Victoria and Albert Museum (fig. 3), ma contratta, di modo che ora Enea, anziché puntare l'arco contro il cervo, troppo vicino, afferra l'animale per le corna e sta per trafiggerlo con la spada. 4) *Enea e Acate in vista di Cartagine* (fig. 11), di cm. 375x443 (fonte: *Eneide*, I, vv. 121 ss.). 5) *I Troiani davanti a Didone* (fig. 12), di cm. 382x490 (fonte: *Eneide*, I, vv. 505 ss.). 6) *Banchetto di Enea e Didone* (fig. 13), di cm. 382x472: replica dell'altro *Banchetto* (fig. 7) più sopra segnalato, ma con modificazioni nello sfondo. 7) *Giove invia Mercurio a Enea per ordinarli di lasciare Cartagine* (fig. 14), di cm. 390x575 (fonte: *Eneide*, IV, vv. 219 ss.)²⁶.

S'interpone a questo punto, tra le serie che andiamo ricollegando, quella di cui è parte l'*Enea davanti a Didone* (fig. 1) delle Civiche Raccolte, tessuta anch'essa a Bruxelles e databile, come si è detto, verso il 1560-1565. L'ipotesi cautamente accennata nel 1984, che l'arazzo illustri una scena originariamente compresa anche tra i modelli della serie n. 116 del Patrimonio Nacional, non soltanto trova ora piena conferma, ma va estesa anche alle altre *Storie di Enea* che si sono citate: e non soltanto per via del ponte lanciato verso le altre serie tramite la replica del 1540 c. (fig. 4), che, reintegrata nell'originario gruppo

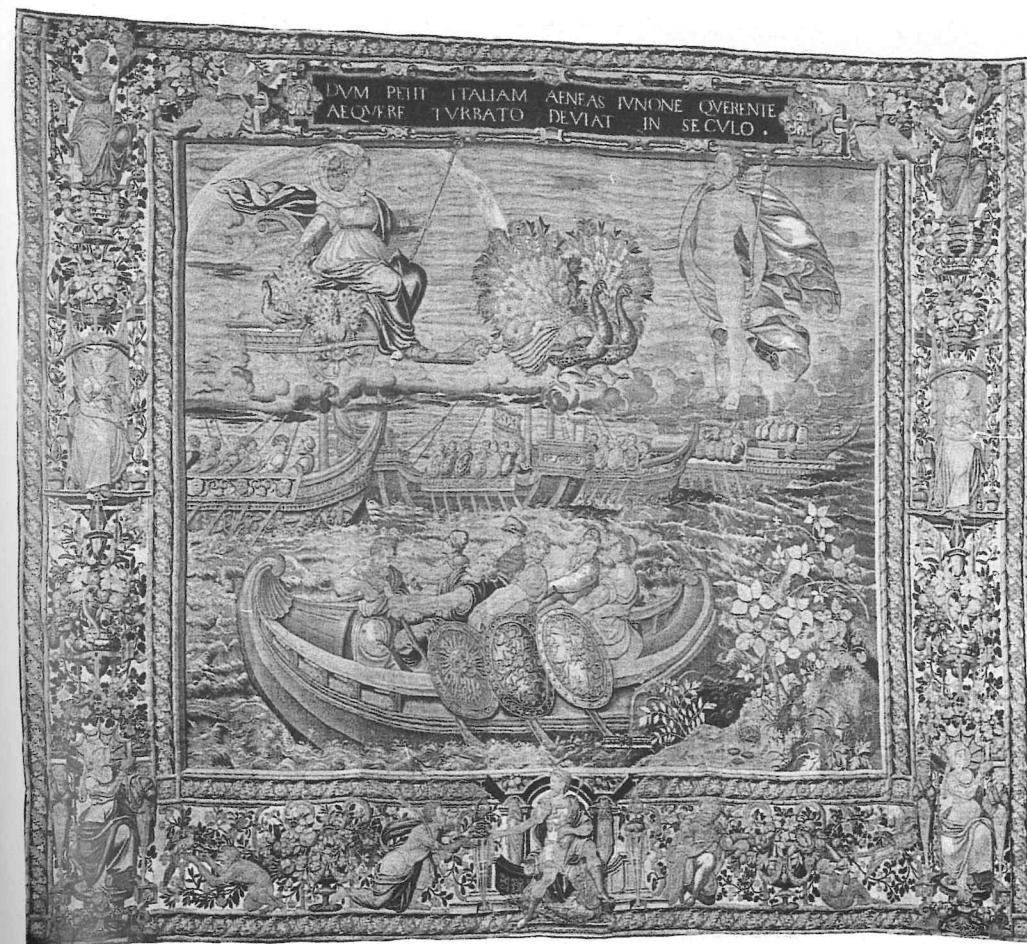


FIG. 8 - Cornelis de Ronde, *Giunone davanti a Eolo, con le navi di Enea in navigazione verso l'Italia*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio de las Cortes (foto Patrimonio Nacional, Madrid).



FIG. 9 - Cornelis de Ronde, *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio de Aranjuez (foto Patrimonio Nacional, Madrid).



FIG. 10 - Cornelis de Ronde, *Enea e Acate a caccia di cervi*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio de Aranjuez (foto Patrimonio Nacional, Madrid).



FIG. 11 - Cornelis de Ronde, *Enea e Acate in vista di Cartagine*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio Real (foto Patrimonio Nacional, Madrid).

di pertinenza, dimostra l'appartenenza della scena di *Enea davanti a Didone* al più ampio ciclo che stiamo ricostruendo. Ne dà la prova un altro fondamentale dato. L'arazzo delle Civiche Raccolte non è infatti l'unico soggetto superstite della serie tessuta nel 1560-1565: se ne possono indicare altri sei che con esso formano un gruppo unitario, i cui componenti, contraddistinti da omogenee opzioni materiche e cromatiche, presentano approssimativamente le stesse dimensioni (in altezza) e sono decorati da identiche bordure. E il gruppo ricomposto, come si vedrà, altro non è che una particolare riedizione delle *Storie di Enea* basata sui modelli già utilizzati nei cicli anteriori.

Il primo degli arazzi da riaccostare all'esemplare delle Civiche Raccolte è il *Banchetto di Enea e Didone* (fig. 15) del Museum für Angewandte Kunst a Vienna, cui fu venduto da Alfred Rotschild nel 1882²⁷. La didascalia inscritta nella bordura superiore allude sinteticamente all'episodio raffigurato: «EXCIPIVNT TEVCROS CONVIVIA REGIA GRATE / LETITIAM PRESTANS CARMINA BACCHVS HABET». La scena è un'esatta replica del *Banchetto* già segnalato in un'edizione del 1540 c. (fig. 7) (e copiato, ma con varianti nello sfondo, in un arazzo della serie n. 116 a Madrid (fig. 13)), ma ampliata, a destra con l'aggiunta di due figure femminili e soprattutto a sinistra con l'inclusione di un suonatore di lira e di altri personaggi posti davanti a un'arcata, oltre la quale s'intravede un'area struttura a ordini sovrapposti simile a quella del tempio di Giunone nell'*Enea davanti a Didone*. Le figure e lo sfondo aggiunti a sinistra, incoerenti col resto della scena, sono evidentemente il frutto di una manipolazione del cartone originario.

Gli altri cinque arazzi da riunire col panno a Milano (figg. 16-20) erano a Roma, a Palazzo Colonna, nel 1900, quando furono acquistati da Joseph Whitaker (1850-1936), un ricco commerciante anglo-siciliano, cultore di ornitologia e archeologia. Fu forse proprio la passione per la ricerca dei reperti punici nell'isola di Mozia (per poter svolgere gli scavi acquistò, pezzo dopo pezzo, l'intera isola) a determinare il Whitaker ad acquistare quei cinque arazzi nei quali erano fantasiosamente illustrate scene ambientate nel territorio e nella capitale degli antichi Fenici. Li dispose, quali sontuosi ornamenti ed emblematici manifesti delle sue predilezioni culturali, nel salone della musica e sulle pareti della scala interna della spettacolare dimora, in stile liberty e neo-rinascimentale, che aveva appena terminato di erigere a Palermo: Villa Malfitano. Nell'edificio, centro della più brillante vita sociale della Palermo fin de siècle, ora sede della Fondazione Whitaker, gli arazzi sono tuttora esposti²⁸. Rappresentano i seguenti soggetti:

- *Giunone davanti a Eolo, con le navi di Enea in navigazione* (fig. 16), cm. 489x715, corredato con la marca di Bruxelles («DVM PETIT ITALIAM AENEAS IVNONE QVERENTE / AEQVORE TVRBATO DEVIAT IN SICVLO»: mentre si dirige verso l'Italia, Enea, per le acque agitate, devia su richiesta di Giunone verso la Sicilia). La didascalia è la stessa inscritta nel corrispondente arazzo della serie n. 116 a Madrid (fig. 8). Anche la scena è la medesima (con qualche variante, ad esempio nel volto e nel manto di Eolo), ma con un grande ampliamento a destra, dove si vede, oltre un alberello, la flotta troiana che sbarca sulle coste libiche: questa integrazione stride col resto della composi-

zione, non soltanto sul piano stilistico ma anche per motivi narrativi, poiché lo sbarco dovrebbe aver luogo soltanto dopo la tempesta raffigurata nel panno che segue.

– *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta* (fig. 17) cm. 475x783, corredato con la marca di Bruxelles («NON FERT NEPTVNVS VENTORVM NVMINA CVIVS / AVXILIO TEVCRI LITTVS HABENT LIBYCVM»: Nettuno non sopporta l'interferenza dei venti; col suo aiuto i Troiani raggiungono la costa libica). La didascalia è la stessa già utilizzata nel corrispondente arazzo del Patrimonio Nacional (fig. 9). La metà destra della scena propone lo stesso soggetto rappresentato a Madrid, con qualche differenza (manca l'albero all'estrema destra; Venere è completamente nuda; sono distanziate le divinità della parte superiore dalla scena marittima in basso; ma la metà sinistra dell'arazzo, dove sono raffigurati Nettuno, tritoni a cavalcioni di testuggini ed elefanti marini, un marinaio a mani giunte nella barca di Enea e, in alto, Eolo celato tra le nuvole, si palesa come un'integrazione non prevista del cartone originario.

– *Enea e Acate a caccia* (fig. 18), cm. 459x445 («PARTITA SOCIIS AENEAS CARNE FERINA / POENVM CVM FIDO LVSTRAT ACATHE SOLVM»: Enea, divisa coi compagni la carne delle fiere, perlustra il suolo punico in compagnia del fido Acate). La scena replica, fino ai minimi particolari, il corrispondente soggetto (fig. 3) al Victoria and Albert Museum. Le estremità sinistra e destra della scena sono però state tagliate; anche le bordure laterali sono perdute.

– *Enea e Acate in vista di Cartagine* (fig. 19), cm. 459x684 («AENEAS TEMPLVM CONDENTEM CERNIT ELISAM / VRBIS EXCELSE MOENIA COLLE VIDET»: da un alto colle, Enea vede Didone che fonda un tempio e scorge le mura della città). È una replica, con qualche variante, del corrispondente soggetto (fig. 11) della serie n. 116 del Patrimonio Nacional, corredata da un'identica didascalia. Ma all'estremità sinistra il cartone è stato integrato con alcune figure, tra le quali si riconosce Didone, accanto a un suddito inginocchiato che indica alla regina il panorama di Cartagine in costruzione. L'arazzo è stato leggermente ribassato, come dimostrano i tagli, ricuciti, tra la scena e le bordure orizzontali. Non è escluso che la cimosa inferiore di questo panno, come anche del successivo, non visibile in quanto ripiegata e fissata alla parete, possa recare inscritta la marca dell'arazziere.

– *Didone si prepara al suicidio* (fig. 20), cm. 459x684 («FINGIT SACRA DOLENS INGRATAM PASSAREPVLSAM / DESPERANS DIDO CERTA PARARE NECEM»: Didone, subita l'ingrata ripulsa, dolente e disperata, finge riti sacri, per prepararsi alla morte). È l'unico soggetto di questa edizione delle *Storie di Enea* non raffigurato nelle superstiti tappezzerie delle serie anteriori. Il soggetto è ripreso senza rigore testuale da *Eneide*, IV, vv. 450 ss. Preparandosi al suicidio per l'abbandono da parte di Enea, Didone compie sacrifici agli dei: la vediamo inginocchiata davanti a un altare scolpito, decorato da festoni e da un teschio di capra, mentre Giunone si cela nel fumo che s'innalza dall'ara. La cerimonia ha luogo davanti a una grande abside ornata di rilievi e grottesche, ai lati della quale si raccolgono altri personaggi della corte di Didone. In alternativa, potrebbe essere invece illustrata la preghiera di Didone a Giunone descritta in *Eneide*, IV, vv. 54 ss. Anche

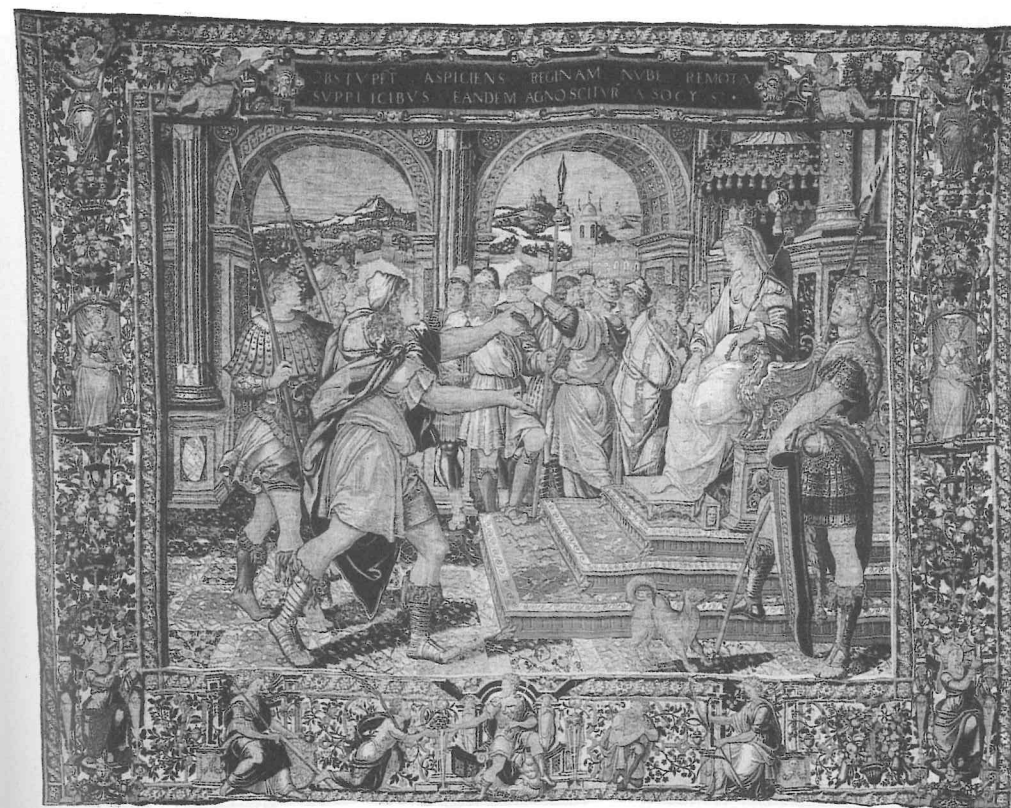


FIG. 12 - Cornelis de Ronde, *I Troiani davanti a Didone*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio de Aranjuez (foto Patrimonio Nacional, Madrid).



FIG. 13 - Cornelis de Ronde, *Banchetto di Enea e Didone*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio de las Cortes (foto Patrimonio Nacional, Madrid).

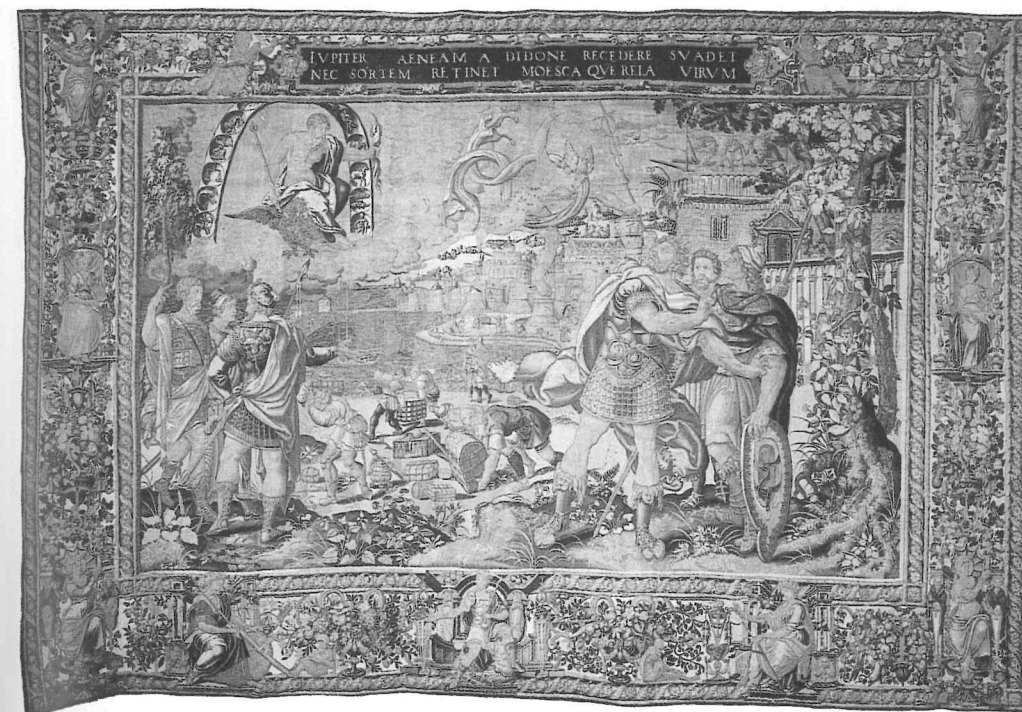


FIG. 14 - Cornelis de Ronde, *Giove invia Mercurio a Enea per ordinargli di lasciare Cartagine*, arazzo di Bruxelles. Madrid, Palacio Real (foto Patrimonio Nacional, Madrid).



FIG. 15 - *Banchetto di Enea e Didone*, arazzo di Bruxelles.
Vienna, Museum für Angewandte Kunst.

questo arazzo è leggermente ribassato, come indicano i tagli, ricuciti, in alto e in basso, tra la scena e le bordure orizzontali.

I sette soggetti distribuiti tra Milano, Vienna e Palermo dimostrano come questa redazione delle *Storie di Enea* fosse tessuta in proporzioni di particolare monumentalità, conseguite sia tramite l'uso di bordure larghe, sia tramite integrazioni delle figurazioni, non sempre ben armonizzate col resto delle scene.

Le ritessiture delle *Storie di Enea* non si esaurirono col terzo quarto del XVI secolo. Ancora a Bruxelles, verso il 1610-1615, Jan Raes e Jaques Geubels il Vecchio o la vedova di quest'ultimo, Catharina van den Eynde, siglarono la più tarda riedizione nota, realizzata in lana e seta. Ne sopravvivono tre arazzi. Due sono presso la Pinacoteca di Fabriano: una versione molto ristretta dell'*Enea e Acate a caccia* (fig. 21) (cm. 410x180) secondo la variante già illustrata a Madrid (fig. 10) (con Enea che afferra la preda per le corna), e una scena di non chiara identificazione, con un uomo e una donna a cavallo, forse *Enea e Didone che escono da Cartagine per andare a caccia* (fig. 22), misurante cm. 360x180 (se questo è il soggetto, la fonte è: *Eneide*, IV, vv. 136 ss.)²⁹. Alla stessa «edizione» appartiene un *Miracolo dei cigni* (fig. 23), la cui bordura è uguale a quella degli arazzi a Fabriano, che negli anni '30 di questo secolo era proprietà di Lionel Harris a Londra; già segnalato da Wendy Hefford, viene qui pubblicato per la prima volta³⁰.

Va segnalato infine un arazzo, privo della bordura, non smistabile in alcuna delle serie già elencate: l'*Enea e Acate a caccia* (fig. 24) passato in vendita il 25 novembre 1938 al Palais der Schone Kunsten di Bruxelles³¹. È una replica della versione contratta della scena illustrata nella serie n. 116 del Patrimonio Nacional (fig. 10), ma allargata e arricchita da dettagli naturalistici: sembra dunque, a giudicare dalla riproduzione, un'opera di buon livello del terzo quarto del XVI secolo e poiché lo stesso soggetto figura negli altri cicli di *Enea* assegnati a quell'epoca, dev'essere l'unico esemplare superstite d'un'altra serie coeva alla n. 116 di Madrid e a quella smistata tra Milano, Vienna e Palermo.

Gli arazzi superstiti consentono dunque di identificare almeno sei serie di *Enea* correlate tra loro in quanto tratte dallo stesso ciclo di modelli, illustranti episodi narrati nel primo e nel quarto libro dell'*Eneide*, tutte tessute a Bruxelles tra il 1540 c. e il 1610-1615 c.. È impossibile dire in quali di esse fosse originariamente trascritto il ciclo completo dei modelli, del quale, considerando l'insieme delle serie, sono identificabili dodici soggetti: 1) *Giunone davanti a Eolo, con la flotta troiana in navigazione*; 2) *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta*; 3) *Enea e Acate a caccia*; 4) *Miracolo dei cigni*; 5) *Enea e Acate in vista di Cartagine*; 6) *I Troiani davanti a Didone*; 7) *Enea davanti a Didone*; 8) *Banchetto di Enea e Didone*; 9) *Enea e Didone escono da Cartagine (?)*; 10) *Enea e Didone si riparano dalla tempesta*; 11) *Giove invia Mercurio a Enea per ordinargli di lasciare Cartagine*; 12) *Suicidio di Didone*. Come abbiamo avuto modo di notare, gli arazzi di uguale soggetto appartenenti a diverse «edizioni» non sono identici tra loro, non sono cioè copiati dallo stesso cartone. Registrano un prototipo comune, ma di tessitura in tessitura i cartoni furono modificati – ampliati, ristretti, emendati – per essere adattati ai diversi



FIG. 16 - *Giunone davanti a Eolo, con le navi di Enea in navigazione e lo sbarco a Cartagine*, arazzo di Bruxelles.
Palermo, Villa Whitaker (foto Edizioni Ariete).

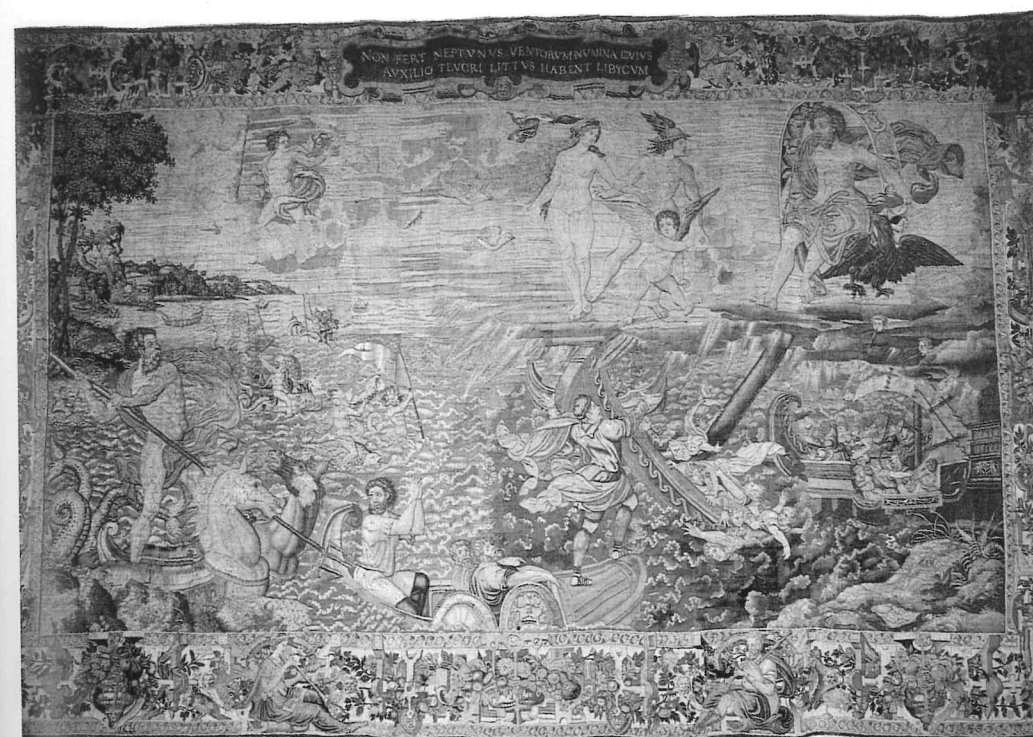


FIG. 17 - *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta*, arazzo di Bruxelles.
Palermo, Villa Whitaker (foto Edizioni Ariete).

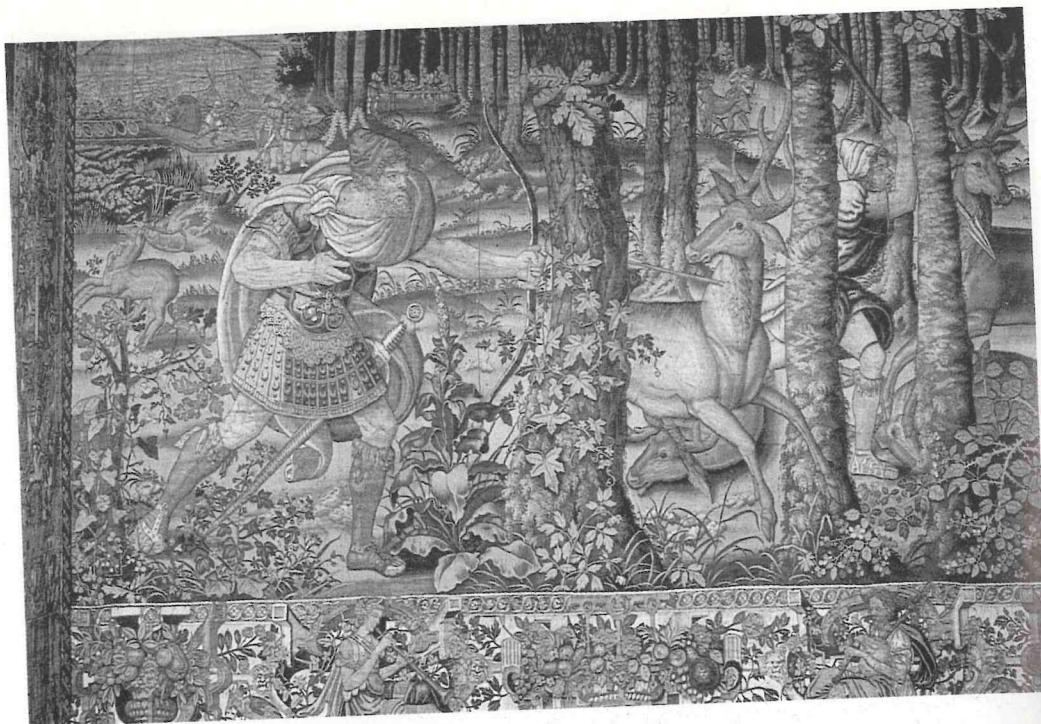


FIG. 18 - *Enea e Acate a caccia di cervi*, arazzo di Bruxelles.
Palermo, Villa Whitaker (foto Edizioni Ariete).



FIG. 19 - *Enea e Acate in vista di Cartagine*, arazzo di Bruxelles.
Palermo, Villa Whitaker (foto Edizioni Ariete).

formati che si volevano ottenere o perché, rovinati nel corso dei lavori, dovettero essere ridipinti.

A monte di queste serie, come Bernice Davidson ha indicato, si pone il ciclo di sei arazzi con *Storie di Enea* – ma citati da Vasari come *Storie di Didone* e definiti entro antichi inventari la *Navigazione d'Enea* – tessuti a Bruxelles entro il 1536 sulla base di modelli preparati a Genova da Perino del Vaga, il celebre pittore fiorentino, già allievo di Raffaello; furono commissionati dall'ammiraglio Andrea Doria per ornare il salone orientale, detto «di Nettuno» o «del Naufragio», del suo palazzo a Fassolo (Genova)³². Perino del Vaga appositamente richiamato da Roma, fu il principale artefice delle ristrutturazioni in corso nel palazzo dal 1528, comprendenti il rifacimento architettonico, la decorazione pittorica degli interni e della facciata, il reperimento o la commissione di preziosi arredi per le sale³³. I temi decorativi utilizzati a Fassolo, trascelti dalla mitologia e dalla storia antica, traducevano in metafora una magniloquente celebrazione del Doria e della sua stirpe, nonché dell'imperatore Carlo V di cui l'ammiraglio si professava fedele vassallo e al quale il palazzo era idealmente offerto e dedicato, quale residenza imperiale³⁴. Nel salone di Nettuno, gli arazzi di Enea si sarebbero accordati con una grande scena illustrata da Perino a olio sulla volta – scomparsa, ma nota grazie al disegno preparatorio (Louvre, n. 636) –, raffigurante *Nettuno che placa la tempesta*³⁵, per proclamare un messaggio politico e celebrativo: Nettuno e Giove, celesti protettori dell'eroe troiano, erano infatti da leggersi come «figure» del Doria e dell'imperatore, mentre Enea era l'immagine del pio e leale condottiero, del *miles christianus* spinto dagli dei e dal fato a fondare la stirpe imperiale che avrebbe retto l'Italia, ovvero a instaurare il dominio cesareo di Carlo V³⁶.

Tre disegni connessi da Bernice Davidson coi progetti di Perino per gli arazzi di Andrea Doria si collegano anche con le *Storie di Enea* tessute posteriormente a Bruxelles: due disegni al Louvre, giudicati non originali ma copie delle prove grafiche dell'artista, il primo con *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta* (fig. 25), il secondo con *I Troiani davanti a Didone* (fig. 26), contengono gli elementi figurativi salienti delle stesse scene illustrate tra gli arazzi della serie n. 116 del Patrimonio Nacional (figg. 9, 12) e a Villa Whitaker (Palermo) (fig. 17)³⁷. Un terzo disegno conservato alla Kunsthalle di Amburgo, questo di mano di Perino, col *Banchetto di Enea e Didone* (fig. 27)³⁸, costituisce il modello – talora variato in qualche dettaglio – dei tre arazzi (figg. 7, 13, 15) con questo tema segnalati nelle pagine precedenti: di ignota collocazione (il più fedele al disegno), nella serie n. 116 del Patrimonio Nacional e a Vienna. Grazie a questi disegni si ha la prova che nelle sei serie bruxellesi di *Enea* più sopra esaminate furono ripresi modelli approntati da Perino, presumibilmente eseguiti per gli arazzi del salone di Nettuno a Fassolo.

Gli arazzi di *Enea* già in palazzo Doria, trasmessi dall'ammiraglio ai suoi eredi, sono oggi perduti. Le estreme citazioni rinvenute negli archivi della famiglia li segnalano per l'ultima volta a Genova nel tardo '700 o a Roma nel primo '800, poi se ne perdono le tracce. È stato comunque dedotto dalle citazioni nei documenti che i sei panni, tessuti in lana e seta (senza oro), erano alti 17 palmi (c. 425 cm.) ed erano di variabile ma ridotta larghezza,

tra un minimo di 15 palmi e un quarto (380 cm.) e un massimo di 18 palmi e un quarto (455 cm.)³⁹. Dovevano essere stati disegnati verso il 1532-1533 (cfr. le note n. 37 e 38) e tessuti a Bruxelles entro il 1536, poiché in quell'anno Carlo V, in visita a Fassolo, secondo un testimone dell'epoca poté ammirare «le tapezarie de panni di raza fatte in fiandre che seguitano le istorie de le piture che sono nele volte»⁴⁰: non soltanto le *Storie di Enea*, ma anche altre due serie di arazzi disegnate da Perino e tessute negli stessi anni a Bruxelles, gli *Amori di Giove* per la sala detta dei Giganti e la serie delle *Carità* per l'omonima saletta⁴¹.

Sulla scorta dei disegni preparatori e di riproduzioni a stampa dei cartoni, Bernice Davidson ha potuto ricostruire con notevole precisione l'aspetto degli *Amori di Giove*, malgrado siano anch'essi scomparsi; e ha appurato che, in vista di questa serie, Perino non soltanto aveva approntato disegni per le scene e le bordure, ma ne aveva dipinti anche i cartoni, spediti da Genova alla manifattura di Bruxelles incaricata di tessere gli arazzi; i cartoni tornarono poi indietro assieme alle tappezzerie, di modo che gli arazzieri fiamminghi non poterono mai eseguirne repliche.

Più oscure sono le vicende della progettazione delle *Storie di Enea*. È anzi opportuno accennare al fatto che non esiste alcuna prova documentaria che i disegni per le *Storie di Enea* fossero ordinati dal Doria, o che i suoi arazzi costituissero l'*editio princeps* del ciclo. Si potrebbe addirittura ipotizzare che un altro committente, ad esempio Carlo V, che passò da Genova anche nel 1533 chiedesse a Perino i modelli dell'*Enea*, da tradurre ad arazzo in una serie preziosa, magari tessuta con filati d'oro, di cui il Doria volle subito dopo una replica in lana e seta, intera o parziale, pronta entro il 1536. Con un'ipotesi di questo tipo potremmo spiegare l'origine delle due tappezzerie di trama più preziosa, l'isolato *Miracolo dei Cigni* a Madrid e il connesso *Banchetto* (figg. 6, 7), che abbiamo datato verso il 1540 (ma la cui cronologia potremmo anticipare di qualche anno), le cui misure combaciano con quelle dei perduti arazzi dell'ammiraglio genovese.

Ma non conviene insistere in questa direzione: sviluppiamo invece il più verosimile (ma pur sempre ipotetico) ragionamento che fosse il maggiore cliente di Perino nel quarto decennio del '500, Andrea Doria, a ordinarli i modelli per l'*editio princeps* degli *Enea*. Cos'era stato richiesto esattamente al pittore? Preparò soltanto i disegni o dipinse anche i cartoni in grande scala da inviare a Bruxelles? Giorgio Vasari, nella Vita dedicata all'artista, parla di «*disegni che è fece della maggior parte della Eneide con le storie di Didone, che se ne fece panni d'arazzi*»⁴². Dunque Perino non dipinse i cartoni, ma soltanto *petit patrons* in scala ridotta; ma cosa significa «della maggior parte della Eneide»? Forse che non tutte le scene intessute erano state disegnate da lui? Oppure che il pittore aveva sì preparato modelletti per tutte le scene, ma a Bruxelles erano stati completati e magari anche modificati, quando erano stati ingranditi alla scala dei cartoni da parte di artisti fiamminghi? Ciò sarebbe stato in linea con la prassi del tempo: negli stessi anni, anche gli arazzi papali dei *Giochi di putti* o della *Scuola Nuova* furono realizzati a Bruxelles copiando cartoni ivi dipinti e in parte anche composti sulla base dei disegni preparatori giunti da Roma⁴³. Oppure, ancora, Vasari era a conoscenza del fatto che ai primi sei disegni eseguiti

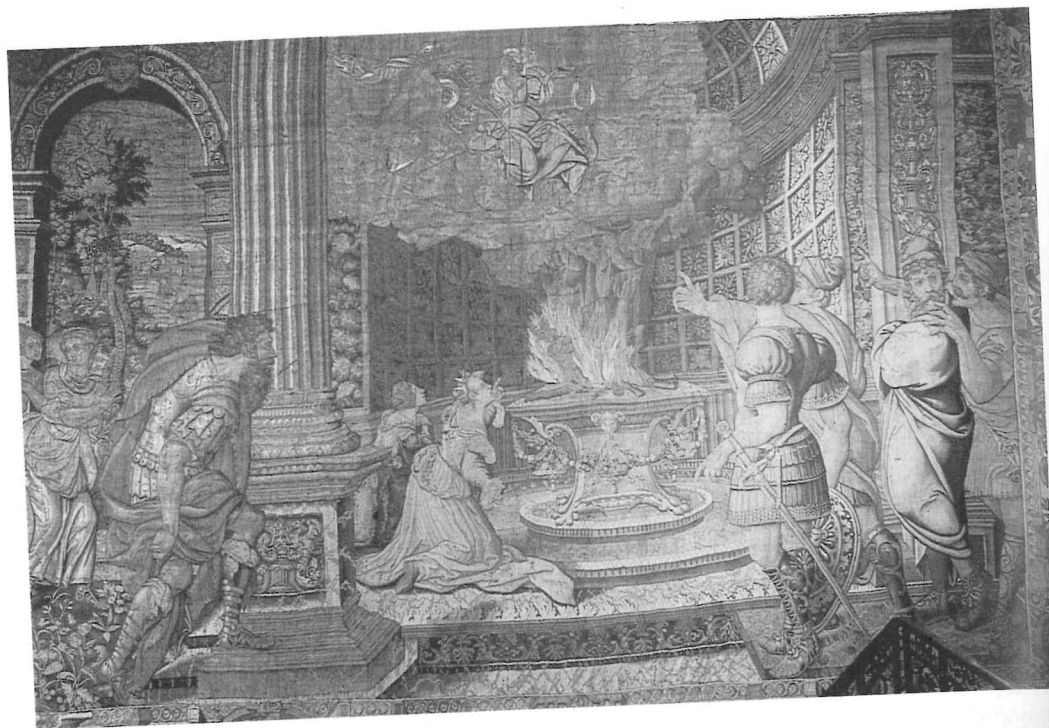


FIG. 20 - *Didone si prepara al suicidio*, arazzo di Bruxelles.
Palermo, Villa Whitaker (foto Edizioni Ariete).



FIG. 21 - Jan Raes e Jacques Geubels o Catharina van den Eynde, *Enea a caccia di cervi*,
arazzo di Bruxelles. Fabriano, Pinacoteca (da «Artes Textiles»).



FIG. 22 - Jan Raes e Jacques Geubels o Catharina van den Eynde,
Enea e Didone escono da Cartagine per andare a caccia, arazzo di Bruxelles.
Fabriano, Pinacoteca (da «Artes Textiles»).

da Perino per gli arazzi Doria, se n'erano poi aggiunti altri, di diverso autore, per ampliare la serie in vista delle ritessiture. In effetti, nelle repliche ad arazzo delle *Storie di Enea* furono raffigurati complessivamente dodici soggetti (nonché eventualmente altri non ancora identificati). Quali erano già inclusi nei sei panni Doria? E quali e da chi aggiunti quelli in sovrannumero?

È certo che furono tratti da modello di Perino e figuravano nel salone di Fassolo tre arazzi per i quali sono stati ritrovati i modelli periniani: *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta*, *I Troiani davanti a Didone* e il *Banchetto di Enea e Didone* (figg. 25-27). Quali erano i soggetti degli altri tre arazzi Doria? Non è facile rispondere, ma mi pare che l'*Enea e Acate in vista di Cartagine* nella versione a Madrid (fig. 11) possa riflettere un modello di Perino. È anche probabile, sempre per motivi stilistici, che il *Giove invia Mercurio a Enea per ordinargli di lasciare Cartagine* della serie n. 116 del Patrimonio Nacional (fig. 14) si rifaccia almeno in parte a un disegno periniano, più concentrato, nel quale comparivano almeno le divinità in cielo e le figure a destra (quelle di sinistra potrebbero essere state aggiunte in un ampliamento posteriore), originariamente pensato per un arazzo più stretto. Escluderei poi che un ciclo dedicato, come testimonia Vasari, alla «Storia di Didone», non prevedesse l'episodio del *Suicidio* come scioglimento finale: e il *Didone si prepara al suicidio* conservato a Palermo (fig. 20) può ben riprendere un modello progettato da Perino del Vaga. Se questi erano i sei soggetti, se ne deve dedurre che il ciclo Doria comprendesse episodi tratti non soltanto dal primo ma anche dal quarto libro dell'*Eneide* cui si riferiscono gli ultimi due citati.

Diverso è il parere di Bernice Davidson⁴⁴. Rileva infatti che per tema e impostazione compositiva ben quattro delle *Storie di Enea* note tramite i disegni o le repliche ad arazzo – il *Miracolo dei cigni*, *Enea e Acate in vista di Cartagine*, *I Troiani davanti a Didone*, il *Banchetto* – riprendono talune scene raggruppate in una celebre incisione, il *Quos ego* di Marcantonio Raimondi⁴⁵; e poiché anche il dipinto periniano per la volta della sala di Nettuno a Fassolo citava il riquadro centrale della stessa stampa⁴⁶, ne deduce che l'intero sistema iconografico impostato nella sala non fosse altro che una traduzione monumentale del *Quos ego*, con una scena principale (dipinta sulla volta) relativa a *Nettuno che placa la tempesta* e tutt'intorno una corolla di scene minori (negli arazzi) desunte, come nella stampa, soltanto dal primo libro dell'*Eneide*: dalla navigazione di Enea verso l'Italia, sino al banchetto offerto da Didone. Il seguito della storia, negli arazzi Doria, non sarebbe stato illustrato. Ma la studiosa constata anche l'affiorare dello stile di Perino nell'arazzo del Patrimonio Nacional con *Giove che invia Mercurio* ed è costretta a ipotizzare che, dopo aver fornito i sei disegni per gli arazzi di Andrea Doria, lo stesso pittore preparasse modelli aggiuntivi per ampliare la serie in vista delle più ampie ritessiture che si volevano eseguire a Bruxelles.

Secondo chi scrive, le cose andarono diversamente. Pur essendo evidente l'importanza del *Quos ego* come modello di riferimento per la concezione del sistema decorativo della sala di Nettuno, non credo che Perino non potesse includere tra gli arazzi episodi diversi da quelli illustrati nella stampa, o che, per converso, siano necessariamente derivate da un suo

disegno tutte le repliche ad arazzo delle *Storie di Enea* le cui scene denunciano una derivazione dalla stampa. Ritengo insomma che l'impegno dell'artista si limitasse alla preparazione dei sei disegni richiestigli da Andrea Doria e che successivi rimaneggiamenti e integrazioni del ciclo avvenissero nelle Fiandre, senza un suo ulteriore apporto: anche perché, dipinti a Bruxelles i primi sei cartoni tratti dai modelletti di Perino del Vaga, era ormai disponibile *in loco* un cartonista, o un'equipe di cartonisti in grado di progettare nuove scene perseguendo un gusto figurativo non dissimile dalle prime. Concludo dunque questo ragionamento, ricordando i soggetti verosimilmente compresi nei sei arazzi dell'*editio princeps*: 1) *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea*; 2) *Enea e Acate in vista di Cartagine*; 3) *I Troiani davanti a Didone*; 4) *Banchetto di Enea e Didone*; 5) *Giove invia Mercurio a Enea per ordinargli di lasciare Cartagine*; 6) *Suicidio di Didone*. Terminati entro il 1536 i sei arazzi destinati a Genova, di lì a poco ebbe inizio a Bruxelles la sequenza delle ritessiture: in vista delle quali, poco prima del 1540, taluni cartoni dell'*editio princeps*, preparati per arazzi di formato abbastanza stretto, adatti agli spazi disponibili nel salone di Nettuno, furono ricomposti in formato più ampio, secondo le metrature abituali dei fastosi arazzi brussellesi; e furono aggiunte le scene mancanti, disegnate a Bruxelles da artisti fiamminghi i quali, a loro volta, trassero spunti anche dal *Quos ego* di Marcantonio Raimondi.

Credo che fosse un pittore delle Fiandre a disegnare il cartone con *Giunone davanti a Eolo, con la flotta di Enea in navigazione verso l'Italia*, trascritto nel primo arazzo della serie n. 116 del Patrimonio Nacional (fig. 8), che per le divinità della metà superiore (Giunone in particolare) si rifà al *Quos ego*, mentre le per la veduta delle navi nella metà inferiore riflette un analitico gusto descrittivo d'intonazione nord-europea⁴⁷. Le integrazioni visibili nella versione a Palermo (fig. 16) sono invece il frutto di un posteriore rimaneggiamento, verso il 1560.

Quanto al *Miracolo dei cigni*, noto attraverso più arazzi (figg. 5, 6, 23), rimando alle considerazioni di Wendy Hefford, che acutamente vi ha identificato elementi figurativi ripresi sia dal cartone, approntato da un pittore fiammingo, per il *Colloquio di Scipione e Annibale* incluso in una ritessitura (la serie cosiddetta «d'Albon») delle *Gesta di Scipione* di Giulio Romano, sia dal cartone di Giulio Romano per il *Banchetto presso Siface* delle stesse *Gesta di Scipione*⁴⁸; rilevo anzi, a complicare ulteriormente la questione degli scambi intercorsi tra le integrazioni delle *Storie di Enea* e il rifacimento dei cartoni delle *Gesta di Scipione*, che nello stesso *Colloquio di Scipione e Annibale* nella versione d'Albon⁴⁹, una figura all'estrema destra è una copia del troiano in piedi al centro del *Banchetto di Enea e Didone*, a dimostrazione del fatto che non vi fu soltanto un travaso di figure dallo *Scipione* all'*Enea*, ma una reciprocità di scambi tra i due cicli.

Fiamminga, senza un apparente rapporto con lo stile di Perino, sembra anche la scena illustrata negli arazzi di *Enea e Acate a caccia*, ambientata in un ambiente boschivo che rimanda ai quadri paesistici dei celebri arazzi brussellesi delle *Cacce di Massimiliano* (Louvre) disegnati da Bernard van Orley⁵⁰, mentre per la figura di Enea che, negli arazzi a Londra e a Palermo, punta l'arco (figg. 3, 18), non è difficile rinvenire paralleli nella serie

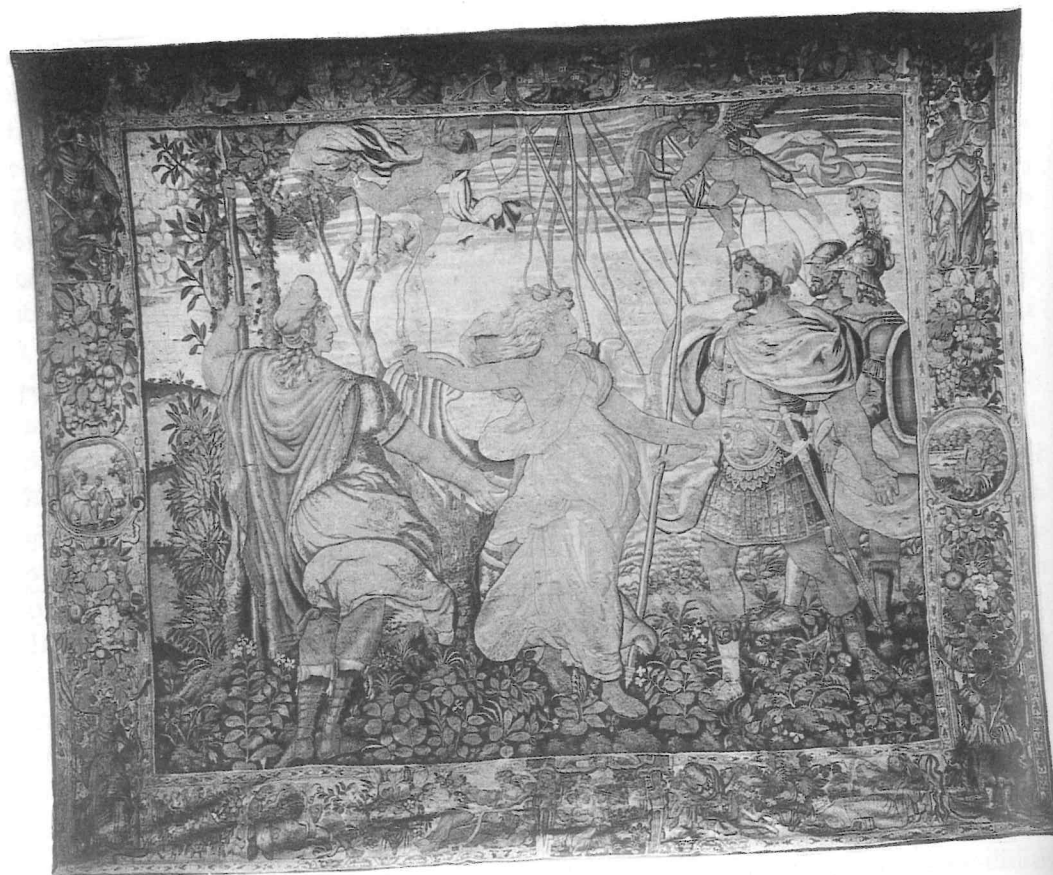


FIG. 23 - Jan Raes e Jacques Geubels o Catharina van den Eynde, *Miracolo dei cigni*, arazzo di Bruxelles. Già a Londra, collezione di Lionel Harris (Courtesy of the Trustees of Victoria and Albert Museum, Londra).



FIG. 24 - Enea e Acate a caccia di cervi, arazzo di Bruxelles. Locazione sconosciuta, venduto a Bruxelles, 1938 (da «Artes Textiles»).

delle *Storie di Ercole* (c. 1535) del Patrimonio Nacional (serie n. 23), forse basata su disegni dello stesso Van Orley⁵¹. La versione «contratta» dell'*Enea e Acate a caccia* presentata nell'arazzo della serie n. 116 del Patrimonio Nacional e in quello passato in vendita nel 1938 (figg. 10, 24) fu il frutto di un rimaneggiamento del cartone, all'inizio del terzo quarto del '500.

Quanto all'*Enea davanti a Didone* (figg. 1, 4), riconfermo l'opinione che il cartonista fosse un fiammingo, che in qualche misura si ispirò alle tipologie periniane (si confrontino, ad esempio, la posa, il volto e perfino l'acconciatura dei capelli di Acate, con quelli di S. Sebastiano nel disegno di Perino a Vienna, Albertina, preparatorio per la cosiddetta *Pala Basadonne* a Washington⁵². Gli atti e le fisionomie di Enea e Ilioneo (quest'ultimo in buona parte ripreso da una figura del *Suicidio di Didone*) dimostrano che il cartonista fu lo stesso pittore cui competono anche i modelli del *Miracolo dei cigni* e dell'*Enea e Acate a caccia*; in particolare, per la posa di Enea, proteso in avanti, non mancano precedenti fiamminghi tra gli arazzi disegnati da Van Orley, sia nelle già citate *Storie di Ercole* del Patrimonio Nacional, sia nell'episodio di *Rebecca che disseta Eliazar* delle *Storie di Abramo*, più volte tessute attorno al 1540⁵³. Continuo per altro a ritenere impensabile che, non dico Perino del Vaga, ma qualunque pittore italiano del pieno Cinquecento potesse concepire il tempio di Giunone dell'*Enea davanti a Didone* nella maccheronica foggia classico-gotica di cui si è detto.

Nelle sei serie di *Enea* derivate dagli arazzi Doria, dunque, scene basate sui disegni di Perino per l'*editio princeps* sono accostate ad altre, probabilmente non sue ma disegnate verso il 1540 nelle Fiandre. Altre modificazioni e integrazioni dei cartoni furono effettuate successivamente, in particolare nel terzo quarto del '500: i segni di questi ulteriori rimaneggiamenti sono particolarmente evidenti nella serie attualmente smistata tra Milano, Vienna e Palermo.

Se furono fiamminghi i pittori che ampliarono il gruppo dei modelli periniani, furono invece per lo più italiani gli acquirenti delle serie intessute. La questione dei compratori degli *Enea* derivati dall'*editio princeps* Doria non è stata finora affrontata dagli studiosi. Bernice Davidson si limita a ipotizzare che le serie fossero eseguite per collezionisti facoltosi, magari dell'*entourage* imperiale: e in effetti, come si è visto, la serie n. 116 del Patrimonio Nacional fu tessuta per Maria d'Ungheria; Wendy Hefford mette in guardia dai rischi di travisamento cui andrebbe incontro chi volesse ricercare riscontri delle *Storie di Enea* di cui stiamo parlando negli antichi inventari, data la possibile confusione con cicli differenti dedicati allo stesso tema⁵⁴.

È un rilievo ragionevole. Pertanto non sosterrò a spada tratta che un ciclo di otto pezzi detto della «Navigazione di Enea» segnalato nel XVI secolo tra i beni di Maria Stuarda nel palazzo di Holyrood («Ane tapestrie of the *Saling of Eneas*, contening aucht peces»⁵⁵ fosse una replica della *Navigazione d'Enea* di Andrea Doria con due soggetti aggiuntivi, per quanto l'ipotesi sia tentante.

È per altro difficile che la serie di Maria Stuarda corrisponda ad alcuna delle superstiti,



FIG. 25 - Copia da Perino del Vaga, *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta*, disegno. Parigi, Louvre (foto Reunion des Musées Nationaux).



FIG. 26 - Copia da Perino del Vaga, *I Troiani davanti a Didone*, disegno. Parigi, Louvre (foto Reunion des Musées Nationaux).

poiché già nel XVII secolo era segnalata, ormai depauperata e rovinata, nella dimora di Alessandro di Dumferline, conte scozzese⁵⁶.

Sembra però uno dei cicli che qui ci interessano una serie di *Enea*, tessuta in lana e seta, formata da quattordici soggetti alti 6 braccia (= cm. 408) e lunghi complessivamente 91 braccia (= m. 68,15), ch'era posseduta nel 1548 da Ferrante Gonzaga duca di Guastalla⁵⁷. Già generale di Carlo V, poi governatore dello Stato di Milano, il Gonzaga fu un appassionato collezionista di arazzi tratti a Bruxelles da cartoni italiani, o fiamminghi ma ispirati a modelli italiani: possedette la prima edizione dei *Fructus Belli* da disegni di Giulio Romano (ma i cartoni furono dipinti a Bruxelles), dei quali sopravvivono esemplari, integri o frammentari, presso i Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles, il Musée de la Renaissance a Ecouen e in altre raccolte; i *Giochi di putti* ora nella raccolta Marzotto a Trissino; le *Storie di Mosè* ora a Châteaudun⁵⁸. Guy Delmarcel, che alla collezione di arazzi di Ferrante va dedicando studi della massima importanza, suppone appunto che i suoi *Enea* fossero una derivazione della serie Doria⁵⁹: e se ciò è vero, va dato opportuno rilievo al fatto che l'altezza documentata dei suoi arazzi corrisponde perfettamente a quella dei componenti del ciclo in cui rientrano l'*Enea e Acate a caccia* del Victoria and Albert Museum, il *Miracolo dei cigni* già a Berlino, l'*Enea davanti a Didone* passato in vendita nel 1978 e nel 1986, e l'*Enea e Didone si riparano dalla tempesta* in collezione privata (figg. 3-5). Vi sono perciò buone probabilità che Ferrante Gonzaga, il quale certo aveva ammirato a Genova gli arazzi di Andrea Doria, fosse uno dei primi committenti di una loro riedizione ampliata.

Se la serie di Ferrante era formata da ben quattordici soggetti, è possibile che ne fosse una replica un'altra, detta di *Enea*, composta da tredici «arazzi fini di disegno buonissimo», di lana e seta, alti c. 450 cm. e di lunghezza variabile tra 430 e 500 cm., segnata negli inventari seicenteschi del palazzo degli Este a Modena⁶⁰. Ne è ignota la sorte dopo la fine del XVII secolo; in un inventario estense del 1771 è citato un soggetto di una serie definita gli «Enea di Guastalla»⁶¹, ma dovrebbe riferirsi alla serie già di Ferrante Gonzaga, divenuta proprietà estense. Considerate le dimensioni dei manufatti, non sembra però che la serie già a Modena corrisponda al alcuno dei cicli di *Enea* sopravvissuti.

Simile alla serie degli Este dovette essere anche quella formata da tredici soggetti, di lana e seta, alti c. 440 cm., detta di *Enea* o di *Enea e Didone* annotata negli inventari dei Trivulzio di Milano tra il 1612 e il 1771⁶². Nel 1771, posta all'incanto assieme alla maggior parte della grandiosa raccolta di arazzi del Trivulzio, fu acquistata dal marchese Menafoglio. Doveva trattarsi, anche in questo caso, di un ciclo derivato dagli *Enea* Doria poiché dal 1655 gli inventari ne assegnano i modelli a Raffaello, il che, considerando gli *standards* della filologia sei-settecentesca, ben si adatterebbe ad arazzi ripresi da modelli di Perino del Vaga, allievo dell'Urbinate. Purtroppo anche gli *Enea* Trivulzio, al pari di quelli degli Este, non possono essere identificati, per via delle misure, con alcuno dei panni superstiti.

In un volume dedicato alle commissioni artistiche di Andrea Doria, Piero Boccardo ha recentemente pubblicato la descrizione inventarie di una serie di *Enea*, in sette parti,

inclusa nel 1876 nella collezione di Olimpia Doria a Roma. Il testo è del massimo interesse per la nostra indagine e vale la pena di riportarlo per esteso:

«Numero sette arazzi di Scuola Fiamminga tessuti in lana a colori del secolo decimo sesto, rappresentanti soggetti diversi tratti dall'Eneide di Virgilio, con ricche bordure decorate con figure allegoriche, fiori, frutta ed arabeschi, come qui appresso: (I) Nettuno ordina ai venti la tempesta per disperdere le navi di Enea; (II) Giunone supplica Giove a dirigere la spedizione delle navi in Sicilia; (III) Didone che si prepara a immolarsi dopo la partenza di Enea; (IV) Un convito dei troiani; (V) Didone ordina di ricoverare Enea e gli affaticati compagni; (VI) Enea, il fido Acate ed i compagni percorrono il suolo cartaginese andando alla caccia; (VII) Enea da un alto colle in atto di osservare le mura della città di Cartagine, e Didone che sta costruendo il tempio»⁶³.

Secondo Boccardo si tratterebbe della più tardiva menzione degli *Enea* già di Andrea Doria, ma a ragione Davidson ritiene che sia piuttosto descritta una delle serie derivate⁶⁴. È anzi riconoscibile. Il documento specifica che gli arazzi di Olimpia Doria non contenevano fili di trama d'oro, che vi erano figure allegoriche nelle bordure (non erano dunque parte delle serie che abbiamo datato verso il 1540, i cui fregi sono privi di figure), ma anche, implicitamente, che le scene erano corredate da didascalie, in quanto alcuni dei soggetti sono spiegati nell'inventario con parafrasi delle scritte che corredano le scene corrispondenti nella serie n. 116 del Patrimonio Nacional e in quella smistata tra Milano, Vienna e Palermo. Ma vediamo, nell'ordine, a quali soggetti allude il documento:

- I) *Venere davanti a Giove, con la preghiera di Enea nella tempesta*; l'estensore dell'inventario scrive erroneamente che è Nettuno, anziché Eolo, a suscitare la tempesta, forse tratto in inganno dalla presenza di Nettuno nella scena, come nell'arazzo a Palermo (fig. 17).
- II) *Giunone davanti a Eolo, con la flotta di Enea in navigazione verso l'Italia*; anche in questo caso l'esatto contenuto della scena è stato travisato.
- III) *Didone si prepara al suicidio*.
- IV) *Banchetto di Enea e Didone*.
- V) *Enea davanti a Didone*; la descrizione inventariale è praticamente la traduzione italiana della didascalia inscritta nell'arazzo delle Civiche Raccolte (fig. 1).
- VI) *Enea e Acate a caccia*.
- VII) *Enea e Acate in vista di Cartagine*; ma l'inclusione nella scena della figura di Didone rimanda alla versione trascritta nell'arazzo a Palermo (fig. 19).

Considerati i soggetti e le caratteristiche dei sette arazzi, non vi è dubbio che la serie di Olimpia Doria fosse quella, ora smembrata, cui appartiene l'arazzo a Milano. Dovette essere venduta subito dopo il 1876, in tempo perché il *Banchetto* (fig. 15), acquistato da Alfred Rothschild, venisse venduto già nel 1882 al Museum für Angewandte Kunst di Vienna. I cinque soggetti inventariati coi numeri I, II, III, VI e VII (figg. 16-20) rimasero a Roma, ma trasferiti a Palazzo Colonna, dove li avrebbe acquistati Joseph Withaker che li portò a Palermo, nella loro attuale sede. Attraverso ignoti passaggi, l'arazzo inventariato



FIG. 27 - Perino del Vaga, *Banchetto di Enea e Didone*, disegno. Amburgo, Kunsthalle (foto Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle).

col numero V (fig. 1) approdò infine, nel 1953, alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Torna così alla luce una frazione della storia dell'*Enea davanti a Didone* a Milano e si spera che altri ritrovamenti documentari possano, in futuro, chiarire i movimenti anteriori della serie di cui era parte. Più in generale, resta da approfondire la vicenda, tratteggiata in queste pagine ma che resta su molti punti ancora lacunosa, della fabbricazione degli arazzi di *Enea* di Andrea Doria e delle serie da essi derivate a Bruxelles per un ottantennio. Si dovrà cercare di capire meglio la parte di Perino del Vaga nella genesi dell'*editio princeps* e delle successive edizioni che ne hanno ripreso i modelli. Di queste ultime, se ne sono identificate sei, ma documentate almeno altre due (già Este e Trivulzio): restano da rintracciare numerosi arazzi originariamente inclusi in questi raggruppamenti, nonché almeno due soggetti che non si sono potuti riconoscere in alcuna versione (poiché ne abbiamo enumerati dodici, ma ben quattordici erano gli *Enea* di Ferrante Gonzaga). E perché escludere la possibilità che torni alla luce almeno un panno superstite della serie già nel salone di Nettuno a Fassolo? Non mancano insomma spunti di ricerca, problemi aperti e obiettivi di lavoro per chi voglia mettersi nuovamente sulle tracce delle *Storie di Enea*.

Sono debitore nei confronti di tutti coloro che mi hanno fornito utili informazioni o mi hanno aiutato a reperire il materiale iconografico. Ringrazio in particolare il dott. Guy Delmarcel (Università di Lovanio), che mi ha segnalato le cinque Storie di Enea a Villa Whitaker, e la dott. Wendy Hefford (Victoria and Albert Museum, Londra), che ha procurato alcune copie delle fotografie conservate presso il Catalogo Marillier. Ringrazio anche la dott. Rotraud Bauer (Kunsthistorisches Museum, Vienna); la dott. Concha Herrero Carretero e i signori Pilar Baglietto Rosell e José Gabriel Moya Valgañón (Patrimonio Nacional, Madrid); la signora Carlotta Milani (Sotheby's Italia); il dott. Vincenzo Scuderi; il dott. Aldo Scimé (Fondazione Whitaker, Palermo); la dott. Angela Völker (Museum für Angewandte Kunst, Vienna).

NOTE

- ¹ Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, arazzo n. 50; esposto nella Sala dei Mobili del Castello Sforzesco; cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Museo d'Arte Applicata, Arazzi*, Milano 1984, pp. 22-25, n. 8, figg. 22-28. Fu acquistato da André Motte nel 1953. La densità dell'ordito è di 6 fili per cm.
- ² L'unico riquadro ben visibile delle pitture murarie riprodotte nell'arazzo mostra Agamennone, Ulisse ed Epeio che prendono accordi per la costruzione del cavallo di legno da introdurre a Troia: una scena molto simile è riprodotta in un medaglione monocromo posto nella bordura inferiore di un arazzo con *Caduta di Troia* a Berna, Abegg Stiftung, del terzo quarto del XVI secolo (cfr. M. STETTLER, *Das Trojanische Pferd. Ein brüsseler Wandteppich*, in *Artes Minores. Festschrift für Werner Abegg*, I, 1973, pp. 236-237, fig. 5).
- ³ *Gedeone invita ambasciatori in varie città e Gedeone interroga un giovane abitante di Socoth* a Roma, Ambasciata italiana presso il Vaticano, e *Gedeone conduce diecimila uomini a bere per metterli alla prova* a Siena, Palazzo della Provincia (la bordura inferiore di questo panno, tagliata, è fissata a un arazzo seicentesco di Anversa raffigurante il *Banchetto di Antonio e Cleopatra*, conservato nella stessa sede); cfr. *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, cat. mostra, Firenze 1981, pp. 68-69, nn. 110-111, schede di G. GAETA BERTELÀ; M. CIATTI, E. AVANZATI, *Gli arazzi*, in F. BISOGNI, a cura di, *Il palazzo della Provincia di Siena*, Roma 1990, pp. 283, 285, figg. 7.12, 7.16.
- ⁴ È improbabile che la marca appartenga all'arazziere Frans Ghieteels, come proponevo in N. FORTI GRAZZINI, *Museo... cit.*, 1984, p. 24; il Ghieteels usò probabilmente una marca «ANSG» di cui discuto in una scheda relativa a un ciclo di arazzi con *Storie di Ciro* a Gazzada, Villa Cagnola (in corso di stampa).

- ⁵ Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Il Museo... cit.*, 1984, pp. 24, 205, fig. 1; per i passaggi sul mercato, cfr. *Gravures. Tableaux Modernes. Meubles et Objets d'Art*, cat. vendita, Hôtel Drouot, Paris, 10 marzo 1978, n. 176; *Bel Ameublement*, cat. vendita, Sotheby's, Monaco, 23 febbraio 1986, n. 821.
- ⁶ Cfr. il disegno di Giulio Romano preparatorio per l'arazzo con *I segretari, i servitori e gli scudieri del Trionfo di Scipione*, a Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, n. 3537: *Jules Romain, L'Histoire de Scipion*, cat. mostra, Paris 1978, pp. 128-129, n. XIX, scheda di R. Bacou.
- ⁷ Madrid, Patrimonio Nacional, serie n. 116; ma su questa serie si veda più avanti nel testo e la bibliografia citata nella nota n. 21.
- ⁸ Cfr. W. HEFFORD, *Another Aeneas Tapestry*, in «Artes Textiles», XI, 1986, pp. 75-87; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea» Tapestries Designed by Perino del Vaga for Andrea Doria*, in «The Art Bulletin», LXXII, n. 1, marzo 1990, pp. 35-50.
- ⁹ Madrid, Palacio Real, n. A.225-6147; cfr. P. JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid 1986, p. 26. È possibile che l'arazzo fosse originariamente parte di una serie con *Storie di Enea e di re Latino* una cui replica, di quattro soggetti, è segnalata in un inventario ferrarese del 1529: cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi a Ferrara* (ried.: *L'arazzo ferrarese*), Milano 1982, p. 56.
- ¹⁰ Cfr. H. GÖBEL, *Wandteppiche. Die Niederlande*, Leipzig 1923, I, p. 103, II, tav. 29; è passato in vendita presso Sotheby's, Londra, il 12 dicembre 1975, n. 17. L'ho rivisto, pochi anni fa, in una collezione lombarda.
- ¹¹ Cfr. H.C. MARILLIER, *The Tapestries at Hampton Court Palace*, London 1962, pp. 24-26, tavv. 22-26.
- ¹² Cfr. L. VON WILCKENS, *Bildteppiche. Museum der Stadt Regensburg*, Regensburg 1980, pp. 54-59.
- ¹³ Cfr. M. BESNIER, *Les tapisseries des Matignon à Tournai-sur-Vire*, in «Chronique des Arts», 1907, pp. 2-4, 20-22; J.-P. ASSELBERGHS, *Les tapisseries flamandes aux Etats-Unis d'Amérique*, Bruxelles 1974, p. 40, tavv. 25, 26.
- ¹⁴ Londra, Victoria and Albert Museum, n. T.260-1982, acquistato a un'asta di Sotheby's, Londra, il 9 luglio 1982, n. 14; cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 75 ss., fig. 1.
- ¹⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 80-81.
- ¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 82, con riferimento a Victoria and Albert Museum, Catalogo Marillier, T.37 CC-1946.
- ¹⁷ Sulle *Storie di Tobia* a Vienna, Kunsthistorisches Museum, ser. T.IV, cfr. *Tapisserien im Zeichen der Kunst Raffaels*, cat. mostra, Wien 1983, pp. 24-25, n. 11, scheda di R. Bauer. Per una discussione sulla bordura (dunque sulla cronologia che da essa si deduce) e sulle marche inscritte in questa prima edizione superstite delle *Storie di Enea* si rimanda a N. FORTI GRAZZINI, *Museo... cit.*, 1984, p. 24 e soprattutto a W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 76-78, 85-87.
- ¹⁸ Un'identica bordura decora un gruppo di tre arazzi con *Storie di Venere* tessuti a Bruxelles, passati in vendita presso Christie's, North Mimms Park, il 24-25 settembre 1979, nn. 496-498, come opere dell'inizio del XVII secolo; la loro datazione è da anticipare a non oltre il 1550.
- ¹⁹ Cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, p. 81, fig. 3; P. JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo... cit.*, 1986, p. 312; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, p. 46, fig. 17.
- ²⁰ Londra, Victoria and Albert Museum: Catalogo Marillier, T.37 EE-1946, p. 80; cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, pp. 81-82, nota n. 32.
- ²¹ Madrid, Patrimonio Nacional, serie n. 116, nn. 268-7959/7965; gli arazzi sono smistati tra il Palacio de Aranjuez, il Palacio Real e il Palacio de las Cortes. Cfr. P. JUNQUERA DE VEGA, *Tapices del Patrimonio Nacional. Una serie de la Historia de Dido y Eneas*, in «Reales Sitios», XI, 1974, n. 41, pp. 17-28; G. DELMARCEL, C. DUMORTIER, *Cornelis de Ronde. Wandtapijtwever te Brussel (†1569)*, in «Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», LV, 1986, p. 54; W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 79 ss.; P.

- JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo... cit.*, 1986, pp. 325-332; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti, committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989, pp. 81-82; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, pp. 41 ss.
- ²² Ringrazio Guy Delmarcel per le preziose delucidazioni su questo punto. Sugli *Enea* di Maria d'Ungheria si veda l'inventario 1555-1558: R. BEER, *Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivio General zu Simancas*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XII, 1891, p. CLVIII. La presenza di due cicli di *Enea* nella collezione di Maria d'Ungheria ha suscitato equivoci sull'origine della serie n. 116 del Patrimonio Nacional, collegata al nome della governatrice delle Fiandre da Paulina Junquera de Vega, col disaccordo di J. VERSYP, *De Alexander-en Aeneastapjten te Fabriano*, in «Artes Textiles», VIII, 1974, p. 86.
- ²³ Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Museo... cit.*, 1984, pp. 25-28, n. 9, tavv. 29-33; G. DELMARCEL, C. DUMORTIER, *Cornelis de Ronde... cit.*, 1986, pp. 49-51.
- ²⁴ Cfr. *ibid.*, *passim*.
- ²⁵ Per un'analisi dettagliata delle bordure si rimanda a W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 79-80.
- ²⁶ Per una descrizione più dettagliata dei soggetti e per i testi delle didascalie inscritte nei fregi superiori dei sette arazzi si rimanda a P. JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo... cit.*, 1986, pp. 325-332; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, pp. 41 ss.
- ²⁷ Vienna, Museum für Angewandte Kunst, n. 3530; cfr. L. BALDASS, *Tapisserieentwürfe des niederländischen Romanismus*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N.F. XI, 1928, p. 254, tav. 306; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, p. 41, fig. 7.
- ²⁸ Gli arazzi di Villa Malfitano (o Whitaker), in parte pubblicati, non sono stati finora seriamente studiati; si vedano comunque: R. GIUFFRIDA, R. CHIOVARO, *La Villa Whitaker a Malfitano*, Palermo 1986, p. 27, tavv. a pp. 69-77, 80; R. TREVELYAN, *The Anglo-Sicilians*, 1987, traduzione italiana: *La storia dei Whitaker*, con saggi di R. Lentini e V. Tusa, Palermo 1988, p. 49, tavv. 30-33 (da cui si trae la notizia della provenienza della serie da Palazzo Colonna nel 1900); F. BRANCATO, *Villa Whitaker*, Palermo 1992, con illustrazioni degli arazzi appesi nella villa e riferimenti bibliografici sulla villa e sui Whitaker (a p. 12). Non parla degli arazzi: A. LOMBARDO, *I Whitaker e Villa Malfitano*, in «Nuovi Quaderni del Meridione», XXV, nn. 97-98, gennaio-giugno 1987, pp. 63-77. Un articolo sulla serie, di Vincenzo Scuderi, è in corso di stampa: *La storia di Enea negli arazzi Whitaker*, in «Kalós», nn. 2-3, marzo-giugno 1993, pp. 6-15. Tra i testi citati, rimando in particolare a quello di Raleigh Trevelyan per la brillante ricostruzione della figura di Joseph Whitaker, dei suoi familiari e della cerchia anglo-siciliana che ruotava attorno a Villa Malfitano, molto vivace sul piano economico, sociale, intellettuale. Sugli scavi promossi dal Whitaker a Mozia, si veda V. TUSA, *Joseph Whitaker e Mozia*, in R. TREVELYAN, *La storia... cit.*, 1988, pp. 147-152, oltre al fondamentale testo redatto dallo stesso autore degli scavi: J. WHITAKER, *Motya, a phaenician colony in Sicily*, London 1921.
- ²⁹ Sui due arazzi a Fabriano, cfr. J. VERSYP, *De Alexander-en Aeneastapjten... cit.*, 1974, pp. 80-86, figg. 7, 9. Una delle due marche presenti su questi arazzi, quella assegnata da Versyp a Catharina van den Eynde, potrebbe competere al marito Jacques Geubels il Vecchio: cfr. N. DE POORTER, *Over de weduwe Geubels en de datering van Jordaens' tapijtenreeks «de taferelen uit het landleven»*, in «Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis», XXV, 1979-1980, pp. 208-224; E. DUVERGER, *Enkele archivalische gegevens over Catharina van den Eynde en over haar zoon Jacques II Geubels, tapisseries te Brussels*, in «Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis», XXVI, 1981-1984, pp. 161-193; cfr. anche E. RAGUSA, *Arazzi a Torino: la collezione della Galleria Sabauda*, in «Bollettino d'Arte», a. LXXIII, ser. VI, n. 52, novembre-dicembre 1988, pp. 46-47.
- ³⁰ Cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 82-83.
- ³¹ È stato pubblicato da J. VERSYP, *De Alexander-en Aeneastapjten... cit.*, 1974, p. 84, tav. 8; cfr. anche W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 75, 80. L'arazzo misura cm. 332x332.

- ³² Cfr. B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, pp. 35-50, con una più precisa messa a fuoco di argomenti già affrontati da P. BOCCARDO, *Andrea Doria... cit.*, 1989, pp. 80-82, cui però conviene ancora ricorrere per un'analisi dell'impatto degli arazzi di *Enea* sulla cultura figurativa genovese (*ibid.*, pp. 124 ss.).
- ³³ Per un quadro d'insieme delle commissioni artistiche di Andrea Doria collegate col palazzo di Fassolo si rimanda a *ibid.*, pp. 25-87, con ampia bibliografia anteriore; per la parte di Perino del Vaga, si veda anche E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986, pp. 73-152.
- ³⁴ Oltre ai testi citati nella nota precedente, si vedano anche: G.L. GORSE, *The Villa Doria in Fassolo, Genoa*, tesi di Ph.D., Brown University 1980, ed. Ann Arbor 1983; ID., *An Unpublished Description of the Villa Doria in Genoa During Charles V's Entry*, 1533, in «The Art Bulletin», LXVIII, n. 2, giugno 1986; B. DAVIDSON, *The «Furti di Giove» Tapestries Designed by Perino del Vaga for Andrea Doria*, in «The Art Bulletin», LXX, 1988, pp. 424-450.
- ³⁵ Cfr. E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga... cit.*, 1986, pp. 123 ss., 271-272, con bibliografia anteriore; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, p. 36. L'altro disegno spesso associato con la volta della sala di Nettuno, a Edimburgo, National Gallery of Scotland, n. R.S.A. 293 (*Venere davanti a Giove e Mercurio inviato a Nettuno perché plachi la tempesta*, copia da Perino) potrebbe rappresentare una prima idea, poi scartata dopo che il soggetto fu assegnato a uno degli arazzi.
- ³⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 37-39. Secondo P. BOCCARDO, *Andrea Doria... cit.*, 1989, p. 68, anche la figura di Giove alluderebbe alla persona dell'ammiraglio, mentre Gorse sostiene che le due divinità, indistintamente, alludano sia al Doria che a Carlo V.
- ³⁷ Louvre, Cabinet des Dessins, nn. 10365 (cm. 26,5x20), 10541 (cm. 21,2x19,5); cfr. B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, pp. 54-46, figg. 16, 14. La composizione dei *Troiani davanti a Didone* richiama, nell'insieme e per vari dettagli, l'immagine di *Pelia che invia Giasone alla ricerca del vello d'oro* affrescata nel 1532 dal Pordenone su una facciata esterna del palazzo di Fassolo, perduta nella versione monumentale ma nota grazie al disegno preparatorio a Berlino-Dahlem, n. 5176, di cui esiste una copia a Berlino, Staatliche Museen, n. B.2000-1902 (cfr. C.E. COHEN, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980, pp. 61-62, figg. 106-107; P. BOCCARDO, *L'episodio genovese del Pordenone all'interno di una nuova proposta cronologica per la decorazione di Palazzo Doria*, in C. FURLAN, a cura di, *Il Pordenone. Atti del Convegno internazionale di studio*, Pordenone 1985, pp. 165-169). Ciò sembrerebbe implicare che la preparazione dei disegni per le *Storie di Enea* avvenisse durante o subito dopo la breve permanenza del Pordenone a Genova, cioè verso il 1532-1533. Bisognerebbe per altro capire se il Pordenone non partecipasse in qualche modo alla messa a punto del ciclo di *Enea*, almeno nella sua fase iniziale, tenuto conto che qualche anno più tardi, nel 1539, fu chiamato a Ferrara da Ercole II d'Este appositamente per eseguire i cartoni di un ciclo di arazzi (*Storie di Ulisse*), il che sembrerebbe implicare una sua specializzazione nell'ambito dei paramenti tessili, di cui non si ha però notizia. La repentina morte del Pordenone avvenuta a Ferrara impedì che gli arazzi di *Ulisse* venissero eseguiti.
- ³⁸ Amburgo, Kunsthalle, n. 21087 (cm. 21,8x24,3); cfr. B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, pp. 39-40, fig. 5. Anche questo disegno è accostabile, per qualche dettaglio comune, all'affresco eseguito dal Pordenone a Fassolo (cfr. la nota precedente). Meno chiaro, rispetto alla progettazione degli arazzi, è il ruolo di altri disegni periniani relativi a *Storie di Enea* (a Chatsworth, a Londra e a Port Sunlight) segnalati e riprodotti in *ibid.*, figg. 6, 18, 19, forse prime idee per i parati tessili del salone di Nettuno, o preparatori per un diverso ciclo.
- ³⁹ Cfr. *ibid.*, p. 36.
- ⁴⁰ Lo scrive il ricamatore Nicola Valentini in una lettera non datata (ma dell'ottobre-novembre 1536), cit. da B. DAVIDSON, *The «Furti di Giove»... cit.*, 1988, p. 427. Già nel marzo 1533, in occasione di una precedente visita dell'imperatore, l'ambasciatore mantovano Lodovico Bagno segnalò a Fassolo «panni de razzi bellissimi, che haverano bastato a ornare ogni casa regia, di figure molto ben fatte», verosimilmente riferendosi a un ciclo brussellese (per disegno e tessitura) dei *Mesi* posseduto dal Doria, oggi solo parzialmente conservato: cfr. P. BOCCARDO, *Andrea Doria... cit.*, 1989, pp. 79, 159.

- ⁴¹ Per le serie dei *Furti di Giove* e della *Carità* si vedano B. DAVIDSON, *The «Furti di Giove»... cit.*, 1988, pp. 424-450 e P. BOCCARDO, *Andrea Doria... cit.*, 1989, pp. 79 ss. Degli arazzi posseduti da Andrea Doria, tutti elencati in un inventario del 1561 (ripubblicato in *ibid.*, pp. 165-175, in particolare p. 168) sono sopravvissuti soltanto alcuni soggetti della serie brussellese dei *Mesi* acquistata nel 1528 (cfr. *ibid.*, p. 79, figg. 82-84, tavv. XX-XXI) e alcune delle *Grottesche degli dei*, disegnate da Perino del Vaga a Roma dopo il 1540, sulle quali si veda la recente disamina di P. BOCCARDO, *La diffusione della cultura raffaelliana attraverso gli arazzi. Gli «Dei a grottesche» Doria disegnati da Perino del Vaga*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, a cura di, *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, Roma 1990, pp. 459-475, con bibliografia anteriore. Per una evidenziazione del ruolo di primo piano ricoperto dal Doria come committente e collezionista di arazzi fiamminghi nell'Italia del primo e pieno Cinquecento, mi permetto di rimandare anche a N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi di Bruxelles in Italia. 1480-1535. Tracce per un catalogo*, in E. CASTELNUOVO, a cura di, *Gli arazzi del cardinale. Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trento 1990, pp. 60-61.
- ⁴² La frase è identica sia nella 1ª edizione delle *Vite*, del 1550 (cfr. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri - Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, p. 869), che nella 2ª edizione, del 1568 (cfr. *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, ried. 1981, V, p. 617). Quando scrive di modelli preparatori per arazzi, Vasari distingue accuratamente e a ragion veduta tra «disegni» e «cartoni»: ad esempio, degli *Atti degli Apostoli* destinati alla Cappella Sistina, giustamente scrive che «Raffaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni coloriti» (cfr. *ibid.*, IV, p. 370; «Raffaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni coloriti», cfr. l'ormai classico sui celebri cartoni di Raffaello, dei quali sette sono al Victoria and Albert Museum, cfr. l'ormai classico J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972); Giulio Romano invece «fece al duca di Ferrara molti disegni per panni d'arazzo, che furono poi condotti di seta e d'oro da maestro Niccolò e Giovanni Battista Rosso, fiamminghi» (cfr. *ibid.*, V, pp. 549-550 e, per l'identificazione dei disegni inviati da Giulio a Ercole II d'Este, preparatori per i cicli di arazzi con le *Storie di Ercole* e la *Gigantomachia*, N. FORTI GRAZZINI, *Disegni di Giulio Romano per gli arazzi estensi (1537-1543)*, in «Arte Tessile», n. 1, febbraio 1990, pp. 9-21). Su questa base va valutato anche il termine «disegni» col quale Vasari designa i modelli per le *Storie di Enea* di Perino del Vaga.
- ⁴³ I cartoni per gli arazzi dei *Giochi di putti* destinati a papa Leone X furono eseguiti entro il 1521 a Bruxelles da Tommaso Vincidor sulla base dei disegni di Giovanni da Udine inviati da Roma (cfr. N. DACOS, *Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles 1980, pp. 65-68; N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi di Bruxelles... cit.*, 1990, p. 57). Nel caso degli arazzi della *Scuola Nuova* (Roma, Musei Vaticani, del 1524-1531), i cartoni furono eseguiti a Bruxelles da artisti fiamminghi diretti dal Vincidor, sulla base dei disegni preparati a Roma da Giovan Francesco Penni e forse da Giulio Romano (cfr. N. DACOS, *Tommaso... cit.*, 1980, pp. 79 ss.; C. Hope, in *Raffaello in Vaticano*, cat. mostra, Milano 1984, pp. 328, 331).
- ⁴⁴ Cfr. B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, pp. 41-47.
- ⁴⁵ Sul *Quos ego* (Bartsch, XIV, 264), tratto forse da un modello di Raffaello, cfr. L. NEES, *Le «Quos ego» de Marc-Antoine Raimondi. L'adaptation d'une source antique par Raphael*, in «Nouvelles de l'Estampe», nn. 40-41, 1978, pp. 18 ss.; I.H. SHOEMAKER, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence 1981, pp. 120-122.
- ⁴⁶ Cfr. anche E. PARMA ARMANI, *Perino del Vaga... cit.*, 1986, pp. 99-101, 272.
- ⁴⁷ Non molto diverso è l'*Arrivo in Africa* tessuto da modello di un cartonista fiammingo, incluso nella riedizione delle *Gesta di Scipione* di Giulio Romano commissionata da un membro della famiglia d'Albon (cfr. *Jules Romain... cit.*, 1979, pp. 73-77, n. 9). Ampie vedute marittime con flotte in navigazione furono incluse da Vermeyen nei cartoni (1546-1548) per gli arazzi della *Presa di Tunisi*, tessuti a Bruxelles (cfr.

H.J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen Painter of Charles V and His Conquest of Tunis, Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries*, Doornspijk 1989, II, tavv. B18, B40 B56.

- ⁴⁸ Cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 85-86, dov'è giustamente posta in discussione la cronologia delle *Gesta di Scipione* con stemmi d'Albon, che potrebbero essere state commissionate da Jean d'Albon, dunque prima del 1549, e non dal figlio Jacques e dopo quella data, come invece sostiene B. Jestaz (in *Jules Romain... cit.*, 1979, p. 7). Le integrazioni dei cartoni delle *Gesta di Scipione* e di quelli delle *Storie di Enea* sarebbero così state effettuate nello stesso momento, verso il 1540.
- ⁴⁹ Cfr. *Jules Romain... cit.*, 1979, fig. XII, 3.
- ⁵⁰ Cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, pp. 78-79.
- ⁵¹ Cfr. P. JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo... cit.*, 1986, p. 157.
- ⁵² Vienna, Albertina, n. 522; B. DAVIDSON, *Perino del Vaga e la sua cerchia*, cat. mostra, Firenze 1966, n. 24; E. PARMA ARMANI, *Perino del Vaga... cit.*, 1986, pp. 154, 302-304, fig. 182.
- ⁵³ Cfr., tra gli altri, l'esemplare appartenente al Patrimonio Nacional di Spagna: P. JUNQUERA, C. HERRERO CARRETERO, *Catalogo... cit.*, 1986, p. 212.
- ⁵⁴ Cfr. W. HEFFORD, *Another... cit.*, 1986, p. 76; B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»... cit.*, 1990, pp. 47-48.
- ⁵⁵ Cfr. W.G. THOMSON, *A History of Tapestry from the Earliest Times Until the Present Day*, London 1906, p. 289.
- ⁵⁶ Cfr. *ibid.*, p. 345.
- ⁵⁷ Cfr. G. DELMARCEL, *Fructus Belli: Brusselse wandtapijten en Italiaanse Renaissance bij de Gonzaga's*, in «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», LX, 1989, p. 165; nel 1679 la serie fu inventariata tra i beni del defunto Ferdinando Gonzaga duca di Guastalla: W. BRAGHIROLI, *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*, in «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova» (1879-1880), Mantova 1881, p. 65; nel 1771 era passata nella collezione degli Este (cfr. più avanti nel testo).
- ⁵⁸ Sugli arazzi già di Ferrante Gonzaga, si vedano: G. DELMARCEL, *Fructus Belli, une tenture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga*, in «Bulletin de Liaison du C.I.E.T.A.», nn. 59-60, 1984 (I-II), pp. 42-53; G. DELMARCEL, C. BROWN, *Les Jeux d'Enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague*, in «RACAR - Revue d'art canadienne», XV, 2, 1988, pp. 115 ss.; *Giulio Romano*, cat. mostra, Milano 1989, p. 479, scheda di N. FORTI GRAZZINI; G. DELMARCEL, *Fructus Belli... cit.*, 1989, pp. 159-201; *Autour des Fructus Belli. Une tapisserie de Bruxelles du XVIe siècle*, cat. mostra, Paris 1992.
- ⁵⁹ Cfr. G. DELMARCEL, *Fructus Belli... cit.*, 1989, p. 165, nota n. 20.
- ⁶⁰ Cfr. MODENA, Archivio di Stato (ASMo), Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21, *Inventario delli Arazzi che sono nella Guardarobba dell'Arazaria del Ser.mo Sig.re Duca Francesco Sig.re Nostro sotto la custodia del Mag.co Rouani Maccagnini, ufficiale*, ms., 1638, c. 3: «...Pezi n. 8 d'Arazzi detti li Enea con figure grandi alti alle 6: nel partimento doue abita il Ser.mo S.re Princ. Alfonso ue ne sono cinque pezzi compagni». ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21, *1664 Misura delli Razzi*, ms., 1664, cc. non numerate: «Li Enea alti B.a (braccia) 6 1/2 gira un Pezzo B.a 6 1/2, B. 7 1/8, B. 7 1/8, B. 6 1/6, B. 6 1/3, B. 7 1/6, B. 7 1/6, B. 7 1/6, B. 7 1/3, B. 7 1/4, B. 7 1/4, B. 7 1/4, B. 6 1/4». ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, Reg. A XVII, *Arrazzi fini nella Ducal Razzeria*, ms., 1679: «Li Enea n. 13». ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21, *Notta Distinta della qualità, altezza e giro delli Parati d'Arrazzi che si trovano nella Ducal Razzeria*, ms., c. 1679, c. 1: «Pezzi n° 13 delli Enea Arrazzi Fini di disegno buoniss.mo colore alquanto scuro, servano all'Anticam.ra del Partim.to vecchio alti bz.a 6 girano in circa bz.a 68» (in margine: «ordinari»). Questa serie non è da confondere con un'altra, detta dell'*Eneide* ma raffigurante la *Storia della caduta di Troia* segnata tra i beni estensi già nel tardo '500 (cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi... cit.*, 1982, p. 85); quest'ultima doveva probabilmente corrispondere

a un ben noto ciclo brussellese più volte tessuto nel terzo quarto del XVI secolo (su cui cfr. M. STETTLER, *Das trojanische Pferd...* cit., 1973, pp. 229-262).

⁶¹ Cfr. F. VALENTI, P. CURTI, *L'Inventario 1771 dell'arredo del Palazzo ducale di Modena. Inquadramento storico e illustrazione*, Modena 1986, p. 95.

⁶² Nessuno, a quanto mi consta, ha mai studiato le vicende della collezione di arazzi raccolta dai Trivulzio, la più ampia visibile a Milano nel XVII e XVIII secolo, smembrata nel 1770-1771. La serie di *Enea* è segnata per la prima volta in un inventario degli arredi del palazzo milanese dei Trivulzio, il 4 dicembre 1612: cfr. Milano, Archivio di Stato (ASMi), Trivulzi, Archivio Milanese, n. 211 bis, *Inventario di tutte le Robbe et Mobili in questa casa di Milano*, ms., 4 dicembre 1612, foll. 17 (6 pezzi della «tapizaria ordinaria di enea a figure grande», riposti nel guardaroba), 31 (altri 7 soggetti della stessa serie esposti nella «Camera rispondente nel Salone»). È poi menzionata in ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, *Inventario delli Mobili che sono al presente nel Palazzo dell'Em.mo Card. Principe Trivulzio ed del S. Principe suo figliolo*, ms., 16 giugno 1654, fol. 319: «Una tapezzaria parimente di Fiandra chiamata di Enea che consiste in pezzi tredici», con le tele dipinte che l'accompagnavano. Attribuita a Raffaello e corredata delle misure, è quindi citata entro posteriori inventari del 1665 e 1676: cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 212, *Inventari di argenteria, tappezzerie, stoffe, paramenti ecc. del Principe Trivulzio*, ms., 1676, fol. 325r: «Una Tapezzaria fine di Raffaele rappresentante l'Historia d'Enea, alta braccia 6, et un quarto, et di contorno braccia ottantanove, et tre quarti, in pezzi num° tredici». Il 4 marzo 1689 i tredici Enea «di disegno di Raffaele d'Urbino» furono dati in pegno a Giovan Battista Buttirocco (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 225), ma riscattati entro il 1691, quando compaiono in un altro inventario dei beni della casata (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 214, Reg. 7, *Nota di tutte le altre robbe ch'al presente si trovano presso l'Ecc.mo Sig. Principe, e per suo uso, e di sua famiglia...*, ms., 1691, cc. non numerate, *Tappezzerie di Fiandra*). Nel 1770 fu richiesta al pittore Perona una valutazione degli arazzi di casa Trivulzio (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 216, ms., 1770): gli Enea risultarono «essere di perfetta qualità ed avere un particolare valore tolt(i) da disegno del Raffaele». La perizia fu certo effettuata prima del 9 aprile 1770, quando fu indetta la vendita all'asta dei beni del defunto Principe Trivulzio, durante la quale fu battuta anche l'imponente raccolta dei suoi arazzi e, tra questi, la nostra serie, detta ora di *Enea e Didone*, che rimase però invenduta (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 216, *Inventario delle cose invendute o rimaste ad'uso, delle quali si deve dare lo scarico...*, ms., n. 1028). Ne fu ritentata la vendita il 9 agosto 1771, con migliore esito; cfr. ibid.: «1028. N° 13 Pezzi di Tappezzeria sud. rappresentanti la Storia d'Enea e Didone deliberati al Sig. Marchese Menafoglio a l. 41 d. 9 cad° quadretto, quali Tappezzerie sono d'altezza b.a 6 1/4 di giro b.a 88, che formano quadretti 580, li quali a L. 219 cad° sono l. 1148.2.6».

⁶³ Cfr. Roma, Archivio Doria Pamphili, Scaffale 90, 57, 30, *Descrizione e stima degli oggetti d'arte appartenenti al Patrimonio Libero dell'Eccellentissima Casa Doria Pamphilj in Roma*, 1876, c. 21r-v; cit. da P. BOCCARDO, *Andrea Doria...* cit., 1989, pp. 80-81.

⁶⁴ Cfr. B. DAVIDSON, *The «Navigazione d'Enea»...* cit., 1990, p. 50, nota n. 57.

INDAGINE RADIOGRAFICA E TOMOGRAFIA ASSIALE COMPUTERIZZATA: DUE TECNICHE DI INDAGINE NON DISTRUTTIVA A CONFRONTO

Andrea Gatti

Il Museo degli strumenti musicali dispone di una raccolta vastissima (circa 700 pezzi), quasi tutti pervenuti in due tempi dalla Collezione di Natale Gallini, fra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo.

Di questa collezione esiste un catalogo obsoleto e esaurito da molti anni che descrive sommariamente ogni strumento con abbondanza di aggettivi qualificativi, ma assoluta carenza di informazioni scientifiche. Gran parte degli strumenti del Museo hanno subito modifiche e rifacimenti nel corso dei secoli, il che crea un problema di approccio all'area della stesura di un nuovo catalogo, ormai improcrastinabile. L'idea di rifacimento, di modifica o di cambio di uso dell'oggetto artistico è comunque legata all'idea di una contraffazione.

Nel caso degli strumenti musicali ci troviamo tuttavia davanti a oggetti che oltre al pregio artistico hanno la caratteristica di essere mezzo di produzione di altra espressione artistica, la musica, che ha conosciuto nei secoli cambi di gusto, di prassi esecutiva e di pubblico. Le modifiche sono dunque da leggere come testimonianze di questi cambiamenti ed appartenenti alla storia dello strumento; vanno valorizzate perché sono in grado di fornire uno spaccato temporale che non si arresta al momento della costruzione dell'oggetto, ma continua attraverso i secoli. Esempi in questo senso sono presenti in oltre metà della collezione del Museo e la chitarra di Magno Longo studiata in questo articolo non sfugge a questa logica.

Per arrivare ad una nuova necessaria collocazione degli strumenti del museo occorre quindi affrontare una profonda fase di studio e indagine tecnica, scientifica e storica che richiede tempo, conoscenze qualificate e supporti tecnologici adatti, senza i quali l'operazione è impossibile.

Sulla base di queste premesse è stata progettata e realizzata una campagna radiografica su vasta scala che ha toccato tutti gli strumenti più importanti della collezione, questa campagna, impensabile da realizzarsi con le sole forze del Museo è stata portata a termine grazie ai sostanziali contributi della Soprintendenza ai Beni Artistici della Lombardia che ha messo a disposizione per diversi mesi apparecchiature e personale tecnico e al generoso aiuto della AGFA-GEVAERT che ha fornito il materiale necessario per le riprese e lo

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

a un ben noto ciclo brussellese più volte tessuto nel terzo quarto del XVI secolo (su cui cfr. M. STETTLER, *Das trojanische Pferd...* cit., 1973, pp. 229-262).

⁶¹ Cfr. F. VALENTI, P. CURTI, *L'Inventario 1771 dell'arredo del Palazzo ducale di Modena. Inquadramento storico e illustrazione*, Modena 1986, p. 95.

⁶² Nessuno, a quanto mi consta, ha mai studiato le vicende della collezione di arazzi raccolta dai Trivulzio, la più ampia visibile a Milano nel XVII e XVIII secolo, smembrata nel 1770-1771. La serie di *Enea* è segnata per la prima volta in un inventario degli arredi del palazzo milanese dei Trivulzio, il 4 dicembre 1612: cfr. Milano, Archivio di Stato (ASMi), Trivulzi, Archivio Milanese, n. 211 bis, *Inventario di tutte le Robbe et Mobili in questa casa di Milano*, ms., 4 dicembre 1612, foll. 17 (6 pezzi della «tapizaria ordinaria di enea a figure grande», riposti nel guardaroba), 31 (altri 7 soggetti della stessa serie esposti nella «Camera di enea a figure grande»). È poi menzionata in ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, *Inventario delli Mobili rispondente nel Salone*. È poi menzionata in ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, *Inventario delli Mobili che sono al presente nel Palazzo dell'Em.mo Card. Principe Trivulzio ed del S. Principe suo figliolo*, ms., 16 giugno 1654, fol. 319: «Una tapezzaria parimente di Fiandra chiamata di Enea che consiste in pezzi tredici», con le tele dipinte che l'accompagnavano. Attribuita a Raffaello e corredata delle misure, è quindi citata entro posteriori inventari del 1665 e 1676: cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 212, *Inventari di argenteria, tappezzerie, stoffe, paramenti ecc. del Principe Trivulzio*, ms., 1676, fol. 325r: «Una Tapezzaria fine di Raffaele rappresentante l'Historia d'Enea, alta braccia 6, et un quarto, et di contorno braccia ottantanove, et tre quarti, in pezzi num° tredici». Il 4 marzo 1689 i tredici Enea «di disegno di Raffaele d'Urbino» furono dati in pegno a Giovan Battista Buttirocco (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 225), ma riscattati entro il 1691, quando compaiono in un altro inventario dei beni della casata (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 214, Reg. 7, *Nota di tutte le altre robbe ch'al presente si trovano presso l'Ecc.mo Sig. Principe, e per suo uso, e di sua famiglia...*, ms., 1691, cc. non numerate, *Tappezzerie di Fiandra*). Nel 1770 fu richiesta al pittore Perona una valutazione degli arazzi di casa Trivulzio (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 216, ms., 1770): gli Enea risultarono «essere di perfetta qualità ed avere un particolare valore tolt(i) da disegno del Raffaele». La perizia fu certo effettuata prima del 9 aprile 1770, quando fu indetta la vendita all'asta dei beni del defunto Principe Trivulzio, durante la quale fu battuta anche l'imponente raccolta dei suoi arazzi e, tra questi, la nostra serie, detta ora di *Enea e Didone*, che rimase però invenduta (cfr. ASMi, Trivulzi, Archivio Milanese, n. 216, *Inventario delle cose invendute o rimaste ad'uso, delle quali si deve dare lo scarico...*, ms., n. 1028). Ne fu ritentata la vendita il 9 agosto 1771, con migliore esito; cfr. ibid.: «1028. N° 13 Pezzi di Tappezzeria sud. rappresentanti la Storia d'Enea e Didone deliberati al Sig. Marchese Menafoglio al. 41 d. 9 cad° quadretto, quali Tappezzerie sono d'altezza b.a 6 1/4 di giro b.a 88, che formano quadretti 580, li quali a L. 219 cad° sono l. 1148.2.6».

⁶³ Cfr. Roma, Archivio Doria Pamphili, Scaffale 90, 57, 30, *Descrizione e stima degli oggetti d'arte appartenenti al Patrimonio Libero dell'Eccellentissima Casa Doria Pamphili in Roma*, 1876, c. 21r-v; cit. da P. BOCCARDO, *Andrea Doria...* cit., 1989, pp. 80-81.

⁶⁴ Cfr. B. DAVIDSON, *The «Navigatione d'Enea»...* cit., 1990, p. 50, nota n. 57.

INDAGINE RADIOGRAFICA E TOMOGRAFIA ASSIALE COMPUTERIZZATA: DUE TECNICHE DI INDAGINE NON DISTRUTTIVA A CONFRONTO

Andrea Gatti

Il Museo degli strumenti musicali dispone di una raccolta vastissima (circa 700 pezzi), quasi tutti pervenuti in due tempi dalla Collezione di Natale Gallini, fra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo.

Di questa collezione esiste un catalogo obsoleto e esaurito da molti anni che descrive sommariamente ogni strumento con abbondanza di aggettivi qualificativi, ma assoluta carenza di informazioni scientifiche. Gran parte degli strumenti del Museo hanno subito modifiche e rifacimenti nel corso dei secoli, il che crea un problema di approccio all'area della stesura di un nuovo catalogo, ormai improcrastinabile. L'idea di rifacimento, di modifica o di cambio di uso dell'oggetto artistico è comunque legata all'idea di una contraffazione.

Nel caso degli strumenti musicali ci troviamo tuttavia davanti a oggetti che oltre al pregio artistico hanno la caratteristica di essere mezzo di produzione di altra espressione artistica, la musica, che ha conosciuto nei secoli cambi di gusto, di prassi esecutiva e di pubblico. Le modifiche sono dunque da leggere come testimonianze di questi cambiamenti ed appartenenti alla storia dello strumento; vanno valorizzate perché sono in grado di fornire uno spaccato temporale che non si arresta al momento della costruzione dell'oggetto, ma continua attraverso i secoli. Esempi in questo senso sono presenti in oltre metà della collezione del Museo e la chitarra di Magno Longo studiata in questo articolo non sfugge a questa logica.

Per arrivare ad una nuova necessaria collocazione degli strumenti del museo occorre quindi affrontare una profonda fase di studio e indagine tecnica, scientifica e storica che richiede tempo, conoscenze qualificate e supporti tecnologici adatti, senza i quali l'operazione è impossibile.

Sulla base di queste premesse è stata progettata e realizzata una campagna radiografica su vasta scala che ha toccato tutti gli strumenti più importanti della collezione, questa campagna, impensabile da realizzarsi con le sole forze del Museo è stata portata a termine grazie ai sostanziali contributi della Soprintendenza ai Beni Artistici della Lombardia che ha messo a disposizione per diversi mesi apparecchiature e personale tecnico e al generoso aiuto della AGFA-GEVAERT che ha fornito il materiale necessario per le riprese e lo

sviluppo. L'utilizzo delle radiografie come tecnica di indagine nel campo degli strumenti musicali è nota già da tempo, si tratta di una tecnica comunemente usata per la diagnostica medica che consente la visione dettagliata della struttura interna dei pezzi lignei che compongono lo strumento musicale mediante i raggi X o di Roentgen, radiazioni che hanno la proprietà di attraversare i corpi opachi impressionando una lastra sensibile posta al di là di essi.

Come affermato in precedenza i raggi X hanno la proprietà di attraversare corpi opachi, ma questa azione è fortemente influenzata dalla densità e dalla radiopacità del materiale che costituisce l'ostacolo. Nel caso di oggetti di legno quali gli strumenti musicali sono sufficienti quantità molto basse di energia per impressionare una lastra radiografica in quanto il legno è materiale abbastanza trasparente alle radiazioni, soprattutto se in spessori sottili come accade in molti strumenti. Con questo tipo di esame si possono individuare incollature o aggiunte di pezzi, anomalie delle fibre del tessuto ligneo (nodi, sacche di resina o altro), nonché la presenza di eventuali gallerie scavate da insetti xilofagi (tarli), con una visione chiara dei danni causati dagli stessi e la eventuale loro presenza attiva all'interno del pezzo in esame. È un procedimento molto utile prima di un intervento di restauro per indagare e conoscere esattamente le parti danneggiate e quindi pianificare al meglio l'intervento stesso.

Per molti strumenti questa è stata una operazione poco più che di routine, una volta stabiliti alcuni standard di esecuzione, ma in qualche caso ci si è trovati davanti a difficoltà pressoché insormontabili, come nel caso della chitarra firmata «Magno Longo, Napoli 1624» e catalogata come chitarra battente al n. 277 del catalogo Gallini. Un primo macroscopico esame è sufficiente per stabilire che la chitarra in questione, catalogata come chitarra battente è in realtà una bellissima chitarra barocca alla quale è stato ridotto il manico e portato l'attacco delle corde allo zocchetto di testa. Alla stessa chitarra è stata data anche una leggera piega alla tavola in modo da attribuirle alcune caratteristiche della chitarra battente in origine mancanti; il motivo di questa trasformazione è abbastanza oscuro, né è possibile datare l'epoca di questo intervento. Si è ricorsi all'analisi radiografica sperando di ricavare qualche traccia in più su questa operazione di trasformazione. La discutibile bellezza estetica dello strumento è stata però la prima fonte di guai: il guscio della chitarra è bombato, realizzato alternando doghe di legno a doghe di avorio, mentre sulla tavola sono presenti una buona quantità di intarsi in avorio di ottima fattura e una complicatissima rosetta in pergamena con piccole parti in metallo. I risultati della radiografia sono stati abbastanza deludenti: la differenza di densità fra legno e avorio è tale che se risultano visibili le parti lignee rimangono completamente trasparenti quelle coperte dall'avorio, mentre se si applica una dose sufficiente affinché le radiazioni attraversino l'avorio le parti lignee risultano completamente annerite sulla pellicola.

A questo fatto si aggiunga che la lastra radiografica è bidimensionale e su di essa i

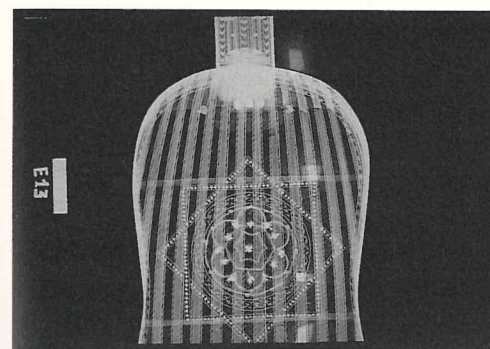


FIG. 1

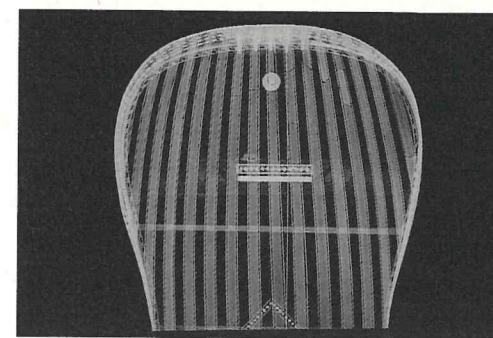


FIG. 2

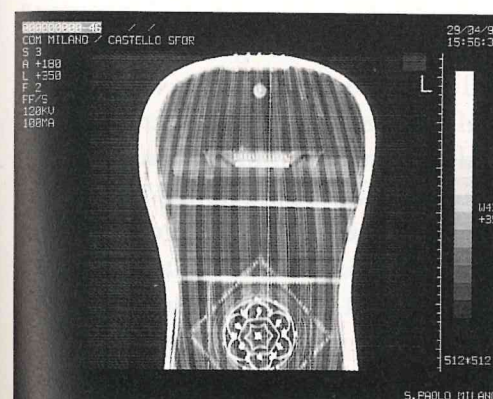


FIG. 3

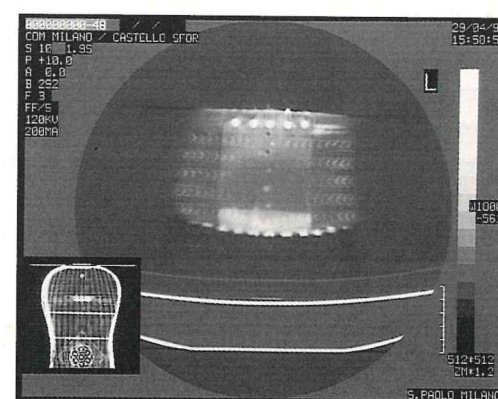


FIG. 4

particolari della tavola e del fondo dello strumento si sovrappongono e si mischiano, aumentando ancor più la confusione e l'illeggibilità dell'immagine ottenuta (figg. 1 e 2). In particolare nella ripresa radiografica spariscono completamente le fibre del piano, mentre si vedono in corrispondenza dello zocchetto di fondo tre chiodi dei quali non è chiara la collocazione la funzione. Una ripresa radiografica laterale non avrebbe migliorato la situazione poiché in fianchi della chitarra sono intarsiati con minutissime tessere di avorio che sarebbero apparse come una serie infinita di piccoli rombi bianchi, annullando quasi completamente l'immagine ottenuta.

Quando nel mese di Aprile è stata offerta al Museo la possibilità di utilizzare una apparecchiatura tomografica si è immediatamente pensato che la chitarra di Magno Longo sarebbe stato il test più significativo per verificare se questo tipo di esame, assolutamente nuovo per gli strumenti musicali, potesse essere un valido metodo di indagine.

L'indagine tomografica è una diretta derivazione di quella radiografica classica, pur essendo più complessa e richiedendo soprattutto macchinari che per costi di acquisto e manutenzione non sono accessibili a istituzioni di carattere culturale. Il funzionamento è in teoria abbastanza semplice: una sorgente irradiante ruota attorno ad un asse al centro del quale è posto l'oggetto da esaminare. Diametralmente opposto alla sorgente è collocato un sensore in grado di leggere l'energia che ha oltrepassato l'oggetto. Da una serie di letture fatte durante la rotazione si ricava una visione a 360° tanto più precisa quanto più numerose sono le riprese durante la rotazione. L'immagine ottenuta non è il risultato di una lastra impressionata direttamente dall'irraggiamento, come capita nella radiografia, ma è una ricostruzione matematica in base ai dati trasmessi dal sensore che ruota in posizione opposta alla sorgente.

Per concludere bisogna aggiungere che la sorgente non è puntiforme, ma è dotata di una finestra che può essere regolata su una apertura variabile, in modo da considerare sezioni di diverso spessore. Teoricamente una sezione dovrebbe essere tanto più precisa quanto più è sottile la «fetta» considerata, specie in oggetti con molte bombature come gli strumenti musicali; in realtà come vedremo più avanti, la sezione più sottile non corrisponde al risultato ottimale.

Per la chitarra di Magno Longo si è deciso di impiegare due diversi valori di apertura della finestra di irraggiamento, rispettivamente corrispondenti ad una sezione di 10 mm e 1,5 mm. La chitarra è stata quindi adagiata sul lettino per eseguire una prima scansione globale (fig. 3), in base alla quale scegliere poi le sezioni interessanti. È teoricamente possibile eseguire la tomografia di tutto lo strumento, ma questo comporterebbe 46 rilevamenti diversi per le sezioni da 10 mm e più di 300 riprese per sezioni da 1,5 mm per arrivare a coprire tutta la lunghezza del corpo dello strumento, senza considerare il manico.

Una volta scelte le sezioni da considerare è iniziato il lavoro di scansione che ha dato risultati alquanto sorprendenti. Ogni immagine ricostruita e restituita sul video porta con

sé gli elementi necessari all'interpretazione, si veda per esempio la fig. 4. In questa si vede lo zocchetto di testa della chitarra e l'inizio delle fasce, molto evidenti perché in posizione quasi tangenziale e con una sezione di 10 mm molto larga per avere informazioni utili in quel punto. In basso a sinistra un rettangolo contiene la scansione preliminare della chitarra con una linea che evidenzia il taglio di sezione considerato, in questo caso all'inizio dello strumento. In alto a sinistra sono evidenziati una serie di dati relativi alla ripresa: la lettera S indica l'ampiezza della sezione espressa in mm, in questo caso 10, e l'energia impiegata per la ripresa, corrispondente a 120 kilovolt e 200 millampère. Questi valori possono sembrare molto alti se rapportati a quelli della normale radiografia per la quale non si è andati oltre i 38 kilovolt e i 5 millampère. Tuttavia bisogna considerare che per la tomografia il tempo di esposizione deve essere quasi istantaneo per il fatto che la sorgente è in movimento, mentre per la radiografia si è usato un tempo di un minuto. In entrambi i casi la distanza fra sorgente e oggetto era simile, circa un metro.

Avanzando con la scansione abbiamo la ripresa in corrispondenza della catena oltre il ponticello. Molto interessanti in questa sezione stretta ($S = 1,5$ mm) sono le deformazioni della cassa, difficilmente rilevabili con altri sistemi, in particolare si nota l'irregolarità del profilo delle fasce. Anche l'alternanza fra doghe di legno e di avorio è abbastanza visibile, benché l'avorio, più radiopaco tenda a riflettere parte dei raggi e a «sparare», come si dice in gergo tecnico (fig. 5).

La sottigliezza della sezione dà un'immagine ancora più precisa del profilo, ma impedisce di vedere in toto la catena sotto il piano che si percepisce appena sulla destra. In questo caso se avessimo considerato una sezione più ampia avremmo certamente compreso tutta la catena, altrimenti avremmo potuto curare di più l'allineamento dello strumento rispetto al suo asse, cosa piuttosto trascurata in questo primo esame. Più fortunata la ripresa successiva (fig. 6), dove la catena è molto ben visibile.

Suggestive sono le due immagini prese in corrispondenza del centro della rosetta (figg. 7 e 8); queste differiscono solo per l'ampiezza della sezione considerata, rispettivamente 10 e 1,5 mm. In entrambi i casi i diversi piani della rosetta sono ben visibili, ma la presenza di tre piccoli elementi, tre uccellini di metallo disturba molto la sezione più stretta dove l'effetto di riflessione dei raggi sporca l'immagine. In questo caso la sezione da 10 mm è la più vantaggiosa, anche se leggermente meno definita per via della sua profondità. Lo stesso succede per la coppia di immagini delle figg. 9 e 10, dove si risolve il mistero della posizione dei chiodi già evidenziati dalla radiografia: la figura 11, che considera una sezione di 10 mm è molto meno disturbata dalla riflessione dei raggi, tuttavia se volessimo studiare il profilo della chitarra dovremmo ricorrere alla sezione più stretta per avere dati attendibili, essendo trascurabile la deformazione dovuta all'andamento nettamente tangenziale delle fasce in quel punto.

Le ultime scansioni si riferiscono all'attacco del manico: anche qui abbiamo il confronto fra due riprese fatte su sezioni diverse da 10 e 1,5 mm di spessore (figg. 11 e 12). Immediatamente si notano le rotture orizzontali incollate fuori posto in qualche modo; la colla è visibile perché più opaca, quindi più chiara nell'immagine, molto ben visibili sono

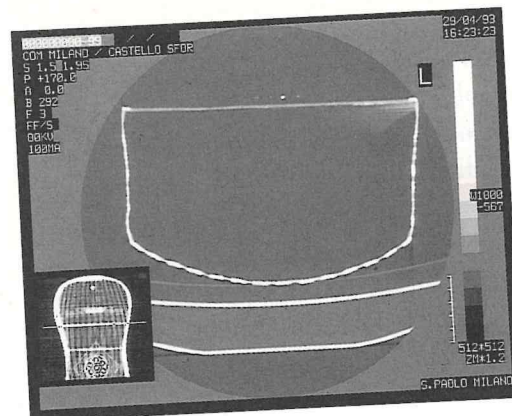


FIG. 5

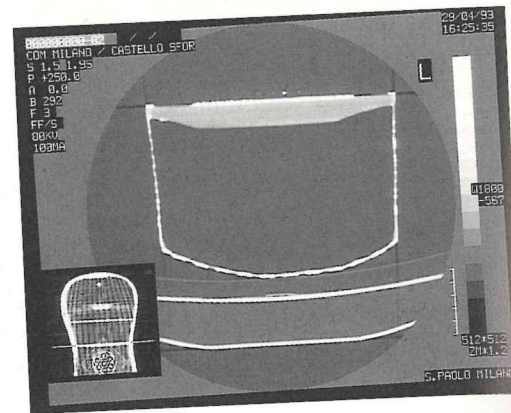


FIG. 6

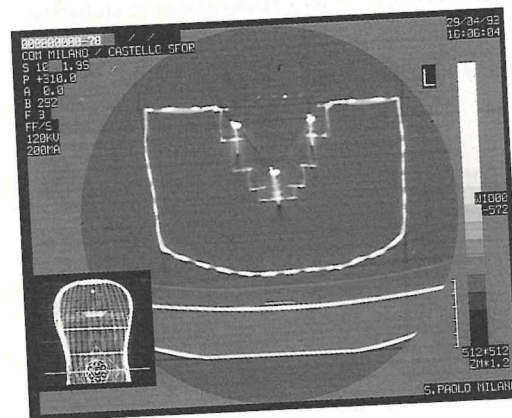


FIG. 7

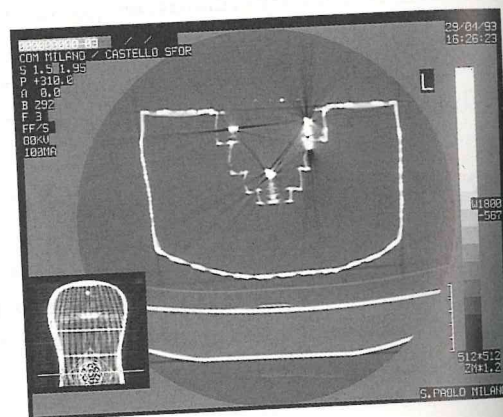


FIG. 8

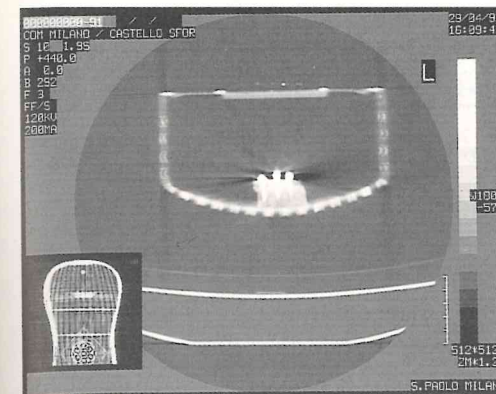


FIG. 9



FIG. 10

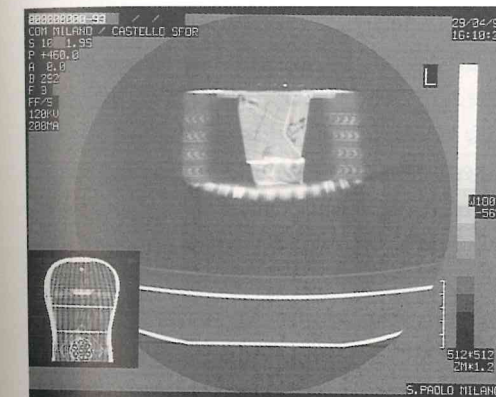


FIG. 11

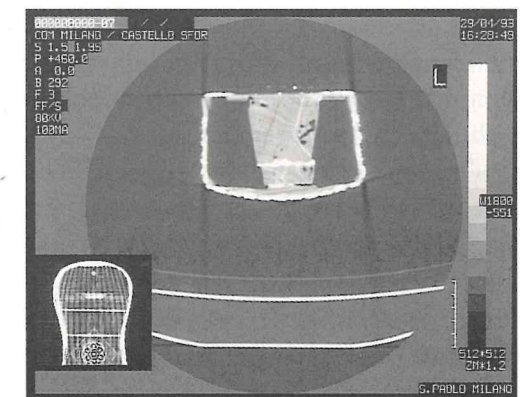


FIG. 12

anche le cavità lasciate dall'attacco di insetti xilofagi. Non c'è dubbio sulla superiorità della ripresa ottenuta con la sezione più stretta, molto più nitida e precisa dell'altra; nessuno di questi danneggiamenti invece era stato evidenziato con la tradizionale tecnica radiografica.

Conclusione

Questo primo saggio di utilizzo della tomografia assiale come tecnica di indagine non distruttiva si è rivelato veramente interessante. Pur trattandosi di apparecchiature costruite per scopi medicali e non specificamente studiate per oggetti artistici possiamo affermare che la differenziazione delle diverse componenti dell'oggetto è nettissima. Le immagini ricavate hanno mostrato particolari interni invisibili con le normali radiografie e nello stesso momento hanno fornito informazioni su danneggiamenti non rilevati in precedenza. Di particolare interesse è anche il rilevamento delle deformazioni strutturali della cassa, difficilissime da riprodurre con il normale disegno. Nel corso di queste riprese non si è particolarmente curata la posizione dello strumento rispetto al suo asse, problema non marginale se si considera che abbiamo a che fare con oggetti fortemente deformati e che una qualsiasi ipotesi di misurazione non può essere fatta semplicemente appoggiando l'oggetto sul lettino. Occorrerebbe ideare allo scopo un sostegno adatto con regolazioni micrometriche in tutte le direzioni, oppure adagiare lungo l'asse centrale dello strumento un filo di stagno o di piombo che poi possa essere nell'immagine ottenuta un punto di partenza per assegnare delle quote.

Insoddisfacente sembra invece la definizione dell'immagine per poter definire alcuni elementi come gli spessori. Il programma di gestione del tomografo permetteva sì di valutare la distanza fra due punti, ma l'immagine sul video risulta ancora troppo indefinita per poter scendere con sicurezza ad approssimazioni dell'ordine del decimo di millimetro come richiederebbero gli strumenti musicali.

Vorremmo ringraziare il Sen. Dott. Carlo Uslenghi e l'Ospedale S. Paolo di Milano per aver permesso questa ricerca mettendo a disposizione il tomografo e le proprie conoscenze tecniche; un ringraziamento è dovuto anche al dott. Claudio Ciancia per aver ispirato e promosso questa ricerca.

NOTE SU ALCUNE PLASTICHE DI DOCCIA NELLE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Carlo Ginori, fondatore della manifattura di Doccia, aveva un sogno: eguagliare, e se possibile superare, quanto si era fatto e si andava facendo in quegli anni nella più celebrata fabbrica europea di porcellana, Meissen. E poiché la produzione plastica era il vanto della manifattura sassone, fu soprattutto quello il campo sul quale il nobile fiorentino decise di sfidare la concorrente. Così facendo, conferì a Doccia un ruolo tutto particolare nell'ambito dell'arte settecentesca. Lo spirito d'emulazione spinse infatti il Ginori a procurarsi forme e modelli derivati dalla miglior produzione scultorea del Barocco toscano. Nel 1743 e 1744 egli ne acquistò da Ferdinando Soldani Benzi figlio dello scultore Massimiliano (1658-1740); altri ancora furono comprati tra il 1741 ed il 1753 da Vincenzo Foggini figlio di Giovan Battista (1652-1725). A questo materiale si aggiunsero copie di opere classiche, cinquecentesche ed anche contemporanee di Giovan Battista Piamontini, Antonio Filippo Selvi, dei fratelli Weber e di altri. Da tutto egli provvide probabilmente a far trarre, ove mancanti, le cere e quanto necessario alla trasposizione in porcellana. Né va dimenticato il ruolo importante che in tutto questo ebbe lo scultore fiorentino Gaspero Bruschi (morto nel 1780) entrato in fabbrica nel 1737 e presto diventato capo dei modellatori della manifattura. Il risultato degli acquisti di Carlo Ginori fu il Museo delle Cere, ora al Museo delle Porcellane di Sesto Fiorentino, che costituisce, con la raccolta delle terracotte e dei bronzi, un insieme fondamentale per lo studio del Seicento toscano. Della produzione plastica Ginori, il Museo del Castello possiede qualche interessante esempio. Queste porcellane sono già state studiate nel 1975 da Giorgio Lise¹, che pur nella ovvia concisione delle schede, ha saputo individuarne fonti e relazioni originarie. Su di esse nuove e fondamentali notizie sono state più recentemente acquisite grazie al fondamentale testo di Klaus Lankheit sulla manifattura di Doccia², dove viene pubblicato e studiato l'«Inventario de' Modelli» della fabbrica. Si tratta, come si può immaginare, di un elenco assai interessante, poiché di ogni modello sono forniti i dati utili alla identificazione dell'opera da cui è tratto ed al suo autore. L'inventario è stato datato, grazie ad alcuni accenni a celebri originali, agli anni precedenti il 1786. Si pensa che le aggiunte apportatevi in epoca successiva risalgano invece al periodo tra il 1798 ed il 1815. Più precisamente, Lankheit suggerisce una datazione assai probabile intorno al

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

anche le cavità lasciate dall'attacco di insetti xilofagi. Non c'è dubbio sulla superiorità della ripresa ottenuta con la sezione più stretta, molto più nitida e precisa dell'altra; nessuno di questi danneggiamenti invece era stato evidenziato con la tradizionale tecnica radiografica.

Conclusione

Questo primo saggio di utilizzo della tomografia assiale come tecnica di indagine non distruttiva si è rivelato veramente interessante. Pur trattandosi di apparecchiature costruite per scopi medicali e non specificamente studiate per oggetti artistici possiamo affermare che la differenziazione delle diverse componenti dell'oggetto è nettissima. Le immagini ricavate hanno mostrato particolari interni invisibili con le normali radiografie e nello stesso momento hanno fornito informazioni su danneggiamenti non rilevati in precedenza. Di particolare interesse è anche il rilevamento delle deformazioni strutturali della cassa, difficilissime da riprodurre con il normale disegno. Nel corso di queste riprese non si è particolarmente curata la posizione dello strumento rispetto al suo asse, problema non marginale se si considera che abbiamo a che fare con oggetti fortemente deformati e che una qualsiasi ipotesi di misurazione non può essere fatta semplicemente appoggiando l'oggetto sul lettino. Occorrerebbe ideare allo scopo un sostegno adatto con regolazioni micrometriche in tutte le direzioni, oppure adagiare lungo l'asse centrale dello strumento un filo di stagno o di piombo che poi possa essere nell'immagine ottenuta un punto di partenza per assegnare delle quote.

Insoddisfacente sembra invece la definizione dell'immagine per poter definire alcuni elementi come gli spessori. Il programma di gestione del tomografo permetteva sì di valutare la distanza fra due punti, ma l'immagine sul video risulta ancora troppo indefinita per poter scendere con sicurezza ad approssimazioni dell'ordine del decimo di millimetro come richiederebbero gli strumenti musicali.

Vorremmo ringraziare il Sen. Dott. Carlo Uslenghi e l'Ospedale S. Paolo di Milano per aver permesso questa ricerca mettendo a disposizione il tomografo e le proprie conoscenze tecniche; un ringraziamento è dovuto anche al dott. Claudio Ciancia per aver ispirato e promosso questa ricerca.

NOTE SU ALCUNE PLASTICHE DI DOCCIA NELLE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Carlo Ginori, fondatore della manifattura di Doccia, aveva un sogno: eguagliare, e se possibile superare, quanto si era fatto e si andava facendo in quegli anni nella più celebrata fabbrica europea di porcellana, Meissen. E poiché la produzione plastica era il vanto della manifattura sassone, fu soprattutto quello il campo sul quale il nobile fiorentino decise di sfidare la concorrente. Così facendo, conferì a Doccia un ruolo tutto particolare nell'ambito dell'arte settecentesca. Lo spirito d'emulazione spinse infatti il Ginori a procurarsi forme e modelli derivati dalla miglior produzione scultorea del Barocco toscano. Nel 1743 e 1744 egli ne acquistò da Ferdinando Soldani Benzi figlio dello scultore Massimiliano (1658-1740); altri ancora furono comprati tra il 1741 ed il 1753 da Vincenzo Foggini figlio di Giovan Battista (1652-1725). A questo materiale si aggiunsero copie di opere classiche, cinquecentesche ed anche contemporanee di Giovan Battista Piamontini, Antonio Filippo Selvi, dei fratelli Weber e di altri. Da tutto egli provvide probabilmente a far trarre, ove mancanti, le cere e quanto necessario alla trasposizione in porcellana. Né va dimenticato il ruolo importante che in tutto questo ebbe lo scultore fiorentino Gaspero Bruschi (morto nel 1780) entrato in fabbrica nel 1737 e presto diventato capo dei modellatori della manifattura. Il risultato degli acquisti di Carlo Ginori fu il Museo delle Cere, ora al Museo delle Porcellane di Sesto Fiorentino, che costituisce, con la raccolta delle terracotte e dei bronzi, un insieme fondamentale per lo studio del Seicento toscano. Della produzione plastica Ginori, il Museo del Castello possiede qualche interessante esempio. Queste porcellane sono già state studiate nel 1975 da Giorgio Lise¹, che pur nella ovvia concisione delle schede, ha saputo individuarne fonti e relazioni originarie. Su di esse nuove e fondamentali notizie sono state più recentemente acquisite grazie al fondamentale testo di Klaus Lankheit sulla manifattura di Doccia², dove viene pubblicato e studiato l'«Inventario de' Modelli» della fabbrica. Si tratta, come si può immaginare, di un elenco assai interessante, poiché di ogni modello sono forniti i dati utili alla identificazione dell'opera da cui è tratto ed al suo autore. L'inventario è stato datato, grazie ad alcuni accenni a celebri originali, agli anni precedenti il 1786. Si pensa che le aggiunte apportatevi in epoca successiva risalgano invece al periodo tra il 1798 ed il 1815. Più precisamente, Lankheit suggerisce una datazione assai probabile intorno al



FIG. 1 - *Il giudizio di Paride*, manifattura Ginori a Doccia, circa 1770.

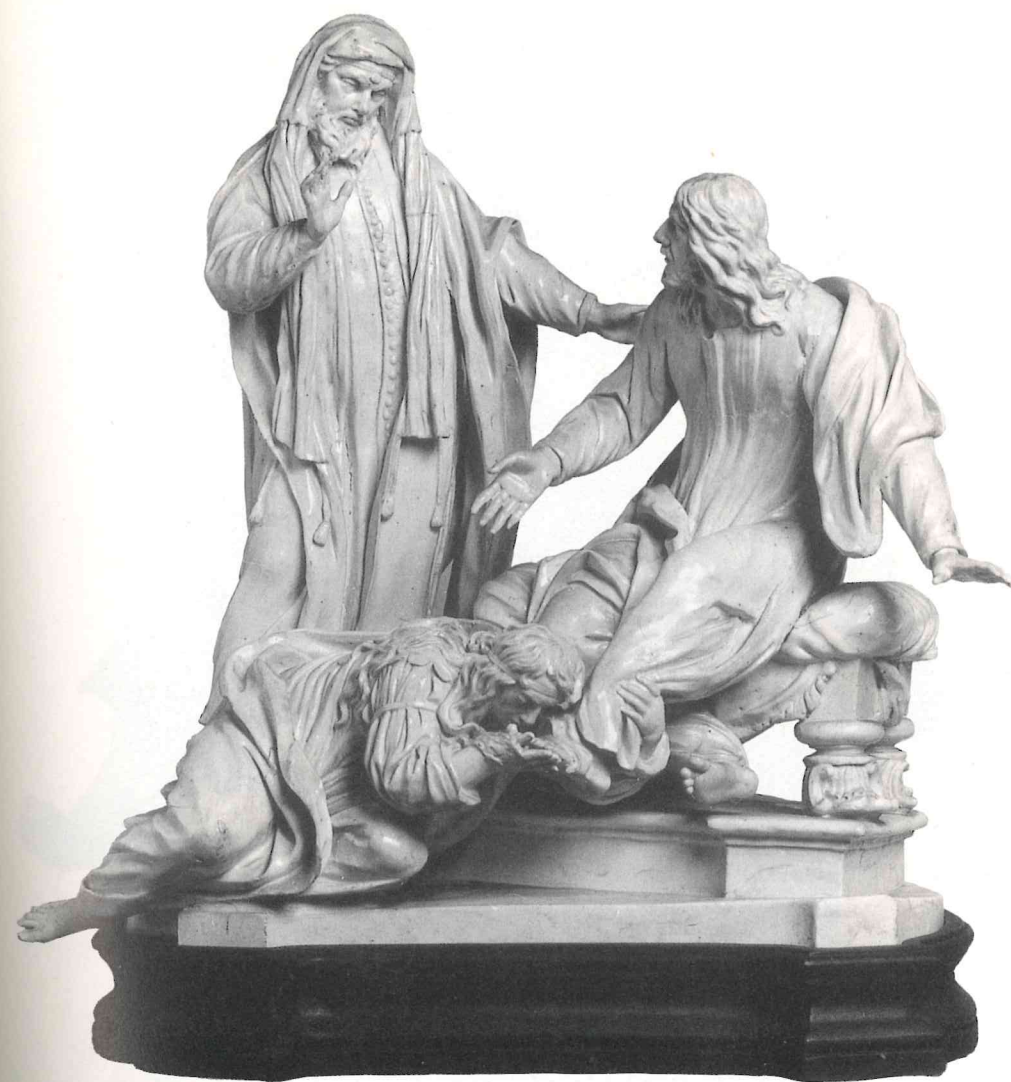


FIG. 2 - *Cristo con il Fariseo e la Maddalen*, manifattura Ginori a Doccia, 1760-1780.



FIG. 3 - *Il Crepuscolo*, manifattura Ginori a Doccia, 1760-1780.



FIG. 4 - *Il Tevere (?)*, manifattura Ginori a Doccia, 1760-1780.



FIG. 5 - *L'Estate*, manifattura Ginori a Doccia, 1760-1780.

1780³. Le plastiche di cui ci occupiamo, che sono solo alcune di quelle appartenenti alla raccolta milanese, appaiono in gran parte in questo inventario.

Così è per il gruppo illustrato alla fig. 1, raffigurante il Giudizio di Paride. In porcellana bianca con difetti di cottura (e purtroppo anche con non pochi danni), è montato su una base lignea, antica anche se spatinata, sorretta da elaborati supporti a volute anch'essi in porcellana e di buona qualità: la datazione dovrebbe aggirarsi intorno al 1770⁴. Il gruppo è composto da quattro figure, Giunone, Minerva e Venere più Paride accompagnato da un cane, e misura 33 centimetri; appare nell'Inventario de' Modelli a p. 22 al n. 25 come «Gruppo rappresentante il Giudizio di Paride. Di Massimiliano Soldani in cera con forma». La cera, conservata insieme alle forme in gesso al Museo della Porcellana di Sesto Fiorentino, reca il numero d'inventario 66 (vecchio numero 317) e misura cm. 40x40. Come si è visto, nel 1743 Carlo Ginori aveva acquistato le prime forme provenienti dallo studio di Massimiliano Soldani Benzi⁵. Un'altro esemplare dello stesso gruppo, montato su una base diversa, è conservato a Villa Cagnola (Gazzada). Alessandra Mottola Molfino ritiene⁶ il «Giudizio di Paride» parte di una serie comprendente anche l'«Andromeda», la «Leda e il Cigno» ed il «Laocoonte», tratti da modelli del Soldani e del Piamontini.

Possediamo diversi riscontri documentari anche sul secondo gruppo illustrato, «Cristo con il Fariseo e La Maddalena». A p. 21 dell'Inventario de' Modelli, sotto il numero 10, leggiamo: «Gruppo della Maddalena che bacia i piedi a Gesù Cristo, e il fariseo in piedi. Del Soldani in cera con forma». Il modello in cera si conserva ancora a Sesto Fiorentino. Non solo: il gruppo appare nell'elenco delle forme cedute da Ferdinando Soldani Benzi a Carlo Ginori nel 1744⁷. Databile per la pasta usata agli anni tra il 1760 ed il 1780 la nostra porcellana, alta cm. 40 e molto restaurata, è particolarmente importante. Essa è infatti l'unica versione conosciuta di un bronzo già parte di una serie eseguita per Anna Maria Luisa de' Medici, la celebre Elettrice Palatina. La storia di questa commissione dell'ultima dei Medici è stata tracciata da Stefano Casciu⁸. I bronzi, di piccola dimensione e realizzati da vari artisti fiorentini tra il 1722 ed il 1731, erano destinati, nelle intenzioni di Anna Maria Luisa, ai propri appartamenti di Palazzo Pitti. Tra gli autori troviamo Giovan Battista Foggini, Agostino Cornacchini, Giuseppe Piamontini, Antonio Montauti, Giovanni Camillo Cateni, Gioacchino Fortini, Girolamo Ticciati e Lorenzo Merlini oltre, ovviamente, a Massimiliano Soldani Benzi. Il risultato complessivo è notevole: l'insieme è certamente un episodio importante del Barocco fiorentino, anche se per forza di cose discontinuo dal punto di vista qualitativo. Soldani Benzi eseguì due opere, «Cristo e la Maddalena» e il «Sacrificio di Jefte» ambedue perduti, noto però il primo, si è detto, grazie alla porcellana illustrata: il bronzo veniva pagato allo scultore il 15 luglio 1724⁹. Il prototipo della plastica (databile al 1760-1780) illustrata alla figura 3 è notissimo. Si tratta del celebre «Crepuscolo» michelangiolesco eseguito per le tombe medicee di S. Lorenzo durante la prima metà del Cinquecento. Nella produzione di Doccia questa figura si ritrova, con qualche variante, nel camino eseguito nel 1754 da Gaspero Bruschi per la Galleria di Doccia e tutt'ora conservato nel Museo di Sesto Fiorentino. A parte l'ovvia relazione con quest'opera, un riferimento a questa porcellana si può forse



FIG. 6 - Due figure dette «caramogi», manifattura Ginori a Doccia, 1760-1780.

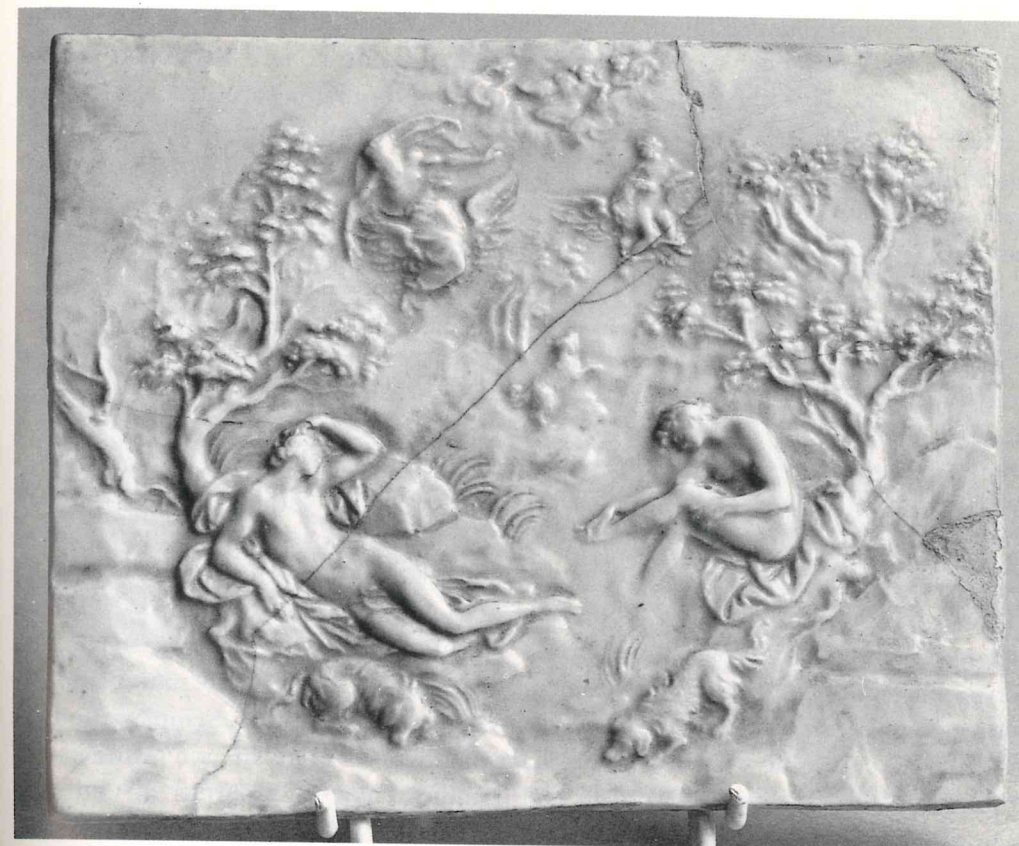


FIG. 7 - *Diana ed Endimione (?)*, manifattura Ginori a Doccia, circa 1780.

individuare in una voce dell'inventario de' Modelli: «Vi sono 2 termini di Michelangiolo. Con forme»¹⁰. Così ritiene anche il Lankheit che ricorda pure come il Soldani offrì nel 1703 al principe di Liechtenstein due riproduzioni in bronzo, ora perdute, delle sculture di Michelangelo. Non è questo l'unico esempio di prototipi michelangioleschi entrati nel repertorio docciano. Il nostro esemplare, montato su una base in legno dorato e gesso di gusto Reggenza, presenta una pasta non priva di difetti di cottura, una caratteristica comune alle plastiche, soprattutto le più grandi, prodotte a Doccia tra il I ed il II periodo. È alto cm. 26.

La plastica illustrata alla foto 4, in porcellana bianca, è anch'essa databile agli anni 1760-1780. Il modello è stato individuato dal Lise nel «Tevere»: il fiume, barbuto e incoronato di un serto vegetale, poggia la gamba sinistra su un'urna simboleggiante la fonte. È alto cm. 26.

Questa figura (n. 5) è molto conosciuta: si tratta dell'estate parte delle Quattro Stagioni del Permoser. Gli originali, eseguiti in avorio per i Ginori da Balthasar Permoser (1651-1732), tedesco ma attivo a Firenze per anni, furono ripresi da Gaspero Bruschi e, utilizzati come candelieri o figure decorative, divennero una serie tra le più conosciute della manifattura. Statuine di questo tipo, in bianco o colorate, si trovano in moltissime collezioni pubbliche e private, con varianti soprattutto per quel che riguarda la base, che con gli anni subì delle modifiche. Il problema delle differenze tra le serie è stato affrontato da Lankheit: da parte sua, la Mottola Molfino suggerisce che i primi esemplari prodotti fossero realizzati, come il nostro, in porcellana bianca¹¹. Gli originali, non rintracciabili, appaiono nell'Inventario de' Modelli che li indica come di proprietà di Giuseppe Ginori¹². La plastica del Castello (alta cm. 22) poggia su una base che sembra non pertinente, sulla quale trovano posto anche due putti (al posto di quello originale), ed è databile al 1760-1780.

L'illustrazione successiva (fig. 6), mostra due esempi di una delle produzioni più amate della fabbrica toscana. Si tratta dei caramogi, le figurine grottesche che gli artisti della fabbrica (si tende ad attribuirle al Bruschi) avevano ricavato dai lavori di Callot, del secentesco Baccio del Bianco e del più tardo G. Domenico Ferretti, sfruttando le raccolte di incisioni conservate alla manifattura. A Sesto Fiorentino si trova ancora la forma originale in gesso della figurina de «Il dottore». Della figura femminile a sinistra c'è traccia nell'inventario dei modelli. A pag. 83 si legge infatti: «n 5 A questo numero vi sono 13 pezzi che sono 3 caramogi femmine». Inoltre, nell'elenco dei prezzi della manifattura (1760) citato sia da Ginori Lisci che da Lankheit, appaiono delle «Figurine rappresentanti Caramogi o Pimmi alte soldi 2 circa». I nostri esemplari, bianchi ed alti circa 7 centimetri, sono stati prodotti tra il 1760 ed il 1780.

La foto 7 illustra una placca in porcellana bianca che rientra in una tipologia oggetto di attenti studi tra gli storici della manifattura¹³. Databile al 1760-1780, misura cm. 11,5x14. La tecnica usata, del bassorilievo istoriato, è cosa troppo nota (anche per le sue vicissitudini ottocentesche) per essere nuovamente affrontata qui. Basterà dire che la medesima placca si ritrova utilizzata, policroma, in una zuppiera ora al Museo di

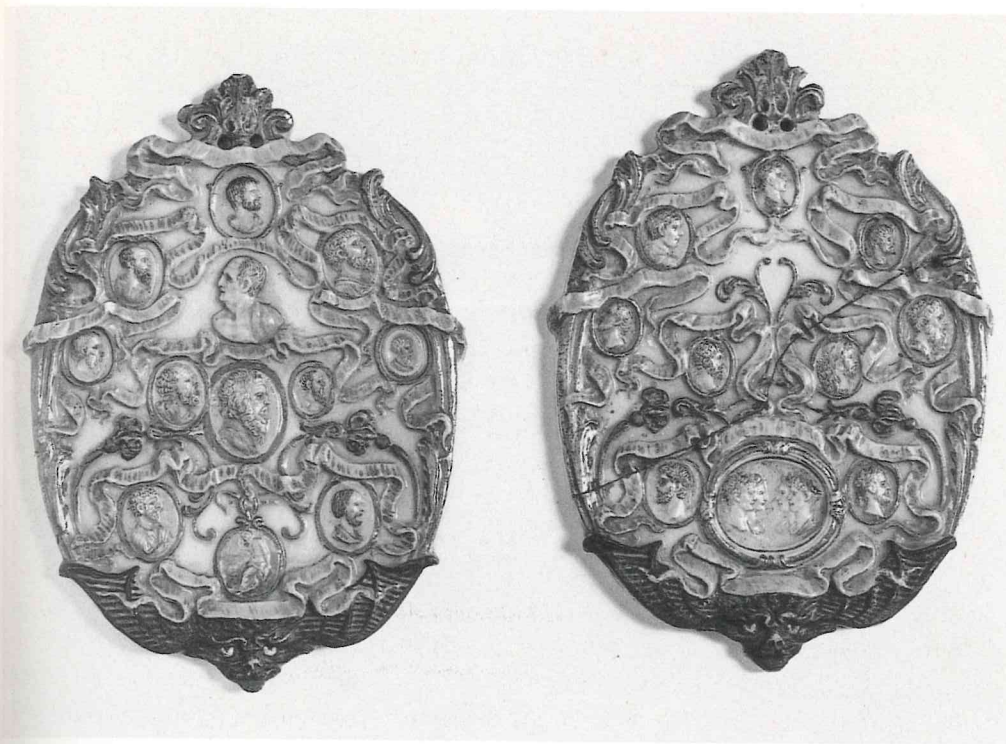


FIG. 8 - Coppia di placche policrome, manifattura Ginori a Doccia, circa 1780.



FIG. 9 - Parte di un vaso decorativo, manifattura Ginori a Doccia, 1750-1760.



FIG. 10 - Cera originale del vaso illustrato alla fig. 9 (prima metà del secolo XVIII).
Museo delle Porcellane, Sesto Fiorentino.



FIG. 11 - Foto con un vaso derivato dalla cera illustrata (1870-1880).
Archivio del Museo delle Porcellane, Sesto Fiorentino.

Capodimonte¹⁴ e che si conoscono molti altri esemplari, bianchi e colorati, sia in forma di placchette decorative che applicate a vasellame d'uso. Il soggetto non è a mio parere chiaro: indicato dalla Mottola Molino in «Salmace ed Ermafrodito», sembrerebbe anche un «Riposo di Diana» o, ancor meglio, come suggerisce Lise, «Diana ed Endimione»¹⁵. Lo stesso autore ricollega questi tipi di placche all'attività di Massimiliano Soldani Benzi intorno al 1711. Esemplare certamente tardo (circa 1780) e fortemente restaurato, la nostra porcellana mostra i particolari del modellato attutiti.

Anche le due piccole placche policrome, cm. 14,5x10,5 (fig. 8), sono databili al 1780 circa. La decorazione a cammei classici appare a Doccia oltre che su oggetti di questo tipo, anche sulle tabacchiere¹⁶. Alcuni dei cammei utilizzati nelle nostre placche sono riconoscibili, ad esempio il «Traiano con la famiglia» che appare nella parte inferiore dell'esemplare di destra, tra la numerosissima serie di impronte, divise per soggetto ed ordinate per ordine alfabetico e numero progressivo, ancora conservate a Sesto Fiorentino. D'altronde si conoscono oggetti simili in cui appaiono le scritte con i nomi dei personaggi effigiati, come nell'esemplare del Victoria and Albert. Le varie forme venivano poi utilizzate in maniera diversa a seconda dell'estro dell'artista per eseguire gli oggetti, di norma in porcellana policroma. Nell'inventario pubblicato dal Lankheit si citano (nella sesta stanza) numerose medaglie in vari materiali e (nella prima) le impronte degli intagli della allora celebre collezione Stoschiana¹⁷.

A conclusione di queste note, illustro la parte centrale di un vaso decorativo in porcellana bianca, solitamente considerato un rinfrescatoio (fig. 9). Si tratta invece di un vaso a brocca purtroppo privo della base e della parte superiore. Questo lo sappiamo perché al Museo di Sesto Fiorentino si conserva la cera originale (fig. 10)¹⁸, completa di versatoio ed ansa antropomorfa. Lankheit ha identificato questa forma con quanto indicato a pag. 28 dell'inventario dei modelli: «n 11 Un urna antica tonda storiata a bassorilievo rappresenta un baccanale con forma». Da parte sua Lise¹⁹ riconosce in Massimiliano Soldani Benzi l'autore del modello, basandosi su opere analoghe di sua mano, quali i due noti vasi con soggetti marini²⁰. Lo stesso autore crede di individuarne la fonte in una incisione opera probabile di Giorgio Ghisi (1520-1582) ed ispirata al «Baccanale» di Martin van Heemskerck (1498-1574) ora conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna²¹. Per la pasta e la qualità del modellato, vigoroso anche nei particolari, dai mascheroni alla scena bacchica, alle aquile della fascia inferiore, questa porcellana va datata al periodo del Fondatore, dopo il 1750. Il modello conobbe un rinnovato successo nell'Ottocento. Elena Maggini è stata infatti in grado di rintracciare una fotografia scattata probabilmente tra il 1870 ed il 1880 (fig. 11). Vi appare la nostra brocca, eseguita in policromia ed accompagnata da un grande bacile in bassorilievo²², restituendoci così, ancor meglio della cera, l'aspetto originario della porcellana del Castello.

Ringrazio il Museo delle Porcellane di Sesto Fiorentino, le signore E. Maggini e S. Giusti, la dott.ssa P.B. Conti e C. Cerutti per l'aiuto gentilmente fornitomi. Un grazie particolare alla dott.ssa C. Alberici

NOTE

- ¹ G. LISE, *Museo d'Arti Decorative. Le Porcellane*, Milano 1975, p. 17 e 32 passim; al volume si rimanda per le varie provenienze e per la bibliografia precedente ante 1975 degli oggetti esaminati.
- ² K. LANKHEIT, *Die modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia*, Monaco 1982. L'altro testo fondamentale sull'argomento rimane L. GINORI LISCI, *La porcellana di Doccia*, Milano 1963, in cui vengono affrontati anche i problemi qui discussi.
- ³ LANKHEIT, *op. cit.*, p. 19.
- ⁴ Il soggetto fa parte, come è noto, del ciclo epico della Guerra di Troia.
- ⁵ GINORI LISCI, *op. cit.*, p. 58. Si veda anche K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik; 1670-1743*, Monaco 1962, doc. 671. L'elenco delle forme utilizzate nella fabbrica indica invece, erroneamente, «del Ticcianti».
- ⁶ A. MOTTOLA MOLFINO, *L'arte della porcellana in Italia*, Milano 1976, vol. I, fig. 470.
- ⁷ LANKHEIT, *op. cit.*, 1962, doc. 351; archivio Ginori Lisci, 137, I, n. 2.
- ⁸ S. CASCIU, *Due episodi della scultura fiorentina del Settecento nel mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici*, s.d., estratto. Il gruppo del Castello è stato esposto nella mostra «Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743», Detroit-Firenze, 1974, v. catalogo, n. 245.
- ⁹ In Archivio di Stato di Firenze, Depositeria generale 457: «A di 15 luglio 1724 Io Massimiliano Soldani Benzi ho ricevuto dalla Ser.ma Elettrice Palatina per mano del Sig.r Jacopo Niccolo Guiducci ducati trecento quattro lire cinque e soldi 6.8 in ruspi cento sessanta effettivi che si è degnata di farmi pagare per mio onorario della fattura d'un Gruppo in bronzo che rappresenta la Maddalena i piedi di Cristo in casa del Fariseo, fatto da me per servizio del A.S.El. con più la fattura e doratura delle cartelle intorno alla sua base, a Francesco Soldani suo figliolo contanti mano proprio ducati 304 lire 5 soldi denari 8».
- ¹⁰ Inventario dei Modelli, pag. 79, n. 5.
- ¹¹ MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, vol. I fig. 474.
- ¹² Pag. 74, n. 23: «A questo numero vi sono le quattro Stagioni di Baldassar. La Primavera con putto sedente sulla base. La seconda l'Estate con putto ritto in atto di portar via le spighe di grano. La terza l'Autunno con satiro sedente sulla base. La quarta l'Inverno. Gli originali si trovano in Firenze d'avorio in casa il Signore Marchese Giuseppe Ginori. Con sue forme».
- ¹³ GINORI LISCI, *op. cit.*, p. 54 passim.
- ¹⁴ MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, vol. I figg. 422-423. Le stesse placche si ritrovano utilizzate anche in epoca successiva.
- ¹⁵ L'unica traccia di un soggetto simile nell'inventario dei modelli è a p. 42: «n 133 Un bassorilievo rappresentante Endimione che dorme con il cane ai piedi di terracotta. Senza forma del Carradori». In compenso si conoscono molte placche in piombo, normalmente giudicate cinquecentesche ed opera di seguaci di Michelangelo, da cui furono tratti gli esemplari in porcellana: altri bassorilievi furono eseguiti direttamente nella manifattura.
- ¹⁶ MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, vol. I, fig. 409, dove vengono elencate anche le diverse serie.
- ¹⁷ LANKHEIT, *op. cit.*, p. 148, cita dall'Archivio Ginori al 1749, in riferimento a Anton Filippo Weber, un pagamento: «per fattura di 57 ritrattini in cera di Cesari ... un modello ... di un ornamento con 10 testine di Cesari ... altro ornamento con 10 testine di Cesari». Un altro era stato effettuato nel 1744 per materiali simili ma di diverso soggetto. Mirella Benini ha recentemente («Un documento inedito ... la collezione di impronte in solfo di Carlo Ginori» in *Antichità Viva*, n. 5-6, 1989) sottolineato l'importanza di questo tipo di materiali nel collezionismo settecentesco ed in particolare nella produzione di Doccia. Si veda anche Lise, *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁸ Resa nota dal Lankheit, è alta cm. 60, reca il numero d'inventario 58 (vecchio numero 173) e data

probabilmente tra la fine del sec. XVII e l'inizio del successivo. La porcellana del Castello misura invece cm. 21,5. Fino a tempi recenti veniva esposta insieme ad una base veneta neoclassica non pertinente.

- ¹⁹ LISE, *op. cit.*, p. 33-34.
- ²⁰ Conservati al Museo Civico di Torino. Vedi in archivio Ginori Lisci, filza 137, I, n. 2, dove in riferimento agli acquisti del 1744 si citano «Due urne grandi».
- ²¹ G. LISE, *Un'incisione di Marten Heemskerck* in «Rassegna di studi e notizie», Milano 1973, p. 143 passim.
- ²² La foto reca la segnatura del fotografo, Alphonse Bernoud, che si dichiara «de S.M. Le Roi d'Italie et de S.A.R. le prince de Carignan». Essa apre anche interessanti questioni sul problema dei grandi piatti decorativi prodotti nella manifattura ed in gran parte tratti da originali ora perduti. Si veda per esempio LANKHEIT, *op. cit.*, p. 118 per un pagamento effettuato a G. Cristofani «per aver fatto più forme ... di ... Bacinelle etc.». Il Museo Duca di Martina di Napoli conserva un piatto da parata Ginori in porcellana bianca (circa 1750) che si riallaccia a quello illustrato. Con queste note già in via di pubblicazione, infine, sono venute a conoscenza di un vaso (circa 1880) policromo conservato nel Palazzo Reale di Torino e di un esemplare in bianco (Milano, mercato antiquario) Richard Ginori, entrambi del modello che qui ci interessa.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

UN'IMPORTANTE DONAZIONE DI VENTOLE E VENTAGLI

C. Paggi Colussi, E. Villani

A. Milano, schede nn. 22 e 23.

Le Civiche Raccolte di Arte Applicata hanno recentemente ricevuto dalla sig.ra Linda Bennati De Dominicis una cospicua donazione: 23 tra ventagli pieghevoli e ventole che si collocano come epoca di appartenenza tra il XVIII e il XX secolo. L'importanza di questa donazione deriva da più considerazioni che vanno attentamente valutate.

La donatrice, sig.ra De Dominicis, è un'antiquaria, studiosa ed esperta di ventagli di cui possiede una ricca collezione. È conosciuta anche per essere un'accurata restauratrice ed è in questa veste che ha stabilito i primi contatti con il Museo ed ha potuto conoscere la nostra collezione al completo.

Con molta generosità ed esprimendo il desiderio che in futuro le sue nipoti possano affermare con orgoglio che alcuni esemplari della raccolta di ventagli sono stati donati al Museo dalla nonna, la sig.ra De Dominicis ha voluto offrire una selezione mirata di esemplari che sono stati scelti con il preciso intento di colmare le lacune della nostra collezione, in modo da renderla tipologicamente completa.

Possiamo dunque affermare che l'importanza di questa donazione, a prescindere dal valore intrinseco dei ventagli, è determinata dall'impegno e dalla professionalità con cui sono stati scelti gli esemplari stessi e dallo scopo che con questo dono si voleva raggiungere. È opportuno fornire alcune notizie sull'origine della collezione di ventagli del nostro Istituto.

Nell'ultimo decennio del secolo scorso le Raccolte di Arte Applicata facevano parte del Museo Artistico Municipale che aveva sede presso il Salone dei Giardini Pubblici, a Porta Venezia.

Già allora era presente un ridotto nucleo di ventagli pieghevoli che, in considerazione della preziosità delle stecche, erano inventariati con gli oggetti d'avorio.

Molto probabilmente facevano parte di quegli acquisti a scopo didattico che venivano effettuati per la Scuola di Arti e Mestieri annessa al Museo e che avevano il fine di proporre agli allievi dei modelli ai quali fare riferimento nel corso del loro studio e apprendistato.

Dopo il trasferimento di alcune raccolte presso il Castello Sforzesco (1900), nei nuovi Musei di Archeologia ed Arte, un altro gruppo di ventagli si aggiunge al primo nucleo, appartengono alla raccolta Mora acquistata dal Comune nel 1909.

Ma è soltanto con l'ingresso del Legato Parravicino di Persia (1927) che si configura la nuova raccolta museale vera e propria, che inizia il suo iter di collezione autonoma, con una nuova numerazione, e recupera gli esemplari fino ad allora collocati altrove. Dalla Raccolta Durini, nel 1939, arriva in dono un certo numero di esemplari quindi, tra doni e acquisti, prima della donazione De Dominicis, la collezione di ventagli del Museo annovera circa 150 esemplari.

Per inciso, si fa riferimento con questa cifra a ventagli e ventole completi, montati con stecche o cornici di materiali diversi, ma il vanto e la peculiarità della raccolta del nostro Museo consistono in circa oltre un migliaio di esemplari, tra fogli di ventagli e ventole mai montati, di pagine che una volta lo furono, di frammenti di pagine stesse.

L'epoca di appartenenza di questa eccezionale collezione va dal XVI secolo agli inizi del XX e tuttora fa parte della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, intitolata al munifico donatore.

Veniamo ora al dono De Dominicis di cui si intende dare qui una descrizione generale, rimandando alle schede per una più accurata puntualizzazione storica, tecnica e stilistica. Tra ventagli pieghevoli e ventole, 7 sono realizzati con materiali che genericamente possono definirsi tessili. I più preziosi tra questi sono due esemplari pieghevoli di pizzo eseguiti manualmente. Il primo (fig. 14) è eseguito a fuselli in filato di seta nera, una insolita pagina di Chantilly realizzata con estrema accuratezza nei punti che sono propri di questo pizzo, ma con il disegno che anziché delineare i consueti decori floreali naturalistici, bouquet di rose, margherite, ecc. contenuti entro ricche cornici, traccia un insolito giardino di gusto vagamente orientale con archi, balaustre e vasi di fiori che ricordano i motivi delle porcellane e delle lacche cinesi e giapponesi. La leggera rete esagonale che unisce gli elementi decorativi è punteggiata da pois, ma pur risultando il fondo piuttosto pieno, i vari elementi sono disposti a formare spazi eleganti e misurati. Le stecche sono di tartaruga scura.

Il secondo ventaglio di pizzo (fig. 13) è lavorato ad ago, utilizzando un sottilissimo filato di lino bianco che testimonia la provenienza fiamminga. Si tratta infatti di un pizzo di Bruxelles con la rete di fondo lavorata a «point de gaze», la più raffinata e leggera delle reti ad ago che nella pagina di questo esemplare unisce piccoli bouquet di fiori e foglie racchiusi da una cornice di foglie di vite che si alternano ad archi di piccoli garofani. Il pizzo è appoggiato su raso di seta bianca e le stecche sono di madreperla.

Un gruppo di ventole da fuoco sono eseguite con materiali tessili e, ad eccezione di un esemplare che rivela nella esecuzione molta capacità tecnica e mestiere (169 v), le altre fanno parte di un genere di produzione domestica, suggerito dalle riviste di lavori femminili che ne propongono ripetutamente i modelli.

Nel primo caso (fig. 3) si tratta di una ventola di forma ovale fissata orizzontalmente nell'impugnatura d'avorio e ricamata con materiali quali canottiglia, metalli filati, cotone sfumato in più colori che rivelano il gusto e l'esecuzione di una mano professionalmente dotata e capace di ottenere notevoli effetti pittorici. Un risultato insolito, quasi da «imparaticcio» è dato da una scritta posta sotto al ricamo (Gage d'amour filial) che è

composta in carattere corsivo maiuscolo. L'impugnatura è di legno tornito tinto in nero. Il gruppo di ventole di produzione domestica presenta ricami caratteristici di diverse tipologie: il punto croce in seta e in lana con applicazione di perline di vetro e metalliche (figg. 6 e 7), il ricamo che utilizza come fosse filato nastri sfumati policromi, tecnica questa che prevede l'abbinamento con paillettes e jais (fig. 4), infine l'applicazione di tessuto stampato il cui motivo decorativo serve da traccia al ricamo (fig. 5).

Queste ventole sono di forma ovale e romboidale, spesso profilate da frange che aiutano a concludere la confezione di manifattura casalinga.

Decisamente insolite nella nostra collezione due ventole in penne e piume. Il primo esemplare è in penne bianche piuttosto rigide, dipinte con motivi decorativi cinesi, rifinito da un'elegante coccarda di nastro di seta bianca e da una preziosa impugnatura d'avorio (fig. 10). Il secondo ha forma ovale ed è completamente ricoperto di morbide piume bianche ad eccezione del bordo esterno e del centro che sono di colore viola. L'impugnatura è di pelle ricamata (fig. 12).

Gli esemplari che hanno la pagina di carta sono numerosi, oltre ai due privi di stecche e montanti (figg. 22 e 23) vi sono rappresentati sia i ventagli pieghevoli che le ventole.

Tra i ventagli pieghevoli abbiamo due esemplari cinesi (figg. 18 e 19) con stecche di legno laccate, quelle del primo di un caldo color arancione decorate da racemi e fiori in oro, quelle del secondo in nero con figure e motivi vegetali sempre in oro.

Entrambi presentano sulla pagina anteriore scenette e personaggi caratterizzati dalla minuta decorazione dei volti che sono in avorio dipinto e incollato sulla pagina cartacea. Il retro di entrambi è altrettanto importante e sicuramente più vistoso della parte anteriore per la grande vivacità cromatica dei decori a soggetto animale e floreale.

Sempre tra i ventagli pieghevoli alcuni di essi utilizzano preziosi materiali per le stecche, madreperla bianca decorata in oro (fig. 15) o avorio decorato da ricchi intagli (fig. 16), ma sempre la qualità della pagina è proporzionata a quella dei montanti, come testimonia la raffinatezza della tecnica pittorica e incisoria dei due esemplari citati.

Molto particolare e raro il ventaglio «decoupé» di genere orientale (fig. 17), forse di produzione europea settecentesca che indulge all'esotismo di moda. Il termine «decoupé» sta ad indicare la tecnica degli elaborati e variati intagli eseguiti sulla carta, che causano un effetto di leggerezza molto simile a quello di un pizzo.

Altri esemplari apparentemente meno preziosi, come il ventaglio pubblicitario asimmetrico (fig. 21) o altre ventole da fuoco, acquistano importanza perché tipologicamente assenti nella collezione del Museo. Questo vale anche per il classico ricordo sorrentino (fig. 8), che possiamo quasi definire come una «ventola pieghevole».

Con il dono De Dominicis è stato aggiunto alla collezione di ventagli delle Civiche Raccolte di Arte Applicata un significativo tassello in qualità e quantità.

Siamo grati pertanto a chi con generosità e intelligenza ha voluto rendere più completa la nostra collezione arricchendola di tipologie non ancora rappresentate.

Carla Paggi Colussi

AVVERTENZE PER LA LETTURA DELLE SCHEDE

Le schede sono state articolate secondo il seguente criterio:

- DEFINIZIONE TIPOLOGICA
- MATERIALI E TECNICHE
- MISURE (h x l) in mm
- COLLOCAZIONE MUSEALE (la sigla R.A.A./S.T.C. si riferisce a Raccolte d'Arte Applicata/Settore Tessile e Costume; l'abbreviazione v., seguita da numero arabo, indica che l'esemplare appartiene alla collezione dei ventagli)
- LUOGO DI PRODUZIONE E DATAZIONE
- DESCRIZIONE DELL'ESEMPLARE
- NOTE
- BIBLIOGRAFIA

GLOSSARIO (*)

Parti costitutive del ventaglio pieghevole

GUARDIE o **STECHE DI GUARDIA**: le due stecche estreme che contengono il ventaglio chiuso, solitamente più spesse delle stecche interne.

PAGINA: la parte superiore del ventaglio pieghevole, fabbricata tradizionalmente in diversi materiali (carta, pelle, tessuto, merletto, piume). La sua altezza varia a seconda del gusto delle diverse epoche, in rapporto con l'altezza complessiva del ventaglio; può essere semplice o doppia, decorata con diverse tecniche (ricamata, intagliata, dipinta a tempera o all'acquarello, incisa all'acquaforte o litografata o cromolitografata).

STECHE INTERNE: insieme alle stecche di guardia costituiscono la struttura del ventaglio e sono presenti in numero corrispondente al numero delle pieghe della pagina. Nei ventagli tradizionali sono spesso dello stesso materiale delle stecche di guardia nella parte esterna visibile, mentre la parte superiore, non visibile nei ventagli a pagina doppia, è in materiale meno pregiato.

RIVETTO: elemento metallico a chiodo o a vite che tiene insieme la parte terminale delle stecche, intorno al quale avviene il movimento.

OCCHIELLO: elemento circolare di guarnizione fissato a corolla intorno al rivetto, in diversi materiali (madreperla, avorio, osso, strass, cristallo di rocca).

ANELLO REGGIVENTAGLIO: anello metallico sostenuto dalle estremità del rivetto. Consentiva di unire il ventaglio ad una catenella che veniva fissata alla cintura o, più lunga, indossata come una collana o ad un nastro che veniva legato al polso.

Forme del ventaglio pieghevole

BRISÉ: ventaglio costituito dalle sole stecche che si allargano nella parte superiore, tenute insieme da un nastrino passante tra esse.

FONTANGE: forma ellittica della pagina con la massima altezza al centro del ventaglio, particolarmente in voga nel periodo Art Nouveau. Il nome deriva dalle complicate pettinature femminili, innalzate sulla sommità del capo in uso alla fine del XVII secolo.

Parti costitutive della ventola

SCHERMO: parte terminale della ventola di forma geometrica o a cartiglio di varie sagomature. Se rigido, cioè in cartone rivestito di carta o di tessuto, lo schermo era destinato alla «ventola da fuoco», cosiddetta perché veniva impiegata accanto al caminetto per proteggere il viso dallo scoppiettio del fuoco.

MANICO: elemento di supporto che regge lo schermo. Solitamente in legno, ma anche in avorio e osso.

Forme della ventola

A SCHERMO: con impugnatura centrale.

A COCCARDA: tipo di ventaglio pieghevole a schermo pieghettato circolare, richiudibile all'interno delle bacchette di sostegno e inseribile in un astuccio-manico.

(*) Il suddetto glossario, nella sua articolazione e per quasi tutte le voci, è ripreso da quello pubblicato nel testo a cura di G. GOBBI SICA, *Il ventaglio pubblicitario 1890-1940*, Firenze, Cantini & C. 1991, pp. 20-21, scelto per chiarezza e precisione.

1. Ventola a schermo.

Schermo in cartone eptagonale rivestito in carta verde pastello, applicazione di incisione dipinta all'acquarello, bordure in carta rosa antico con fregi dorati; al verso rivestimento in carta rosa, bordura in carta nera con fregi dorati, inserto di seta bianca; manico in legno ebanizzato;

245x197 mm. (schermo); 155 mm. (manico);
R.A.A./S.T.C.-v.178;
Inghilterra (?), 1820 circa;

manico a fuso con due anelli torniti alle estremità; il riquadro centrale che decora la ventola raffigura un paesaggio agreste con alcune pecore e buoi sorvegliati da un uomo a cavallo. L'inserto di seta bianca che foderà al verso il quadretto consente di vedere in trasparenza il disegno inciso che in controluce si trasforma in un romantico paesaggio notturno rischiarato dalla luna.

Ventola da fuoco.

E.V.

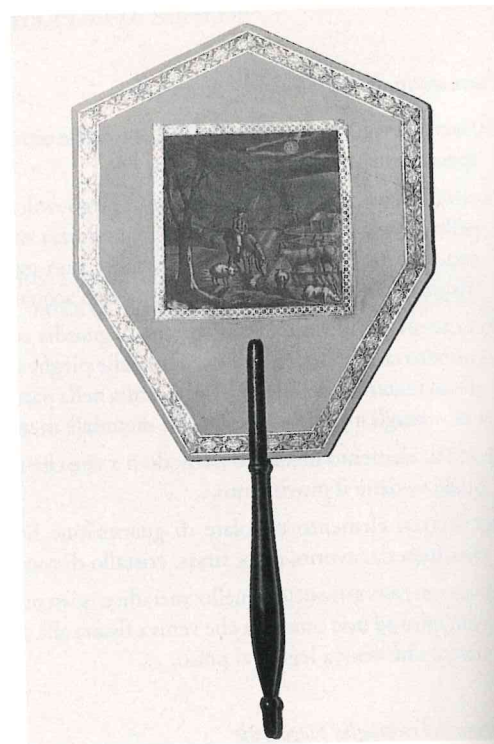


Fig. 1

2. Ventola a schermo.

Schermo di cartone ottagonale rivestito in carta goffrata giallina, bordura in carta metallizzata color bronzo, applicazione di un'incisione all'acquaforte su entrambe i lati; manico in legno tinto scuro, fissato allo schermo con due chiodini in metallo;

247x175 mm. (schermo); 125 mm. (manico);
R.A.A./S.T.C.-v.179;
Francia, 1820 circa;

il manico è tornito a fuso con due elementi ad anello modanato alle estremità; lo schermo è rivestito al recto in carta goffrata a rombi e bordato da una fascetta a motivi di palmette impressi a rilievo, al centro è stata incollata un'incisione contornata da una cornice del medesimo materiale del bordo a motivo di foglioline. L'acquaforte raffigura una madre seduta con sulle ginocchia il figlioletto a cui mostra come disegnare la statua di Atena, posta su un alto basamento a colonna. Al verso lo schermo è rivestito in carta lucida giallina su cui è stata applicata al centro un'incisione che raffigura un castello medievale immerso nel verde. Nel margine è scritto al centro: «La Tour dans le Jardin», in b/s: «Dessiné par Fed. Lose»; in b/d: «Gravé par Caroline Lose». Friedrich Lose, (Görlitz - XVIII e XIX secolo) insieme alla moglie Caroline von Schlieben (Dresda



Fig. 2

1784 - Milano 1837) svolse un'intensa attività incisoria in Italia, dedicando molte tavole a vedute delle principali città italiane, dei laghi lombardi e dei luoghi brianteri.

I soggetti rappresentati esprimono il perdurare del gusto neoclassico e il parallelo affermarsi di quello romantico.

Ventola da fuoco.

E.V.

3. Ventola a schermo.

Schermo in taffetà di seta color avorio, ricamata al recto con filo di seta sfumato a punto raso, canottiglia dorata, perline bianche e anellini metallici dorati sfaccettati; intelaiatura metallica rivestita di un bordo in tela dorata e ciniglia turchese; manico in legno ebanizzato fissato allo schermo da due chiodini;

420x260 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.169;
Francia, 1880/90 circa;

manico a fuso con tre anelli torniti nella parte superiore e puntale a rocchetto. Il motivo decorativo ricamato si sviluppa in una composizione simmetrica che segue l'ovale dello schermo: quattro larghe foglie a rete dai bordi ricamati a punto lanciato sono collegate tra loro da una griglia a sottili volute che si concludono in fiorellini trilobati e quadrilobati con al centro una perlina bianca, in basso è ricamata la scritta: «Gage D'Amour Filial». Le lettere che la compongono ricordano quelle dei *samplers* («imparaticci») i tipici lavori femminili che accompagnavano la crescita delle fanciulle. Sui *samplers* comparivano alfabeti, numeri, motti di contenuto religioso, morale o relativi al rispetto e all'obbedienza dovuta ai genitori (cfr. M. CARMIGNANI, *Samplers: un ambito particolare del ricamo*, in «In viaggio con Penelope», Perugia 1990, p. 60-61). In questo caso particolare il significato della frase (pegno d'amore filiale) riconduce la fattura della ventola ad un dono della figlia alla madre.

Il disegno del ricamo mescola andamenti a racemi settecenteschi con foglie tripartite dalla morfologia orientaleggiante in un curioso pastiche che ben rispecchia il gusto di fine secolo. Di buona fattura il ricamo potrebbe essere stato eseguito seguendo il modello pubblicato su qualche rivista femminile di moda, come nel caso di altre ventole presenti nella Raccolta, visibilmente di manifattura domestica.

Ventola da fuoco.

E.V.



Fig. 3

4. Ventola a schermo.

Schermo ovale in taffetà di seta moerata color avorio con applicazione di Jais dorati, nastri di seta sfumati nei toni del giallo, rosa, rosso, verde, turchese, filo metallico e paillettes dorate; bordo in passamaneria di seta gialla; manico rivestito di seta color rosa cangiante, trattenuta da tre anelli di passamaneria;

280x230 mm. (schermo); 190 mm. (manico);
R.A.A./S.T.C.-v.173;
Italia (?), 1860 circa;

il decoro dello schermo presenta al centro un mazzo di fiori entro una cornice ovale a cui s'intreccia al fondo una ghirlanda di fiori e foglie che sale in un ovale più ampio a riprendere la forma della ventola. Il resto del campo è attraversato da un reticolo a losanghe che richiama il graticcio di un giardino. Tutt'attorno profila lo schermo una ghirlanda di foglioline binate. Sono tre gli elementi che consentono di datare l'esemplare: il primo è dato dalla tipologia degli elementi decorativi di derivazione neoclassica, dettata dalla moda del Secondo Impero, il secondo dall'uso del nastrino tinto in colori sfumati per comporre motivi decorativi, riscontrabile nelle guarnizioni degli abiti di quel periodo, il terzo dal rivestimento in tessuto del manico intero, dettato dalla tendenza a caricare gli oggetti d'arredo per una sorta di *horror vacui*.

In questo lavoro domestico vengono così a concentrarsi alcuni dei tratti caratterizzanti il gusto di un'epoca.

Ventola da fuoco.

E.V.

5. Ventola a schermo.

Schermo a forma di losanga arrotondata con intelaiatura metallica in tela grezza con decoro ricamato a punto lanciato a più colori su tessuto stampato, ritagliato e applicato sulla tela grezza di fondo, al verso in raso di seta verde scuro ricamato in giallo, bianco e marrone, a punto a nodi francesi e a punto zig zag; bordo in passamaneria con frangia in lana che scende a ricoprire il manico;

270x200 mm. (schermo); 190 mm. (manico);
R.A.A./S.T.C.-v.172;
Italia (?), 1860 circa;

il motivo decorativo è costituito da un fiore di melograno posto al centro da cui si dipartono a



Fig. 4

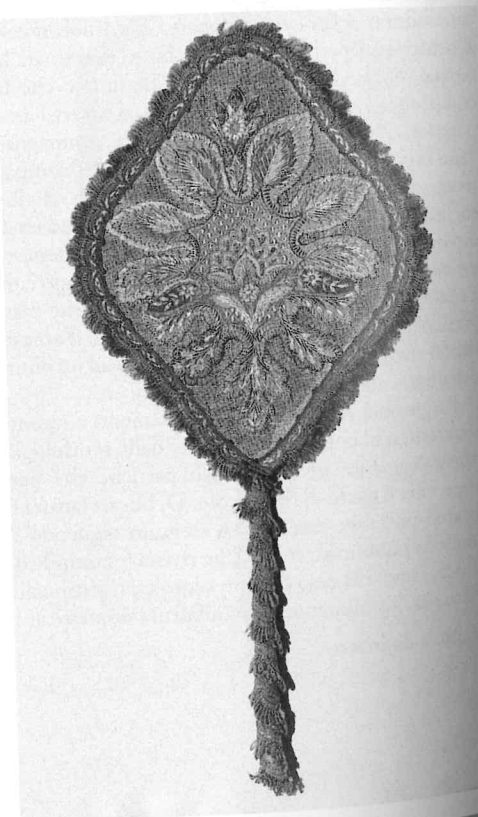


Fig. 5

cornice larghe foglie, con un fiore alla sommità della composizione. Al verso sono ricamate al centro dello schermo le lettere iniziali «T V D» intrecciate. Il valore di questo esemplare non va certo ricercato nella fattura, né nella qualità del ricamo, entrambi di modesto livello, quanto nell'essere uno degli svariati lavori femminili spesso concepiti all'unico scopo di impegnare le donne nel tempo libero dagli impegni della cura della casa e della famiglia. Inoltre il disegno stampato che traspare da sotto il ricamo rivela la provenienza di un cartamodello, probabilmente contenuto in una rivista femminile.

Ventola da fuoco.

E.V.

6. Ventola a schermo.

Schermo esalobato in tela ricamata con fili policromi di lana e seta a punto croce, perline di vetro bianche, trasparenti, marroni beige, nere, ambrate, gialline e acciaiate; frangia in seta bianca; manico in osso bianco intagliato e tornito;

260x220 (schermo); 190 mm. (manico); 60 mm. (frangia);
R.A.A./S.T.C.-v.175;
Italia (?), 1860 circa;

al centro dello schermo è ricamato in verde-scuro un medaglione tondeggiante con all'interno una grande rosa rossa, intorno su fondo azzurro foglie di vite, grappoli d'uva, larghe foglie e in basso due violaciocche con boccioli.

L'intelaiatura dello schermo è rivestita in seta color avorio come la frangia che contorna la ventola; il manico in osso è tornito e intagliato a motivi serpentinati.

Lavoro femminile.

Ventola da fuoco.

E.V.

7. Ventola a schermo.

Schermo esalobato con intelaiatura metallica in tela ricamata con filo di seta bluette a punto croce, perline di vetro opalinate, palline sfaccettate metalliche laccate in nero e oro, inserto in velluto tagliato nero profilato in seta beige e filo metallico dorato, applicazione di cartoncino stampato dorato a rilievo, bordura in ciniglia marrone fissata da lunghi punti in filo metallico dorato doppiato; frangia in seta bluette; fodera in raso di seta color crema;

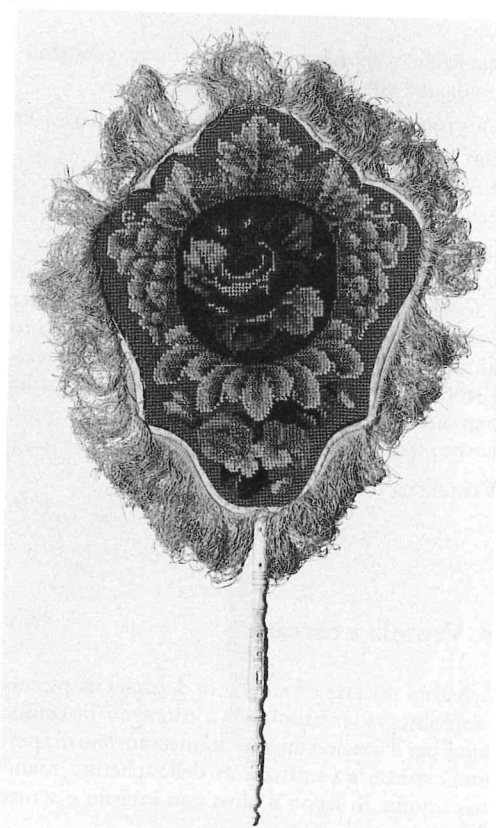


Fig. 6

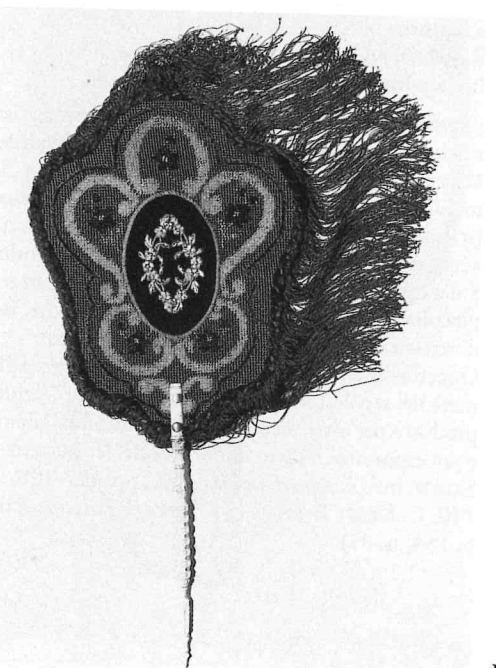


Fig. 7

manico in osso bianco intagliato e fissato allo schermo da due viti a perno in ottone;

240x190 mm. (schermo); 200 mm. (manico); 100 mm. (frangia);

R.A.A./S.T.C.-v.174;

Italia (?), 1860 circa;

al centro dello schermo su un medaglione ovale in velluto nero spicca una ghirlanda dorata di fiorellini e foglie, intorno una ampia cornice pentalobata composta da volute all'interno delle quali è disposto un fiorellino. L'impugnatura della ventola è intagliata a motivi stilizzati sfalsati e termina in un sottile puntale.

Lavoro femminile domestico.

Ventola da fuoco.

E.V.

8. Ventola a coccarda.

Schermo in carta telata bianca decorata da piccole cromolitografie; nappina e cordoncino in cotone rosso per il funzionamento del meccanismo di apertura e chiusura a scorrimento dello schermo; manico-custodia in legno d'ulivo con intarsio e scritte dipinte;

255x55 mm. (altezza totale); mm. (diametro dello schermo);

R.A.A./S.T.C.-v.180;

Italia, ultimo quarto XIX secolo;

il manico è decorato da una piccola rondine intarsiata sotto la quale è dipinta in nero la parola «Amore», al verso, sempre in nero, la scritta «Ricordo». Il manico è anche custodia dello schermo che fuoriesce tirando la nappina fissata alla sommità della coccarda e scompare tirando il cordoncino che esce dal fondo. Sulla carta fittamente pieghettata sono stampati tre piccoli decori raffiguranti rispettivamente rose, un mazzetto di fiori diversi e un leprotto vestito.

Oggetto-souvenir tipico sorrentino; a partire dalla metà del secolo scorso, con minime varianti, venne prodotto per oltre un secolo in altre località italiane e poi esportato in tutto il mondo (cfr. V. LUCCHESI SALATI, in *Un soffio di vanità...* cit., pp. 127-128, n. 140; C. KRAFT BERNABEI, in *Ventagli italiani...* cit., p. 154, n. 81).

E.V.

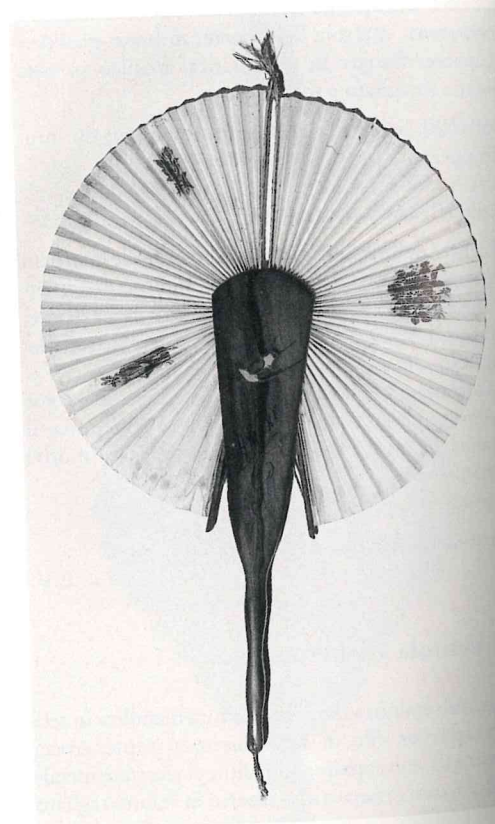


FIG. 8

9. Ventola a schermo.

Schermo circolare sagomato in legno laccato nero dipinto in oro di tre tonalità con parti rilevate in stucco; manico in legno laccato nero e dipinto in oro, fissato allo schermo da due perni in ottone;

270x200 mm. (schermo); 210 mm. (manico);

R.A.A./S.T.C.-v.182;

Cina per il mercato europeo, ultimo quarto XIX secolo;

attorno ad un tavolino siedono a discutere due mandarini alle loro spalle due altri uomini li assistono in piedi, mentre un piccolo servitore si avvicina. Ai lati della scena due elementi d'arredo. Il profilo dello schermo è intagliato a rocaillè. Al verso lo schermo è decorato da un piccolo mazzetto di tre fiori dipinto al centro. Il manico a fuso modanato è decorato da piccole spirali dipinte.

Ventola da fuoco.

E.V.

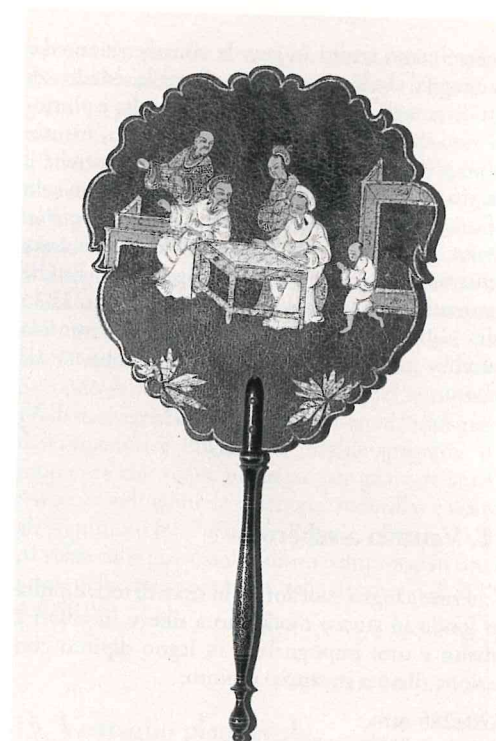


FIG. 9

10. Ventola a schermo.

18 piume d'oca bianche trattenute al fondo da un legnetto ricurvo, dipinte a tempera in blu cobalto, verde, rosso, argento e oro; piume di marabou bianche al recto e coccarda in tela bianca fissata all'impugnatura da un rivetto in metallo argentato con occhiello e fiore attorno in madreperla; manico in avorio intagliato con cordoncino in filo di seta verde, pallina di vetro bianca, due dischetti in legno e nappina di seta color avorio;

270x255 mm (schermo); 95 mm. (manico);

R.A.A./S.T.C.-v.170;

Cina, 1815 circa;

Il campo dello schermo è decorato al centro da una scena raffigurante un uomo seduto su un tappeto verde ed uno in piedi intorno ad un tavolino su cui è appoggiato un grande vaso di fiori. Ai lati scendono verticali una ghirlanda di fiori e foglie dorate e un tralcio composto da tre fiori dipinti in verde, blu e rosso. Al verso lo schermo è interamente occupato da un decoro floreale che si sviluppa simmetrico intorno ad una peonia rossa, gli altri fiori sono dipinti in blu, rosso e verde con foglioline in argento.

I ventagli di piume sono tra i più antichi prodotti in Cina, vennero esportati in Europa a partire dal 1815-20 fin verso la fine del secolo. Non ebbero particolare successo presso il pubblico occidentale,

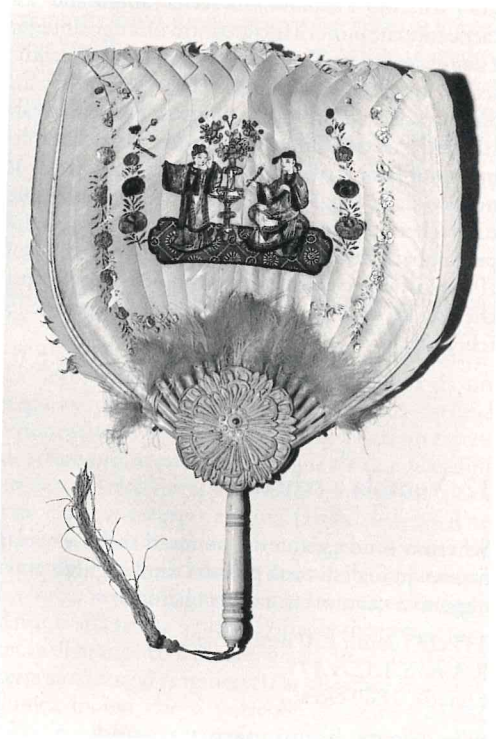


FIG. 10

mentre erano tenuti in grande considerazione dai cinesi stessi che li consideravano come la «Madre» di tutti i ventagli. L'esemplare della Raccolta è piuttosto raro sia perché si tratta di una ventola, mentre erano più diffusi i ventagli pieghevoli, sia perché il decoro, nello stile Cantonese, è a figure, e non solo a fiori o uccelli (cfr. N.J. IRONS, *Fans of imperial China...* cit., pp. 48-49). La scena qui raffigurata richiama nei colori, nel tipo di soggetto quella che compare su un ventaglio pieghevole, datato 1825 (cfr. N.J. IRONS ... cit., p. 54, n. 3); la ventola parrebbe precedente data la maggiore sobrietà del decoro.

E.V.

11. Ventola a schermo.

Schermo a foglia cuoriforme in strati di tela, dipinta su fondo in stucco modellato a rilievo in colori a smalto e oro; impugnatura in legno dipinto con sezione rilevata in stucco dipinto;

420x285 mm.;

R.A.A./S.T.C.-v.176;

India, inizio XIX secolo;

sullo schermo è dipinta una scena raffigurante un cacciatore che punta il fucile contro una tigre intenta a mangiare la gazzella da lei uccisa, tre alberi scandiscono lo spazio della scena, che si svolge su un terreno sassoso; intorno un bordo a motivi floreali stilizzati e racemi, lungo il perimetro dello schermo una profilatura rilevata dipinta in arancione. Il manico dalla foggia sinuosa a diagonale prosegue sullo schermo con un attacco a forma di larga foglia pentalobata, decorata all'interno da motivi a rilievo; al verso il decoro consiste in un ampio mazzo di fiori che esce da un vaso e si dispone nella forma dello schermo.

E.V.

12. Ventola a schermo.

Schermo tondeggianti in piume bianche e viola; manico in fogli di carta pressata simil sughero punteggiato e ricamato in raffia policroma;

335x235 mm.; 120 mm. (manico);

R.A.A./S.T.C.-v.171;

Canada, 1860 circa;

sullo schermo bianco spicca al centro un piccolo



FIG. 11

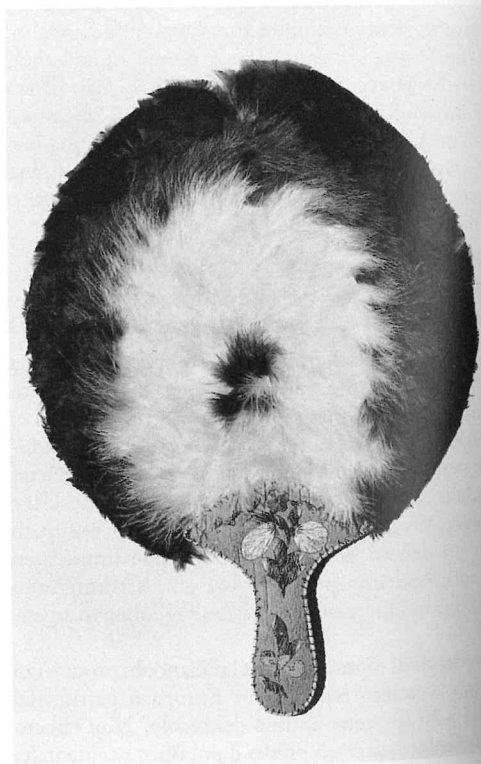


FIG. 12

disco tinto in viola, il medesimo colore è ripreso nell'ampio bordo che va degradando verso l'impugnatura. Questa è decorata da motivi floreali diversificati sui due lati solo dall'aggiunta di una fragola in rilievo. Probabile manifattura indiana; la tipologia deriva dalla ventola da nozze brasiliana chiamata «Valentina», che spesso presenta un uccellino fissato al centro dello schermo. Plausibilmente, dal momento che su un lato al centro dello schermo le piume sono schiacciate, anche l'esemplare qui descritto doveva avere applicato un uccellino. Un esemplare simile completo di volatile è pubblicato nel catalogo a cura di A.G. BENNETT-R. BERSON, *Fans in fashion* ... cit., p. 84, n. 48.

E.V.

13. Ventaglio pieghevole.

16 stecche in madreperla gold fish rosa; perno in cristallo di rocca incastonato in argentone; pagina in pizzo Bruxelles color avorio lavorato ad ago «point de gaz», eseguito in filato di lino, applicata su fondo in raso di seta avorio; bordino di finizione al verso in taffetà di seta avorio;

265x500 mm.;

R.A.A./S.T.C.-v.161;

Bruxelles, 1870 circa;

guardie a spatola tronca, stecche lisce stondate; il disegno del pizzo è a motivi floreali legati da un fondo di tulle, si distinguono sette mazzetti di fiori divisi da foglie e da tre fiori disposti a grappolo, compresi fra due nastri cuspidati, interrotti da foglie di vite, e sormontati da fiorellini a cinque petali. Il pizzo, eseguito appositamente per la pagina del ventaglio, è di notevole livello tecnico anche se il disegno non presenta particolari raffinatezze compositive se non nei motivi angolari di raccordo. Ventaglio da nozze.

E.V.

14. Ventaglio pieghevole.

16 stecche in tartaruga scura; rivetto in tartaruga; anello reggiventaglio in ottone laccato nero intagliato; pagina in pizzo a fuselli Chantilly di seta nera, fissata su organza di seta avorio con bordini di pizzo meccanico nero;

295x550 mm.;

R.A.A./S.T.C.-v.160;

Parigi-Geslin, Chantilly, 1875 circa;

stecche di guardia a spatola curvata e intagliata, stecche stondate; il disegno del pizzo raffigura un giardino percorso da ponticelli, archi e vasi fioriti, con echi giapponesizzanti, nonostante gli elementi d'arredo siano quelli propri del giardino all'italiana, disposto lungo una grande curva che segue quella della pagina e che si raccoglie ai lati in due elementi a balaustra.

Il disegno particolare e la raffinata esecuzione del pizzo lasciano supporre che la pagina sia stata eseguita su precisa commissione, appositamente per questo ventaglio.

Secondo A. Gray Bennett la scelta del nero per il pizzo deriverebbe dall'influenza esercitata sul gusto dall'imperatrice Eugenia di origine spagnola, dal momento che venne utilizzato per guarnire abiti e rivestire ombrellini da passeggio, mantillas e ventagli appunto (cfr. *Unfolding Beauty* ... cit., p. 212). Al verso sulla guardia di sinistra è impresso in oro il nome della casa produttrice delle stecche: «GESLIN A PARIS».

E.V.

15. Ventaglio pieghevole.

18 stecche in madreperla intagliate, traforate e ageminate in oro, fondo in lamina metallica puntinata nelle guardie; rivetto in ottone, occhio in madreperla; pagina in carta litografata dipinta a tempera con fregio a giorno impresso in oro, verso in carta tipo pelle d'uovo dipinta tempera; bordino di finizione in carta dorata;

270x505 mm.;

R.A.A./S.T.C.-v.159;

Italia (?), 1870 circa;

il decoro delle stecche è a foglie e racemi che disegnano una fascia centrale di medaglioni; sulle guardie a spatola tronca motivo impero di gusto revivalistico. La decorazione a piena pagina è profilata da un fregio a sottili racemi, qua e là intervallato da roselline e nontiscordardime, che racchiude ai lati un trofeo di strumenti musicali, affiancato da due uccellini argentati. La scena rappresentata si svolge nell'aia di una cascina: attorno ad una tavola siedono il re Francesco I di Francia e un uomo con accanto un ragazzino, attorniti da due donne in abiti popolari intente a servire il pranzo, mentre una terza siede davanti alla tavola a filare. Difficile spiegare la presenza di Francesco I, (l'iconografia rimanda con una certa sicurezza al re francese), in un simile contesto, l'unica ipotesi che si potrebbe avanzare è quella suggerita dall'aneddoto nato attorno all'origine di

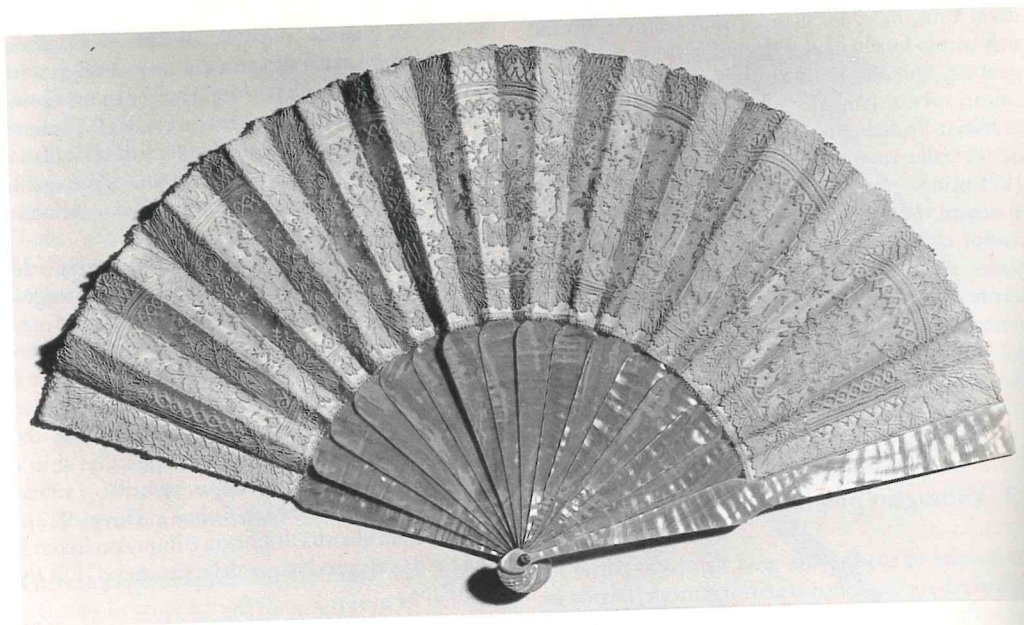


FIG. 13



FIG. 14

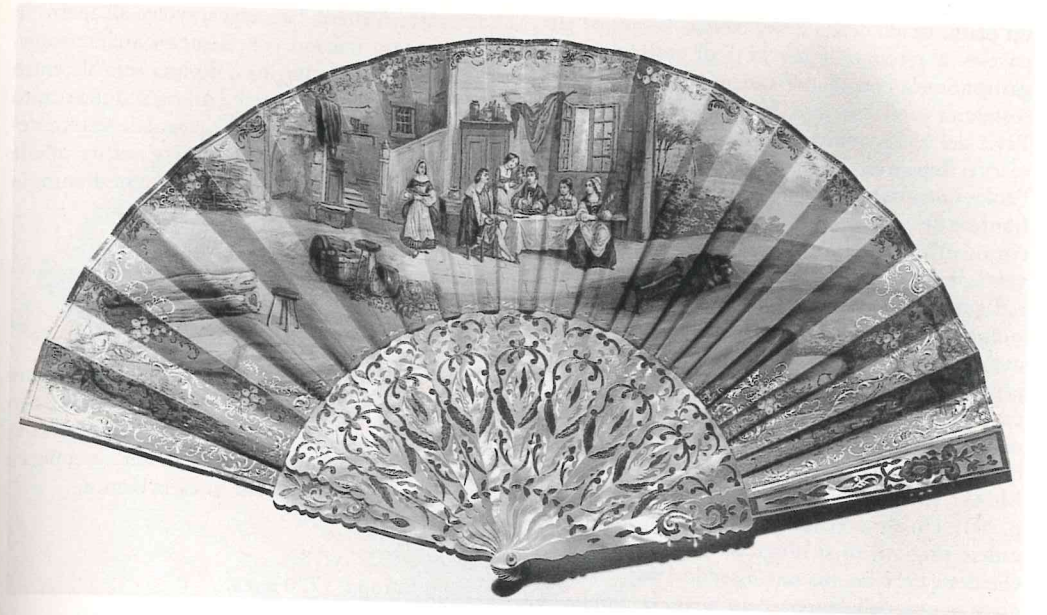


FIG. 15

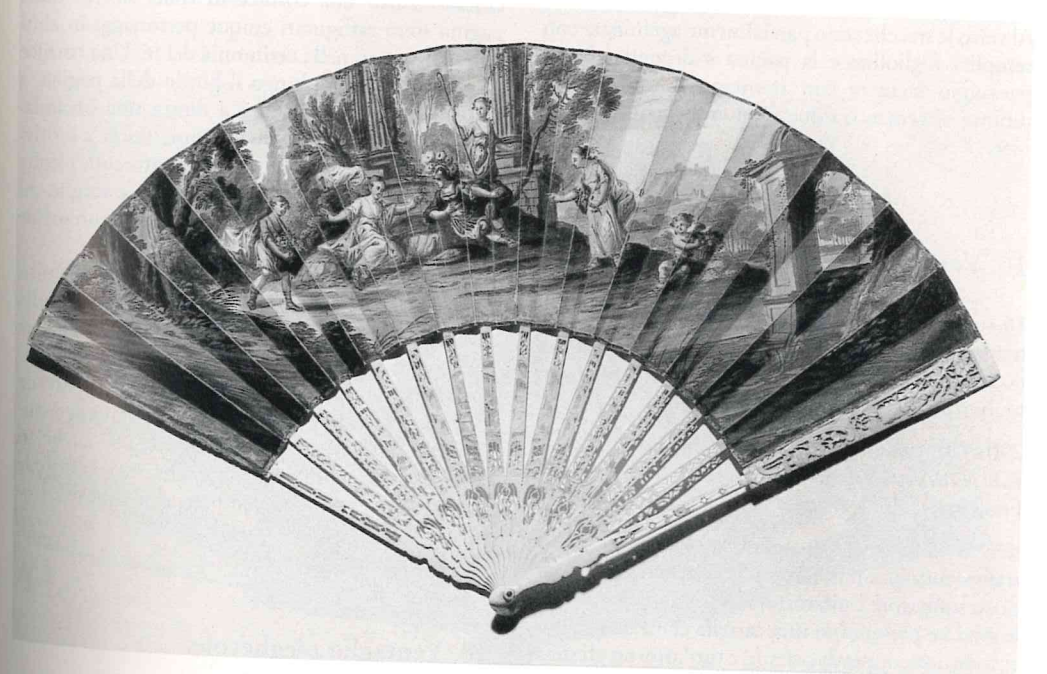


FIG. 16

un piatto tipico della cucina pavese, la «zuppa alla pavese» e raccontato nei libri di storia locale e gastronomica con alcune varianti. La versione più sostenuta vuole che il re, battuto nella battaglia di Pavia del 1525, venisse fatto prigioniero presso la cascina Repentita e poi trasferito al convento di San Paolo; non essendoci nulla da mangiare, una dama francese del suo seguito corse fuori dal convento ed entrò nella casa di un ortolano (e nella pagina del ventaglio in primo piano accanto a delle botti è raffigurata della verdura) che stava mangiando una zuppa con verdure, condita con brodo di rane, mentre su un piatto erano pronti due rossi d'uovo per il figlio malato e sul fuoco c'era ad abbrustolire un pane di otto giorni. La dama affettò quel pane, mise sopra quelle uova e col mestolo aggiunse il brodo di verdura, portando tutto al re (cfr. F. MILANI, *Pavia, ambiente storia cultura*, Novara 1988, p. 201). Un'altra versione racconta che il re prima di cadere prigioniero si rifugiò presso la cascina e chiedesse del cibo, ma non essendoci altro da mangiare se non della zuppa e un uovo, la moglie del contadino della cascina pensò di renderla più sostanziosa versandovi l'uovo. La scena raffigurata sulla pagina del ventaglio sembra mescolare questi racconti, del resto non è stato possibile trovare un'iconografia relativa all'episodio leggendario. Al verso le stecche sono parzialmente ageminate con semplici foglioline e la pagina è decorata da un paesaggio lacustre con montagne sullo sfondo, dipinto al centro tra due fregi dorati con volute e rose.

E.V.

16. Ventaglio pieghevole.

16 stecche d'avorio intagliate e traforate, fondo in madreperla per le guardie; rivetto in metallo brunito, occhiello in avorio; pagina in carta dipinta a tempera, bordino di finizione in carta dorata;

290x520 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.164;
Francia (?), 1770 circa;

stecche di guardia a spatola tronca decorate da un traforo rocaille che incornicia la figurina cinesizzante di un suonatore e più sotto un vaso di fiori, spiegate le stecche presentano una cartella centrale che racchiude una coppia di cinesini e tutt'attorno gli stessi motivi a tralci fioriti che decorano le guardie. Sulla pagina dipinta è raffigurato l'incontro tra Marte e Venere, la dea è assistita da due ancelle, una di loro, insieme ad un pastorello e ad Amore, le reca rose, i

fiori sacri a Venere. La scena si svolge all'aperto in un paesaggio italiano con elementi architettonici classici. Al verso la pagina è dipinta solo al centro dove sono raffigurati Venere e Amore seduti accanto ad un albero. Nell'iconografia pastorale settecentesca la rappresentazione di Venere vestita allude all'interpretazione dell'amore terreno che domina lo spirito guerriero simboleggiato da Marte. Ventaglio da fidanzamento.

E.V.

17. Ventaglio pieghevole.

16 stecche in osso, le guardie in osso bianco le altre tinte in nero con decori policromi dipinti; rivetto in ottone e occhiello in madreperla; pagina in carta bianca traforata e dipinta ad acquarello, tempera e china; bordino di finizione in carta bianca;

290x510 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.181;
Cina o Europa, 1770 circa;

le guardie sono decorate da motivi floreali intervallati dalla figurina di un cinesino, il disegno risulta abbozzato e profilato in oro; spiegate le stecche presentano una scena centrale con due figurine di cinesini entro una cornice di tralci fioriti. Sulla pagina sono raffigurati cinque personaggi in abiti cinesi, occupati nella cerimonia del té. Una cornice a tralci fioriti corre lungo il bordo della pagina, a sinistra un uccellino blu e a destra una libellula. L'intaglio sulla pagina disegna una fascia a motivi floreali lungo il bordo superiore, mentre sulle pieghe una treccia alternata a motivo a tulle e scaglie. Al verso la pagina è decorata solo al centro da un sottile tralcio dipinto di tre fiori rosa.

La caratteristica di questo ventaglio, definito «decoupé», è costituita appunto dall'intaglio sulla carta della pagina. L'esecuzione avveniva con una particolare strumentazione di ferro e successivamente con stampi, attingendo i motivi decorativi da modelli per trine e ricami. L'origine di questa tecnica viene dall'Oriente, ma si estese poi anche in Europa. La fragilità della pagina ha reso difficile la conservazione di questi esemplari al presente piuttosto rari (cfr. A. FILIPPINI SACCHETTO, in *Un soffio di vanità...* cit., p. 74, n. 30).

E.V.

18. Ventaglio pieghevole.

16 stecche in legno laccato rosso con fregi dorati; rivetto in madreperla e occhiello in pasta vitrea marrone; pagina doppia in carta dipinta a tempera,



FIG. 17

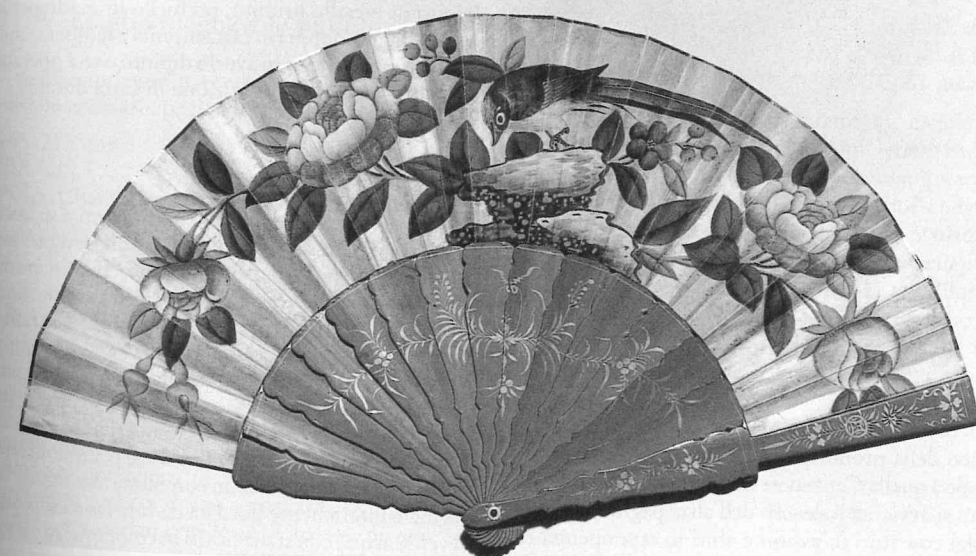


FIG. 18

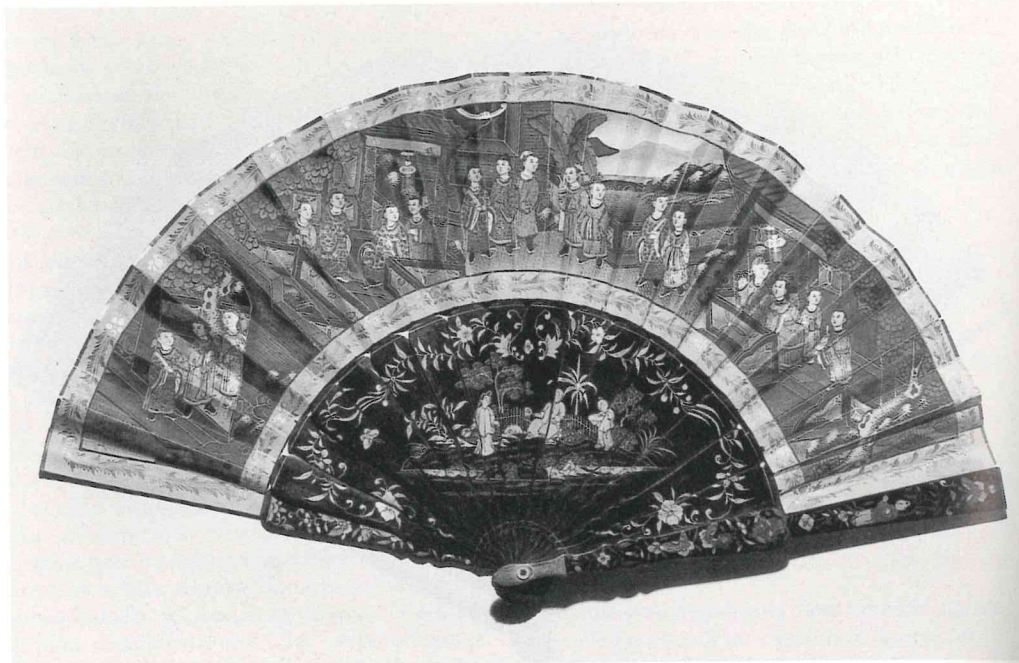


FIG. 19

al recto con elementi in avorio dipinto e in seta operata policroma; bordine di finizione in carta dorata;

280x525 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.165;
Macau, 1840 circa;

stecche di guardia a spatola tronca decorate da leggeri motivi floreali; spiegate le stecche, modanate come le guardie, sono attraversate da un tralcio dalle lunghe e sottili foglie con fiorellini quadrilobati. Il decoro è il medesimo anche al verso. La tipica raffigurazione cantonese a figure e padiglioni è qui semplificata ad un solo padiglione mentre è dato più spazio al giardino e al paesaggio sul cui sfondo sono raffigurate le sagome di tre vulcani. Al verso su fondo madreperlato un lungo tralcio di peonie con al centro un fagiano.

Il decoro con uccello e fiori su fondo argentato è tipico della produzione di Macau, per molti versi simile a quella Cantonese dei ventagli «Mandarino» a cui si avvicina il decoro dell'altra pagina, a personaggi con volti in avorio e abiti in seta operata ritratti in scene di vita sociale entro padiglioni (cfr. N.J. IRONS, *Fans of imperial China...* cit., pp. 152-153).

E.V.

19. Ventaglio pieghevole.

18 stecche in legno laccato nero e oro di due tonalità; rivetto in metallo brunito, occhiello in madreperla inciso; pagina doppia in carta dipinta a tempera, con applicazione di parti in avorio dipinto e seta operata policroma; bordino di finizione in carta dorata;

265x490 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.166;
Macau, 1850 circa;

stecche di guardia modanate e terminanti a spatola tronca decorate da fiori sui quali sono posate tre farfalle, in alto un personaggio maschile in piedi sotto un salice; spiegate le stecche mostrano una scena centrale incorniciata da tralci fioriti che raffigura un mandarino seduto con una ventola rivolto verso un inserviente, a sinistra una donna impugna una ventola. Al verso il decoro delle stecche è lo stesso con l'unica variante dell'uomo rivolto verso la donna. Sulla pagina sono dipinti tre padiglioni che si affiancano su un giardino con numerose figure, la pagina è interamente bordata da una fascia dipinta in verde acqua con tralci fioriti in color oro. Al verso su fondo argento è dipinto al centro un fagiano che si muove tra peonie e altri fiorellini, il bordo è dipinto in color lilla con fiori argentati e tralci fogliati in oro.

Per la duplice tipologia decorativa della pagina si confronti la scheda del ventaglio n. 165; circa il decoro delle stecche, di fattura accurata per l'uso di due toni di oro, si confronti l'esemplare simile nel testo di N.J. IRONS (*Fans...* cit., p. 186, n. 62).
Dono Linda De Dominicis, Milano 1992.

E.V.

20. Ventaglio pieghevole.

16 stecche in bambou; rivetto in metallo laccato nero; pagina doppia in carta bianca litografata e in parte acquarellata; bordino di finizione in tela verde mela;

320x450 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.163;
Cina, fine sec. XIX;

guardie a spatola tronca, stecche lisce e sottili; sulla pagina è riportata al recto una mappa della Cina, tenuamente acquarellata per aree in rosa e verde, in alto è raffigurato il percorso della Grande Muraglia, distinguibile per le merlature. Ai lati due bussole, in b/s due emisferi e brevi scritte lungo i fianchi. Al verso la pagina è interamente riempita da colonnine di scritte intervallate da lettere rosse.

Questo tipo di ventaglio, definito «ventaglio-mappa», era popolare tra i visitatori occidentali (cfr. N.J. IRONS, *Fans of imperial China...* cit., p. 148, n. 45).
Dono Linda De Dominicis, Milano 1992.

E.V.

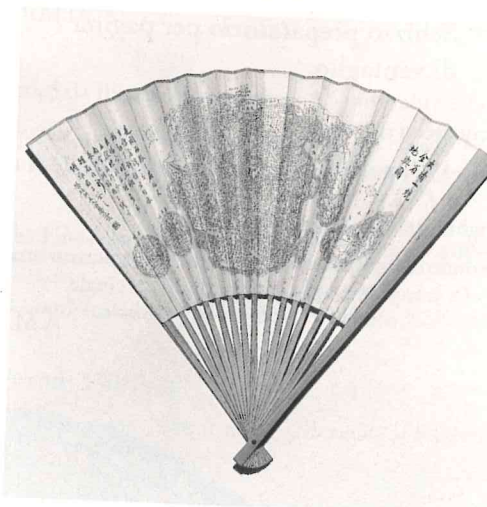


FIG. 20

21. Ventaglio pieghevole pubblicitario.

7 stecche in legno naturale; rivetto e occhiello in metallo acciaiato; pagina in carta cromolitografata;

245x215 mm.;
R.A.A./S.T.C.-v.162;
Parigi, Chambrient Eventailiste, 1910 circa;

sulla pagina a fontange è raffigurato il re Enrico IV che solleva un calice di birra, rivolgendosi compiaciuto verso tre giovani donne in abiti Belle Epoque che s'inchinano ammirate. In a/d la scritta: «BIERE DU FORT CARRE'», in b/d «s.t. DIZIER (Hte MARNE)», in b/c lungo il bordo azzurro che contorna la pagina: «CHAMBRENT EVENTAILLISTE PARIS».

La società Chambrelent & C. è diventata agli inizi del secolo una delle maggiori Maison di produzione di ventagli pubblicitari in Francia. Intorno al 1910 brevetta e realizza il tipo a coccarda (M. SOMARÉ, *Farsi vento con un cognac*, in «Charta», novembre-dicembre 1992, p. 17).

Bibl. G. GOBBI SICA, *Il ventaglio pubblicitario...* cit., p. 49, n. 43.

E.V.



FIG. 21

22. Schizzo preparatorio per pagina di ventaglio.

Acquarello su carta;
230x480 mm. (foglio);
R.A.A./S.T.C.-v.168;
Inghilterra (?), XIX secolo;

Fronde di foglie di trifoglio e fiori incorniciano una scena campestre sullo sfondo di un cascinale.

A.M.

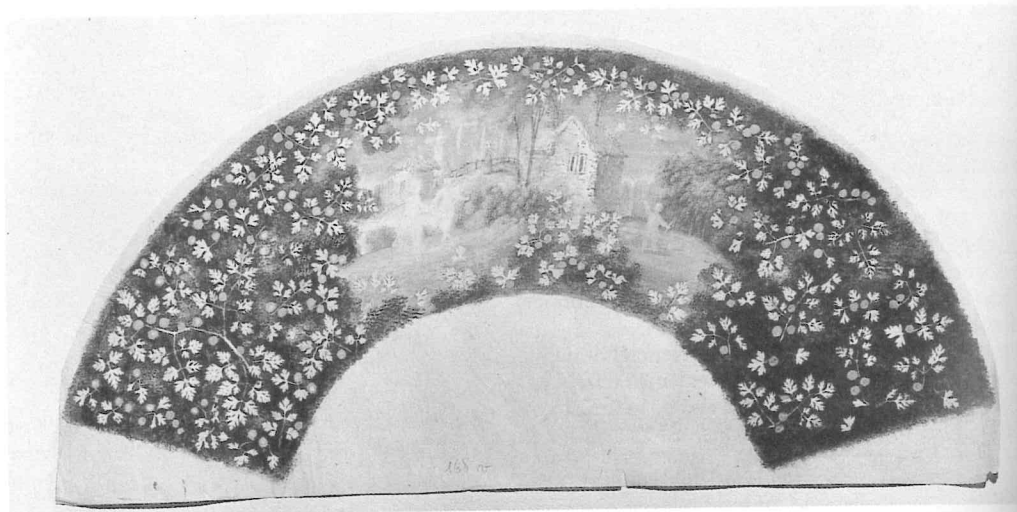


FIG. 22

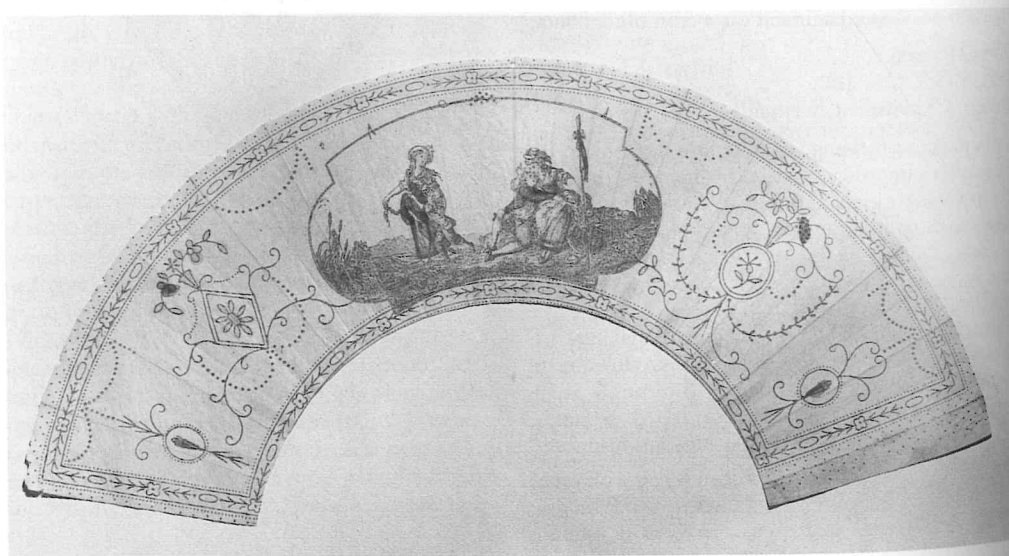


FIG. 23

23. Pagina di ventaglio.

Incisione all'acquaforte colorata a tempera su carta sottile;

130x525 mm. (foglio);
R.A.A./S.T.C.-v.167;
Francia, 1780 circa;

Una giovane con un bambino osserva una coppia di innamorati in abito da «pastori». L'immagine al centro è incorniciata da un decoro in stile Luigi XVI.

A.M.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Ventagli italiani* (catalogo Firenze Palazzo Pitti, Sala Bianca 21 settembre - 15 novembre 1990).
- M. CARMIGNANI, *Samplers: un ambito particolare del ricamo*, in «In viaggio con Penelope», a cura di M.L. Bruseghin, Perugia 1990, pp. 60-619 (catalogo Rocca Paolina, Perugia, Centro Espositivo 19 marzo - 1 maggio 1989).
- A.G. BENNETT, R. BERSON, *Fans in fashion* (catalogo The Fine Arts Museums of San Francisco, 23 maggio - 30 agosto 1981).
- A. FILIPPINI SACCHETTO, L. TESTONI SASSI, *Un soffio di vanità* (catalogo Padova, Sale del Piano Nobile del Pedrocchi, 26 maggio - 23 luglio 1989).
- G. GOBBI SICA, *Il ventaglio pubblicitario 1890-1940*, Firenze, 1991.
- A. GRAY BENNETT, *Unfolding beauty. The art of the fan*, Wilmington 1988 (catalogo Museum of Fine Arts di Boston, 9 marzo - 5 giugno 1988).
- N.J. IRÖNS, *Fans of imperial China*, Hong Kong 1982.
- F. MILANI, *Pavia, ambiente storia cultura*, Novara 1988, p. 201.

E.V.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

SONO DI FORNACI LOMBARDE LE MAIOLICHE ATTRIBUITE AD ANGARANO

Elena Pelizzoni

Dopo anni di riflessioni e di studio siamo in grado di annunciare che i risultati della nostra ricerca ci consentono di spostare dal Veneto e collocare in area lombarda quella produzione denominata da più di mezzo secolo Angarano (dal toponimo della località limitrofa a Bassano del Grappa) e prima assegnata tout court a Venezia. Questo lavoro può considerarsi come il naturale proseguimento di un precedente studio condotto con Giovanna Zanchi: *La maiolica dei Terchi* edito nel 1982 dal Centro Di.

Proprio ai Terchi era stata a lungo attribuita parte di tale produzione: avendo a suo tempo corretto il malinteso, auspichiamo ora di offrire argomenti di assoluta novità per riproporre all'attenzione dei conoscitori questi preziosi manufatti.

La traccia iniziale per l'individuazione di possibili fonti archivistiche ci è stata fornita dall'analisi degli stemmi risultati esclusivamente lombardi che campeggiano sui celebrati piatti da parata, sui bacili a conchiglia e sui piatti dal bordo sagomato a rilievo. Se a famiglie aristocratiche come quelle dei Vidoni e degli Stampa, il cui ben noto stemma viene ostentato in tutto il suo fasto su numerosi pezzi, non mancavano mezzi e occasioni per ordinare raffinate suppellettili alle manifatture più in auge del momento, è pur vero che altre famiglie appartenenti alla piccola nobiltà di Milano, di Lodi, di Cremona e soprattutto di Pavia, ci hanno suggerito di circoscrivere la ricerca delle fornaci al territorio padano.

Affidando il frutto dei nostri studi alla Sotheby, ci sentiamo in dovere di accennare qui ad almeno due tra le fabbriche localizzate a Pavia di proprietà delle famiglie Imbres e Rampini di cui abbiamo ricostruito l'attività tra il Sei e Settecento. All'iniziativa di Giovanni Imbres si riconduce la produzione marcata *GI* e a quella non meno attiva di Carlo Giuseppe Rampini quella marcata *CGR* spesso contrassegnata con un «rampino» (da interpretare in questo caso come stemma parlante).

Abbiamo anche studiato i legami fra i diversi proprietari e i mutamenti delle varie manifatture connessi alle vicende patrimoniali e alle loro alterne fortune, non trascurando l'operato dei lavoratori, dal modellatore al decoratore alla cui abilità era principalmente affidato il successo delle imprese.

Alla luce di queste nuove acquisizioni ci è parso utile riconsiderare i ben noti pezzi di

Antonio Maria Cuzio, singolare personaggio che ad oggi ha offerto alla città di Pavia le uniche ceramiche firmate degne di rilievo. Gli elementi ornamentali, ripetuti in engobio con uno stile calligraficamente scolastico, vengono ripresi come sola memoria e realizzati in un materiale leggerissimo con una modellazione a sbalzo che arieggia nella forma agli argenti di Augsburg tanto ambiti nel XVII secolo.

La tavolozza compendiaria adottata dai decoratori di queste maioliche fragili e preziose è calibrata sui timbri dal giallo all'arancione dall'azzurro al manganese, stesi in modo da ottenere una gamma ricca e suggestiva. La medesima tonalità è stata scelta per l'altra importante produzione ideata nelle stesse fornaci: intendiamo quei grandi piatti da parata, quei vasi da pompa e quei fastosi bacili a conchiglia cui abbiamo già accennato e che troviamo doviziosamente numerosi nelle vetrine della più ricca collezione esistente, riunita negli ultimi anni del secolo scorso dall'imprenditore lombardo Francesco Ponti e pervenuta all'inizio di questo, con il resto del suo rilevante patrimonio artistico, alle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano.

L'eccezionalità di questi manufatti in cui si esprime l'ultimo grande istoriato barocco dell'arte ceramica e in cui è percepibile un'evasione dal mondo controriformistico, così fortemente avvertito dall'ambiente provinciale del tempo, è dovuta anche all'iconografia. Si tratta di un'espressione unica nel suo genere per i rapporti istituiti grazie alla diffusione delle stampe con la grande rivoluzione scenografica messa a punto da artisti di fortuna europea come Marcantonio Chiarini, Ferdinando Galli Bibiena e la loro scuola. Ne è esempio l'incisione anonima dell'ex-collezione Dubini, ora al Museo Teatrale della Scala, che mostra nella costruzione prospettica delle rovine la matrice stessa dell'organizzazione spaziale cui si sono ispirati i ceramisti (figg. 1, 2, 3).

La ricerca è stata possibile grazie alla collaborazione degli architetti Marica Forni e Patrizia Ferrario del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano.

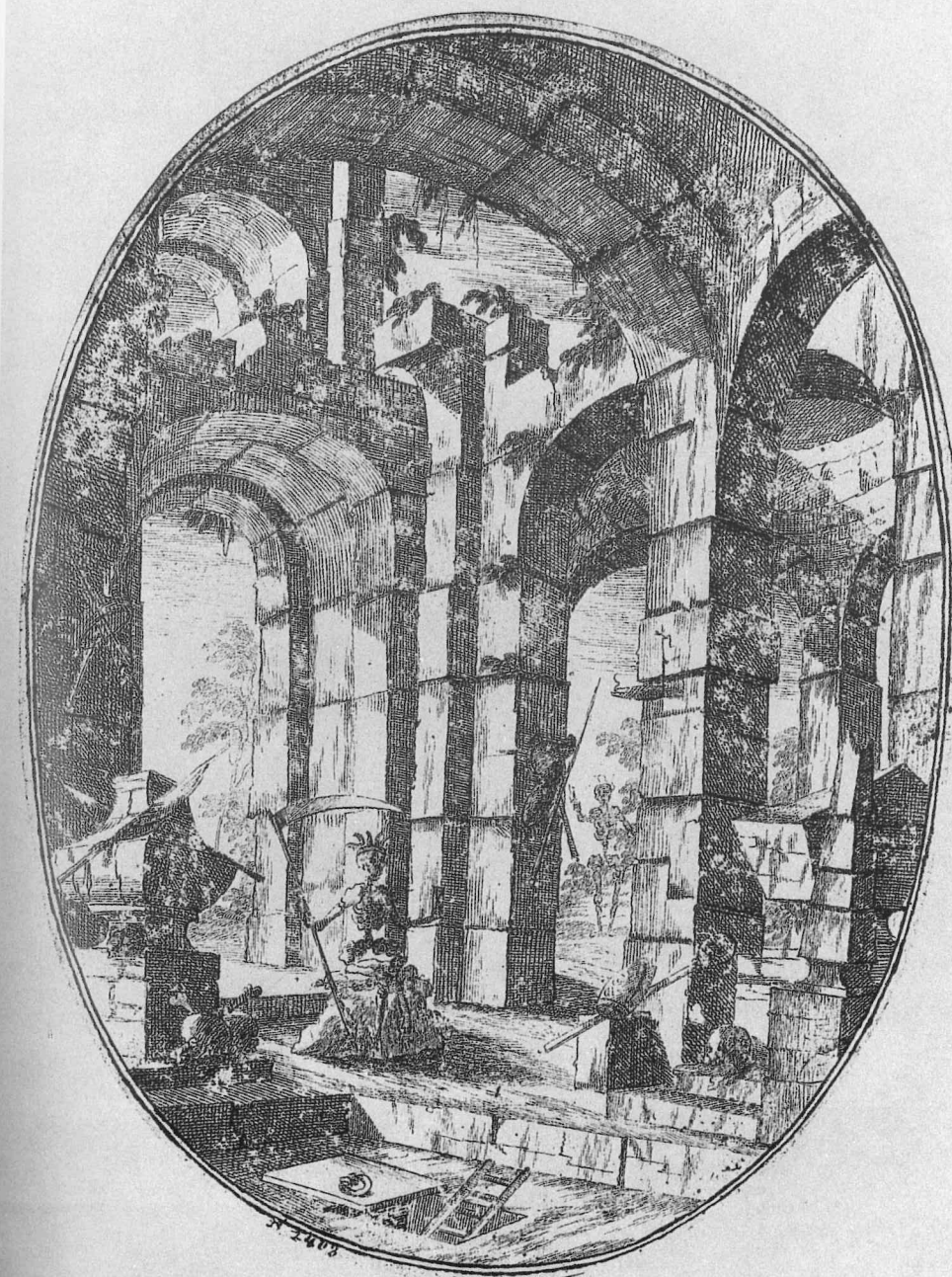


FIG. 1 - Incisione di anonimo.
Museo Teatrale della Scala.

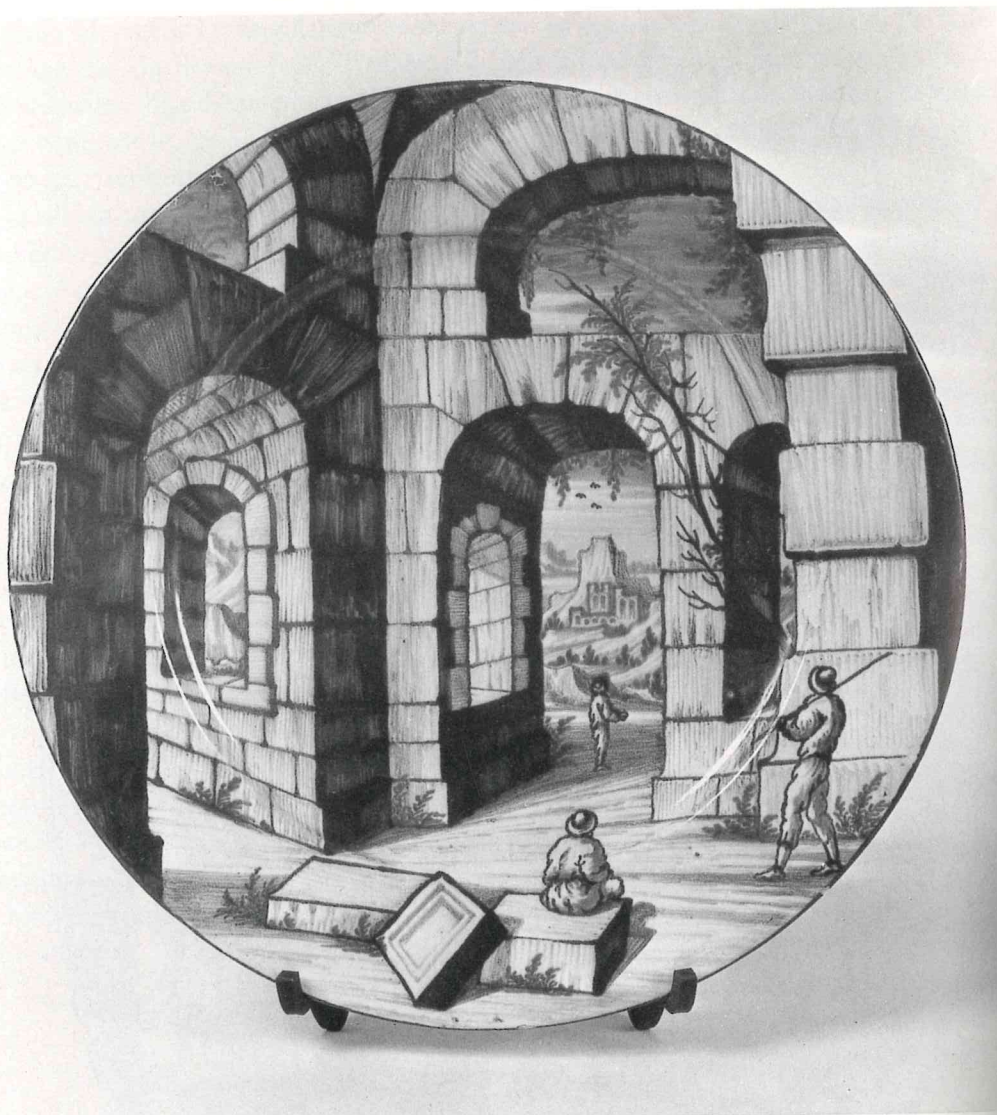


FIG. 2 - Piatto con architetture, sec. XVII ultimo quarto.
Civici Musei del Castello Sforzesco (Inv. m. 1260).

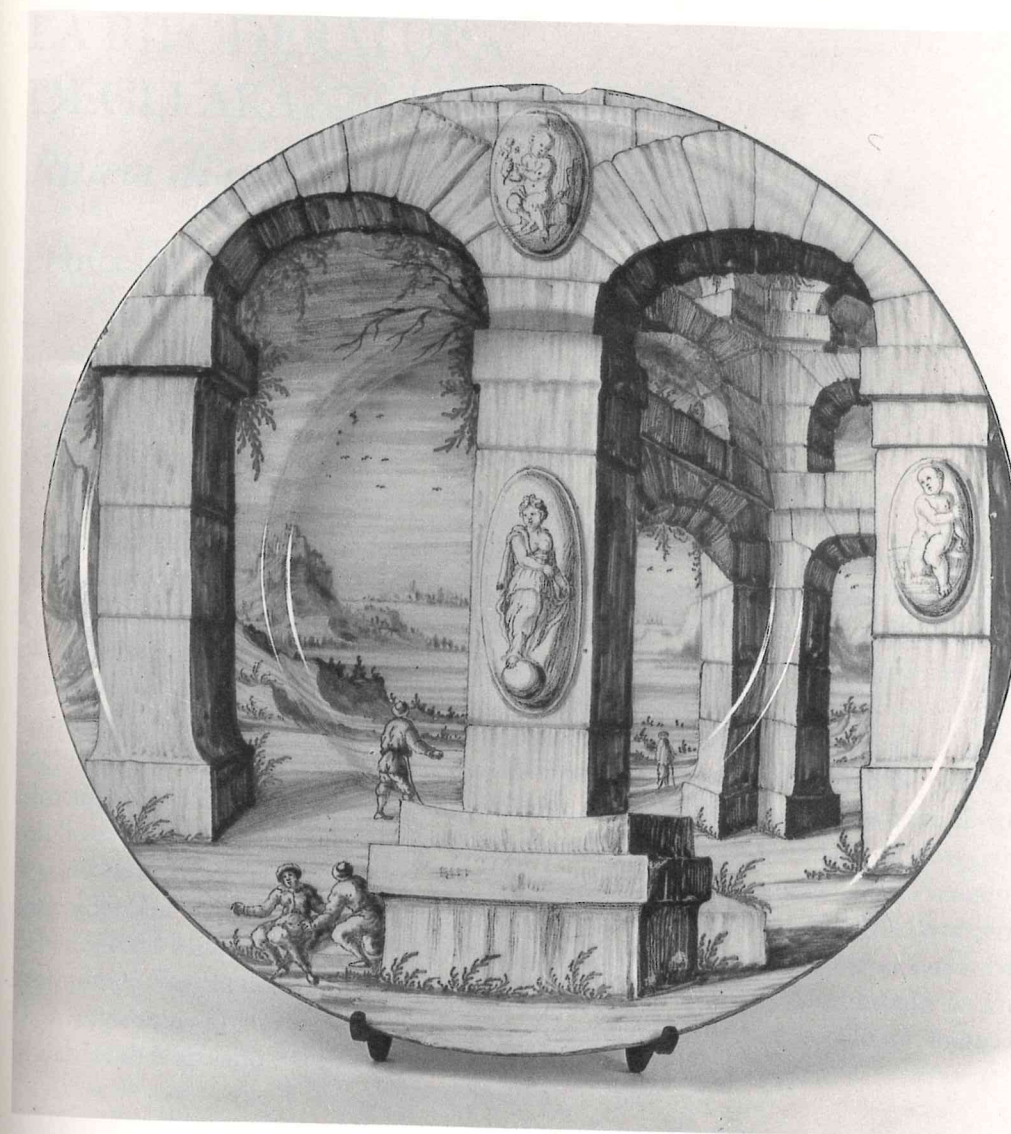


FIG. 3 - Piatto con architetture, sec. XVII ultimo quarto.
Civici Musei del Castello Sforzesco (Inv. m. 620).

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

LA RIFODERATURA DEGLI ARAZZI TRIVULZIO.

Rilievi di struttura, restauri, evidenze storiche

Francesco Pertegato

Premessa

Ricollocati dal 1989 nella Sala della Balla al Castello Sforzesco, ripristinata a sede museale, i dodici arazzi della serie detta dei Mesi Trivulzio sono stati in tale occasione sottoposti a manutenzione e rifoderatura, e dotati di un nuovo sistema di ostensione, più confacente alle esigenze della loro conservazione¹, presso il Centro Restauro Manufatti Tessili di Milano.

I panni, di grandi dimensioni (variano da 456 a 489 cm di altezza e da 474 a 518 cm di larghezza), tessuti in lana e seta su ordito di lana (riduzione d'ordito: 5-6 fili per cm), costituiscono il ciclo più illustre della collezione tessili delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, con una superficie complessiva di circa 270 metri quadrati. Sono stati oggetto di studi esaustivi da parte di Nello Forti Grazzini² negli ultimi quindici anni, e vengono concordemente assegnati alla manifattura di Vigevano, tra il 1504 c. e il 1509. L'arazziere, Benedetto da Milano, lascia la sua firma nel mese di febbraio; ha operato su cartoni di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino (Milano, 1465 c.-1530). Committente è stato Gian Giacomo Trivulzio (Crema, 1444 - Chartres 1518), Maresciallo di Francia, Marchese di Vigevano e Conte di Mesocco.

Vicende storiche

Affatto eccezionale va considerata la loro sopravvivenza fino a noi, in condizioni di sostanziale integrità figurativa, se si tiene conto delle vicissitudini storiche di cui sono stati testimoni³. Plausibilmente realizzati per il castello di Vigevano e successivamente, forse, trasferiti alla quattrocentesca dimora di Gian Giacomo in via Rugabella a Milano, ora distrutta, gli arazzi devono aver subito un primo pericolo di dispersione nel 1512 quando il Trivulzio insieme ai francesi è costretto ad abbandonare il Ducato di Milano. Nel 1521 sfuggono, in modo del tutto fortuito, al saccheggio operato dagli spagnoli perché Gian Francesco Trivulzio, nipote di Gian Giacomo, li aveva prestati, insieme a quelli della serie

della Disfatta di Troia, al suo cugino di Fontanè. Figurano, quindi, in un inventario dei beni che Gian Francesco riceve dalla tutrice Anna d'Avalos, datato 28 aprile 1535. Da quel momento se ne perdono le tracce e si può solo presumere che seguano le vicende della famiglia, al pari degli altri beni: passano probabilmente al principe Claudio del ramo dei conti di Melzo, estinto nel 1678, e ricompaiono nel palazzo Trivulzio di piazza S. Alessandro, acquistato agli inizi del XVIII secolo da Giorgio Teodoro Trivulzio. La loro prima esposizione pubblica ha luogo nella primavera del 1871, nel cosiddetto Salone dei Giardini pubblici⁴; nel 1935 pervengono finalmente ai Musei del Castello, unitamente ad altre opere della Collezione Trivulzio, collocati nella Sala della Balla ed esposti al pubblico a partire dal 28 ottobre. Le collezioni erano giunte in castello qualche mese prima e mostrate alle famiglie abbienti della città perché concorressero al loro acquisto⁵. I dodici arazzi dei mesi vengono acquistati per 300.000 lire⁶ da Paolo Gerli, Presidente della S.A. Gerli Industria Rayon⁷. Nella Sala della Balla rimangono probabilmente fino allo scoppio della seconda guerra mondiale quando sono, per ragioni di sicurezza, sfollati prima nell'Italia Centrale, poi a Sondalo e infine, alla riapertura dei Musei Civici avvenuta il 12 aprile 1956, ricollocati nel Salone della Cancelleria Sforzesca. L'allestimento, curato dallo Studio Belgioioso, Peressutti e Rogers, presentava gli arazzi addossati due a due e pendenti da un sostegno ligneo orizzontale, sorretto da quattro aste metalliche. Nel 1963 vengono trasferiti alla Sala della Balla; in questo nuovo allestimento, anch'esso curato dallo Studio B.P.R., erano montati su telai lignei ed appesi in parte alle pareti, in parte abbinati e sospesi al soffitto (fig. 1). Nel frattempo, tra il 1955 e il 1960, erano stati sottoposti ad intervento di restauro⁸. Sottratta la Sala ai Musei nei primi anni '70, e a più riprese in parte smontati dai telai al fine di rimetterli in deposito, è solo nel 1989 che agli arazzi viene restituita una collocazione adeguata e, si spera, definitiva (fig. 2).

Per quanto concerne l'attività espositiva va rilevato che, dopo quella del 1871, partecipano ad esposizioni pubbliche solo singoli panni, e precisamente⁹: dicembre, a Milano al Circolo d'Arte e di Alta Cultura nel 1923¹⁰; novembre, dicembre, gennaio e febbraio a Lucerna, Kunstmuseum, nel 1946¹¹; giugno, luglio e febbraio a Firenze, «Mostra della casa italiana nei secoli», nel 1948; settembre a Zurigo, Kunsthaus, nel 1948-49¹²; maggio a Torino, Palazzo Madama, nel 1949¹³; dicembre a L'Aia, nel 1956; gennaio a Milano, Rotonda di via Besana, nel 1983¹⁴.

Rilievi di struttura

Dei dodici panni sottoposti a manutenzione e rifoderatura tra il 1988 e il 1991, cinque (maggio, giugno, luglio, ottobre e dicembre) conservavano le fasce di juta blu utilizzate in precedenza per il montaggio su telaio (dovute al restauro del 1955-60); due (settembre e novembre) avevano, oltre a cimose ritessute, fodere intere in diagonale di cotone, ancora piuttosto robuste; i cinque rimanenti (marzo, aprile, agosto, gennaio e febbraio) erano stati privati, nel corso di un intervento dei primi anni '80, delle fasce di juta blu e



FIG. 1



FIG. 2

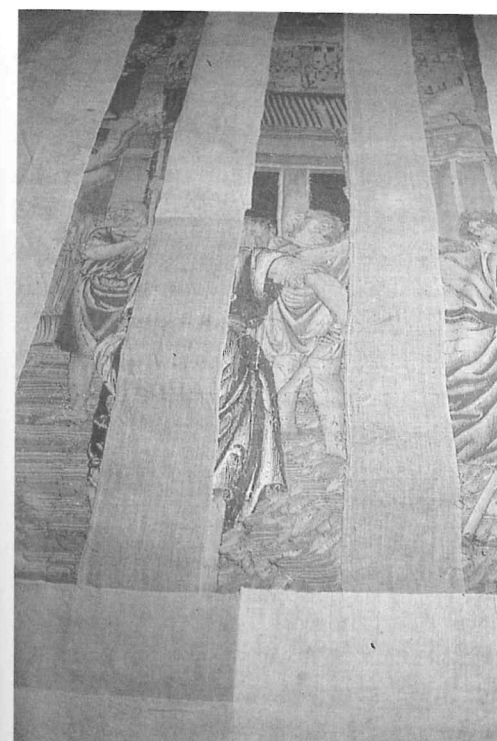


FIG. 3

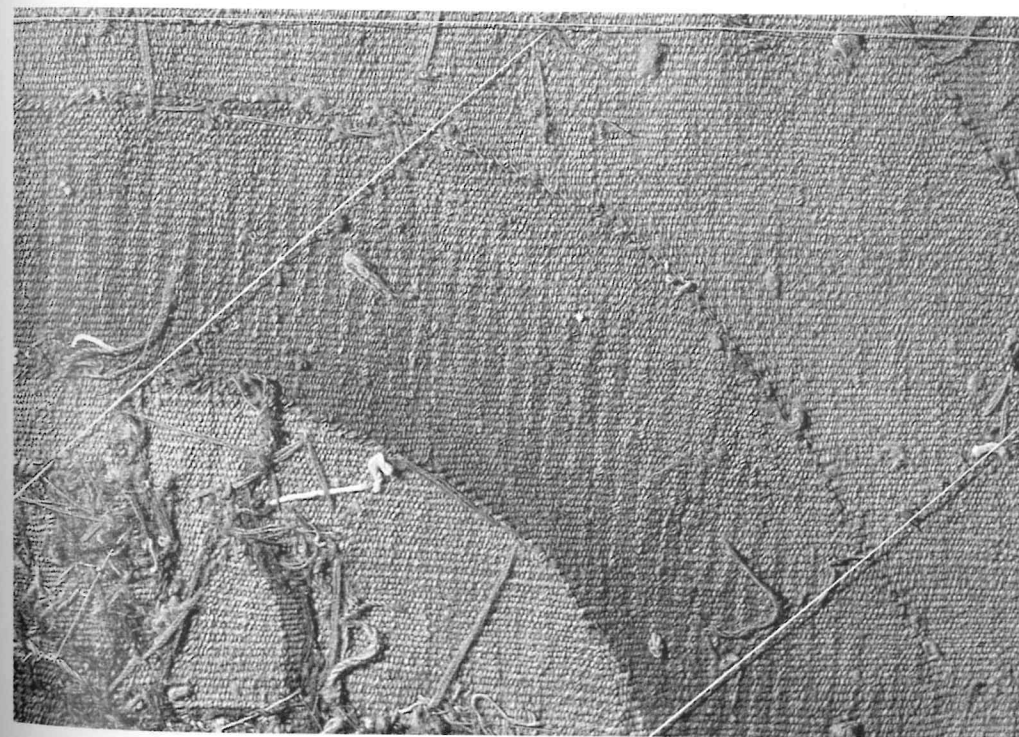


FIG. 4

completati da una fodera intera di tela di lino greggio, applicata sul retro da filze ortogonali che avevano, col tempo, provocato tensioni nel tessuto antico.

Sul retro, al di sotto delle fodere, sono state scoperte le bande d'armatura¹⁵, se non originarie, almeno molto antiche (fig. 3). Consistono di fasce di tessuto fissate a cucito, con punti di sopragitto che agganciano da dritto alcuni fili d'ordito, e disposte secondo lo schema seguente: una cornice, sui quattro lati, larga da 30 a 60 cm; da 3 a 5 bande verticali, di larghezza variabile da 25 a 65 cm circa. Portano i segni evidenti di ripetute manutenzioni del passato e vi compaiono, nelle situazioni maggiormente rimaneggiate, almeno quattro tipi di tessuti diversi, alcuni chiaramente riciclati; tra questi si rilevano con maggior frequenza: a) una tela di lino, più antica, di color grigio rosato, tagliata in strisce di 30 cm c.; b) una tela di lino più chiara e di grana molto regolare, tagliata in strisce di 33-35 cm; c) una tela di canapa, ancora più chiara e anch'essa a grana molto regolare, in strisce di 25-26 cm.

Nei mesi di settembre e novembre le bande d'armatura sono state rimosse in passato – settembre completamente, novembre solo in parte – e sostituite con una fodera totale; al di sotto di questa sopravvivono tracce del cucito antico, realizzato con il filo di lino dal caratteristico colore blu. Tracce analoghe sono visibili anche sul retro dei mesi di marzo e aprile, nei quali le cinque bande verticali sono state sostituite da tre sole, più larghe. Settembre e novembre conservano, inoltre, lungo i margini inferiore e superiore della fodera, strisce di lino molto probabilmente provenienti dalle bande antiche rimosse.

Una particolarità assai interessante è venuta alla luce nel corso della rifoderatura: su due degli arazzi sono state rilevate le tracce di due ulteriori bande d'armatura, oblique e incrociate, correnti da un angolo inferiore a quello superiore opposto. Si tratta dei mesi di novembre, nel quale tracce di cucito col lino blu sono state osservate nella sezione alta (fig. 4), e di febbraio in cui i resti dei punti consentono di tracciare linee continue corrispondenti a due fasce incrociate, corrispondenti alle diagonali dell'arazzo, larghe circa 18 cm. Il fatto che i resti di tali cuciture siano presenti anche al di sotto delle bande attuali fa pensare ad un sistema precedente a quello attuale, oppure usato per integrarlo. L'accorgimento potrebbe essere stato realizzato al fine di compensare la tensione cui erano sottoposti gli angoli superiori quando gli arazzi venivano appesi e, al fine di evitare un eccessivo panneggio verso il centro in basso, si tendeva a sollevarli ai lati. Non solo: l'accentuata differenza di colore tra la parte rimasta a lungo coperta dalle bande e il resto della superficie indica che lo sbiadimento dei colori ha interessato anche il rovescio e lascia presumere che gli arazzi siano rimasti senza alcuna fodera per moltissimo tempo¹⁶.

Evidenze storiche

Sulle bande d'armatura sono state rilevate evidenze relative a tre diversi sistemi di classificazione ed etichettatura dei panni, utilizzati per individuarli nel corso delle operazioni di ostensione e ricollocazione in deposito¹⁷. Il primo è costituito da una scritta

a caratteri bodoniani, maiuscoli, realizzata con inchiostro seppia (fig. 5), situata sul rovescio dell'angolo in alto a sinistra, e tuttora presente nei mesi di marzo, aprile, giugno e dicembre. Un diverso sistema è rappresentato da un numero romano, tracciato sempre con inchiostro seppia e situato in una delle fasce verticali (in cinque casi su sei quella centrale), normalmente a mezza altezza (fig. 6); interessa i mesi di marzo (III), maggio (V), luglio (VII), agosto (VIII), dicembre (XII) e febbraio (vi figurano il IV annullato con una barra, e il II). Tali numeri romani sono accompagnati in taluni casi dal nome del mese, abbreviato e in corsivo (fig. 6), sempre con inchiostro seppia (Lug.io, Ag.to, Di.is (er?). C'è, poi, un gruppo di arazzi sui quali sono tracciati numeri arabi, con materiali diversi (fig. 7): marzo (3 e 8), maggio (5 e 5), giugno (6 e 6), ottobre (5 e 10), dicembre (12) e gennaio (48); le posizioni assai diversificate in cui questi numeri compaiono (dalla banda verticale centrale a quella superiore) e l'incongruità tra alcuni numeri e i panni relativi potrebbero essere dovute al riutilizzo del tessuto su arazzi non di pertinenza. Ci sono, infine, numeri più recenti, a penna o a matita, e frammenti di etichette dovute a mostre ed esposizioni, per i quali si rimanda alle schede relative a ciascun panno.

Una prima considerazione da fare a riguardo di questi sistemi di classificazione è che le indicazioni numeriche fanno cominciare la serie con gennaio e non con marzo come vorrebbe il computo «ab incarnatione»¹⁸. È evidente che tali indicazioni rispondono semplicemente ad esigenze di tipo pratico e potrebbero risalire ad un'epoca in cui i dettami derivanti dal ciclo liturgico e dall'astrologia erano caduti in disuso.

Una ulteriore traccia va rilevata sul retro: si tratta dei segni lasciati dal telaio sui quali gli arazzi sono rimasti montati per circa trent'anni e che è stato possibile ricostruire nella sua struttura (grafico 1).

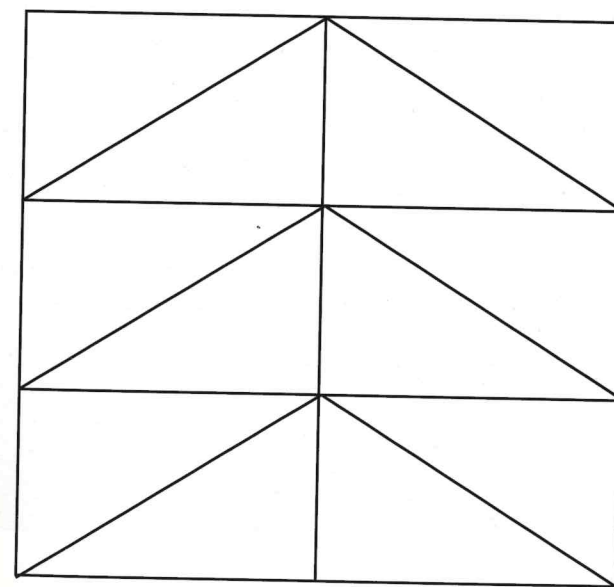


GRAFICO 1

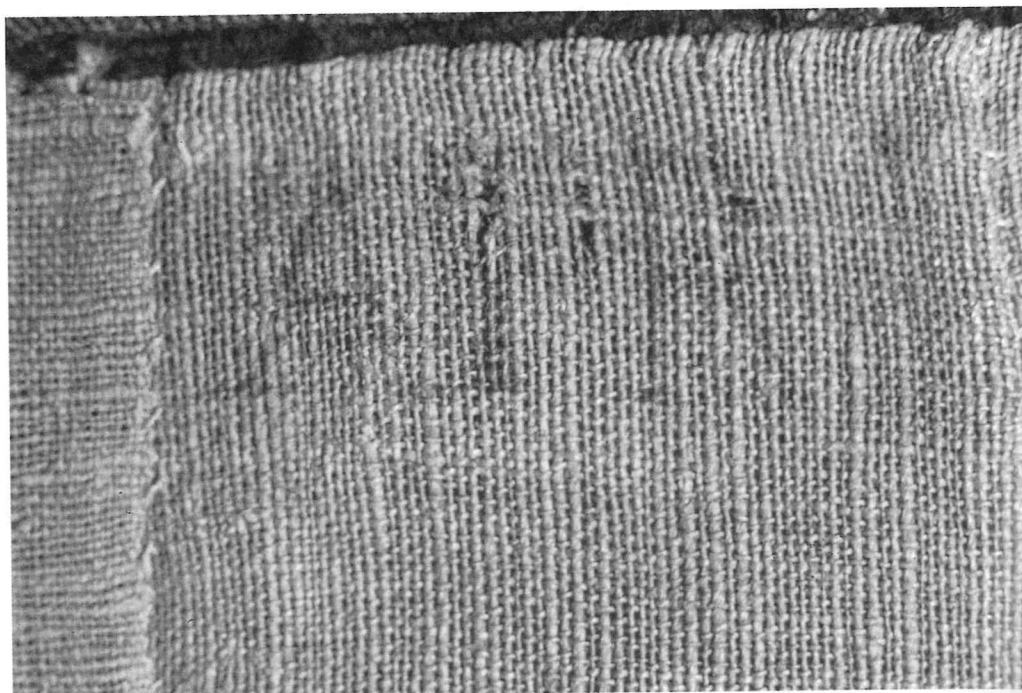


FIG. 5

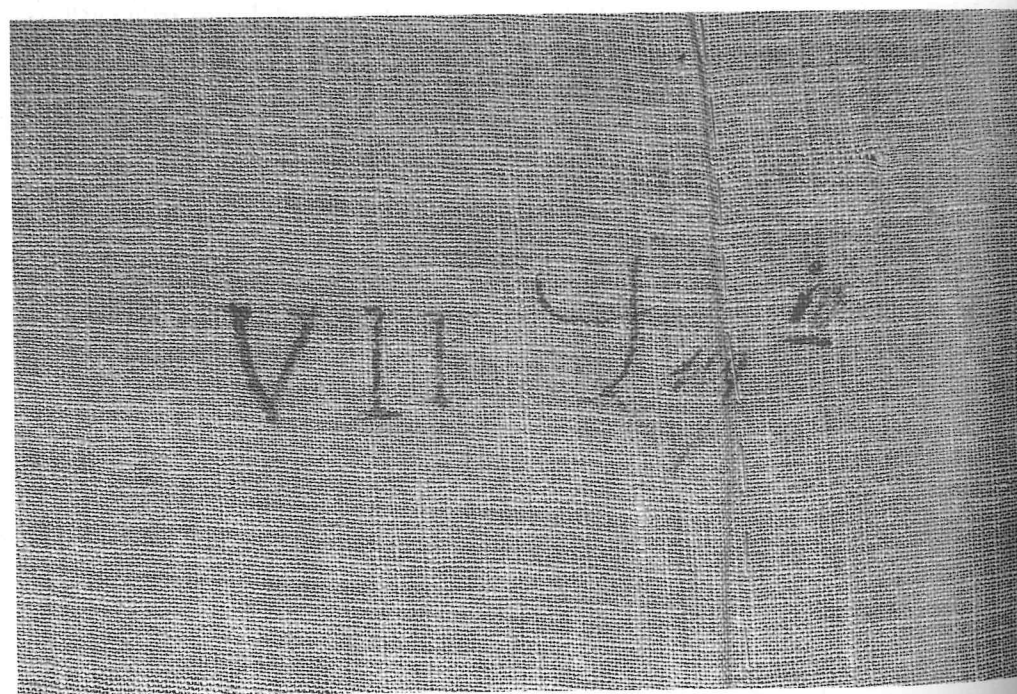


FIG. 6

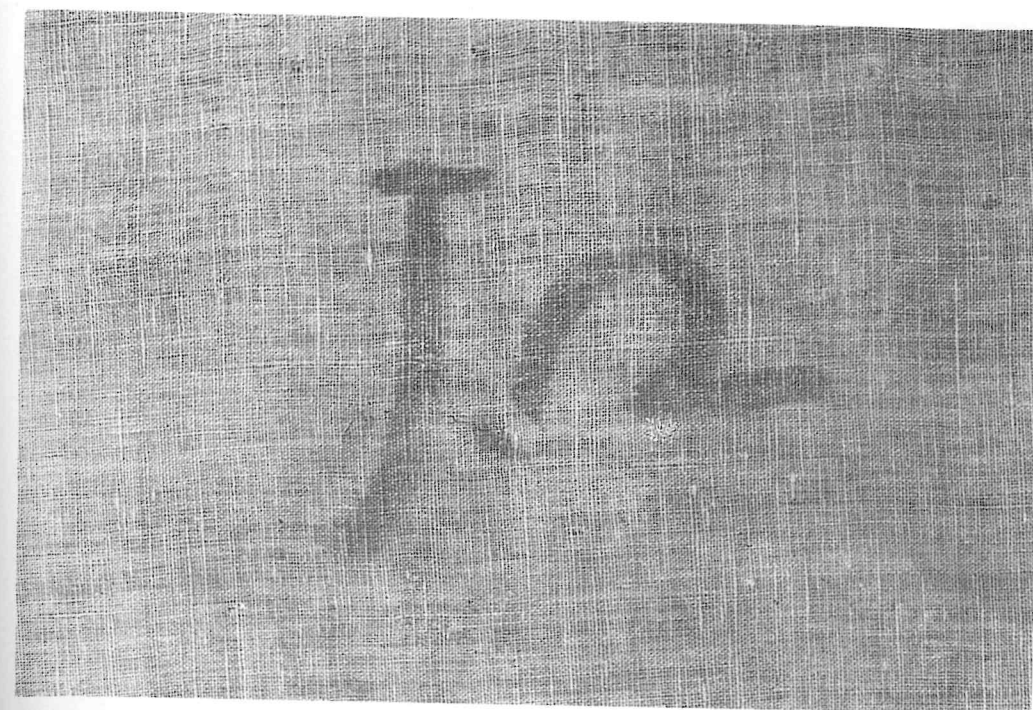


FIG. 7



FIG. 8

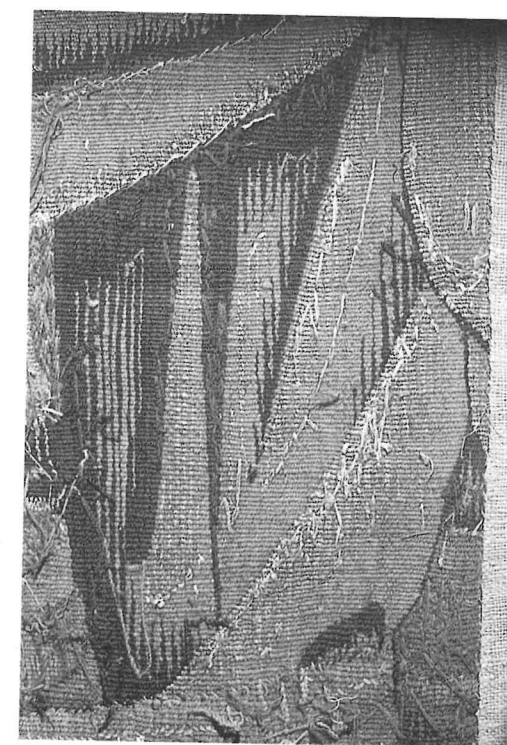


FIG. 9

Stato di conservazione

Alla solidità generale, accertata nel corso della manutenzione, fa riscontro l'impressione di sostanziale integrità figurativa che si coglie a prima vista. Un'osservazione più attenta rivela, tuttavia, la presenza di vasti e diffusi restauri di cui si dà conto dettagliatamente nelle schede analitiche riportate più avanti.

Tra le perdite di integrità più immediatamente rilevabili va collocata la mancanza delle cimose, sostituite in passato in vari modi.

Il confronto tra il rovescio (fig. 8), in cui i colori sono meglio conservati, e il dritto in cui sono, ovviamente, sbiaditi (fig. 9), porta ad individuare sul retro una maggiore resa plastica, ottenuta con passaggi di colore non più apprezzabili sulla faccia in vista. Si vedano in proposito i nudi maschili in primo piano nel mese di febbraio: la pressoché totale perdita di intensità del marrone-viola del manto di uno dei nudi (fig. 10) provoca un impoverimento sostanziale del contrasto e dell'effetto di profondità che si colgono ancora da rovescio (fig. 11). Una testimonianza ulteriore della perdita cromatica subita dagli arazzi è costituita dal confronto, sul retro, tra i colori dei filati originari e quelli dei filati del restauro (fig. 12), che erano stati scelti in modo da integrarsi con quelli, già sbiaditi, del dritto.

Restauri

Come d'uso fino a pochi anni fa, gli estesi restauri del passato sono stati condotti mediante ritessitura ad ago delle sezioni mancanti o gravemente danneggiate, su nuovi orditi innestati ai margini delle lacune¹⁹, con filo di lana, seta e cotone mercerizzato, e hanno comportato la ricostruzione delle parti della composizione perdute, talvolta con un certo arbitrio.

I guasti maggiori a cui si è posto rimedio erano dovuti in particolare a due fenomeni diversi di decadimento molecolare delle fibre tessili, aggravati dalla sollecitazione meccanica costituita dal peso dei panni. In primo luogo è intervenuto un infrangimento delle aree con trame di seta, fortunatamente di dimensioni ridotte, per effetto della fotodegradazione. A questo si è accompagnato un analogo fenomeno che interessa i filati di lana tinta nei colori marrone scuro e nero, a causa di reazioni secondarie innescate da residui del processo di tintura. Il decadimento della seta ha provocato la disintegrazione delle aree più chiare degli abiti e degli stemmi gentilizi nella bordura. Assai più gravi sono i guasti provocati dalle cadute di trama in lana scura, utilizzata in sezioni anche assai vaste delle architetture; gli orditi rimasti scoperti, sottoposti ad un'usura eccessiva, si sono spezzati e sono andati perduti per porzioni rilevanti. La situazione è ulteriormente aggravata dal fatto che i profili orizzontali di tali architetture sono ottenuti a mezzo di lunghi stacchi di tessitura, successivamente suturati da cuciture su cui grava quasi per intero il peso dell'arazzo e che hanno finito per lacerarsi, compromettendo seriamente la tenuta complessiva dei manufatti.

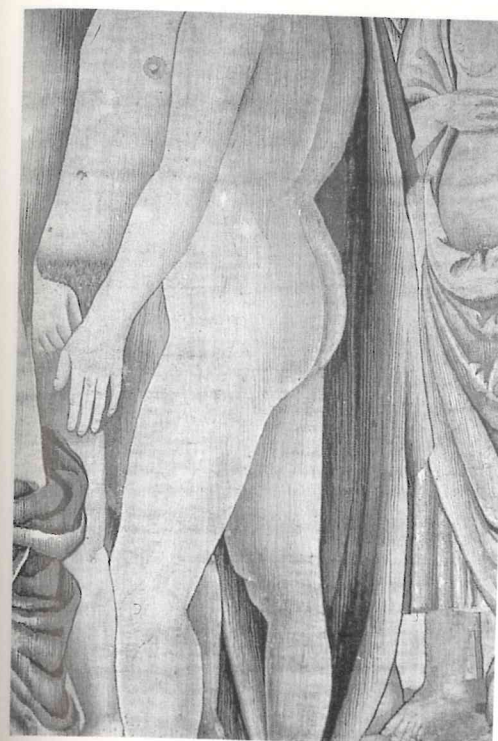


FIG. 10

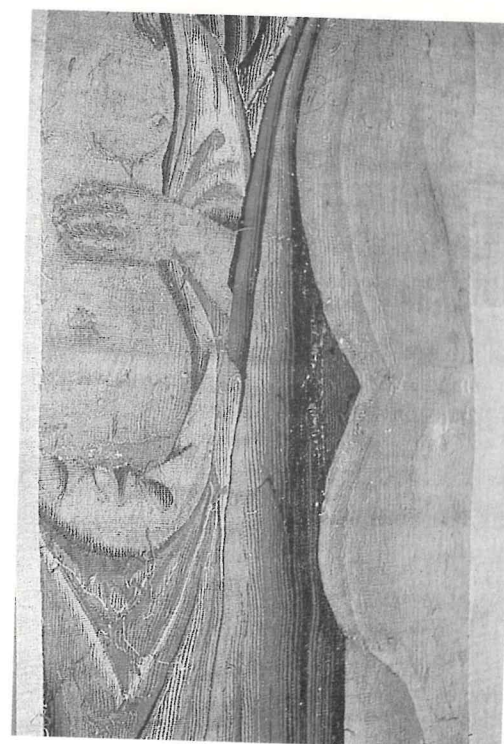


FIG. 11

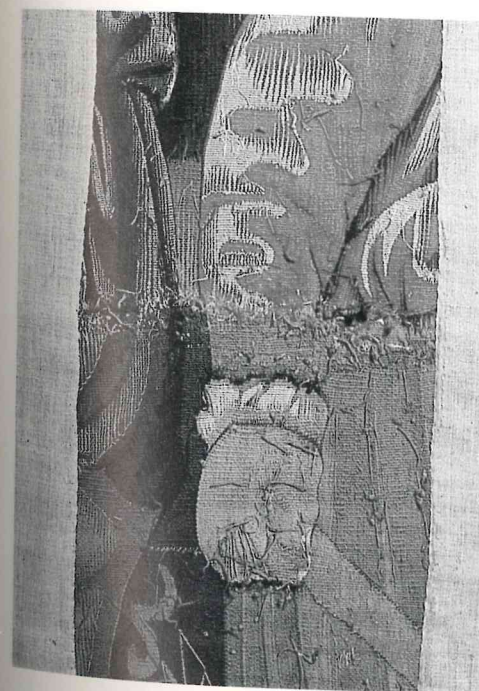


FIG. 12



FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15

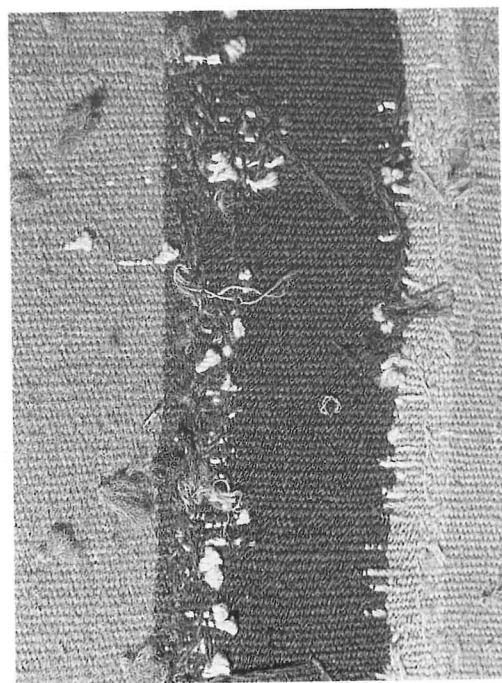


FIG. 16



FIG. 17

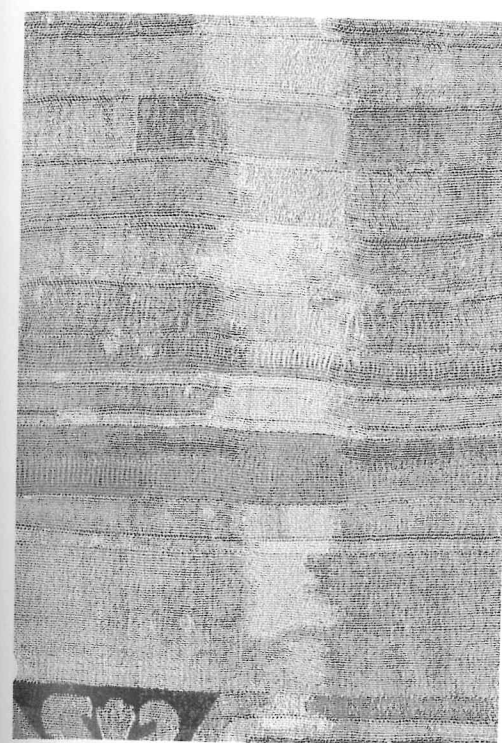


FIG. 18

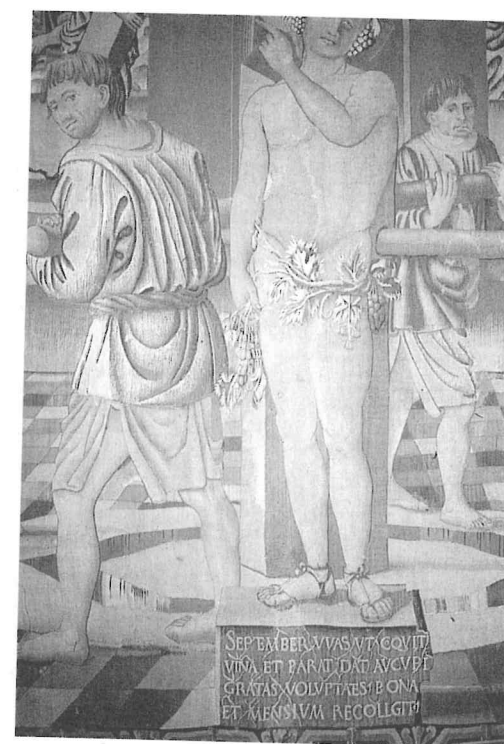


FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21

I restauri hanno interessato tutti gli arazzi della serie; vanno dalle integrazioni di modesta entità effettuate in aree sostanzialmente sane, ai rifacimenti dei profili in lana scura, perduti o sbiaditi, fino alle ricostruzioni più vaste, anche di figure, come il personaggio che tiene un falcone in primo piano sulla destra del mese di settembre; o alle quattro lacune, di un metro quadrato circa ciascuna, del mese di giugno. Oggetto di ritessitura sono stati, tra l'altro: motivi decorativi (fig. 13), alcune teste (fig. 14) e, parzialmente, molti dei testi didascalici inseriti nella figurazione; segnatamente quelli dei mesi di ottobre, novembre, dicembre, gennaio e febbraio. Frequenti risultano, inoltre, le dipinture delle sezioni ritessute (fig. 15), sia per adeguare i colori di restauro a quelli originali, sia per rendere maggiormente leggibili alcuni dettagli; nel mese di ottobre tale procedimento è stato praticato anche su sezioni consistenti di tessuto originario, nel pavimento in primo piano, al fine di pervenire ad una maggiore omogeneità complessiva.

La perizia con cui sono stati condotti gli interventi è tale che, in generale, non ne derivano tensioni e increspature apprezzabili del tessuto antico, anche laddove hanno richiesto il reinnesto di massicce quantità di nuovi orditi (solitamente di cotone). Osservate da vicino le aree ritessute mostrano, tuttavia, le caratteristiche differenze di spessore ai margini dei guasti, dove i nuovi orditi si agganciano a quelli antichi (fig. 16). Evidente è anche la diversa consistenza del tessuto originario rispetto a quello di ricostruzione, realizzato prevalentemente con lana più morbida, sottile e pelosa (fig. 17); da rovescio i rifacimenti più vasti si denunciano anche per la presenza dei nodi di partenza delle gugliate.

Anche sul piano estetico gli interventi risultano di qualità spesso più che accettabile, tenuto conto delle dimensioni dei panni.

Ad uno sguardo più attento le ricostruzioni si rivelano, oltre che per le inevitabili differenze tra i materiali originali e quelli di restauro, per lo sbiadimento e il viraggio di colore subiti dai nuovi filati di lana (figg. 18, 19), particolarmente accentuati nei mesi di settembre e novembre. I filati di restauro di seta, invece, mostrano in molti casi una lucentezza eccessiva (fig. 20).

Per quanto riguarda l'entità degli interventi possiamo distinguere gli arazzi interessati da ricostruzioni di modesta estensione (marzo, aprile e maggio), quelli con interventi di media entità (gennaio, febbraio e luglio) e quelli, infine, con ritessiture che coinvolgono ampie sezioni dell'arazzo (giugno, agosto, settembre, ottobre, novembre e dicembre); di quest'ultimo gruppo, nei mesi di giugno, settembre e novembre la forma e la distribuzione dei guasti mostrano che questi erano stati provocati, almeno in parte accidentalmente, mentre gli arazzi erano piegati in deposito. Un caso singolare a tal proposito è costituito dal mese di giugno: ad un'osservazione approfondita sembra cadere l'ipotesi avanzata da Forti Grazzini²⁰ che attribuisce al XVIII secolo i restauri delle due lacune della metà superiore e non rileva la corrispondente lacuna della metà inferiore destra (fig. 21), mentre attribuisce il restauro di quella speculare di sinistra agli anni '50; posizione e forma delle lacune mostrano inequivocabilmente che esse sono state prodotte insieme; insieme, pertanto, devono essere state risanate.

Particolarmente complessa si presenta la ricostruzione della cronologia degli interventi di

restauro. Non esiste, infatti, alcuna documentazione nota al proposito, se si eccettua la notizia del restauro condotto sui dodici panni a Firenze, presso il laboratorio di Aldo Faccioli, a partire tra il 1955 e il 1960²¹; a questo si sono aggiunte le fotografie che il figlio Roberto mi ha gentilmente fornito, chiare ma, purtroppo, non esaurienti. Ogni considerazione sull'attività conservativa di cui gli arazzi sono stati oggetto nel passato non può, quindi, che fondarsi sull'osservazione diretta e sull'analisi comparata della documentazione fotografica comparsa in letteratura.

Le prime foto degli arazzi appaiono nel 1905 a corredo di un articolo di W. Suida sull'arte del Bramantino²²; una nota di G. Nicodemi precisa che le foto degli arazzi vengono pubblicate per la prima volta, per concessione del Principe Luigi Alberto Trivulzio. Vi figurano i mesi di febbraio (erroneamente denominato gennaio), maggio, ottobre e dicembre. Per quanto riguarda lo stato di conservazione, febbraio, ottobre e dicembre mostrano evidenti i segni orizzontali della piegatura in quattro, oltre alle gualciture provocate da una piegatura mal fatta. Ciò lascia presumere che, mentre maggio – l'arazzo della serie che ci è pervenuto in condizioni migliori – era abitualmente appeso, gli altri tre venivano normalmente tenuti piegati in deposito. Se si osservano le foto con una lente, poi, si possono ricavare due ulteriori informazioni. Da un lato si individua la presenza di estesi restauri che avevano già subito un'accentuata alterazione (sbiadimento e, talvolta, viraggio) dei colori: nel mese di dicembre, in corrispondenza dell'estradosso dell'arco a destra dello stemma di Giangiacomo. Dall'altro sembra di poter riconoscere vaste aree di orditi rimasti scoperti e risanati rozzamente a cucito, su toppe di tessuto poste sul retro: nelle aperture dei corridoi che convergono nell'ambiente centrale, così come nel corpo del maiale in primo piano, sempre nel mese di dicembre; nell'ottobre le sezioni scure dei grandi corridoi che conducono all'esterno, insieme al motivo decorativo dell'architrave in primo piano e quasi per intero l'architrave sullo sfondo; maggio ha anch'esso un'aria disordinata e si intravedono piccole aree di orditi scoperti nel cornicione superiore del tempietto, all'estremità destra. Un altro particolare va segnalato: gli arazzi sono completi di cimosa, molto probabilmente costituita da una striscia di tessuto cucita ai bordi.

La successiva documentazione fotografica è rappresentata dalle foto dei dodici panni realizzate dal fotografo Paoletti nel 1924, in occasione della visita di S.M. il Re al Castello²³. Un documento amministrativo ci informa che gli arazzi erano stati appesi nella Sala del tesoro, con bacchette di ferro e ganci a muro²⁴. Gli arazzi hanno qui un'aria più ordinata e risultano molto attenuati i segni delle piegature. Evidentemente in occasione dell'augusta visita sono stati sottoposti ad una consistente manutenzione. L'osservazione attenta conferma, tuttavia, quanto già dedotto dalle fotografie del 1905. Sono visibili, denunciati dalle alterazioni di colore, alcuni grandi restauri e, precisamente: le quattro grandi lacune di giugno; gli estesi guasti di settembre e novembre; i danni già individuati dell'arco destro nel dicembre; nel mese di gennaio la gamba del personaggio seduto a sinistra in primo piano e le cornici in seta degli stemmi della bordura verticale sinistra; nel febbraio i due pilastri a destra. Ma sono anche visibili, come già rilevato nelle foto pubblicate dal Suida, grandi aree interessate da cadute di trama o da lacune vere e proprie,

risanate ancorando a cucito su toppe le aree danneggiate: nel mese di maggio la parte in ombra del tempietto a destra e i profili delle figure, sempre a destra; nel mese di luglio le aperture che immettono nel lungo portico sul fondo; nell'agosto il fronte della botte, le sezioni alte dell'architrave, i due pilastri in primo piano a destra e l'edificio dietro il braccio alzato della figura centrale; nel mese di ottobre, oltre ai problemi già segnalati nelle architetture (ma alcune grandi ricostruzioni erano già state realizzate), guasti evidenti interessavano le camicie dei due personaggi in primo piano, a destra e a sinistra, e l'interno del muretto ai piedi della figura centrale; nel mese di dicembre ci sono orditi scoperti nell'area adiacente lo stemma a destra, negli intradossi degli archi e nelle cornici di appoggio degli stessi, nelle sezioni scure degli accessi ai corridoi laterali, nel maiale in primo piano; nel gennaio guasti simili sono visibili nelle parti scure sulla sinistra della costruzione circolare centrale, nella veste del personaggio in primo piano a sinistra, nelle scarpe della figura seduta e di quella successiva in piedi, alla destra del basamento centrale; nel febbraio – come già visto – i motivi decorativi dell'architrave in primo piano e le aree scure dell'architrave in fondo, i profili scuri della camicia del personaggio centrale.

Si può concludere, quindi, che almeno sei dei dodici arazzi (gennaio, febbraio, giugno, settembre, novembre e dicembre) erano stati sottoposti ad intervento di risanamento in un'epoca imprecisata prima del 1905; forse, a giudicare dall'accentuata alterazione cromatica dei filati utilizzati nel restauro, intorno alla metà del secolo precedente. Ciò confermerebbe quanto segnalato dal Suida (1905) il quale, a proposito di alcuni dei mesi, parla di un restauro, da lui attribuito al XIX secolo. Va inoltre rilevato che l'intervento deve essere stato condotto in due fasi e, quasi certamente, presso due laboratori diversi; lo dimostrano le particolarità che differenziano le modalità adottate per settembre e novembre rispetto a tutti gli altri: le bande d'armatura rimosse (solo parzialmente quelle di novembre), le cimose ritessute e le nuove fodere, tuttora presenti. A ben guardare i guasti di entrambi, in corrispondenza alle linee della piegatura in quattro, in verticale, potrebbero essere la conseguenza di un medesimo incidente. È del tutto plausibile, pertanto, che i due arazzi siano stati accomunati anche nel risanamento.

Nel frattempo però altri guasti si erano prodotti; gli arazzi che denunciavano maggiormente i segni del tempo erano: ottobre, dicembre, gennaio e febbraio e, in condizioni un po' meno preoccupanti, luglio e agosto; quasi trascurabili i guasti di maggio.

Le medesime foto di Paoletti compaiono in un articolo di Vicenzi del 1929-30²⁵, in due articoli di Nicodemi del 1934 e del 1935²⁶, e in uno del Suida del 1943²⁷; la fotografia del mese di dicembre è pubblicata anche nel catalogo della mostra di Lucerna del 1946²⁸. Né Vicenzi, né Nicodemi – funzionari dei Musei Civici all'epoca in cui scrivevano – fanno alcun cenno allo stato di conservazione degli arazzi. Si può arguire pertanto che fino al 1946 – se si eccettua la modesta manutenzione del 1923 – nessun intervento di risanamento vero e proprio è stato effettuato: in caso contrario le pubblicazioni avrebbero riportato una testimonianza fotografica più aggiornata.

Le prime schede di catalogo vengono probabilmente compilate nel 1937, un anno in cui è intensa l'attività di schedatura e rilevazione fotografica; ma non ne è stata trovata che

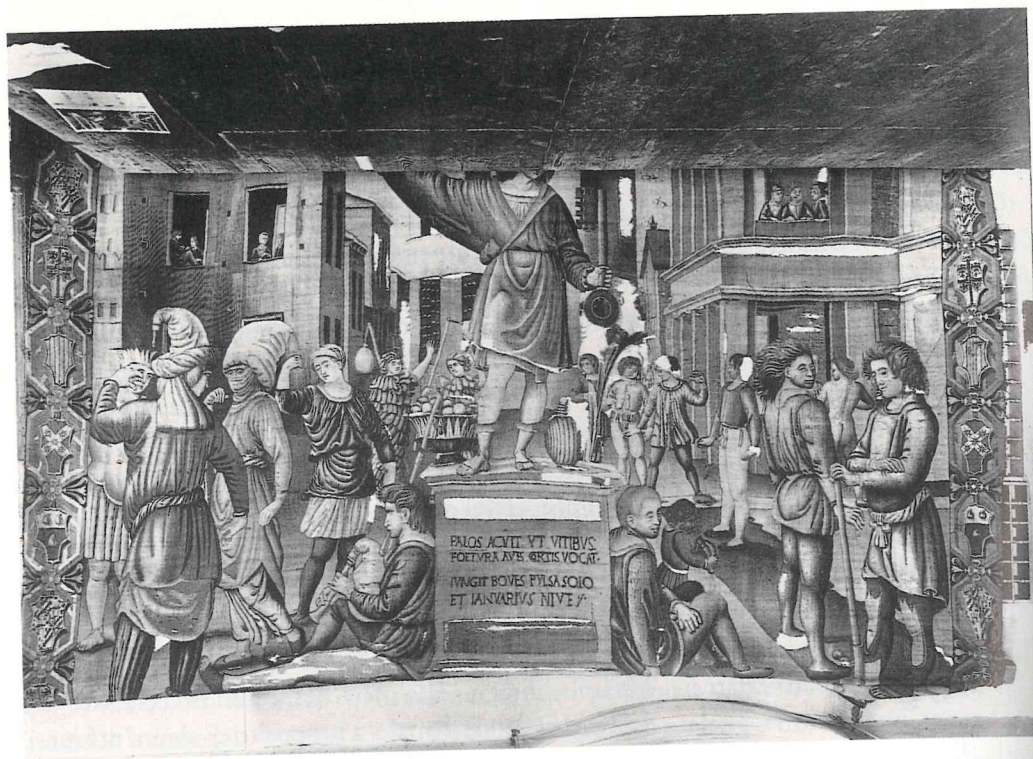


FIG. 22

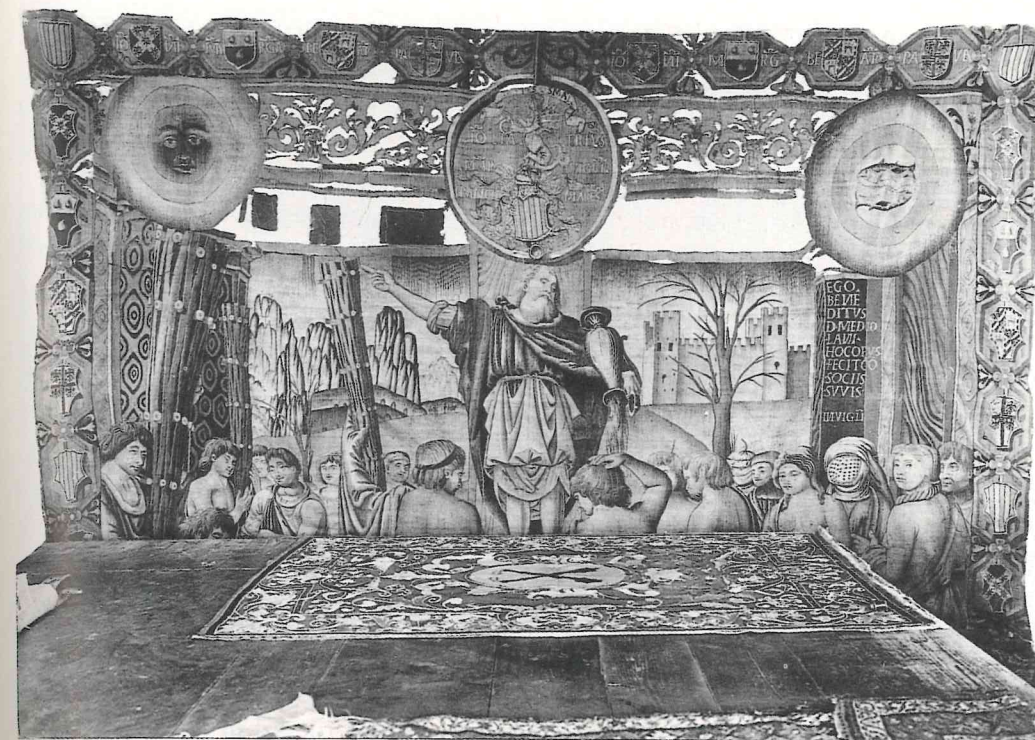


FIG. 23



FIG. 24

la notizia in una minuta d'archivio²⁹. In quegli stessi anni Nicodemi si rivolge ai Musei Vaticani e alla Soprintendenza di Napoli per avere informazioni a riguardo degli «ultimi ritrovati della museotecnica» per la migliore conservazione di stoffe ed arazzi³⁰. Le risposte sollecitamente fornite ci consentono di gettare uno sguardo su quelle che allora venivano considerate le essenziali misure conservative³¹. Vanno segnalati, inoltre, contatti intercorsi negli anni '30 con Maria Fraccaroli, restauratrice in Roma, che aveva risanato tre arazzi con le Storie di Enea, su cartoni del Romanelli, allora in deposito ai Musei Civici dalla Regia Accademia di Brera³². Non ci sono elementi per supporre che la Fraccaroli sia stata coinvolta nel restauro degli arazzi Trivulzio.

Nelle schede attualmente disponibili, quasi certamente successive al 1937 (la prima data riportata è il 1954; potrebbero pertanto essere state compilate o trascritte nel dopoguerra), lo stato di conservazione è definito «cattivo» senza alcuna ulteriore specificazione e rivelano, attendibilmente, l'impressione generale che si ricavava prima del restauro Faccioli. L'intervento, condotto a Firenze³³, ha interessato tutti gli arazzi, anche se in misura diversa. La documentazione fotografica, purtroppo non dettagliata e relativa a solo quattro dei dodici mesi, permette tuttavia di valutare sia l'entità dei guasti, messi in evidenza dalla rimozione delle toppe di rinforzo (figg. 22, 23, 24), sia il procedimento adottato nel risanamento: reinfilati nuovi orditi di cotone ai margini della lacune (fig. 25), si è successivamente provveduto alla ritessitura ad ago delle sezioni mancanti. Le fotografie dell'archivio Faccioli confermano la presenza dei guasti già rilevati in quelle dovute a Paoletti (1924) e, di conseguenza, gli interventi massicci del dopoguerra, almeno nei mesi di gennaio (fig. 22), febbraio (fig. 23) e ottobre (fig. 24). Documentato è, poi, un intervento consistente nel mese di aprile, sull'abito della figura seminasosta a destra di quella centrale (fig. 26); un tipo di danno, questo, sfuggito all'osservazione della precedente documentazione e, presumibilmente, presente in altri arazzi della serie. Va rilevato, ancora, lo stato assai precario e lacunoso dei margini (figg. 25, 27). L'omogeneità dei restauri conferma che l'operazione ha riguardato l'intera serie; un'unica eccezione potrebbe essere costituita dal mese di agosto che lascia supporre, per la scelta dei materiali, così come per la congruità dei colori e la qualità della tessitura, un trattamento più raffinato; da collocarsi in ogni caso tra il 1946 e il 1960.

Dal confronto tra le foto (figg. 22, 23, 24) del laboratorio Faccioli e i rilievi (grafici 10, 13, 14) realizzati a seguito dell'ultima manutenzione si evince, inoltre, quanto anche i restauri ottocenteschi siano stati estesi e impegnativi, soprattutto nel mese di ottobre. Nel febbraio, poi, si nota che le integrazioni alla scritta (riferita all'arazziere) collocata nello stipite destro sono precedenti all'intervento Faccioli. I rilievi grafici sono ovviamente approssimativi per difetto: le dimensioni non consentono di documentare le piccole integrazioni, come quelle delle lumeggiature in seta degli abiti.

Nonostante la loro vastità, i rifacimenti, che riguardano prevalentemente le architetture sullo sfondo, hanno coinvolto le sole aree in lana scura, lasciando perciò inalterato il generale impianto prospettico.

Sia il restauro ottocentesco che quello del dopoguerra sono stati condotti senza rimuovere

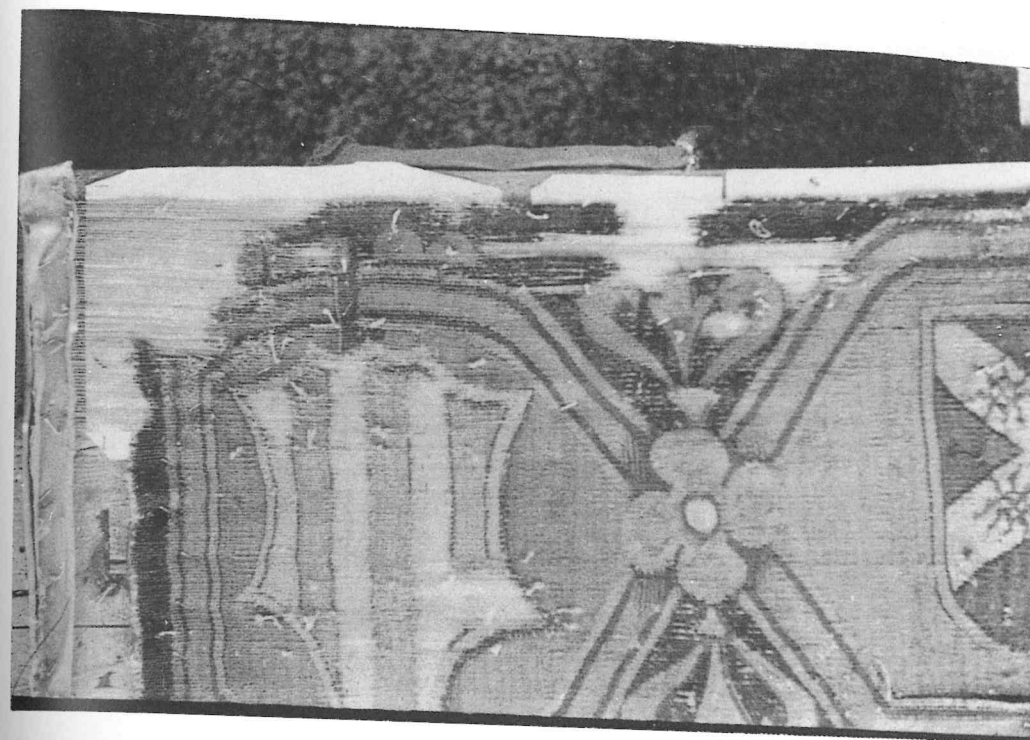


FIG. 25



FIG. 26

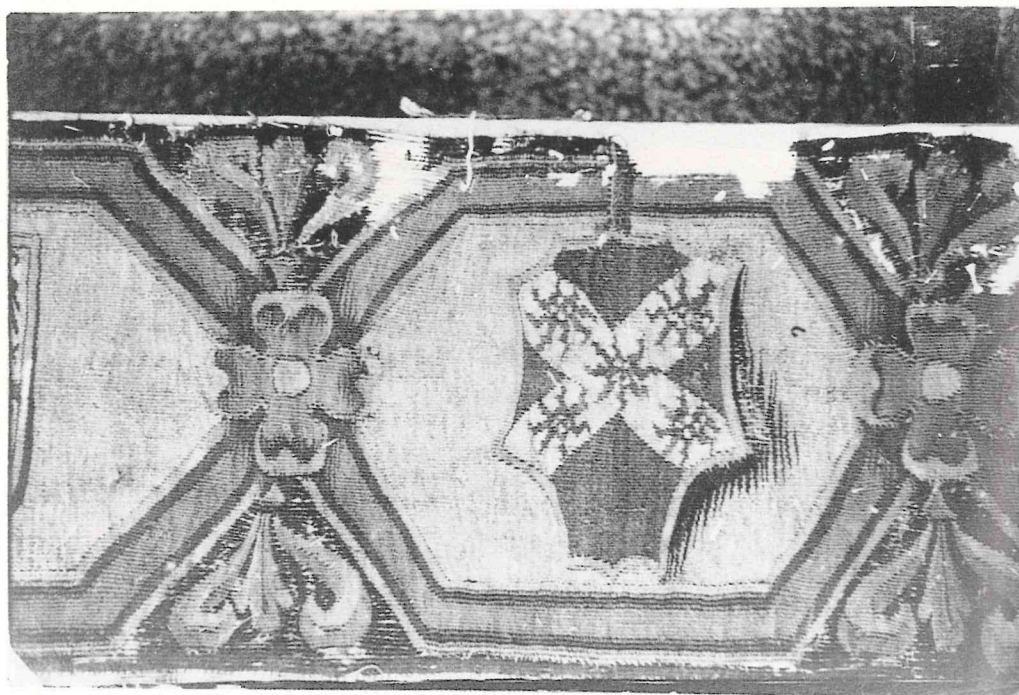


FIG. 27

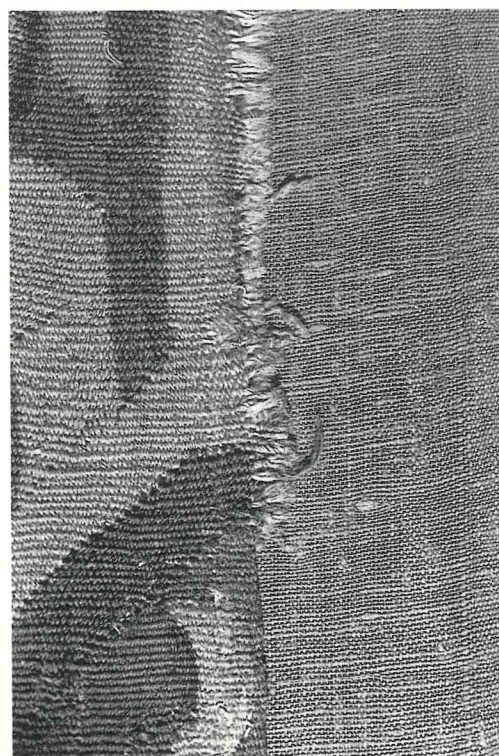


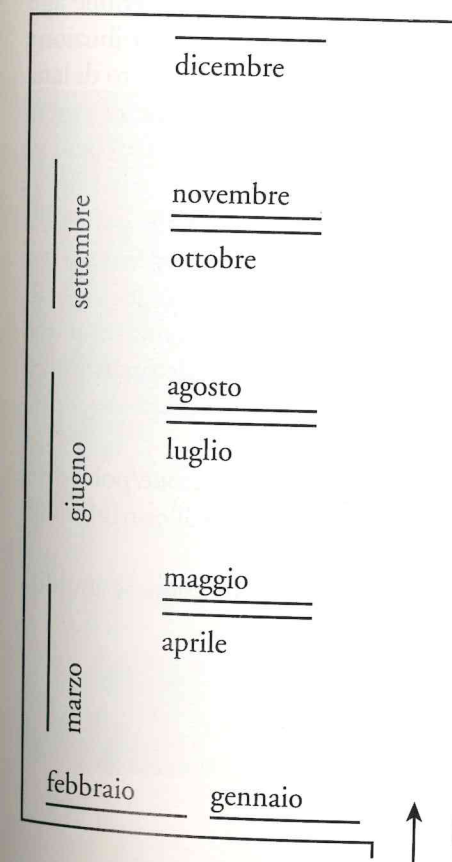
FIG. 28

le bande d'armatura presenti sul retro; in occasione di quello più recente le false cimose sono state sostituite da altre, in tela di juta blu estremamente robusta, tale da garantire un'ottima resistenza al montaggio su telaio. Anche qui ci sono due eccezioni: come già visto settembre e novembre presentano cimose ritessute e hanno perduto le bande d'armatura (novembre solo parzialmente).

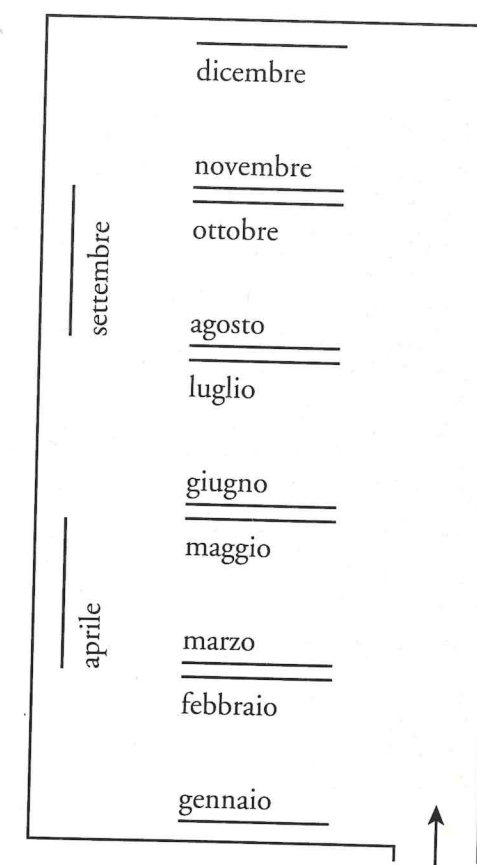
La documentazione successiva è costituita dalle lastre realizzate a seguito del secondo allestimento dello studio B.P.R. (1963), nel quale la disposizione degli arazzi era leggermente diversa da quella attuale (grafico 2). Documentazione fotografica a colori effettuata quando gli arazzi erano ancora appesi compare sia nel catalogo del 1984³⁴, che nell'opera di Valsecchi del 1968³⁵.

Un intervento di restauro successivo è segnalato da Forti Grazzini e ha riguardato i mesi di marzo, aprile, agosto, gennaio e febbraio³⁶, ma deve essersi trattato di una semplice manutenzione poiché l'osservazione condotta in occasione della recente rifoderatura non ha consentito di rilevare alcuna apprezzabile differenza rispetto agli altri sette, se si prescinde dall'eliminazione delle false cimose in tela di juta. Proprio questo dettaglio ci

1963



1989



mostra che dopo tale rimozione sono state realizzate le fotografie che compaiono nella riedizione del catalogo della mostra del 1982³⁷, dieci anni più tardi.

Manutenzione e rifoderatura

Rimosse le fodere dovute alla precedente manutenzione, troppo rigide e pesanti e non sufficientemente protettive dalla polvere, si è provveduto alla spolveratura condotta per aspirazione, sulle due facce, e all'integrazione delle cuciture degli stacchi che si erano lacerate; sono state quindi regolarizzate le dimensioni della fascia di juta blu cucita ai margini e precedentemente utilizzata per fissare gli arazzi al telaio di legno. I margini degli arazzi, lacerati all'esterno della bordura (fig. 28), erano ripiegati all'indietro per circa 1,5 cm e fermati a cucito con uno «sbieco» leggero di cotone. Nella nuova sistemazione tali fasce sono state conservate sia per consolidare i margini, sia per simulare le cimose. Una fascia di tessuto analogo è stata applicata ai bordi dei cinque arazzi che ne erano stati privati nei primi anni '80.

Il nuovo sistema utilizzato per l'ostensione è costituito da un manicotto di robusta tela di cotone, posta doppia, e applicata lungo il margine superiore in modo da impegnare una fascia di aggancio di circa 60 cm (fig. 29). Tale sistema è stato ritenuto preferibile agli attacchi locali (anelli, bretelle ecc.) in modo da ottenere una più uniforme distribuzione del peso, assai rilevante date le dimensioni degli arazzi e l'uso prevalente di filato di lana molto spesso. È stato scartato anche il velcro al fine di coinvolgere un'area assai più ampia di tessuto nel cucito di ancoraggio e, quindi, disperdere le sollecitazioni dovute al peso su una superficie maggiore, riducendo gli effetti dello stress.

La fodera, in raso di cotone, scelto per la sua particolare impermeabilità alla polvere, è cucita in modo che il suo peso agisca sul manicotto; ha dimensioni leggermente superiori a quelle dell'arazzo ed è ancorata a quest'ultimo da linee verticali di punti lunghi (fig. 30) che possono scorrere parzialmente in modo da garantire una relativa autonomia tra arazzo e fodera e da consentire alla fodera di adattarsi ad eventuali panneggi, deformazioni o allungamenti del tessuto antico, senza interferire con la sua caduta naturale; l'orlo inferiore non è stato impegnato da cuciture.

Il numero di inventario, ricamato con cotone robusto su fettuccia di cotone/poliestere, è stato fissato a cucito sul retro della cimosa laterale destra, a 40 cm circa dall'orlo inferiore, per essere facilmente individuabile e raggiungibile.

L'esposizione è stata curata in modo da garantire i valori di illuminazione e umidità relativa consigliati per la buona conservazione dei materiali tessili³⁸.

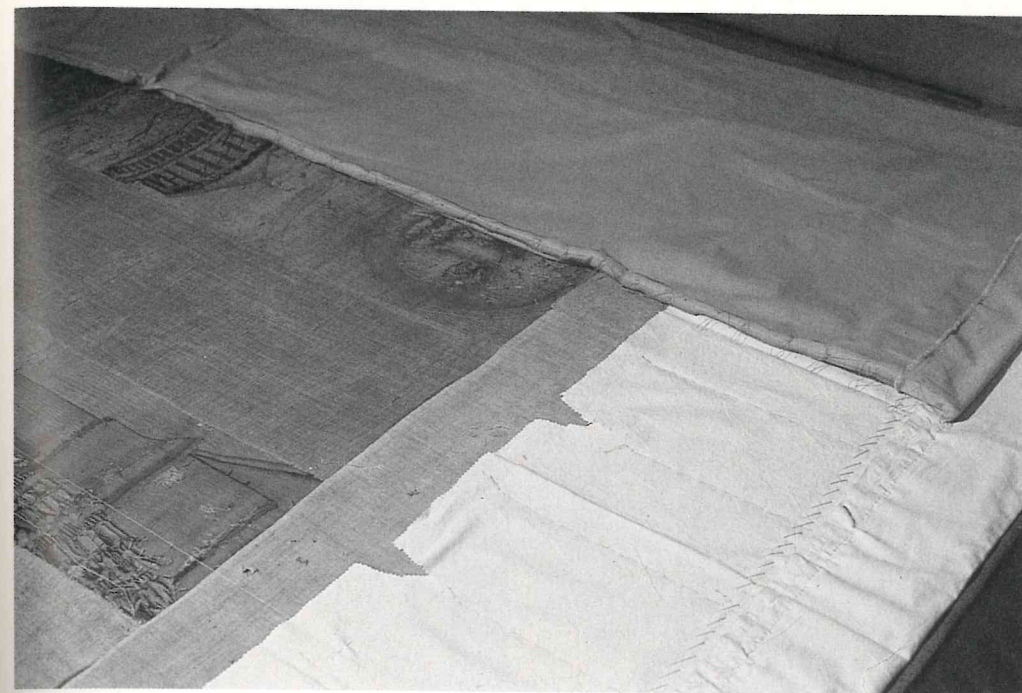


FIG. 29

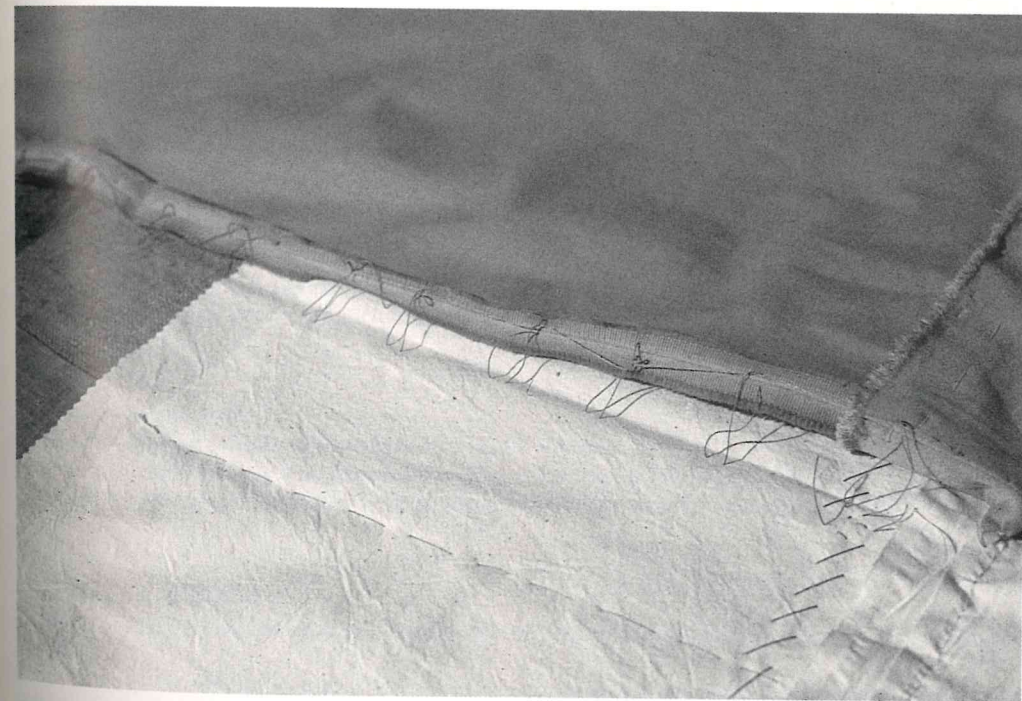


FIG. 30

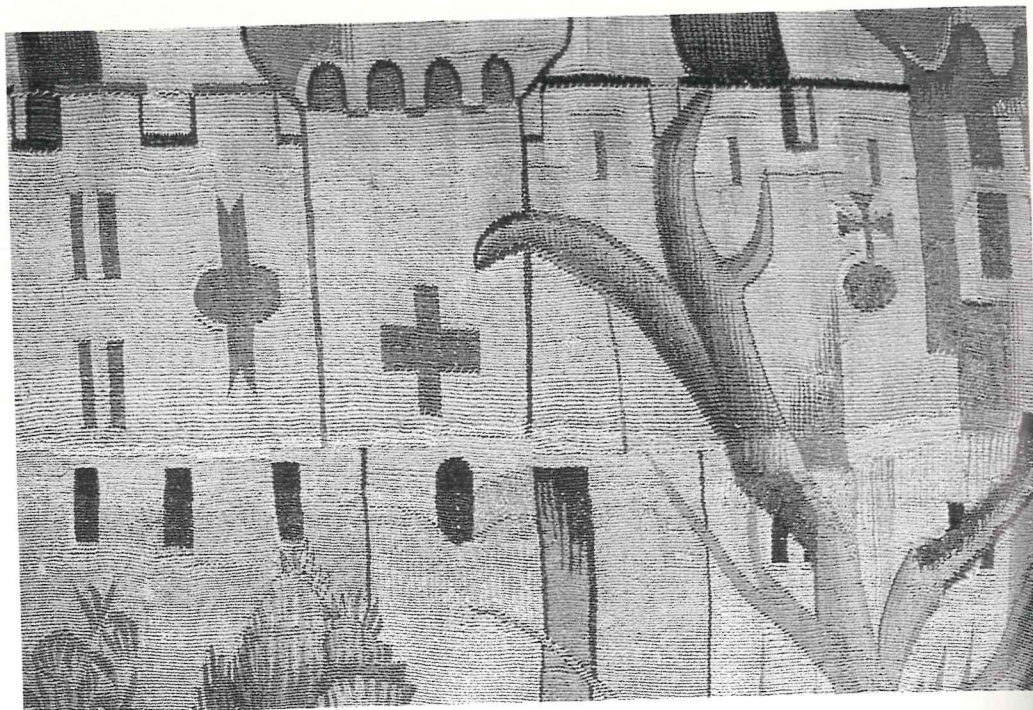


FIG. 31

SCHEDE ANALITICHE DEGLI ARAZZI

Marzo

Dimensioni³⁹: cm 485x474.

Bande d'armatura: cornice di circa 50 cm su tre lati; di circa 30 cm sul lato inferiore; tre bande verticali di cui le due laterali più larghe (composte di due strisce).

Scritte: «MAR» sul retro dell'angolo in alto a destra; «III» nella banda centrale; «3» e «8» in corsivo, sulla medesima banda d'armatura.

Restauro: interessano poche sezioni di modesta entità (grafico 3).

Aprile

Dimensioni: cm 476x486.

Bande d'armatura: oltre alla cornice esterna sono presenti tre bande verticali, in due strisce, di circa 50 cm ciascuna. Sul rovescio sono inoltre visibili i resti del cucito corrispondenti a 5 bande verticali, distribuite diversamente.

Scritte: «APR» nella cornice superiore, sul retro dell'angolo destro.

Restauro: di piccola entità (grafico 4).

Maggio

Dimensioni: cm 480x492.

Bande d'armatura: oltre alla cornice sono presenti cinque bande verticali, di larghezza variabile tra i 25 e i 35 cm.

Scritte: sulla cornice superiore compare due volte il n. «5», tracciato a pennello; sulla banda centrale c'è un «V» rovesciato.

Restauro: pochi e poco estesi (grafico 5).

Giugno

Dimensioni: cm 469x498.

Bande d'armatura: sono presenti, oltre alla cornice, 5 bande verticali.

Scritte: lungo la cornice superiore è tracciato due volte, ad inchiostro, il n. «6», insieme alla scritta «IUN».

Restauro: presenta quattro ricostruzioni corrispondenti a lacune di circa cm 80x130 (grafico n. 6). L'osservazione ravvicinata conferma che, anche nella metà superiore, le ritessiture sono state effettuate su nuovi orditi di cotone innestati su quelli originari; le discontinuità di composizione lungo i margini orizzontali (fig. 31) sono attribuibili alla difficoltà di curare la corrispondenza tra tessuto antico e nuovo in presenza di margini di lacuna di dimensioni così grandi.

Luglio

Dimensioni: cm 469x491.

Bande d'armatura: è completo di cornice e di 5 bande verticali.

Scritte: nella banda centrale sono riportati il n. «VII» e la scritta, in corsivo «Lug.io».

Restauro: ricostruzioni, anche estese, limitate alle architetture in secondo piano (grafico n. 7).

Agosto

Dimensioni: cm 475x500.

Bande d'armatura: cornice sui quattro lati di circa 60 cm; 5 bande verticali di cui quella centrale in due strisce (66 cm).

Scritte: nella banda centrale compaiono il n. «7» e la scritta «Ag.to»; su una pezza di risanamento della cornice verticale figura il n. «4», scritto a matita.

Restauro: sono diffusi ed estesi, anche se interessano prevalentemente le architetture (grafico n. 8).

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

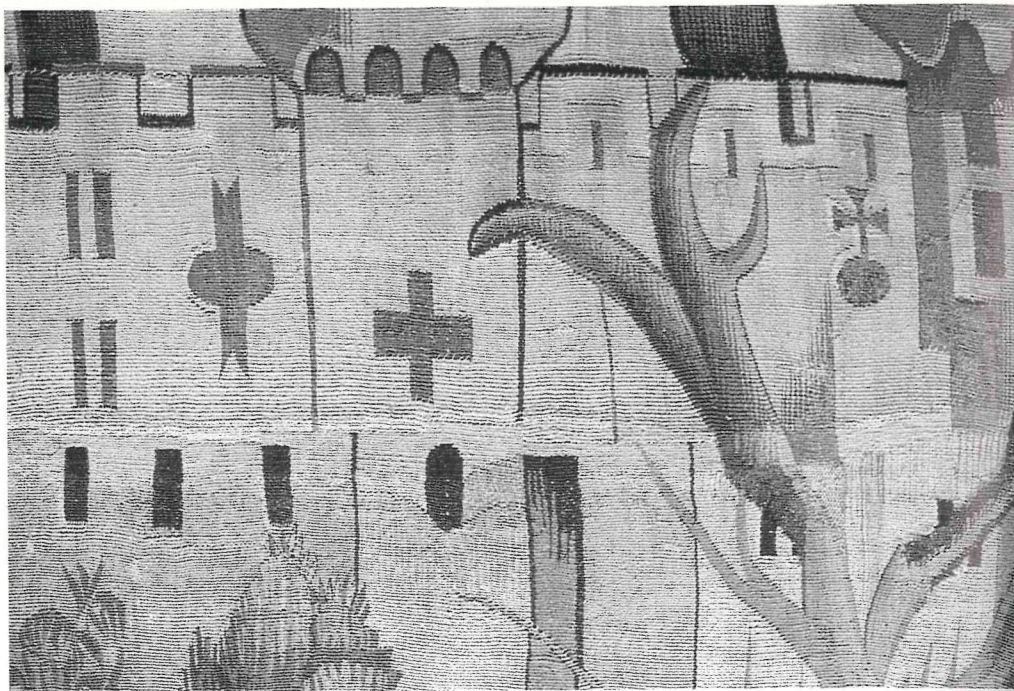


FIG. 31

SCHEDE ANALITICHE DEGLI ARAZZI

Marzo

Dimensioni³⁹: cm 485x474.

Bande d'armatura: cornice di circa 50 cm su tre lati; di circa 30 cm sul lato inferiore; tre bande verticali di cui le due laterali più larghe (composte di due strisce).

Scritte: «MAR» sul retro dell'angolo in alto a destra; «III» nella banda centrale; «3» e «8» in corsivo, sulla medesima banda d'armatura.

Restauri: interessano poche sezioni di modesta entità (grafico 3).

Aprile

Dimensioni: cm 476x486.

Bande d'armatura: oltre alla cornice esterna sono presenti tre bande verticali, in due strisce, di circa 50 cm ciascuna. Sul rovescio sono inoltre visibili i resti del cucito corrispondenti a 5 bande verticali, distribuite diversamente.

Scritte: «APR» nella cornice superiore, sul retro dell'angolo destro.

Restauri: di piccola entità (grafico 4).

Maggio

Dimensioni: cm 480x492.

Bande d'armatura: oltre alla cornice sono presenti cinque bande verticali, di larghezza variabile tra i 25 e i 35 cm.

Scritte: sulla cornice superiore compare due volte il n «5», tracciato a pennello; sulla banda centrale c'è un «V» rovesciato.

Restauri: pochi e poco estesi (grafico 5).

Giugno

Dimensioni: cm 469x498.

Bande d'armatura: sono presenti, oltre alla cornice, 5 bande verticali.

Scritte: lungo la cornice superiore è tracciato due volte, ad inchiostro, il n «6», insieme alla scritta «IUN».

Restauri: presenta quattro ricostruzioni corrispondenti a lacune di circa cm 80x130 (grafico n. 6). L'osservazione ravvicinata conferma che, anche nella metà superiore, le ritessiture sono state effettuate su nuovi orditi di cotone innestati su quelli originari; le discontinuità di composizione lungo i margini orizzontali (fig. 31) sono attribuibili alla difficoltà di curare la corrispondenza tra tessuto antico e nuovo in presenza di margini di lacuna di dimensioni così grandi.

Luglio

Dimensioni: cm 469x491.

Bande d'armatura: è completo di cornice e di 5 bande verticali.

Scritte: nella banda centrale sono riportati il n «VII» e la scritta, in corsivo «Lug.io».

Restauri: ricostruzioni, anche estese, limitate alle architetture in secondo piano (grafico n. 7).

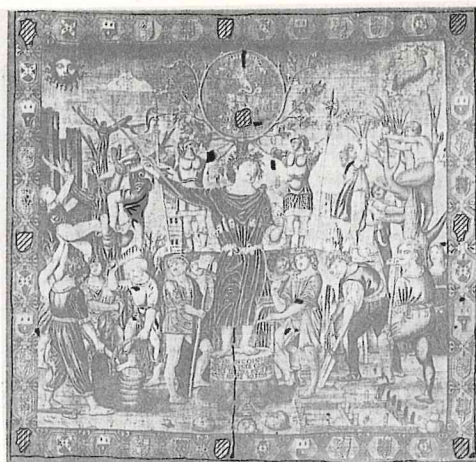
Agosto

Dimensioni: cm 475x500.

Bande d'armatura: cornice sui quattro lati di circa 60 cm; 5 bande verticali di cui quella centrale in due strisce (66 cm).

Scritte: nella banda centrale compaiono il n. «7» e la scritta «Ag.to»; su una pezza di risanamento della cornice verticale figura il n. «4», scritto a matita.

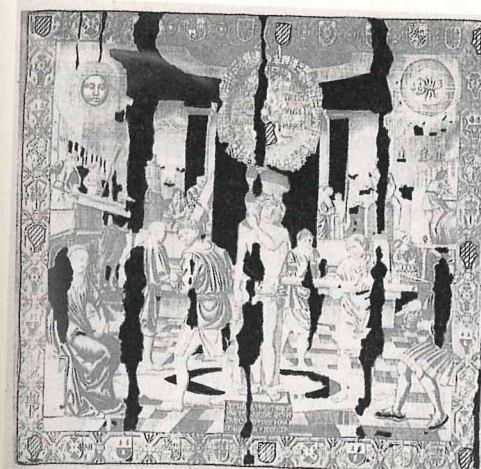
Restauri: sono diffusi ed estesi, anche se interessano prevalentemente le architetture (grafico n. 8).



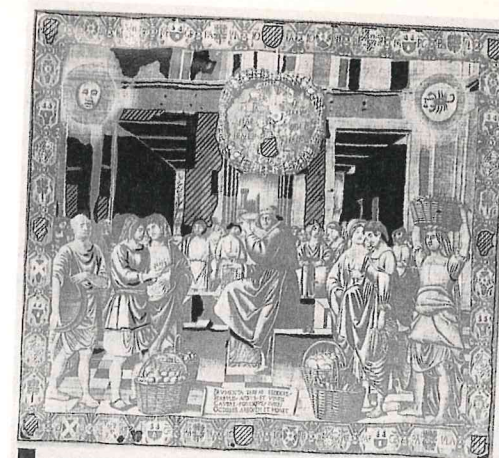
GRAF. 3



GRAF. 4



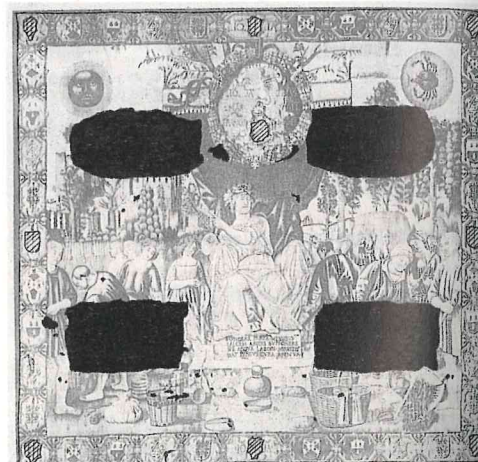
GRAF. 9⁷⁶



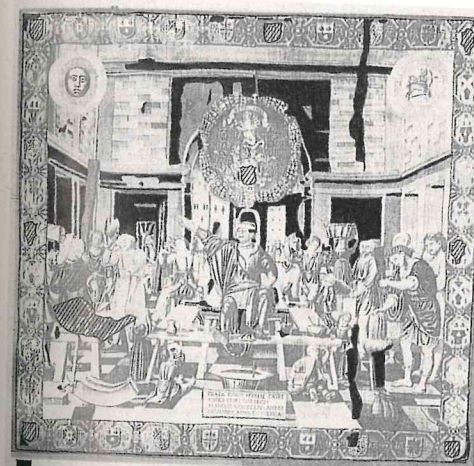
GRAF. 10⁷⁶



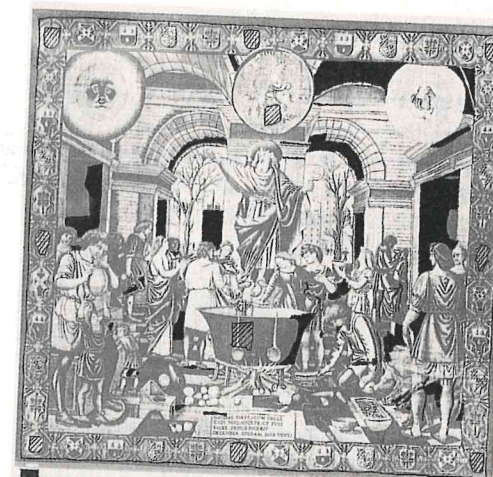
GRAF. 5



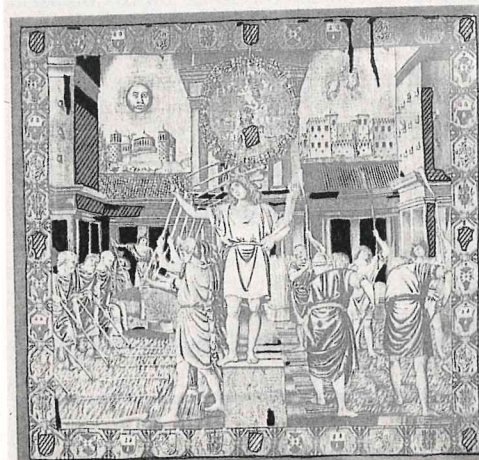
GRAF. 6



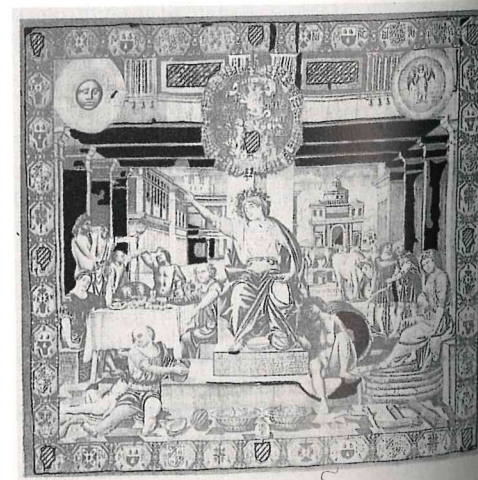
GRAF. 11



GRAF. 12⁷⁶



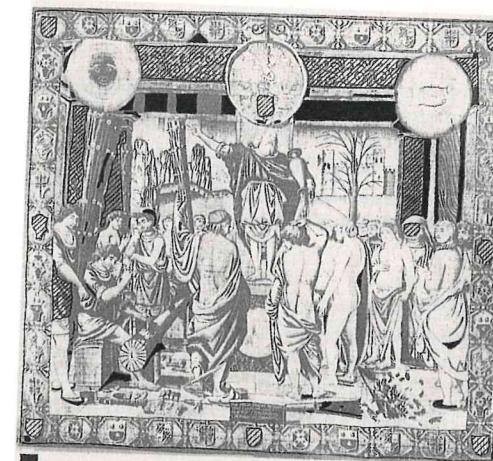
GRAF. 7



GRAF. 8



GRAF. 13



GRAF. 14⁷⁶

Settembre

Dimensioni: cm 470x492.

Bande d'armatura: sono assenti in quanto sostituite da una fodera totale in diagonale di cotone, proveniente probabilmente dal restauro ottocentesco; rimangono due strisce di tela di lino, poste sopra e sotto, rispettivamente di 17 e 33 cm, quasi certamente ricavate dalle bande antiche; sotto la fodera sono inoltre visibili tracce del cucito delle bande originarie.

Scritte: nessuna (le bande d'armatura risultano rimosse).

Restauri: è uno di quelli che presenta le ritessiture più ampie, particolarmente estese in corrispondenza delle tre linee dovute alla piegatura in quattro in senso verticale (grafico n. 9); come novembre ha le cimose ritessute con trama di lana su ordito di cotone.

Ottobre

Dimensioni: cm 456x518

Bande d'armatura: presenta una cornice ai lati e 5 bande verticali.

Scritte: sulla seconda banda verticale a partire da destra c'è un'etichetta in carta bianca su cui è leggibile, stampato: «Esposizione/4» (Milano, 1871?), e, a penna, i numeri «5/10 (?)».

Restauri: è interessato da ricostruzioni tra le più estese, anch'esse concentrate nell'area dell'architettura (grafico n. 10). Presenta, inoltre, vaste dipinture nella parte inferiore (bordura e pavimento a sinistra).

Novembre

Dimensioni: cm 489x515.

Bande d'armatura: presenta una fodera intera di diagonale di cotone, completata sopra e sotto da due strisce di tela di lino larghe circa 11 cm; al di sotto della fodera sono visibili tre delle bande verticali e le tracce di cucito relativo alle due rimosse.

Scritte: nessuna rilevata.

Restauri: sono estesi e diffusi, soprattutto in corrispondenza delle architetture (grafico n. 11); ha le cimose ritessute come il mese di settembre e dipinture nelle sezioni ricostruite della bordura.

Dicembre

Dimensioni: cm 471x518.

Bande d'armatura: cornice e 5 bande verticali.

Scritte: nella banda superiore compare la scritta «DEC» sul retro dell'angolo destro e, al centro, il n. «J2» tracciato a pennello; nella seconda banda verticale c'è la scritta, in corsivo, «XII Di-is (er?)»; sulla cornice verticale di sinistra è applicata un'etichetta, stampata: «Esposizione arte ant.../ 15 (?)» (Milano, 1923).

Restauri: sono vasti e diffusi (grafico n. 12).

Gennaio

Dimensioni: cm 458x509.

Bande d'armatura: cornice sui quattro lati, di circa 50 cm, in due strisce di tessuto, e 5 bande verticali, di larghezza variabile tra 29 e 50 cm.

Scritte: su una banda verticale compare il n. «48» tracciato con inchiostro seppia.

Restauri: piuttosto estesi (grafico n. 13); vanno segnalate inoltre consistenti integrazioni nelle cornici in seta chiara, della bordura verticale sinistra, e delle parti in lana scura di quella destra.

Febbraio

Dimensioni: cm 459x508.

Bande d'armatura: cornice di circa 60 cm sopra e sotto e 40 cm ai lati; 5 bande verticali larghe 28-30 cm.

Scritte: «IV», cancellato, su un lato verticale della cornice e, più sotto, «II» incompleto; su un'altra banda verticale compare il n. «28» in matita blu.

Restauri: estesi e maggiormente consistenti nelle sezioni delle architetture (grafico n. 14).

Ringrazio vivamente, per l'aiuto prestatomi nelle ricerche d'archivio, la d.ssa Clelia Alberici, il dr. Claudio Salsi e la sig.ra Galimberti; sono particolarmente grato al dr. Giuseppe Delfini per la segnalazione dei documenti relativi all'acquisto della collezione Trivulzio.

NOTE

¹ L'intervento è stato condotto in due fasi: una prima nel luglio-ottobre 1988; la seconda nel giugno-luglio 1991 (Cfr. relazioni consegnate a conclusione di ciascuna fase alla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata).

² Si veda, in proposito: *Gli arazzi dei mesi Trivulzio*, catalogo della mostra (Milano, 1982), Milano, 1982; schede nn. 31-42 in «Museo d'Arti Applicate/Arazzi», Milano, 1984, pp. 50-64 e 154-197.

³ Deduco le informazioni che seguono dalla premessa di C. ALBERICI al catalogo *Gli arazzi dei mesi...*, cit., pp. 7-10.

⁴ Ce ne dà un resoconto G. MONGERI, *Gli Arazzi milanesi della Casa Trivulzio al Salone dei Giardini Pubblici*, in «La Perseveranza», 17 aprile 1871. Una cronaca non firmata dello stesso anno ci informa che gli arazzi «rallegrano i convegni del mondo elegante che due volte alla settimana accorre, compiacendosi degli scelti concerti musicali che vi sono dati» (*La nuova sala dei pubblici giardini in Milano*, in «L'arte in Italia», marzo 1871).

⁵ L'operazione avvenne con l'intermediazione di Giangiorgio Trissino e la collaborazione di Pesaro Maurogonato. Un promemoria inviato da Trissino il 26 dicembre 1936, ci informa che «Nell'aprile del 1933 il Podestà Duca Visconti riuscì ad acquistare la 'Trivulziana' impedendo in tal modo che essa emigrasse a Torino. Contemporaneamente il Podestà ritenne necessario che alcuni cittadini concorressero a tale acquisto ma... memore delle gravi noie e delle difficoltà da lui direttamente incontrate per la raccolta di contributi per l'acquisto della raccolta Bersanti... desiderò... evitare una richiesta di contributi per l'acquisto della 'Trivulziana' cercando di ottenere piuttosto che alcuni cittadini comperassero alcune opere d'arte di tale raccolta per ridonarle al Comune (Milano, Archivio Comunale, Musei Civici, 1936, non protocollato). In una lettera inviata dal Podestà al Ministro Pietro Fedele e datata 26 settembre 1935, si attesta che «l'acquisto delle raccolte Trivulziane... ha importato la spesa di 9 milioni». (ACM, Musei Civici). 10 milioni e 400 mila lire risultano, invece, da un promemoria manoscritto firmato Landini (?) e datato 1 febbraio 1938: «La raccolta del Principe Alberico Trivulzio di Milano è stata acquistata per il Comune di Milano sulla fine del 1935 in parte con i fondi appositamente stanziati dalla Civica Amministrazione, in parte con somme da... personalità cittadine». (ACM, Musei d'Arte, Prot. n. 183).

⁶ 240.000 lire è, invece, la stima del valore attribuito ai 6 arazzi delle Arti Liberali, offerti in vendita dal conte Alessandro Sormani, stima riportata dall'allora Soprintendente Capo dei Musei Civici, Giorgio Vicenzi, il 25 aprile del 1935 (ACM, Musei Civici, Prot. n. 789).

⁷ Il Direttore Generale della Società ne dà comunicazione ufficiale al Podestà, il 26 ottobre 1935, con una lettera in cui si specifica «Il Gr. Uff. Paolo B. Gerli... mi ha commesso il gradito incarico di confermare a V.E. che, a seguito degli accordi intercorsi col Sign. Prof. Nicodemi, egli si dichiara ben lieto di offrire in dono al Comune di Milano i 12 arazzi facenti parte della Raccolta Trivulziana... In corresponsione di detti arazzi il Gr. Uff. Gerli si impegna a versare all'Ecc.ma Podesteria la somma complessiva di Lit. 300.000... pagabili in tre uguali rate annuali e delle quali la prima viene versata unitamente alla presente... mentre le altre due saranno rispettivamente versate nei prossimi anni 1936 e 1937» (ACM, Segreteria Generale, Prot. n. 3765). In effetti gli attestati di pagamento sono datati 26/10/35 (Segreteria Generale, Prot. n. 37650), 19/05/37 (Segreteria Generale, Prot. n. 2182 del 20/05/37) e 14/05/38 (Segreteria Generale, Prot. n. 2121, del 16/05/38).

⁸ L'intervento è stato condotto a Firenze, presso il laboratorio di Aldo Faccioli ed è segnalato nelle schede di catalogo degli arazzi.

- ⁹ Traggo le informazioni da FORTI GRAZZINI N., *Museo d'Arti Applicate/Arazzi*, cit.
- ¹⁰ SALMI M., *Una mostra di antica pittura lombarda*, in «L'Arte», XVI-1923, pp. 155-56.
- ¹¹ Cfr. *Italianische Kunst, Ambrosiana-werke aus oberitalianischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen*, catalogo della mostra (Lucerna, 1946), Luzern, 1946, pp. 84-85, tav. XXIX.
- ¹² Cfr. *Kunstschätze der Lombarderei*, catalogo della mostra (Zurigo, 1948-1949), Zürich, 1948, pp. 108-109.
- ¹³ Viale Ferrero M., in VIALE FERRERO M. (a cura di), *Arazzi e tappeti antichi*, catalogo della mostra (Torino, 1949), Torino, 1952, pp. 70-71.
- ¹⁴ Cfr. *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, 1983), Milano, 1983, fig. 18.
- ¹⁵ Tali bande o fasce sono state largamente impiegate per consolidare gli arazzi già nella tradizione antica. Lo si evince da un inventario estense del 1457-1469, conservato all'Archivio Storico di Modena (cfr. FORTI GRAZZINI N., *L'arazzo ferrarese*, Milano, 1982, pp. 215-226). Nell'inventario viene segnalata, tra l'altro, il 2 novembre 1457, «una coltrina de razzo nuova da salla afigurada cum parte de una Jstoria de Joseph cum trauerse de tella bianca tedesca da lado roverso» (pag. 216). Un diverso sistema di consolidamento, diffuso in area fiamminga, consisteva in una fodera intera, fissata all'arazzo con cuciture oblique incrociate che risultavano in una griglia a losanghe. Interessante rilevare quanto viene annotato il 21 febbraio 1458 nell'inventario estense. Subito dopo aver descritto «...una coltrina de razzo noua da salla fodrata tuta de tela azura de Sangallo...» si precisa che «...dita coltrina fo deffodrata per confermarla melgio da polue(re) e tarme, e orlata e cum trauerse da la tela de la p(ro)pria fodra, el resto de la quale fo despensata a orlare altre tapezarie che erano da orlare» (pag. 216). Altre «doe spalieri de razzo nuove orlade e cum trauerse de tella bianca...» compaiono il 23 ottobre 1457 (pag. 222). Sembra trattarsi, quindi, di un sistema composto di una fascia lungo i quattro bordi e una serie di fasce verticali.
- ¹⁶ Vedi nota precedente.
- ¹⁷ Nel corso di una ricerca parallela, condotta recentemente in un diverso ambito geografico, è stato possibile scoprire che l'usuale servizio di guardaroba di una famiglia patrizia romana comportava che gli apparati tessili, compresi quelli costituiti da cicli di arazzi, restassero appesi solo per il periodo strettamente corrispondente alla circostanza che l'aveva motivato. Cfr. la lista dei lavori effettuati, e della relativa contabilità, presentata da Michele De Particelli «festarolo», nel 1666 per il Palazzo Pamphili in Via del Corso a Roma (Memoriali della Ecc.ma Casa Pamphili, 1666, ADP, Scaff. 92 45, fogli non num.).
- ¹⁸ Si vedano, al proposito, le considerazioni di FORTI GRAZZINI N., in *Museo d'Arti Applicate/Arazzi*, cit., pag. 55.
- ¹⁹ La ritessitura si realizza, di norma, ponendo l'arazzo in una posizione simile a quella del telaio di tessitura e facendo compiere al filo di «trama» infilato nell'ago, il percorso un tempo seguito dalla navetta.
- ²⁰ *Museo d'Arti Applicate/Arazzi*, cit.
- ²¹ Traggo anche queste informazioni da FORTI GRAZZINI N., *Museo d'Arti Applicate... cit.*
- ²² SUIDA W., *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi gennant Bramantino*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten kaiserhauses», XXV, Wien-Leipzig, 1905, pp. 1-73.
- ²³ Una nota di spesa del 5 maggio 1924 riferisce di una fattura di Paoletti di L. 996 (Musei d'Arte, protocollo n. 4758); copia delle fotografie del Paoletti si trovano alla Biblioteca d'Arte di Milano, provenienti dalla Raccolta Beltrami, collocazione R.B. INF. 42; un'altra copia è conservata nell'archivio Faccioli.
- ²⁴ Ordine al geom. Bianchi, del 4 aprile (1924 n.d.r.) (Musei d'Arte, senza n. di protocollo).
- ²⁵ VICENZI C., *Gli arazzi di Casa Trivulzio*, in «Dedalo», 1929-30, fasc. I, pp. 45-66.
- ²⁶ NICODEMI G., *Le Collezioni Trivulziane II / Gli arazzi della serie dei mesi*, in «L'Illustrazione Italiana», gennaio 1934, pp. 18-19; *La biblioteca, gli arazzi e le opere d'arte passate dalla Trivulziana al Castello Sforzesco*, in «Emporium», luglio 1935, pp. 11-25.

- ²⁷ SUIDA W., *Documents Relating to the Trivulzio Tapestries*, in «Bulletin of the Needle and the Bobbin Club», XXVII, 1943, pp. 3-39.
- ²⁸ *Italianische Kunst, Ambrosiana-werke... cit.*
- ²⁹ Cfr. la relazione «Attività dei Musei d'Archeologia e d'Arte nell'anno 1937»; vengono citati: ventagli, galloni, arazzi, borsette, stoffe del Rinascimento (dattiloscritto non protocollato, pag. 3).
- ³⁰ Si tratta di due lettere datate 2 dicembre 1933, e indirizzate rispettivamente al Prof. Bartolomeo Nogara, Direttore dei Musei del Vaticano (Musei Civici, Prot. n. 1703) e al Prof. Amedeo Mojuri, Direttore del Museo Nazionale di Napoli (Musei Civici, Prot. n. 1703).
- ³¹ Il prof. Nogara consiglia di «Tenere gli arazzi appesi, staccati dal muro, sfoderati, cucendo al rovescio delle strette fasce di tela in senso verticale, così è più facile spolverarli anche al rovescio. Se gli arazzi sono chiusi in custodie di vetro, mettere nelle medesime dei sacchetti di Globol... Se gli arazzi non sono chiusi in custodie, mettervi al rovescio dei sacchetti contenenti canfora e pepe. Il rimedio più sicuro per uccidere le tarme è di mettere per qualche giorno gli arazzi dentro apposite casse di zinco e farvi evaporare il solfuro di carbonio. Però questo rimedio può essere applicato agli arazzi che non abbiano il tessuto in oro e in argento». Dal canto suo il prof. Mojuri dice che l'unica misura adottata è un «forte telaio che eviti l'aderenza alle pareti e permetta una leggera spolveratura». E aggiunge alcune informazioni sul restauro: «Qualcuno degli arazzi D'Avalos già quando entrò nel museo mancava di parte della bordura la quale fu da uno specialista rifatta a colori ad imitazione, tanto che non credo s'avverta. Ad ogni modo Le consiglio di rivolgersi all'Arazzeria Pontificia, in cui è probabile sia tuttora un valente restauratore ed arazziere, il Comm. Pietro Gentili». Gentili era figura di spicco dell'ultima attività dell'arazzeria vaticana, autore di una pubblicazione (*Memoria sulla conservazione degli arazzi*, Roma, 1886) in cui si illustrano principi e tecniche del restauro mediante ritessitura delle parti mancanti. Le lacune che comportavano sostanziali discontinuità figurative richiedevano la realizzazione preventiva di veri e propri «cartoni» in stile; cartoni simili sono conservati presso l'archivio Faccioli (sono grato al dr. Roberto di avermeli mostrati).
- ³² Una delibera comunale datata 12 novembre 1933 assegna a Maria Fraccaroli (titolare della Scuola dell'Arazzo; via B. Peruzzi, 20) il restauro dei tre arazzi, che comporterà una spesa complessiva di lire 9.500, cui si aggiungeranno 1.000 lire per le spese di imballo, trasporto e assicurazione (Segreteria Generale, Prot. 191375).
- ³³ Nel Laboratorio sito in via Duprè, 43.
- ³⁴ FORTI GRAZZINI N., *Museo d'Arti Applicate/Arazzi*, cit.
- ³⁵ VALSECCHI M., *Gli arazzi dei mesi del Bramantino*, Milano, 1968.
- ³⁶ L'intervento è stato condotto a Genova, presso il laboratorio di Stefano Filippi.
- ³⁷ FORTI GRAZZINI N., *Gli arazzi dei mesi Trivulzio*, cit., ristampa, Milano, 1992; le fotografie sono state pertanto effettuate tra la riesposizione (1989) e la conclusione dell'ultima manutenzione (1991).
- ³⁸ Si veda, in proposito, quanto riportato in THOMSON G., *The Museum Environment*, London, 1987.
- ³⁹ Le misure che seguono sono state rilevate con gli arazzi sul tavolo nel corso della foderatura e vengono riportate perché in taluni casi leggermente diverse da quelle a catalogo.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

L'ALLEGORIA DELLA VITA E DELLA MORTE

Immagini a stampa nei secoli XV, XVI, XVII.

Claudio Salsi

André Grabar, in alcune fondamentali annotazioni metodologiche di iconologia cristiana, sostiene che per cogliere il senso reale di un'immagine non basta considerarla semplicemente in rapporto culturale all'epoca più prossima al momento in cui fu creata, ma occorre piuttosto rilevare i tratti nuovi che si innestano progressivamente su di essa nel tempo. Si deve smontare il modello iconografico anteriore per mettere a nudo la sopravvenuta modificazione del senso dell'immagine stessa attraverso quello che definisce il «nuovo vettore grafico» della raffigurazione¹.

Proprio come un linguaggio rimane tendenzialmente aperto a trasformazioni di forma e di significato, così l'iconografia cristiana, nella sua funzione essenzialmente didattica, dopo l'età carolingia, resta disponibile a tutte le iniziative di manipolazione dei repertori tradizionali, intorno ai quali la parte dovuta all'invenzione dell'artista è destinata ad assumere quasi sempre un valore di puro commento.

Infatti, nota ancora Grabar, per come era definita la natura e la funzione dell'immagine religiosa nell'occidente cristiano, bastava mostrare un frammento di un soggetto per evocare il tema da cui essa era derivata.

Ecco dunque che la scoperta di ciò che lo studioso definisce «il meccanismo della creazione iconografica» può farci comprendere con maggior verità i tratti vecchi e nuovi di un'immagine sacra e soprattutto il significato quale appariva ai suoi creatori e ai contemporanei. Un metodo di indagine come quello appena descritto si presta mirabilmente ad analizzare la fortuna di una rappresentazione allegorica che, pur avulsa dal contesto letterario nel quale aveva trovato la sua primitiva formulazione, incontrò un'affermazione, tanto rapida quanto tenace, come autonoma rappresentazione di un concetto astratto di grande suggestione spirituale.

Ci riferiamo all'immagine convenzionalmente definita «L'allegoria della vita», derivata dall'illustrazione di un celebre apologo contenuto nel *Barlaam e Josaphat* dove si narra la storia di un uomo che fugge inseguito da un feroce unicorno.

Di quest'immagine sono possedute presso la Raccolta Bertarelli due testimonianze secentesche di rilevante interesse, a cui dedicheremo l'attenzione maggiore nell'ambito di questo saggio.

La cornice dell'episodio è la storia cristiana del principe Giosafat, figlio del re pagano dell'India, Abenner, e del suo maestro di vita cristiana e di rinuncia ascetica, l'eremita Barlaam, ma, raro esempio di migrazione simbolica, ne cela un'altra assai più antica: la vicenda del principe indiano Gautama divenuto Buddha, l'Illuminato. Passato dall'India al mondo greco, il racconto ebbe enorme popolarità nella cultura occidentale a partire dall'XI secolo quando fu conosciuto nella sua prima traduzione latina (Bisanzio 1048-1049) che si rifaceva ad una versione greca del VII secolo e alle sue successive rielaborazioni intermedie. Il Medioevo lo riteneva erroneamente opera dell'autorità di Giovanni Damasceno; nel XIII secolo la leggenda, anche grazie all'accoglienza nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, trovò vasta diffusione attraverso la maggior quantità di manoscritti latini e francesi oggi conosciuti. Dal Quattrocento si moltiplicarono le traduzioni, gli adattamenti, i riassunti, oltre naturalmente alle numerose edizioni tipografiche che, successivamente, in epoca controriformistica, dalla Spagna alla Polonia, riusciranno a fare dell'opera un'efficace arma antiluterana per il suo marcato atteggiamento apologetico della tradizione monastica. Il D'Ancona ricorda una sopravvivenza del tema ancora in un «*Maggio di San Giosaffat*» rappresentato in Toscana nel 1867².

La fiaba è sacra a molti popoli e ci è conservata in tre redazioni arabe, un rifacimento ebraico, una redazione georgiana, una redazione greca, due versioni latine dal testo greco. Sono numerose le rappresentazioni che appaiono in ogni tempo nelle varie edizioni del racconto³; ci occuperemo però solo dell'argomento che abbiamo isolato come puro canone iconografico, la parabola con la quale l'eremita Barlaam cerca di allontanare dalle seduzioni fallaci del mondo il principe Giosafat e che indicheremo come la «leggenda dell'uomo e del liocorno».

Questo il commento in apertura al racconto secondo la versione greca, da cui tutte quelle occidentali derivano, desunto da una traduzione latina diretta che ne fece F. Jean de Billy nel 1573⁴: «*Ebbene, costoro, che si son fatti servi d'un crudele e malvagio padrone, sottraendosi a uno buono e amante degli uomini e che son tutti eccitati dal presente e smaniano e vi si struggon dietro, e, senza darsi il minimo pensiero del futuro, incessantemente seguitano i piaceri della carne, mentre lascian l'anime a consumarsi nell'inedia, ingiuriate e affette da diecimila mali, costoro, dunque mi sembrano simili a quell'uomo che fugge alla vista d'un unicorno imbizarrito...*». La narrazione prosegue descrivendo il protagonista che fuggendo dalla belva (la morte che sempre insegue l'uomo) precipita in un baratro, o pozzo (il mondo pieno di tutti i mali) dal quale non riesce più a risollevarsi. Un arbusto sporgente a cui si aggrappa per non sprofondare (la vita di ciascuno) viene roso da due topi, l'uno bianco, l'altro nero (il giorno e la notte, cioè il tempo inesorabile che trascorre consumando la vita). Sul fondo dell'abisso appare all'improvviso un terribile drago dalle fauci spalancate (l'Inferno) pronto a divorarlo. Dalle pareti del pozzo escono quattro serpenti velenosi (i quattro elementi del regno naturale, acqua, aria, terra e fuoco, facili a scompaginarsi e a portare il corpo umano al dissolvimento), mentre al di sopra del precipizio il mostro continua a minacciarlo. Quando ormai ogni speranza appare perduta,

allo sventurato non resta che un effimero sollievo per estraniarsi dalla propria disgraziata condizione e dimenticare per qualche attimo la sorte incombente: gustare un poco di miele stillante da un favo nascosto in un anfratto del tronco cui si tiene sospeso (gli allettamenti effimeri di questa vita che distolgono l'uomo dalla consapevolezza del destino eterno).

Già dall'epoca medievale tutte le numerose trascrizioni, compresa quella di Jacopo da Varagine, ripetono sia i singoli elementi simbolici dell'apologo sia il senso complessivo dell'allegoria la quale viene riesumata di volta in volta solo con leggere varianti, suggerite da particolari sottolineature interpretative degli elementi stessi. In tal modo per Jacopo gioie del mondo» allontanandolo dal «vero destino»⁵. Una versione in volgare italiano dell'inizio del secolo XV (codice L.V.75 della Biblioteca Chigi), menzionata dal Muñoz, evidenzia la immodificabile sorte di consunzione della vita umana che si dissolve per il trascorrere del tempo finché «*s'approssima d'essere compiuta di tagliare*»⁶. Nella *Filosofia morale* del Doni (Venezia 1525), raccolta di apologhi di origine indiana, la medesima narrazione vi è inserita come interpolazione e compare quale sinonimo dello stato di pericoli che pervade la condizione terrena⁷.

Generalmente sembra emergere l'intenzione di rappresentare la vita umana come fosse un percorso che può interrompersi bruscamente per un «inciampo» o una «caduta», imprevedibili. La responsabilità non è del caso, ovviamente, ma è sempre dell'indole umana stolta e continuamente soggetta alle seduzioni del «mondo» identificato come baratro e luogo di male⁸.

Il concetto appena espresso ha trovato, tuttavia, la più efficace diffusione soprattutto a livello figurativo, anche se l'immagine, storicamente, non può mai dirsi esattamente speculare al testo letterario.

Sirarpie der Nersessian ha stabilito un termine *a quo* per la prima illustrazione della storia dell'uomo inseguito dal liocorno e cioè la miniatura del «Salterio greco di Londra» del 1077 (British Library - Add. Ms. 19352). Poiché allo studioso è risultato evidente che questa non fu creata appositamente per il Salterio, ma derivata a sua volta da un esemplare figurato del *Barlaam*, si è potuto inferire che già a quella data esistesse un nucleo di illustrazioni del romanzo cui si poteva attingere per un testo affatto diverso.

Lo stesso autore ha anche ricostruito l'evoluzione compositiva dell'allegoria della vita attraverso le miniature dei manoscritti greci oggi conosciuti.

Questo soggetto si presenta in due versioni distinte e ben riconoscibili: quella dell'«uomo nel pozzo» (o caduto in un baratro) e quella dell'«uomo sull'albero».

La miniatura del «Hierosolymiticus Codex 42», dell'XI secolo (Gerusalemme, Convento della Santa Croce) (fig. 1) e quella del manoscritto detto di «Jannina-Cambridge», secolo XII (fig. 2), attualmente esistente sotto forma di due frammenti suddivisi tra la città greca e Cambridge, Biblioteca Universitaria, (la rappresentazione dell'apologo è nella Biblioteca della Scuola Zosimaia a Jannina) mostrano tra loro innegabili affinità. L'uomo è

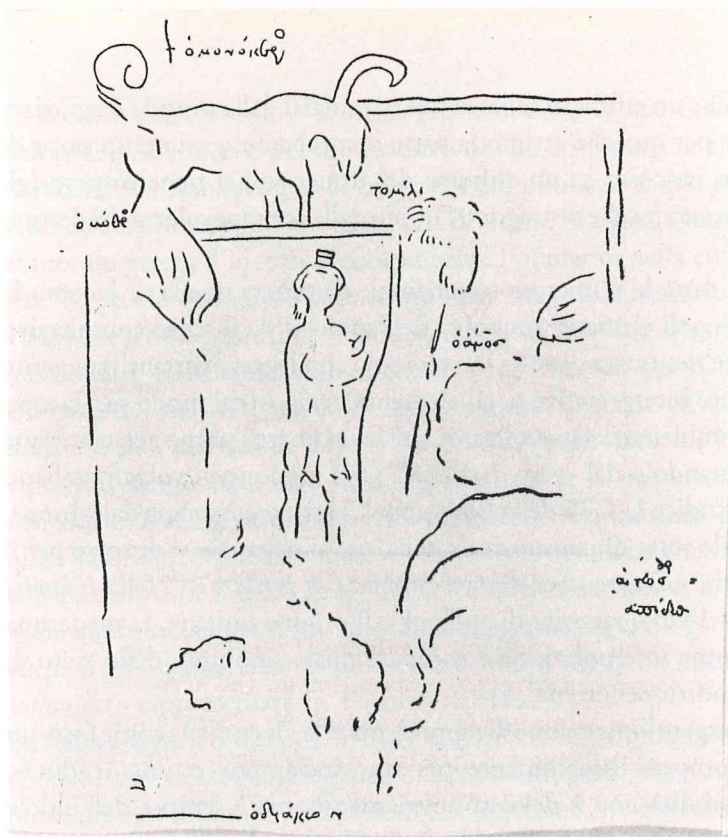


FIG. 1 - Apologo dell'uomo e del liocorno, miniatura sec. XI (da S. der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*).

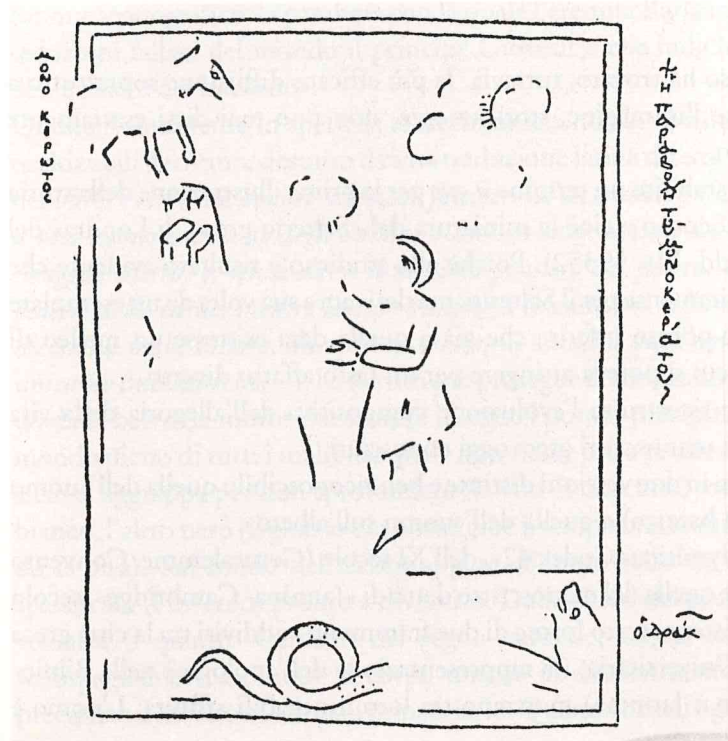


FIG. 2 - Apologo dell'uomo e del liocorno, miniatura sec. XII (da S. der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*).



FIG. 3 - Apologo dell'uomo e del liocorno, miniatura sec. XIV (?).

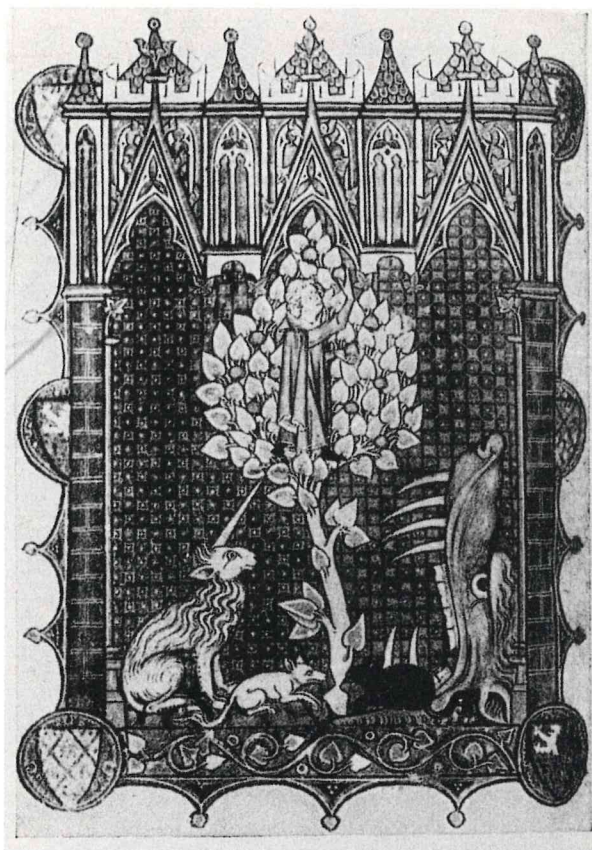


FIG. 4 - Apologo dell'uomo e del liocorno, miniatura sec. XIV
(Londra, coll. privata)

raffigurato posto in uno spazio al di sotto di una sommità del terreno su cui incombe minaccioso un liocorno, si può quindi dire che stia più in basso dell'animale e pertanto l'immagine in questo caso segue fedelmente il testo. Il manoscritto greco di Cambridge, secoli XII-XIII (?) (King's College, n.338) e quello di Parigi, del secolo XIV(?) (Bibliothèque Nationale, gr.1128) (fig. 3), invece presentano immagini le quali, pur tra differenze, si discostano dal testo secondo un ordine rovesciato: non un uomo sprofondata in un dirupo del terreno, bensì un uomo arrampicato su un albero per mettersi in salvo dal mostro⁹.

Le varie raffigurazioni dell'allegoria della vita, secondo il *Barlaam e Josaphat*, che si diffondono dall'epoca medievale, nei loro tratti essenziali si ispirano generalmente alla variante a cui appartiene quest'ultimo gruppo.

Illustrazioni del motivo si trovano non solo nei manoscritti che narrano la leggenda di Barlaam, oppure disseminate nelle raccolte di storie morali, ma anche nei libri dei salmi, soprattutto come esemplificazione del Salmo 143,3 «*Homo vanitati similis factus est; dies eius sicut umbra praetereunt*».

Vi è una miniatura vivacemente dipinta, da un salterio francese (Amiens) del tardo Trecento (fig. 4), dove si vede un uomo che si è rifugiato su un albero per sfuggire all'assalto dell'unicorno. Alla base dell'albero sono riconoscibili, oltre all'unicorno e al drago dalle larghe fauci, due topi di colore diverso, uno bianco, l'altro nero (il giorno e la notte)¹⁰. L'episodio più celebre di questa tradizione rappresentativa è costituito dalla decorazione antelamica che orna la lunetta sopra la Porta della Vita nel Battistero di Parma. L'artista, anche qui, si è ispirato al testo di Jacopo da Varagine articolando con una certa libertà i vari elementi simbolici della narrazione (figg. 5-6). Alla stessa tipologia appartiene anche l'immagine compresa in un piccolo rilievo dei pilastri della cappella di S. Isidoro in San Marco a Venezia (fig. 7). Divagando dalla consuetudine con poetica sensibilità la scena è stata ridotta a pochi dettagli essenziali: un giovane beatamente addormentato giace tra le fronde di un albero mentre i topi ne rosicchiano le radici¹¹. In questi documenti prevale un preciso *tópos* letterario e teologico, l'idea della precarietà della vita e del suo stato costante di pericoli, di cui l'uomo può dimenticarsi solo a causa della sua stoltezza.

L'allegoria della vita, infatti, annovera un certo numero di formule iconografiche, quali «il contrasto tra il vivo e il morto», la «scala» e la «ruota fatale», «l'albero degli stati mondani» che, di volta in volta nell'arte medievale, hanno dato corpo ad un concetto astratto onnicomprensivo di tutti i fenomeni spirituali riconducibili alla nozione di «destino umano»¹².

La fissità strutturale dell'apologo a livello letterario non ha impedito, tuttavia, il formarsi di interpretazioni dove il senso complessivo, discostandosi dalla morale originale, tende piuttosto a trasmutare verso un dichiarato nichilismo esistenziale per il quale la vita è solo vana apparenza e inganno senza rimedio. Tale è infatti l'accezione che della fiaba fornisce Tolstoj in un brano autobiografico dell'opera *La confessione*¹³



FIG. 5 - B. Antelami, Allegoria della vita (apologo dell'uomo e del liocorno)
Parma-Battistero.



FIG. 6 - B. Antelami, Allegoria della vita (part.).

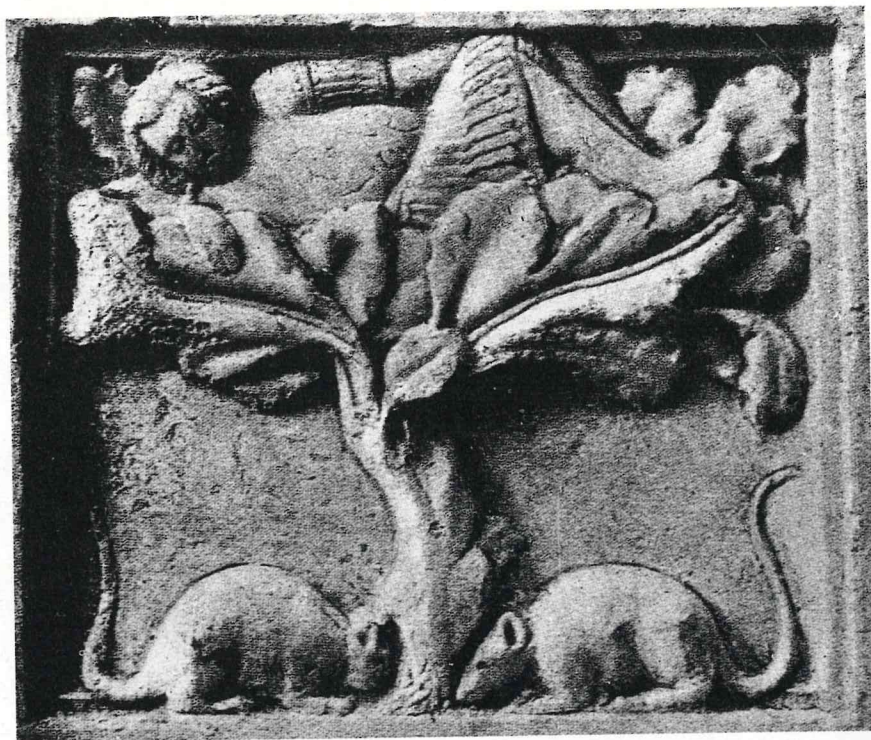


FIG. 7 - Allegoria della vita, sec. XIII, Venezia-San Marco.

L'immagine tradizionale dell'«uomo sull'albero» riproposta da una silografia tedesca colorata a mano, circa dell'ultimo quarto del secolo XV, conserva del prototipo solo gli elementi iconografici tipici mentre dal punto di vista del contenuto risulta fortemente modificata, come si deduce dalla presenza di numerose scritte esplicative apposte su cartigli svolazzanti che attraversano il foglio (fig. 8).

Il protagonista, in questo caso, non è più un soggetto astratto e passivo, dettaglio di una formula statica e ripetitiva, quanto piuttosto il modello dell'uomo reale fornito di sentimenti e soprattutto della capacità di libero arbitrio¹⁴.

Vi è raffigurato, infatti, un vero e proprio dialogo che intercorre tra un giovane, significativamente indicato come «la volontà libera», un angelo e il demonio, mentre Cristo osserva e partecipa all'evento dall'alto del cielo.

L'angelo dice: «*Devi seguire sempre il mio insegnamento, devi sempre rivolgerti a Dio*»; il diavolo: «*Tu devi godere del tuo corpo e dedicarti alle gioie del mondo; se vuoi vivere secondo la mia volontà ti farò dono di questo denaro*». Il giovane così esprime la sua opinione: «*Due sono le vie a mia disposizione, Dio mi aiuti a scegliere la migliore*». Gesù ammonisce la sua creatura: «*O uomo rivolgiti a me, ti donerò il regno dei cieli*».

Non si tratta, come potrebbe sembrare a prima vista, di una semplice rivisitazione della simbologia archetipa e generica dell'uomo tentato da forze malvage. Le personificazioni del tempo che scorre (sole e luna dicono: «*Noi ti spiamo giorno e notte*») e la presenza imminente della morte che, coadiuvata da un demone, sega alla base l'albero della vita, insieme ci ricordano il senso specifico della visione, eminentemente macabro. L'apologo dei tempi antichi viene interpretato e arricchito di nuovi significati. Infatti qui si vuole rappresentare la «Vita» nella sua essenza più profonda e cioè come necessità di una scelta di campo etica, o per Dio o per Satana, che deve compiersi nella precarietà della condizione umana, dove la morte presiede i destini terreni di ciascuno. Per quanto riguarda l'immagine viene fortemente enfatizzata la situazione quasi fisica di sospensione tra il bene e il male che rende difficile e sofferta la scelta per qualsiasi essere umano. Questo si trova conteso tra due società soprannaturali che si disputano il possesso della sua coscienza e quindi del suo spirito.

La lotta che si svolge intorno a lui richiama direttamente il contenuto di quei libri figurati noti come *Ars moriendi*, diffusissimi in Europa nella seconda metà del Quattrocento in forma di manoscritti ed edizioni a stampa illustrate con tavole silografiche. Si tratta di documenti della pietà cristiana, in origine destinati a religiosi e laici che dovevano assistere i moribondi. L'*Ars moriendi*, il cui autore non è ancora ben identificato, circolava in Germania, Paesi Bassi, Francia e Spagna, ma era nata nella regione renana verso il 1465; essa è conosciuta oggi in circa venti edizioni con tredici serie di figure diverse. Vi sono rappresentati, in undici quadri, gli ultimi istanti del cristiano: le tentazioni del diavolo, l'ispirazione dell'angelo custode, la vittoria finale della fede¹⁵. Il morente non vi è affatto raffigurato come un corpo sofferente; ciò che interessa è evidenziare la sua capacità di giudizio con cui deve optare tra le tentazioni del Maligno, che cerca di far leva sull'umano attaccamento ai beni terreni, visivamente evocati, e i buoni consigli della corte celeste che

lo esorta a non perdere la sua anima (fig. 9). La morte è tratteggiata come fosse soltanto un estremo e supremo istante della libera volontà durante il quale si gioca il possesso di un destino eterno¹⁶. Secondo le approfondite indagini di A. Tenenti la rappresentazione della morte in quel momento e fino all'inizio del XVII secolo, sotto la spinta della Riforma Cattolica, doveva ispirare una serie di misure etiche da realizzare nella vita quotidiana «*Il pensiero della morte appare come...il più adatto a farci sentire il grado della nostra miseria presente; tanto più che il timore della fine, proprio dei mondani, è sempre un punto di partenza per invertire il senso della vita...*»¹⁷.

Il Savonarola, ad esempio, nella *Predica dell'arte del bene morire* insiste sull'adattamento psicologico al pensiero della morte; tale stato d'animo è efficacemente interpretato da un'incisione silografica contenuta nell'opera (fig. 10). Il foglio è diviso, in senso orizzontale, in due metà cromaticamente antitetiche. Quella superiore, più chiara, corrisponde al regno celeste, quella inferiore, più oscura, coincide con il dominio di Satana, situato al di sotto della superficie terrestre. Nella rispettiva sfera d'influenza Cristo in gloria si offre all'umanità nel tipico atteggiamento dell'abbraccio universale. Nella corrispondente metà inferiore Lucifero, attorniato dai demoni, stringe nelle mani le anime dannate. Nella parte mediana del foglio è collocata la figura di un giovane elegantemente vestito; egli appare costernato alla vista del panorama infernale che si apre ai suoi piedi, mentre la morte gli sta al fianco e gli indica le scelte morali alternative: «*O quassù, o quaggiù.*»¹⁸.

A chi può sfuggire l'analogia iconografica e concettuale che corre strettissima tra questa allegoria e l'immagine del giovane sull'albero della vita? Quest'ultima infatti, per un momento sembra staccarsi dalla tradizionale forma apologetica ad intelligibilità fissa per apparentarsi, sullo scorcio del Quattrocento, alle manifestazioni letterarie e figurative incentrate sull'arte di morire «*l'ultima versione della concezione della morte propria del Medioevo*» (A. Tenenti)¹⁹.

Prevalentemente illustrativa, senza significati supplementari, appare invece una versione della tipologia relativa all'«uomo nel pozzo».

Tale è una silografia anonima tratta da una sequenza di sessantaquattro legni di un'edizione del *Barlaam e Josaphat* stampata ad Augsburg da Günther Zainer circa nel 1476 (Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg)²⁰ (fig. 11).

Per rendere più evidente al lettore che l'apologo è inserito sistematicamente in un ciclo di racconti aventi per scopo l'ammaestramento del giovane principe Giosafat da parte del saggio Barlaam, l'artista ha voluto artificiosamente rappresentare nella vignetta anche i due protagonisti del romanzo i quali contemplano lo svolgersi della narrazione come se si materializzasse sotto i loro occhi. La finzione spazio-temporale è accentuata dall'inserzione di un particolare che non è propriamente pertinente al nucleo classico della parabola: una coppia di sposi, o di amanti, sta ritta in piedi tra le fauci fiammeggianti del Leviatano; l'uomo sembra offrire un monile alla sua compagna che lo accetta con aria sprezzante. Il motivo è classico e si ricollega al tema delle *vanitas* dei piaceri mondani.



FIG. 8 - Allegoria della vita, silografia colorata sec. XV.



FIG. 9 - Tentazione della vanagloria, silografia da *Ars Moriendi*, Lione, circa 1495 (Parigi, Bibliothèque Nationale).

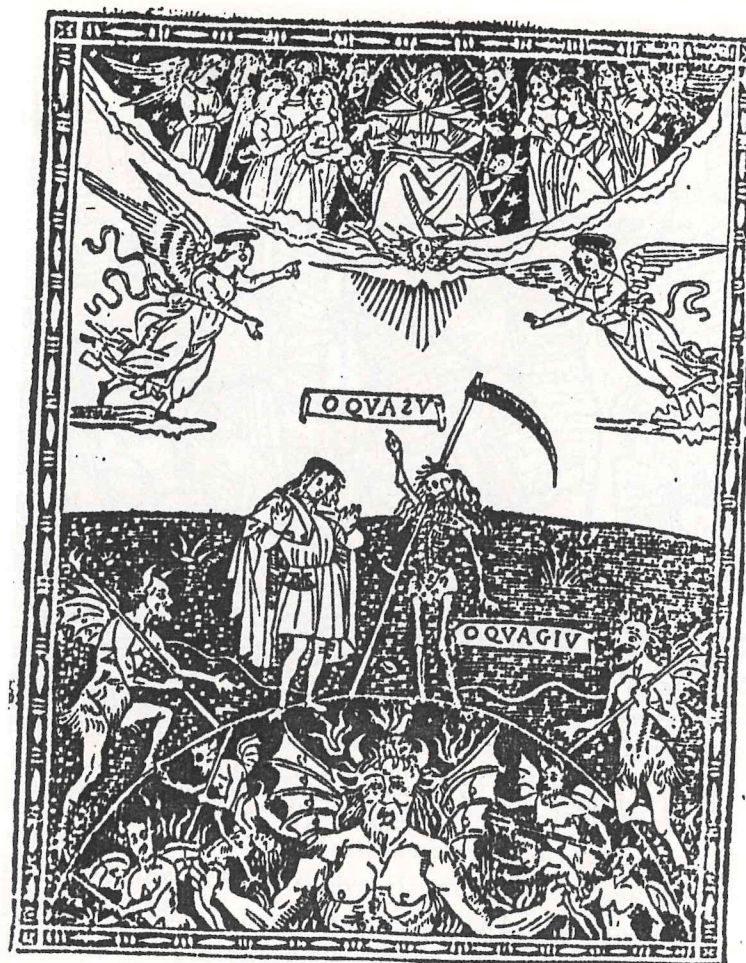


FIG. 10 - Anonimo, Illustrazione dalla *Predica dell'arte del bene morire*, di frate Gerolamo Savonarola, silografia sec. XV.



FIG. 11 - Barlaam narra a Giosafat la parabola dell'uomo e del liocorno, silografia sec. XV.

Probabilmente si vuole alludere ad un passo dello stesso capitolo dove Barlaam fa precedere l'apologo da una serie di ammonizioni circa la vacuità dei beni terreni («*Il mondo deporta alla Geenna quegli infelici che l'avevano amato!*») ²¹

Un'ulteriore versione quattrocentesca dell'argomento, anch'essa anonima, è una silografia contenuta nell'incunabolo tedesco *Buch der weisheit der alten weisen* (*Il Libro della Saggezza*), Ulm, Leinhart Holle, 28 maggio 1483 (fig. 12). Accompagna un testo che è quello delle fonti medievali già ampiamente descritto in premessa; le uniche varianti sono la presenza di un leone, al posto del liocorno e di quattro fiere (due orsi e due lupi), al posto degli aspidi, personificazioni dei quattro elementi. Siamo informati che l'uomo della storia non è un qualsiasi viandante sfortunato, ma colui che «*si abbandona alla lussuria dimentico della propria anima*». La scena, così com'è organizzata, privilegia esclusivamente il momento in cui si può vedere il malcapitato giovane che, precipitato nel pozzo, si accorge di non avere più scampo. Non si percepisce la presenza del drago sul fondo e neppure il favo stillante miele selvatico, nascosto tra le radici dell'albero.

Il racconto dell'«uomo nel pozzo» qui è soltanto un episodio isolato all'interno di un'antica raccolta di fiabe che in realtà è il mitico *Pañcatantra* attribuito al filosofo indiano Bidpai; non vi è quindi riferimento al canovaccio del *Barlaam e Josaphat* articolato in una sequenza di quadri narrativi dipendenti ²².

Iconograficamente non si apprezza un'autentica sintesi di tutti gli attributi simbolici sedimentati nel tempo e riconoscibili come gli indizi abituali della veneranda allegoria, segno che siamo in presenza di una «versione particolare». La premessa testuale antecedente l'apologo vero e proprio, dal punto di vista letterario, è del tutto originale rispetto alle fonti antiche del *Barlaam* e forse può risolvere le ambiguità simboliche delle varie figure. Infatti vi si leggono considerazioni sulla natura umana la quale, pur essendo superiore a tutte quelle del creato, può perdersi per un «*attimo di godimento*» procurato dai sensi mal guidati.

Gli animali che popolano la scena, leone, lupo, orso, fanno riferimento ad un simbolismo attinente ai comportamenti ispirati dalla carnalità.

Leone e lupo, infatti, nell'ascetismo medievale possono riferirsi, nel loro ruolo infernale, agli atteggiamenti di concupiscenza che smarriscono l'anima; il leone all'orgoglio della vita (e per analogia al temperamento collerico), il lupo alla concupiscenza della carne (da cui discendono gola e lussuria). L'orso analogamente è associato all'idea del vizio della gola (appetito carnale) e quindi alle attitudini libidinose e lussuriose.

Con questa spiegazione testo e contesto potrebbero dunque coincidere («...è possibile che l'uomo abbia in questo mondo un solo attimo di lussuria e dimentichi di curare la sua anima»).

Proposizioni e immagini interagiscono ancora a livello di un ulteriore dettaglio: l'albero spoglio alle cui radici sporgenti si aggrappa il protagonista caduto nel pozzo («*l'albero della menzogna produce frutti, l'albero della verità è disseccato*») ²³.

L'ignoto disegnatore ha voluto accentuare la vitalità emotiva che mancava ai modelli



FIG. 12 - L'uomo nel pozzo (illustrazione da *Il libro della Saggia*)
silografia sec. XV.

precedentemente esaminati. Tale motivazione estetica era affatto sconosciuta allo schema rappresentativo medievale dove la forma era statica e la normativa del genere rigidamente didattica. Il segno grafico, anche nella sua elementarietà, rende efficacemente il sentimento di muta angoscia che si dipinge sul volto del protagonista e sottolinea le espressioni feroci delle quattro belve che lo accerchiano. Ecco pertanto il proposito pedagogico sottinteso: esemplare visivamente la durezza del castigo divino procurato da una vita trascorsa nelle dissipazioni.

La complessa dogmatica della simbologia antica si è dunque stemperata in un'ammonizione moraleggiante che fa leva sulla capacità di evocare il terrore per una situazione-limite dove alla condanna non sembra esserci più rimedio. Le intenzioni del commentatore del resto sembrano intonate ad un accentuato pessimismo: «... *I malvagi vengono innalzati fino al cielo...le vie della malvagità risplendono...tutto il mondo è volto all'ingiustizia; parlando io ho occultato le cose buone e ho rivelato le malvage*»²⁴.

Nel corso di questa ricognizione non sono emerse testimonianze figurative cinquecentesche del tema; perlomeno non dirette, desideriamo precisarlo.

Infatti, in uno studio precedente, a cui rimandiamo per tutte le notizie del caso, spieghiamo perché abbiamo creduto di ritrovarne i tratti determinanti sorprendentemente adombrati in un'allegoria tra le più celebri, ma anche oscure, della storia dell'incisione. Si tratta della stampa abitualmente conosciuta come «Il Sogno di Raffaello» di Giorgio Ghisi(1561)²⁵.

La mistica medievale raccolse nelle Fiandre del Seicento l'occasione di una rinnovata affermazione. Questo processo era guidato dal movimento ascetico promosso dalla Riforma Cattolica e in modo particolare tradotto in pratica dai Gesuiti i quali si impegnarono per ristabilire le tradizioni religiose nazionali e le costumanze cadute in disuso per le turbolenze del secolo precedente.

Gran parte dei temi iconografici del periodo avevano trovato una loro precedente formulazione già in epoca medievale e rinascimentale.

Gli *Esercizi* ignaziani giocarono un ruolo fondamentale nel formare un sistema di rappresentazioni capaci di attivare nello spettatore la partecipazione emotiva attraverso il coinvolgimento dei sensi. La più efficiente via di propagazione degli *Esercizi Spirituali* furono i sermoni, le volgarizzazioni e le traduzioni dove l'applicazione delle arti grafiche era rigidamente consequenziale agli scopi spirituali delle meditazioni proposte.

Se non pare completamente corretto parlare di una vera e propria iconografia degli *Esercizi Spirituali*, tuttavia si può affermare che alcune immagini concepite in quel momento parteciparono dell'attualità di un rinnovato rigore concettuale per il ruolo predominante che assunsero nella formazione del nuovo ascetismo²⁶. Tra queste vi erano tutte le espressioni della letteratura biblica e cristiana che riguardavano la transitorietà della vita umana. In tale contesto ritroviamo la consueta leggenda dell'«uomo nel pozzo» reintegra-

ta in tutti i particolari in un foglio volante inciso all'acquaforte da mano anonima (Raccolta Bertarelli; S.P.p.33-31).

La stampa fiamminga (fig. 13), per la quale in ambito locale si è sostenuta un'attribuzione a Boece à Bolswert (Bolsward 1580 - Antwerp 1633) esemplifica alla lettera lo scritto di Jacopo da Varagine ed è accompagnata da una legenda disposta su quattro righe di testo latino alla base del foglio. Il senso non si discosta dalla tradizionale ammonizione a non accondiscendere alle fallaci lusinghe del «mondo ingannevole»²⁷. Perchè non sopraggiungano equivoci di sorta nell'interpretazione dell'immagine, l'artista ha visualizzato accanto ad ogni simbolo la relativa spiegazione nell'accezione normalmente riconosciuta. Infatti, secondo i commentatori dei decreti tridentini se si ricorre all'allegoria questa deve essere semplice e comprensibile. Tutte le figure simboliche appaiono animate da una vitalità sconosciuta alle antiche raffigurazioni ed questa la sola novità formale degna di nota, da ascrivere tanto all'estro dell'artista quanto al dichiarato naturalismo dell'arte barocca. In particolare colpisce per l'accentuato risvolto patetico l'atteggiamento del protagonista qui tratteggiato con un'accurata attenzione ai valori psicologici negativi attribuitigli dalla parabola: superficialità e incoscienza che gli meritano la dannazione eterna.

La descrizione di una realtà di sentimenti, chiaramente identificabili nel sembiante del personaggio, tende a dare verosimiglianza all'economia del racconto così da coinvolgere la sensibilità emotiva dell'osservatore. Allo stesso tempo rende più evidente il contenuto della meditazione, giusto quanto raccomandavano le disposizioni controriformistiche in ordine alla corretta comprensione delle immagini, tanto più se antiche e care alla pietà medievale²⁸.

Sempre la cultura fiamminga del XVII secolo ha prodotto un'elaborata allegoria della vita ispirandosi al *Barlaam e Josaphat*. Si tratta di un'acquaforte di Michiel Mousyn (Amsterdam ca.1630 - att. a Parigi) desunta da un soggetto di Adriaen Petersz. Van de Venne (1589-1662) recante il titolo *Bequame Afbeeldinge van's Menschen Leven*, traducibile come «Appropriata immagine della vita umana» (Raccolta Bertarelli; Art. m. 60-56).

L'esemplare qui presentato come foglio sciolto proviene da un'edizione dell'opera *Alle de Wercken* di Jacob Cats (1577-1666) stampata ad Amsterdam da J.Jacob Schipper nel 1658²⁹ (fig. 14).

J. Cats, autore che godette di eccezionale popolarità nei Paesi Bassi, era un calvinista il quale, per le sue tendenze più pietistiche e moralistiche che dogmatiche, veniva letto senza obiezioni di principio anche dal Sud cattolico³⁰.

L'immagine è riconoscibile come illustrazione di un saggio contenuto nel capitolo «*Doot-Kist voor Levendige*» (cassa da morto per il vivo). Riproduciamo in questa sede anche una replica in controparte dello stesso soggetto (fig. 15) apparso in un'edizione successiva presso lo stesso editore (1664-65)³¹. Di quest'ultima abbiamo esaminato il testo cercando corrispondenze tra parola e figura.

L'episodio dell'uomo inseguito dal liocorno è stato spesso adattato al contesto di

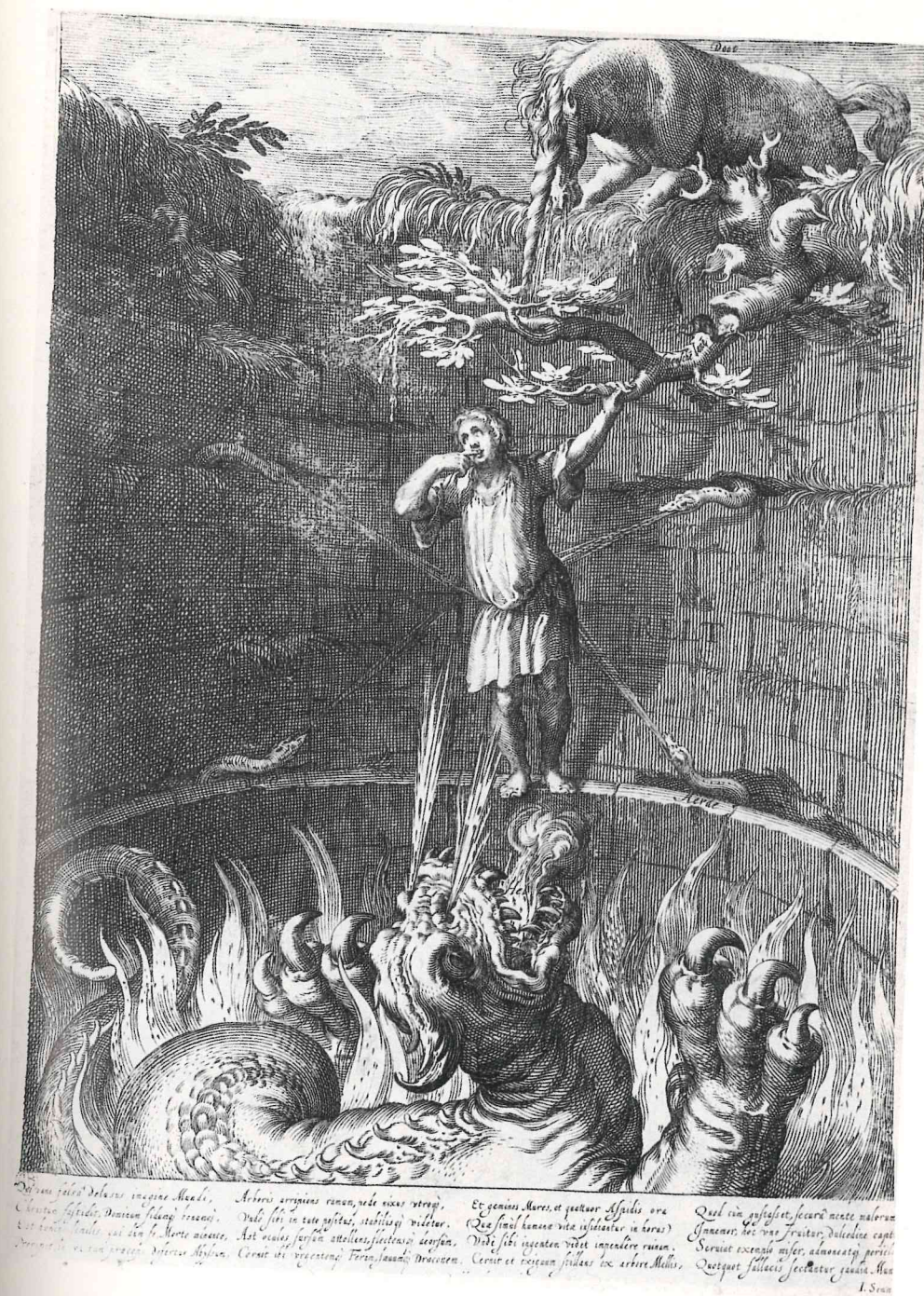


FIG. 13 - Anonimo, l'uomo nel pozzo (apologo dell'uomo del liocorno)
acquaforte sec. XVII (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 14 - M. Mousyn, Allegoria della vita e della morte, acquaforte sec. XVII (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

24

Die't wreed' en oorloghs-werk gedurigh overwoegh,
En ons geheelen staet als op de schouder droegh;
Hy die soo menigh Slot, soo vastgebouwde Steden,
Soo menigh horen-werk, als geen en tijt geleden,
Heeft, eer het yemant dacht, in haften wech geruckt,
En 's vyants hooge macht tot in het stof gedruckt;
En is niet dat hy was: wy sien het nu verdwynen,
Dat al de werelt deur soo groote dingen schijnen.
De Vorst, des Lants vermaeck, en yeders herten wensch,
Die scheyt hier uyt het vleesch, gelijk een ander mensch.
Maar Doodt, onaedigh spooch, wat heb je doch gewonnen,
Nu 's Princen leven-draet soo haest is afgesponnen,
't Is waar, ghy velt het lijf, maer fiet, het beste deel,
Dat keert tot sijnen Godt, en blijft in sijn geheel.
Den roem van sijn bedriif die fiet men heden rennen,
Met vleugels van papier, en welgemaecte pennen,
Door al dat werelt heet; soo dat sijn fame dwaelt,
Van daer de Sonne rijst, tot datse weder daelt.
De vyant heeft de spijt, het voordeel onse Landen,
De Staat is onderstut met uytgelede panden,
De troost is by het volck, en by sijn hooghe gesin;
Een handt vol aerdt' alleen dat is u gantich gewin:
Wat segg ick? even dit en kan u geenins baten,
Oock soo een weynigh stof en wort u niet gelaten.
Hy die het lichaem schiep, en aen de ziele gaf,
Sal oock het aertiche deel eens roepen uyt het graf:
Sal oock dat uwe scheen niet laten op te wecken,
En door sijn hooghe macht uyt u e banden trecken.
Siet, vrienden, die het werck in rechte daedt beschouw,
't Is niet, 't is enckel niet, al wat de doot behoudt.

XLVI. Ongemeene doch bequame af-beeldnige van 's menschen leven.

D AER is een secker beeldt in ouden tijt beschreven,
Dat groot bedencken geeft ontrent ons ydel leven;
En mits ick 't innigh mergh niet slecht, maer deitig vout,
Soo heb ick 't mijne pen, en dese plaet geout.
Voor eerst, wort hier vertoont een wout vol schoone bomen,
Geboort met jeughdigh gras, en koele water-stroomen,
En in dit groen prietel, daer gaet een jongeling,
Die met een nieuwsger oogh doornuffteit alle ding.
Maer stracks een wreed en Beyr, verwet en gants verbolgen,
Is beshigh, om gestaech den wandelaer te volgen;
Dies krijght hy groote schrick van soo een vinnigh beest,
Men fiet aen sijn gelaet dat hy het monster vrees.
Daer loopt hy op de vlucht, en rept de gantche leden,
En mits hy sich verhaeft met onbedachte schreden,
Soo valt hy in een kuyl, die met een open mont,
Te midden in het groen, ontrent den wege stont.
Doch eer hy dieper sonck, en neder quam te sacken,
Soo vint hy daer een boom vol loof en groene tacken,
Die talt hy veerdigh aen, soo dat hy niet en viel;
Maer door een kloocken arm sijn leden weder-hiel:
En als hy (dus gestelt) sijn noodt begon te klagen,
Siet hy dat aen de stam twee grage ratten knagen,
D'een scheen hem bijster swart, en d'ander wit te zijn,
En dat verveekt in hem al weder nieuwe pijn.
*Hunc humani vite typum Barlaamus Senex Iosaphatus Regi proposuit, ut referret
Joannes Damascenus beator. de his cap. 13. ad finem.*

Doodt - Rysse

Noch wort hy stracks gewaer, dat vier gefwinde dieren
Ontrent hem beigh zijn, en om sijn leden swieren;
Het een spooch water uyt, het ander enckel brant,
Het derde brackte wint, het vierde vluchtigh zant.
De bange jongeling, die liet sijn oogen dwalen,
Nu tot een hoogen bergh, en dan na lage dalen;
Maer alshy neder keeck; fiet daer een grouwaem diep,
Daer in een felle draeck met open kelo liep.
De quant in dit gevaer, dat niet en is 't ontvluchten,
Veram juyst daer een boom verciert met schoone vruchten;

Hy stracks op dat gesicht gevoelt een nieuwer vermaeck,
Want 't fruyt, na dat hem docht, dat is van goede smaek;
Daer greep hy na een tack, daer viel hy aen het eten,
Daer heeft den jongen bloet sijn eerste schrick vergeten;
Hy denckt niet aen de Beyr of ander ongeval,
Noch dat de boom doorknaeght haest nederstorten sal.
Nu vraeghe je (na mijn dunckt) wat dit al wil beduyden?
Wel! 't is een sinne-beeldt voor alderhande luyden;
En is 't u niet te veel noch wat te blijven staen,
Ick sal het gantich bellagh wat nader overgaen.
Het woudt rontsom verciert met schoon begrafde dalen,
Dat is het wonder AL, daer in wy menschen dwalen;
Hy

FIG. 15 - Allegoria della vita e della morte (anonimo da M. Mousyn), acquaforte sec. XVII (Parigi, Bibliothèque Nationale).

trattazioni moraleggianti di diverso impegno; anche qui la vicenda è assunta quale spunto per un richiamo etico di valenza genericamente esistenziale.

L'autore vuole far riflettere sulla vanità della vita intitolando così lo scritto di commento alla nota vicenda: «*Immagini singolari, ma efficaci della vita dell'uomo*».

L'animale inseguitore questa volta è un orso anziché un liocorno.

Invece che di miele selvatico, il protagonista, negli ultimi suoi istanti, si ciberà dei frutti dell'albero a cui si tiene aggrappato.

L'esegesi dei simboli sostanzialmente non si discosta da quella comunemente in voga, solo l'albero dei frutti si rivela un elemento portatore di un principio di novità di qualche rilievo in quanto metafora della giovinezza con le sue gioie terrestri, di cui l'uomo si nutre avidamente dimenticando l'eternità.

Il brano si conclude con una preghiera a Dio perchè non permetta a nessun piacere fugace di separarci dalla virtù e perchè l'ora suprema, sopraggiunga senza la «*violenza del vento o di tempeste impetuose*».

Per l'interazione efficace tra parola e immagine questo documento è paradigma esemplare di una sensibilità macabra ormai saldamente affermata. Si tratta di un'inclinazione particolare della coscienza cristiana che prese corpo nei secoli XVI e XVII, ma che abbiamo visto affacciarsi già sullo scorcio del Quattrocento; piuttosto che insegnare ai morenti ad affrontare la prova suprema si preferisce educare i vivi sulla fragilità dell'esistenza, prendendo a pretesto l'evocazione della morte.

Sebbene i fautori di questo orientamento etico siano, nel momento che stiamo considerando, ancora una volta l'insegnamento ignaziano e gli *Esercizi Spirituali*, ci troviamo di fronte ad un'esperienza filosoficamente condivisa sia in campo cattolico che in quello protestante³².

«*Quicumque desiderat in praesenti bene vivere et in futuro semper, oportet eum scire bene mori*», così recitavano i trattati sull'arte di morire, la quale deve dettare le regole delle azioni quotidiane, scuotere dal torpore del peccato, ispirare vigilanza, anche attraverso l'orrore della condizione del peccatore negli ultimi istanti, come dimostra la stampa di Mousyn con rara potenza rappresentativa.

A tal proposito si è anche parlato di autentica religione della morte. «*Noi corriamo spensierati verso il precipizio dopo esserci messi dinanzi agli occhi qualcosa che ci impedisca di vederlo... La morte che ci minaccia in ogni ora... Non c'è niente di più reale di questo, niente di più terribile*», così si esprimeva Pascal nei *Pensieri*³³.

Una siffatta temperie spirituale ha accolto e reinterpretato l'apologo dell'uomo e del liocorno. Infatti, nel brano di Cats, la disavventura coglie il protagonista proprio mentre passeggia ignaro tra l'erba rigogliosa e freschi ruscelli, segno che la morte può interrompere bruscamente ciò che è affidato all'uomo come fragile pegno.

Un'incisione ideata da B. à Bolswert per il primo libro della meditazione escatologica *Via vitae aeternae* (Anversa 1665), del gesuita A. Sucquet, può essere ritenuta l'equivalente grafico della frase pascaliana. Una lunga teoria di persone di vario ceto sociale incede spensierata verso la bocca dell'inferno dove i demoni attirano gli ingenui e i vanitosi con



FIG. 16 - B. à Bolswert, La via della perdizione e i suoi rimedi, bulino sec. XVII (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

le lusinghe e la celebrazione delle ricchezze. Il fedele è invitato a considerare la facilità del peccato e il modo di evitarlo con il conforto della Chiesa³⁴ (fig. 16).

Il messaggio è veicolato da un linguaggio didascalico profondamente antitetico alla essenzialità dottrinale cui ci ha abituato la struttura logica dell'antico apologo della vita, tuttavia si evince un elemento ideologicamente comune ai rispettivi contesti narrativi. Vi ricorre, quasi ossessivamente, l'uso di rappresentare la condizione del peccatore come la possibilità teorica di «precipitare» in un varco della terra sotto cui si apre, inesorabile, il regno di Satana³⁵.

Ritorniamo però all'analisi del soggetto di A.Venne nella traduzione a stampa del Mousyn. Se dal punto di vista teologico la chiave d'accesso al significato appare facilmente disponibile, da un punto di vista più ampiamente culturale il percorso interpretativo si prospetta meno praticabile.

Non sfugge a nessuno che la scena, sotto il profilo figurativo, è congegnata come allegoria nell'allegoria, nonostante l'autore, a livello testuale, abbia parafrasato i messaggi simbolici in modo del tutto ortodosso rispetto alle indicazioni che si leggono nel precedente letterario originale del *Barlaam*.

Come abbiamo ricordato, infatti, vi si trova una simbologia animale e vegetale che equivale solo parzialmente a quella medievale più conosciuta. Infatti un orso si affaccia minaccioso all'orlo del precipizio trattenendo tra le zampe anteriori un cranio scarnificato; un albero carico di frutti maturi, solidamente innestato nella parete del burrone, si fa riconoscere per un melo (innovazione evidente rispetto alla consuetudine di rappresentare il mitico albero in modo indeterminato). La scelta non casuale di questi nuovi elementi compositivi, di importanza filologicamente determinante, ci sembra organica ad una fonte culturale piuttosto diversa da quelle esaminate fino ad ora e legittima la ricerca di un simbolismo celato che integra quello più ovvio e tradizionale.

Allegoria e simbolismo nei Paesi Bassi del Cinque e Seicento, sono tra i dati più significativi di una cultura umanistica altamente sviluppata.

L'allegoria umanistica, come quella medievale, perseguiva un fine didattico, ma attraverso astrazioni dotte e misteriose, dove il simbolo acquisiva un ruolo più indipendente rispetto al passato. Le invenzioni allegoriche perdevano la loro ieratica fissità per acquistare, come nel soggetto in esame, una vita propria. In questo modo l'osservatore, stimolato esteticamente con la fantasia, si poteva avvicinare più facilmente al concetto intellettuale che si voleva rappresentare.

Forma essenziale della letteratura nazionale olandese divenne l'emblematica, attraverso cui si perseguiva il desiderio di combinare insieme le arti poetiche e figurative in un'espressione complessa. Scrissero per emblemi Vondel, Roemer Visscher, D. Heinsius e specialmente Cats (*Silenus Alcibiadis sive Proteus*, Middelburg 1618; *Maechden-plicht*, ivi 1618; *Spiegel van den ouden ende nieuwen Tijd*, L'Aia 1623). Nelle Fiandre cattoliche i Gesuiti si servirono di emblemi per la diffusione di principi edificanti; tra questi H.Hugo, J.David, A.Sucquet, nei cui libri il commento in prosa, come in genere in tutti

gli emblemi del Seicento, diventava sempre più farcito di citazioni quasi fosse un sermone³⁶.

A proposito dell'opera di Mousyn può valere l'adagio, diffuso dalla stessa cultura emblematica, secondo cui tutto può condurre l'uomo verso il suo destino finale se saprà avvicinarsi alle cose in modo adeguato. Infatti gli elementi simbolici qui assunti, sebbene in modo più indiretto, ripropongono la medesima meditazione circa i fini ultimi dell'esistenza.

Dai bestiari medievali è desunto l'orso che, abbiām visto, è metafora di uno dei vizi carnali, nonchè il settimo dei peccati capitali, la gola. Il richiamo al piacere del miele, introdotto dall'apologo, è perciò evidente.

Il teschio, che l'animale trattiene tra le zampe anteriori, sembra non tanto alludere alla ferocia della belva, quanto invece alla *vanitas*, all'incertezza e fragilità della vita umana, conformemente all'usanza rappresentativa del secolo³⁷. L'insieme combinato di questi segni convenzionali può essere letto come una sorta di emblema il cui scopo è dimostrare la capacità del piacere effimero (la gola) di dominare la vita umana, precaria ed effimera a sua volta (il teschio). La morale che ne sgorga è analoga a quella classica veicolata dalla versione letteraria di Jacopo da Varagine.

L'accostamento di una figura umana ad un albero di mele introduce una valenza simbolica ancor più pregnante. La mela, frutto proibito dell'Eden, è diventata nel tempo equivalente all'idea della caduta dell'uomo. L'emblema dell'albero di pomi è ricco, tuttavia, di sottili sottintesi umanistici esistenzialmente rilevanti: «*Homo poma similis, aut maturus cadit aut si cito acerbus ruit (...) Cruda ut ad huc ramis alieno tempore poma velluntur, vel humi putria lapsa iacent. Praecoci fato sic aut rapiuntur acerba aut effecta annis corpora nostra cadunt.*» (D.Lebens-Batillius, *Emblemata...*, Francoforte sul Meno, 1596)³⁸.

Nel testo di Cats vi è un passo dell'orazione finale che si accorda con la precedente visione poetica: «*Un piccolo sospiro o una leggera spinta soltanto basteranno per donare questo corpo alla morte(...)Non c'è frutto maturo che non cadrà in terra appena lo si tocca*»³⁹.

L'argomento di questa celeberrima allegoria, per la sua rara capacità persuasiva, ha generato parziali emanazioni iconografiche ispirate dalla medesima sensibilità. In un foglio volante anonimo del Quattrocento (L'Albero della Mondanità) è fin troppo scoperta la citazione del motivo dell'albero roso dai topi di differente colore (fig. 17). Il messaggio sarebbe strutturato nel modo seguente. L'albero è la potenza terrena; la nave è la vita umana che naviga sul mare, il transito della vita. Sull'albero sono poste le gerarchie ecclesiastiche e secolari, ma sono sul punto di precipitare in basso per l'azione distruttiva dei roditori (il giorno e la notte) che minano la stabilità del tronco. La morte distesa nel sepolcro tiene ben tesa la corda con cui attirerà a sé la massa dei notabili per i quali è pronta la zappa che scaverà i sepolcri⁴⁰.

Altro termine di paragone è una tavola silografica dalla *Nave dei Folli* di S.Brant (fig.18). Al capezzale di un moribondo si vedono una monaca assorta in preghiere e un folle caratterizzato dal tipico berretto a sonagli. Incurante della propria condizione di peccatore

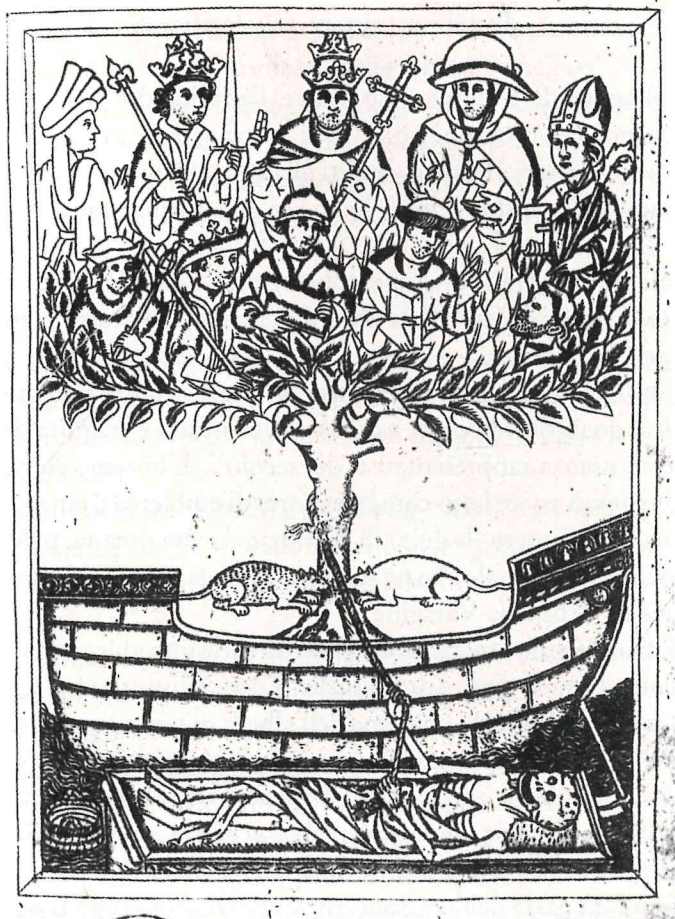


FIG. 17 - L'albero della mondanità, silografia sec. XV,
(Firenze, Biblioteca Riccardiana).



FIG. 18 - Anonimo, Il folle e il morente
(silografia da S. Brant, *Das Narrenschiff*, Basel 1494).

il folle non sa far di meglio che sbeffeggiare il malato per il suo stato di debolezza, non avvedendosi che intanto sta precipitando nella bocca dell'inferno per la sua stolta superbia.

Secondo il principio interpretativo letto a proposito e qui accolto, il matto si tiene aggrappato ad un esile ramoscello, che certo non può soccorrerlo. Crediamo di scorgere in questo dettaglio, pur del tutto marginale nell'economia della scena, una lontana reminiscenza dei più celebri modelli grafici dell'«uomo nel pozzo»⁴¹.

Nel lungo svolgersi della storia intellettuale del concetto, la rappresentazione allegorica del destino umano, possiamo constatare la sostanziale coerenza dell'identità tra il «tema» e il «motivo», cioè la sua abituale riconoscibilità iconografica nella memoria religiosa collettiva⁴².

Tuttavia non sfugge che la struttura formale dell'immagine, nel tempo, soggiace a occasionali processi di trasformazione, sia pure disciplinati e tali da non compromettere mai la identificazione immediata del soggetto. Sono variabili che non sembrano dipendere dalla occasionale creatività di un artista e neppure da un processo di allontanamento dell'allegoria dalla sua intelligibilità primitiva. Esse denunciano, piuttosto, la singolare capacità del prototipo teologico di riferimento di adattarsi organicamente al contegno spirituale del momento, senza intaccare il valore profondo della dimostrazione.

Per questa ragione ci sentiamo di affermare che il tema in questione, almeno per quanto riguarda le immagini a stampa a noi note, non ha mai subito, nei secoli, una vera modificazione di significato. Anzi, se talvolta c'è stata qualche deviazione, anche marginale, dalla rigida definizione dei valori gerarchici del senso interpretativo, la corretta prospettiva esegetica è stata completamente reintegrata in un momento successivo.

Si è cercato di mettere a fuoco non solo le specifiche modalità culturali ed estetiche con cui la rappresentazione si è trasformata periodicamente, ma anche l'oscillazione del quadro simbolico nella sua totalità.

Infatti, le due versioni alternative dell'unica immagine, l'uomo nel pozzo e l'uomo sull'albero, si sono affermate singolarmente, alternandosi in virtù delle rispettive valenze retoriche. I vari apologeti dell'allegoria della vita, infatti, vi hanno cercato, di volta in volta, consonanze figurative alle loro proposizioni sapienziali, sfruttando la duttilità dei prototipi e delle loro emanazioni particolari.

Da parte di chi scrive, attraverso opportuni meccanismi di decifrazione, si è cercato di calare ogni documento iconografico nell'ambito generale che lo giustificava, ambito devozionale nel senso più esteso del termine. Ci si è avvalsi, senza riserve, dell'ampia disponibilità di fonti scritte, ma dove il rapporto testo-immagine non riusciva a sciogliere gli enigmi del senso appropriato si è cercato di «immaginarlo», lasciandosi semplicemente persuadere dalla elementare evidenza delle raffigurazioni.

In un estremo tentativo di schematizzazione si può dire, perciò, che la tipologia rappresentativa dell'«uomo sull'albero», in determinati contesti dottrinali, rispondeva al bisogno di sottolineare il senso di precarietà della vita per effetto dell'errore primigenio;

l'«uomo nel pozzo», invece, enfatizzava piuttosto l'idea del peccato come caduta e condanna definitiva. Queste diverse manifestazioni iconiche, l'abbiamo visto, coincisero cronologicamente con modi specifici, ma diffusi e condivisi, di percepire il comune destino soprannaturale, soddisfacendo al bisogno, inesausto nella storia della devozione cristiana, di avere eloquenti immagini di riferimento per la preghiera e la meditazione individuale.

NOTE

- ¹ A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, ed. cons., Milano 1988.
- ² A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni nei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze 1872, vol. II, pp. 142-145. Nota bibliografica e revisione delle fonti in *Questa si è la legenda de Sancto Iosaphat* (con prefazione di C. Bertelli e nota di E. Bisani Brandi), Milano 1982.
- ³ Cfr. A. MONTEVERDI, *Barlaam e Josaphat*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1949, vol. VI, pp. 192-194; W. STAMMLER, *Barlaam und Josaphat*, in O. SCHMITT, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937, vol. I, pp. 1452-1458.
- ⁴ Per la versione italiana si veda S. RONCHEY, P. CESARETTI, *Vita bizantina di Barlaam e Joasaf*, Milano 1980, pp. 108-110.
- ⁵ J. DA VARAGINE, *Legenda Aurea* (traduzione di C. Lisi), Firenze 1952, pp. 821-822.
- ⁶ A. MUÑOZ, *Le rappresentazioni allegoriche della vita nell'arte bizantina*, in «L'Arte» 1904, pp. 130-145.
- ⁷ A.F. DONI, *La filosofia morale del Doni, tratta da molti antichi scrittori...* (ed. cons. Venezia, Bertoni, 1606, pp. 12 e seg. - Milano, Biblioteca Trivulziana). L'opera è lontana propaggine del *Libro di Calila e Dimna* (India sec. IV-VI d.C.) da cui il Pañcatantra contenente l'apologo (versione araba di Ibn al-Muquaffa, sec. VIII, dal quale tutte le successive versioni dipendono).
- ⁸ Cfr. J. SONET, *Le roman de Barlaam et Josaphat*, Namur-Paris 1949, pp. 30-31.
- ⁹ Cfr. *Questa si è la legenda...* cit., p. 10; S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1936, p. 64 e seg.
- ¹⁰ La miniatura è riprodotta in W. STAMMLER, *op. cit.*, p. 1456.
- ¹¹ Cfr. A. MUÑOZ, *op. cit.*, p. 143-144.
- ¹² Cfr. M. DIDRON, *La vie humaine*, in «Annales Archéologiques», Paris 1844, vol. I, p. 241 e seg.; IDEM, *Manuel d'iconographie chrétienne. Guide de la peinture du Mont Athos*, Paris 1845; A. MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 130-145; P. D'ANCONA, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo*, Firenze 1923, pp. 3-33.
- ¹³ «L'antico inganno delle gioie della vita, che un tempo aveva attenuato l'orrore del drago della morte, ormai non m'illudeva più(...) Ormai non potevo fare a meno di vedere la notte e il giorno che si inseguivano frettolosi e mi avvicinavano alla morte(...) Ma quando seppi che la vita era assurda e terribile, quel gioco (...) cessò di divertirmi. Il miele non poteva avere più nessuna dolcezza per me una volta che avevo scorto il drago in fondo al pozzo e i topi che rosicchiavano il mio unico punto d'appoggio», cfr. L. TOLSTOJ, *La confessione*, Ginevra 1884 (riprodotta integralmente in L. TOLSTOJ, *Opere complete*, Mosca 1957, vol. 23, pp. 47-51 - traduzione di G. Pacini, Proprietà Letteraria Sugarco, Milano).
- ¹⁴ Si tratta di un foglio volante rinvenuto sul lato interno della copertina del manoscritto 3301 nella Biblioteca di Corte a Vienna (cfr. F. M. HABERDITZL, *Die Einblattdrucke des XV Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek zu Wien*, Wien 1920 (2 voll.), vol. I, p. 34, n. 68.

- ¹⁵ Cfr. L.W. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Leipzig 1902, tomo IV, p. 253 e seg.
- ¹⁶ Cfr. A. TENENTI, *Ars moriendi*, appunti sul problema della morte alla fine del XV secolo, in A. BRAUDEL, *Problemi di metodo storico*, Bari 1973, pp. 71-82.
- ¹⁷ A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Milano 1957, p. 109.
- ¹⁸ Cfr. A. TENENTI, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, in «Cahiers des Annales», Paris 1952, n. 8, pp. 60-68. Riteniamo che la silografia pubblicata dal Tenenti, che noi qui ripresentiamo, faccia parte del corredo illustrativo dell'opera seguente: G. SAVONAROLA, *Predica dell'arte del Benemore facta dal reuerendo padre frate Hieronymo da Ferrara adi II di Nouebre M.CCCC.LXXXXVI, & raccolta da Ser Lorenzo Violi dalla uua voce...* (J.Ch. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris 1863, tomo V, p. te I, p. 167).
- ¹⁹ A. TENENTI, *Ars moriendi...* cit., p. 82.
- ²⁰ Cfr. J.G.Th. GRAESSE, *Tresor de livres rares et precieux*, Berlin 1922, vol. I (A-B), p. 293.
- ²¹ *Vita Bizantina...* cit., p. 108.
- ²² Cfr. L.W. SCHREIBER, *op. cit.*, Leipzig 1910, tomo V (p. te A), p. 106, n. 3482; *The Illustrated Bartsch, German Books Illustrated before 1500 (edited by W.L. Strauss; C. Schuler)* n. 84 (Supplement - part. V: anonymous artists 1482-1483), p. 69, n. 1483/187.
- ²³ Il tema dei due alberi dei quali uno dona la vita, l'altro la morte, è antichissimo ed è chiarito in G. DE CHAMPEAUX - S. STERCKX, *I simboli del medioevo*, ed. cons. Milano 1981, pp. 330-331.
- ²⁴ *Das Buch der Weisheit* (Faksimile-druck herausgegeben von R. Payer von Thurn, Wien 1925), cap. I.
- ²⁵ Cfr. C. SALSÌ, *Il Sogno di Raffaello di G. Ghisi. Nuove indagini iconografiche*, in «Grafica d'arte», Milano 1993, n. 13, pp. 3-10.
- ²⁶ Opere originali furono composte da F. Coster, J. David, C. Scribani, A. Sucquet, J. Andries, Ph. D'Outreman, Lessius, A. Poirters, H. Hugo. La loro spiritualità si fondava sullo studio degli *Esercizi* e su una solida erudizione ed era diretta sia ai laici che agli ecclesiastici con l'intento di dettar regole per un'efficace pratica religiosa (Per quanto riguarda i meccanismi della creazione iconografica nei Paesi Bassi spagnoli si veda: J.B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, n. I, pp. 5-11; 67-68.)
- ²⁷ Per l'attribuzione si veda: J.B. KNIPPING, *op. cit.*, n. I, p. 18. Questo il testo inciso alla base del foglio presso la Raccolta Bertarelli (mm. 290x205), liberamente tradotto: «Colui che ingannato da una falsa immagine del mondo fallace ha respinto con fastidio il Signore Gesù e il bene sicuro, è simile a un uomo il quale mentre si mette in salvo sotto la minaccia della morte precipita a capofitto in un enorme precipizio(...) Ma vede una piccola quantità di miele stillare da un albero e dopo averlo gustato con l'animo tranquillo, dimentico delle sventure, di questo soltanto soddisfatto, viene preso da puro piacere. Il meschino serva come esempio e metta in guardia di quanti siano i rischi che accompagnano i piaceri del mondo ingannevole (I. Semmius) ».
- ²⁸ A questo riguardo si faccia riferimento al *Discorso intorno alle immagini* del card. G. Paleotti, soprattutto al capitolo *Delle pitture oscure et difficili da intendersi* (cfr. P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative della Riforma Cattolica*, in «Archivio per la Storia della Pietà», Roma 1962, n. 4, pp. 158-159) e inoltre a: A. GILIO DA FABRIANO, *Due Dialoghi*, Camerino 1564, p. 115.
- ²⁹ Il foglio è citato in F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam 1949 e seg., vol. XIV, p. 96, n. 10. (L'esemplare della Raccolta Bertarelli ha le seguenti misure, mm. 313 x 203). Il volume originale di J. CATS reca il titolo: *Alle de Wercken so ouden als nieuwen Van der Heer Jacob Cats, ridder oudt Raedtpensionaris van Hollandt..., t'Amsterdam by Jan Jacobsz Schipper 1658, met Privilegie*

- (Parigi, Bibliothèque Nationale, Yi. 1 - 14). Il foglio illustra un capitolo d'ispirazione macabra: «Cassa da morto per il vivo/ol/Allegorieltratte dalla parola di Dio. Che indicano/la brevità, la vanità e l'incertezza dell'agire dell'uomo./Salmo 90.12/Insegnaci a contare i nostri giorni perchè il nostro cuore diventi saggio».
- ³⁰ Cfr. J. HUIZINGA, *La civiltà olandese del Seicento*, Torino 1967, p. 68.
- ³¹ *Al de Wercken van Jacob Cats*, Amsterdam, J.J. Schipper 1664-1665 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Yi-351).
- ³² Cfr. PH. ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris 1977, pp. 293-294.
- ³³ B. PASCAL, *Pensieri*, (a cura di P. Serini), Torino 1966; A. TENENTI, *Ars Moriendi...* cit., pp. 82-91.
- ³⁴ A. SUCQUET, *Via vitae aeternae*, Anversa, H e J.B. Verdussen 1665 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, s.t.c.v. 44 bis).
- ³⁵ Anche negli *Esercizi* la meditazione sui peccati invitava a considerare la grazia divina che ha protetto il fedele dagli elementi e dalla terra la quale non si è aperta ad inghiottirlo, creando sempre nuovi inferni per tormentarlo (P. BONDIOLI, *Gli Esercizi Spirituali di S. Ignazio di Loyola*, Milano 1974, p. 73).
- ³⁶ Cfr. M. PRAZ, *Emblema*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1949, *ad vocem*.
- ³⁷ Cfr. Th.A.G. WILBERG VIGNAU-SCHUURMAN, *Die Emblematischen Elemente im werke Joris Hoefnagels*, Leiden 1969, vol. I, p. 290. Per la simbologia animale e vegetale si è fatto riferimento ai repertori più noti: L. REAU, *Iconographie de l'art chrétienne*, vol. I, Paris 1955, *ad vocem*; L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, ed. cons. Milano 1974, *ad vocem*.
- ³⁸ *Dionysii Lebei-Batillii Regii Mediomatricum Praesidis Emblemata a Jano Iac. Boissardo Vesuntino delineata sunt...* (cfr. *Emblemat handbuck zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Herausgegeben von Artur Henkel und Albrecht Shöne, Stuttgart 1967). L'origine dell'allegoria dell'albero di mele dal mito di Ercole è descritta in J. HELL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, ed. cons., Milano 1983, pp. 159, 275.
- ³⁹ *Al de Wercken* (1664-1665), cap. XLVI, p. 24. Sul verso del foglio, impresso in caratteri tipografici, è leggibile un testo di 38 righe dal titolo: «Per i viventi/ su di un caso singolare occorso nella città di Zierikzee ai nostri giorni». Si racconta della morte improvvisa di un uomo il cui corpo, dopo il decesso, viene sezionato. In quel momento si scopre che la morte è stata causata da un verme insinuatosi fin dentro il cuore. Il racconto si conclude con una preghiera al Padreterno perchè risparmi agli uomini il tormento del verme che roderà in eterno; meglio sopportare i peggiori tormenti su questa terra se ciò varrà ad evitare il supplizio senza fine. Apparentemente non si riscontrano immediati nessi col significato di cui è portatrice l'immagine incisa al recto, se non quello un po' pallido, del serpente, o drago, emblema satanico.
- ⁴⁰ Cfr. *Grafica fiamminga e renana del Quattrocento*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, cat. esp. Firenze-Milano 1969, p. 23.
- ⁴¹ S. BRANT, *La nave dei folli (Das Narrenschiff)*, a cura di F. Saba Sardi, Milano 1984.
- ⁴² Questa terminologia, ormai convenzionale, è di derivazione panofskiana (E. PANOFSKY, *Studi di iconologia*, ed. cons. Torino 1975).

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

PER ALCUNE INCISIONI DERIVATE DA ANDREA APPIANI: L'«APOTEOSI DI PSICHE», «VÉNUS CARESSANT L'AMOUR» E I RITRATTI NAPOLEONICI

Giovanni Battista Sannazzaro

Che alcune incisioni derivate da Andrea Appiani contribuiscano anche a chiarire alcune problematiche relative a suoi dipinti, è stato più volte riscontrato dallo scrivente, il quale, ormai da dieci anni sta studiando, soprattutto in termini filologici, l'opera del pittore milanese. Molteplici e complesse ne sono, infatti, le possibilità d'indagine fra cui si sono ora scelti tre casi che appaiono, allo stato attuale delle ricerche, particolarmente emblematici¹: si vuole, cioè, studiare come alcune incisioni possano sia confermare la pur controversa data di esecuzione per affreschi quali le «Storie di Psiche»; sia chiarire la genesi stilistica e iconografica dei dipinti, spesso confusi fra loro, dedicati al tema di «Vénus caressant l'Amour»; nonché, infine, precisare la cronologia e la sequenza dei numerosi ritratti da Appiani dedicati a Napoleone.

Se abbastanza nota è l'incisione che Giuseppe Beretta derivava dall'«Apoteosi di Psiche», cioè dal medaglione centrale agli affreschi, con le «Storie di Psiche»², eseguiti nella Rotonda della Villa Reale di Monza, per l'arciduca Ferdinando d'Austria, (figg. 1-2)³, molto meno conosciuta agli studiosi ne è l'immagine relativa. Come riportato nel titolo stesso, l'incisione fu premiata, a Brera, «dall'I.R. Accademia di Milano l'anno 1831». Lo stesso Beretta, in quella che sarà la principale biografia di Appiani, edita nel 1848, ne ricorderà, inizialmente, la prestigiosa commissione, e ne concluderà la lunga descrizione, dichiarando che «i dipinti furono operati nell'anno 1789», non senza mancare di citarne l'incisione premiata⁴. Dopo i difficili e poco noti esordi di Appiani, nonché a seguito delle iniziali riuscite del pittore – soprattutto in quel contesto aristocratico milanese documentato dal Bianconi nella sua *Nuova Guida di Milano*, del 1787⁵ – le «Storie di Psiche» attestano una affermazione ormai conseguita: alla importante commissione appare coerente anche quanto lo stesso Appiani scriverà, nel 1796, all'amico Bodoni, definendo una personalità quale il conte di Wilzeck, «mio buon mecenate»⁶. Dal Beretta in poi, la data 1789 è stata, essenzialmente, accettata dagli studiosi – a parte qualche eccezione⁷ – che ritenevano, quindi, gli affreschi anteriori al viaggio di studio, da Appiani effettuato a Parma, Bologna, Firenze, Roma e, forse, Napoli, nel 1791, e la cui importanza, negli esiti stilistici del pittore, è stata anche

negata, in termini generali⁸ (malgrado, fra l'altro, la notevole durata di nove mesi). Solo recentemente è stata suggerita, per i medesimi affreschi, la postdatazione al 1792⁹. In effetti, già la prima e sintetica biografia a stampa dedicata al pittore, del 1817¹⁰, menzionava, pur nella sua brevità, le «Storie di Psiche» come subito seguenti la medaglia affrescata a Milano nel palazzo del marchese Busca – ora Collegio di S. Carlo – con «Psiche davanti a Ebe»¹¹, ed entrambi dopo il tour di studio, a dichiarato risultato stilistico dei nuovi esiti raggiunti, «con qual occhio perspicace e fino discernimento avesse saputo valersi de' fatti studj». Precisazioni in tal senso sono offerte dal Repossini, uno degli aiutanti di Appiani, la cui testimonianza è raccolta all'interno di manoscritti raccolti, almeno dal 1817¹² (ma forse anche precedentemente), dal Reina (Parigi, Bibliothèque Nationale, Fondo Custodi)¹³, e ora parzialmente trascritti grazie al Mellini, importante studioso di Appiani¹⁴. Il Repossini, infatti, ricordava come, nel 1792, dopo aver iniziato gli affreschi in Santa Maria presso San Celso, Appiani avesse dovuto interrompere i lavori «per l'opera della Rotonda nella Villa di Monza da lui dipinta ad istanza dell'Arciduchessa Maria Beatrice col consenso dei deputati di S. Celso», fra i quali era compreso anche il marchese Busca. «Aveva impiegato a Monza circa 8 mesi dal primo apparato fino alla fine che fu di Novembre, e vi fece la favola di Psiche. Gli ornati furono fatti da due fratelli Lodigiani... ma non ressero al tempo. Lagnavansi i deputati del ritardo: affrettò egli gli studj, e cominciò a dipingere il San Giovanni Evangelista nella primavera del 1793, e continuò fino all'autunno di detto anno lavorando nelle vele degli Evangelisti»¹⁵. Ulteriori conferme paiono, inoltre, rinnovate da parole del Beretta, quando, malgrado avesse datato gli affreschi al 1789, rilevava che, del tema di Psiche «Raffaello stesso ne fece ampio dipinto nella Farnesina in Roma ed Appiani (non dobbiamo negarlo) fu troppo adoratore dell'Urbinate»¹⁶, e che il pittore «slanciò in quest'affresco un passo gigantesco verso l'arte perfetta, e riuscì tale nell'ammirazione delle società, che nessuno dubitò più del grado cui salirebbe in avanti»¹⁷. Inoltre, il medesimo incisore/biografo sembra confermare la sequenza cronologica suggerita sin dal 1817, quando osserva, nella «Psiche davanti a Ebe», di palazzo Busca, una composizione anticipante quella nell'«Apoteosi di Psiche» a Monza¹⁸. Tanto più che, scrivendo all'Albertolli nel 1791, Appiani gli raccomandava di riferire proprio al marchese Busca, proprietario del palazzo, i suoi studi su Raffaello e Correggio «a fine di cavare partito per ciò che debbo dipingere nella chiesa di S. Celso». Se quest'ultima impresa pittorica fu il motivo determinante dell'impegnativo viaggio a Roma, lo stesso marchese Busca – dato anche il tenore della lettera – fu forse il fautore principale dell'importante commissione: come suggerito nella breve biografia del 1817, al suo ritorno, Appiani dovette affrescare subito la medaglia in esame, contemporaneamente agli iniziali lavori (in particolare, alcuni restauri) per San Celso (la base della cui cupola inizierà ad affrescare solo nella primavera del 1793), forse a possibile dimostrazione dei nuovi esiti stilistici raggiunti. Quasi un test, la medaglia di palazzo Busca – ancor più sorprendente se paragonata alle prove precedenti, in particolare di quando Appiani era soprannominato il «Seccone» – dovette, allora, aprirgli definitivamente le porte ad altre esclusive dimore,



FIG. 1 - Monza, Villa Reale, la Rotonda: Andrea Appiani, «Apoteosi di Psiche».



FIG. 2 - Giuseppe Beretta da Andrea Appiani:
«Andrea Appiani inv. e dip. Giuseppe Beretta dis.
e inc. A S.A.I. il Serenis.mo Principe Rainieri
Viceré del Regno Lombardo Veneto; Arciduca
d'Austria, Principe R.te d'Ungheria e Boemia.
Cavaliere del Toson d'Oro: Gran Croce
dell'Ordine Reale di St Stefano d'Ungheria e
dell'Ordine Imp.le Austriaco di Leopoldo Imp.le
Regio Generale d'Artiglieria, ecc. ecc.
L'Originale è dipinto a fresco sulla volta della
Rotonda nell'I.R. Palazzo di Monza. Giuseppe
Beretta in attestato di Profonda venerazione
D.D.D. Premiata dall'I.R. Accademia di Milano
l'anno 1831».
645x475. Art Cart. g 2: 37, 38.



FIG. 3 - Milano, Gabinetto dei Disegni del
Castello Sforzesco. Andrea Appiani: «1. Antonio
Merli. 2. Leopoldo Stiler. 3. Michael Kech. 4.
Benedetto Tordorò. 5. Felice Giani. 6. Andrea
Appiani attuo quanto sopra».
Disegno a matita su carta bianca. 175x250.



FIG. 4 - Monza, Villa Reale: Andrea Appiani, «Amore ferisce Psiche addormentata».



FIG. 5 - Monza, Villa Reale: Andrea Appiani, «La bellezza di Psiche».



FIG. 6 - Mercato antiquario. Andrea Appiani (attr.): «Apoteosi di Psiche». Disegno a penna. Diametro: 290.



FIG. 7 - Collezione privata. Giuseppe Beretta da Andrea Appiani: «Apoteosi di Psiche». Disegno a matita?. Diametro: 360 circa.



FIG. 8 - Collezione privata (già collezione Dubini-Hoepli). Andrea Appiani (attr.), «Venere e Amore». Disegno, mm. 190x250.



FIG. 9 - Già Milano, collezione D'Amici. Andrea Appiani, «Venere e Amore».

sia le «case da nobile» milanesi – come, in particolare, casa Passalacqua – sia la Rotonda arciduciale. Ci si può, allora, chiedere se con la data 1789 il Beretta non intendesse l'anno in cui gli affreschi di Monza furono commissionati ad Appiani, quando, però, la Rotonda non era ancora terminata.

Così, alle tre prove pittoriche, strettamente correlate fra loro, Appiani doveva, quindi, essere già impegnato prima del lungo viaggio di studio, di cui quasi niente sappiamo: appartengono tutte, allora, – e in stretto legame stilistico, in primis, ai poco noti affreschi in casa Passalacqua – a quella che i biografi ottocenteschi hanno chiamato la «seconda maniera» di Appiani, riferendola ai dipinti eseguiti dopo il viaggio a Roma del 1791, sino a quelli del 1808, e caratterizzata dal «naturale a grazioso»¹⁹.

Che le «Storie di Psiche» risentano degli studi effettuati a Roma, pare altresì confermato anche dalle puntuali citazioni dal repertorio classico: ad esempio, la comparsa del Pantheon e di altre architetture romane nel riquadro con «La bellezza di Psiche» (fig. 5), o le diverse rappresentazioni della protagonista, la cui statuaria presenza appare evidenziata dalle fitte pieghe delle vesti, certo memorie dei numerosi modelli plastici romani. Inoltre, a Felice Giani, conosciuto anche personalmente a Roma – come attesta anche un disegno ora nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, già edito, ma mai studiato in simile accezione (fig. 3)²⁰, che comprende pure il ritratto di quell'abate Tordorò, citato dal Reina in aneddoti romani, anche in riferimento a Raffaello²¹ – le «Storie di Psiche», sembrano, fra le opere di Appiani, quelle più vicine, ma, se e in quale reciproca relazione stilistica, è questione tutta da chiarire (come attesta il pur problematico raffronto, in particolare, tra «Amore ferisce Psiche addormentata» (fig. 4), di Appiani, e gli affreschi, altresì con la favola di Amore e Psiche, dipinti da Giani nella galleria di palazzo Laderchi a Faenza, nel 1794).

Tuttavia, come accennato all'inizio del presente studio, oltre che dagli scritti, è dall'incisione disegnata dal medesimo Beretta che sono offerte conferme alla data 1792. In collezione privata esiste, difatti, un disegno che è ora attribuito al medesimo incisore/biografo di Appiani (fig. 7): non solo identica appare la composizione generale, direttamente tratta dall'affresco (fra l'altro diversa da quella in altro disegno, attribuito all'Appiani e già in mercato antiquario, con varianti più o meno leggere rispetto all'affresco: fig. 6)²², ma stessi sono anche dettagli stilistici, come, in particolare, i volti delle divinità rappresentate. Ma non solo, l'autografia del Beretta pare qui ulteriormente convalidata anche dalla scritta sul bordo del disegno, dai caratteri corsivi molto simili a quelli nell'incisione: se, come in quest'ultima, la scritta del disegno in esame recita «Andrea Appiani inv. dip.», la medesima appare integrata proprio dal millesimo «1792», assente nell'incisione, a definitiva conferma della cronologia ora suggerita. Malgrado le consonanze, non è possibile, allo stato attuale, neanche ipotizzare che il disegno in esame sia preparatorio all'incisione, dal momento che non ne è consentita una visione diretta del foglio. Le misure potrebbero, tuttavia coincidere, poiché, sul retro della fotografia relativa al disegno, ne sono indicate le dimensioni approssimative del diametro, riportate come «cm 36 circa», mentre quello dell'incisione misura, invece, 340 mm.

Fra i temi che grande fortuna ebbero in età neoclassica, oltre a quello di Psiche, Appiani si dedicò anche a quello di Venere e Amore, di cui è il medesimo Beretta, a ricordare un'altra importante incisione, derivatane da Michele Bisi, nonché ugualmente premiata, come rammenta il titolo nella stessa, nel 1822, dall'«Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Milano» (fig. 13)²³.

Come scriveva il biografo/incisore di Appiani, dopo il viaggio di studio a Roma, cioè nel periodo ora considerato, «stanco di tanto lavoro continuo, Appiani riportossi in Milano, e per una specie di riposo si diede in questi anni ad un elucubrato studio sopra cammei greci, trovando molto pascolo su quelle composizioni semplici ma esprimenti alquanto. Anche molte lucerne antiche fornirono all'Appiani notevoli lumi per savie composizioni, intorno alle quali mostrò valersene dappoi per alcune sue opere, con belle modificazioni. Una composizione sola, per dir tutto, Venere ed Amore, che fu più tardi intagliata da Michele Bisi, è tolta direttamente eguale da una di quelle lucerne: il dipinto fu commissione del commendatore di Sommariva»²⁴. Vale a dire, del conte Giovanni Battista Sommariva²⁵, eccezionale committente neoclassico, per cui l'Appiani dipinse anche il ritratto, oggi alla Carrara di Bergamo²⁶, e due opere all'epoca ancora più famose, ma oggi entrambe smarrite, l'«Ira di Achille»²⁷ e, altresì, «Venere e Amore». Quest'ultima composizione sarà, poi, indicata, nel 1807, dal catalogo del Salon, svoltosi in quell'anno a Parigi, come «Venus qui caresse l'Amour»²⁸, quindi menzionata, nel 1817, come «quadrucchio mirabile nella Villa Sommariva sul Lago di Como»²⁹, nonché descritta col n. 87 nel catalogo di vendita della stessa collezione Sommariva, svoltasi a Parigi nel 1839, quale «Venus Caressant l'Amour»³⁰. È verosimile che, nel 1848, il Beretta conoscesse del dipinto, forse ormai a Parigi, solo l'incisione derivatane dal Bisi, nel cui titolo è, fra l'altro, ricordata anche la prestigiosa committenza, da parte del Sommariva.

Malgrado l'esistenza di questa preziosa fonte visiva – tanto più importante, in quanto il dipinto è, oggi, introvabile – e malgrado la medesima sia stata pubblicata, ad esempio, anche nella *Storia di Milano*³¹, gli studiosi tendono a suggerirne, anche in tempi abbastanza recenti, l'identificazione con la teletta di «Venere e Imeneo piangente», dal 1833 ai Musei Civici di Pavia (legato Malaspina: fig. 11)³². In realtà, come non manca, altresì, di rilevare la critica, del tutto diverse – al pari dei rispettivi titoli – sono le due composizioni, che costituiscono varianti su tema simile, insieme a un terzo dipinto (fig. 9). Oggi introvabile, e in sostanza da poco segnalata agli studiosi (1992)³³, quest'ultima opera deve essere – a quanto consta dal complesso, e, purtroppo, ancora lacunoso catalogo del pittore – il prototipo della serie, cui si aggiunsero, in due riprese distinte, la teletta di Pavia e il dipinto per il conte Sommariva (più tardi inciso dal Bisi).

Del primo (fig. 9), forse dipinto a tempera su carta incollata su telaio e già documentato verso gli inizi del Novecento nella collezione milanese D'Amici³⁴, una vecchia fotografia illustra anche la scritta retrostante: «A. Appiani fece pel Cantore Marchesi ... allegoricamente la Sig.ra Gherardi Sartirana che abbraccia la figlia Sig.ra Moreschi sotto sembianze d'Amore».

Se questi nomi rammentano anche i noti legami di Appiani con il teatro³⁵, i dati stilistici



FIG. 10 - Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, Raccolta Maggiolini, B Coll. 7 gen. 17: Andrea Appiani (attr.), variante sul tema di «Venere e Amore».



FIG. 11 - Pavia, Musei Civici: Andrea Appiani, «Venere e Imeneo piangente».

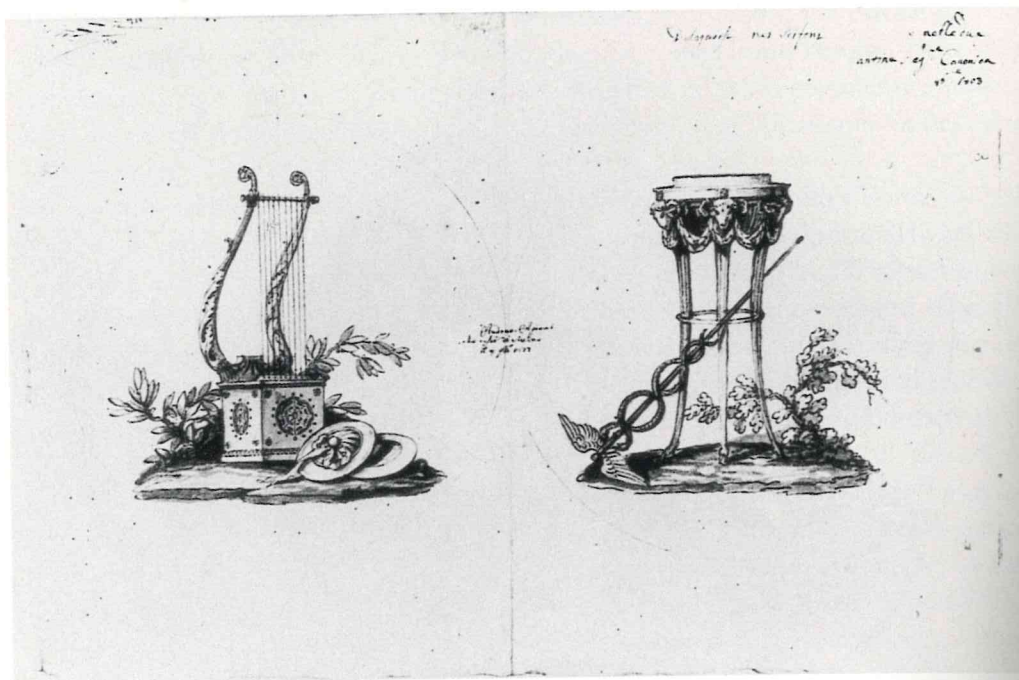


FIG. 12 - Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, Raccolta Maggiolini, B Coll. 14 gen. 24: Andrea Appiani, disegno. 248x364 mm.

accostano il medesimo dipinto agli affreschi di Monza. Non solo molto simile vi è, infatti, la tipologia di Venere e Amore (altresì confrontabile a due riquadri anche qui studiati, «Amore ferisce Psiche addormentata» e «La bellezza di Psiche»: figg. 4-5), ma a dipinti di quel periodo fanno pensare anche il tratto fortemente lumeggiato, a ombreggiature contrastate, e l'accenno paesaggistico: questi motivi sono facilmente riscontrabili in opere di Appiani eseguite sino alla fine del Settecento, fra cui, delle ultime, il disegno per «Rinaldo e Armida» per il principe di Colloredo (fig. 14)³⁶, e gli affreschi già nella casa Sannazzaro, poi del ministro Prina, oggi nella Pinacoteca di Brera.

Precedente iconografico, fra i più diretti, appare quel modello altre volte studiato da Appiani – anche negli affreschi di Monza – l'«Amore e Giove» di Raffaello alla Farnesina, di cui riappaiono i profili accostati in un abbraccio, secondo uno schema che il Beretta poteva assimilare agli studi sull'antico.

Vicino al realizzato è un poco noto disegno già nella collezione Dubini-Hoepli, quindi in mercato antiquario e attribuito all'Appiani, (dove sembra, fra l'altro, delineata anche la destra della Venere, in atto di accarezzare Amore: fig. 8)³⁷: nel contempo, un'ulteriore idea sarebbe documentata in un disegno della Raccolta Maggiolini (fig. 10)³⁸, ugualmente attribuito al pittore, in cui l'illusionistica rappresentazione su lastra sagomata, a rilievo, è, forse, progetto di studio su una tecnica antica come l'encausto, dall'Appiani sperimentata in quegli anni³⁹.

Il piccolo dipinto ora nei Musei Civici di Pavia (fig. 11) ne costituisce variante sul tema, dove il modello del «Giove e Amore» nella Farnesina resta, compositivamente, nella posa della dea, ora isolata, le cui gambe, nel contempo, sono confrontabili con la lunetta, altresì dedicata a Venere e Amore, nella Rotonda di Monza. Molto diversa è, però, l'iconografia, essendo, in termini generali, una scena di compianto: la possibile allusione a qualche lutto, forse amoroso, della committenza, è effettivamente confermata dalla posa di Imeneo, consueta a monumenti sepolcrali anche milanesi. Nuova, rispetto al dipinto già D'Amici, è anche l'esecuzione pittorica, con quei modi sfumati caratteristici al periodo seguente il primo viaggio effettuato dal pittore a Parigi, nel 1801. Vi appaiono, inoltre, ricordi dal Luini – pittore molto studiato anche dall'Appiani, come ha più volte suggerito la Ottino Della Chiesa⁴⁰ – tratti, in particolare, dalla «Decapitazione di S. Caterina», affrescata in San Maurizio al Monastero Maggiore, in cui, nel 1802, Appiani era, fra l'altro, documentato quale commissario di Belle Arti⁴¹: dal profilo della santa sembra infatti derivare, in controparte, quello della Venere, pertanto inconsueto, nella sua evidenza ritrattistica, in Appiani; o, da un altro affresco del Luini nella medesima aula della chiesa, la Ginevra Bentivoglio, può discendere la mano destra della dea (pur disegnata secondo il notissimo prototipo diffuso nella cultura leonardesca).

Se il 1801/1802 può essere post quem all'esecuzione del dipinto, lo stesso si avvicina a opere databili intorno al 1808, come, in particolare, due fra le «Storie di Giunone» – la «Toeletta» di Brescia, e la «Venere allaccia il cinto a Giunone», segnalata dal Mellini (fig. 15)⁴² – anche per l'ambientazione, limitata alla parete rocciosa e al sepolcro chiuso, su cui sono evidenziati l'ara, con decorazioni classicamente ispirate, e le poche note di repertorio



A SUA ALTEZZA REALE IL PRINCIPE EUGENIO
 Duca di Leuchtenberg
 Principe di Eichstett

FIG. 13 - Art 2-49 (con titolo), e Art 2-50 (senza titolo): mm 740x530. «Il Cav. Andrea Appiani dipinse. Michele Bisi disegnò e incise. A SUA ALTEZZA REALE IL PRINCIPE EUGENIO Duca di Leuchtenberg Principe di Eichstett. Michele Bisi in attestato di venerazione e riconoscenza. L'originale è posseduto dal Sig. C.te Com.re De Sommariva. Premiata dall'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Milano nel 1822. Pubblicata nell'anno 1823».



FIG. 14 - Voll. BB 358: mm 192x270. «Andrea Appiani inv. Giu(sepp)e Marri dis. ed inc. RINALDO E ARMIDA».

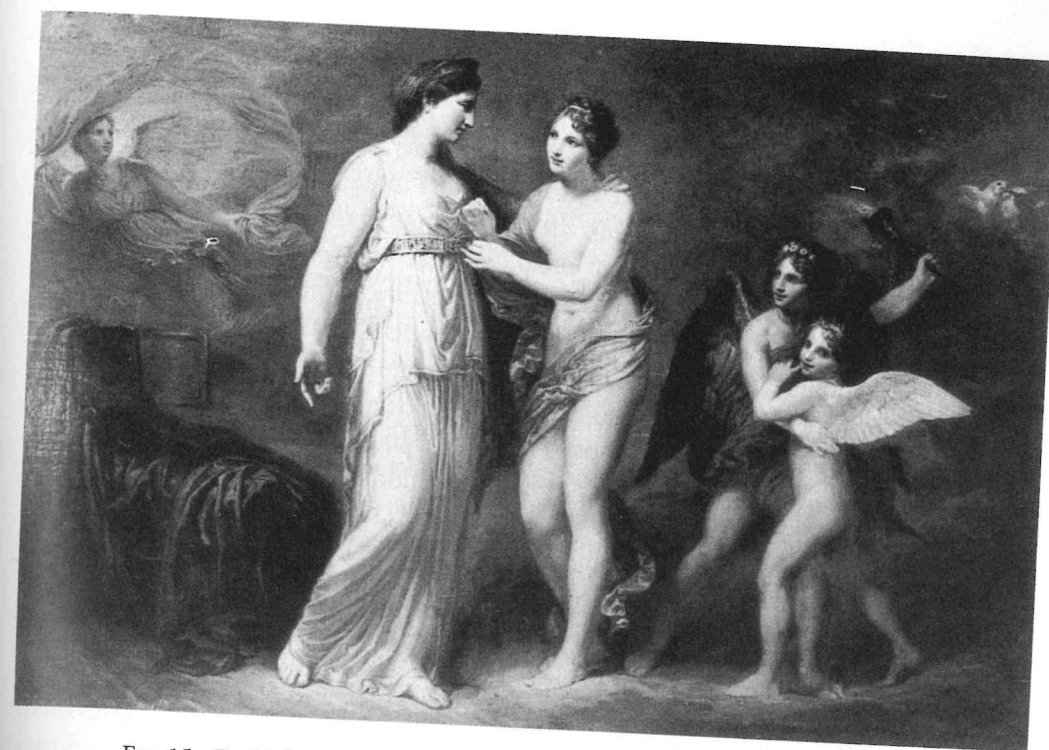


FIG. 15 - Da Mellini 1986: Andrea Appiani, «Venere allaccia il cinto a Giunone».

botanico, di discendenza cinquecentesca: questi ultimi due temi paiono da confrontarsi anche con un altro disegno eseguito da Appiani per il Maggiolini, uno dei più famosi (fig. 12)⁴³.

Quindi, nella terza ed ultima variante sul tema, la «Vénus caressant l'Amour» per il conte Sommariva, poi incisa nel 1822 dal Bisi (fig. 13), nei due protagonisti appare, difatti, replicata la posa già presente nell'idea iniziale, ma non più, però, di profilo. La dea, infatti, ripete un'altra composizione di Appiani che il Bisi, fra l'altro, doveva conoscere particolarmente bene, in quanto compresa in una serie di incisioni, dedicate ad opere del pittore, nonché da lui dirette due anni prima, nel 1820⁴⁴: cioè quel «Rinaldo e Armida» (fig. 14)⁴⁵, di cui si è già ricordato il disegno, e dopo il quale, forse non a caso, il dipinto Sommariva era menzionato sin dal 1817. Se altri dettagli come l'accurata descrizione della quinta arborea fanno ugualmente pensare a dipinti tra 1792-1800, la «Vénus caressant l'Amour» sembra più vicina al 1807, anno in cui fu esposta al Salon di Parigi: infatti, nuovamente alle «Storie di Giunone» paiono accostabili temi stilistici come il cielo nuvoloso del fondo, attraversato, sulla destra, da raggi luminosi, dipinti nella «Toietta» e, soprattutto, il tipo di Amore, molto simile a quello nel pendant (fig. 15). Smarrito ne è, a quanto sembra, anche quel «primo Studio di Venere che accarezza amore pel Quadro dipinto pel V. C. te Sommariva con alquante variazioni», ricordato in una nota, inedita, tratta dalle carte raccolte dal Reina⁴⁶, più precisamente da un inventario di opere del pittore, che confluirà in parte, metodicamente riordinato, nel famoso catalogo di vendita del 1818⁴⁷.

Allo studio delle incisioni derivate dai ritratti di Napoleone dipinti da Andrea Appiani, è fondamentale – oltre che in stretta relazione con la «Rassegna Studi e Notizie» – l'*Iconografia napoleonica* del Bertarelli, edita nel 1903⁴⁸. È dalle incisioni considerate dall'ingegnere studioso, vale a dire comprese nel periodo intercorrente dal 1796 al 1799, che deriverà quel tipo di ritratto che Appiani replicherà, in sostanza, nelle rappresentazioni di tipo ufficiale – fra l'altro dedicate non solo a Napoleone – le quali gli saranno, via via commissionate nell'arco della sua seguente stagione artistica, intensa se pur breve (sino al 1813). Nel capitolo intitolato «Passaggio del Ponte di Lodi. Soggiorno a Milano. Resa di Lonato», il Bertarelli cominciava ad esaminare anche le incisioni tratte da disegni dell'Appiani. Alla prima analizzata, e dedicata a Napoleone dopo la battaglia di Lodi (10 maggio 1796), l'eminente studioso collegava un articolo pubblicato sul «Corriere Milanese» il 9 giugno 1796⁴⁹, poco più di tre settimane dopo il 15 maggio, data del primo ingresso di Napoleone a Milano:

«Eccitato il Milanese pittore Andrea Appiani a ritrarre il Comandante Supremo dell'Armata Francese in Italia, risparmiò la modestia di lui, ne involò furtivamente, e a ritaglio, i lineamenti, e abbandonato il pennello alle spinte del cuore che lo guidava, inventò, compose, espresse il soggetto con una celerità quasi imitata dalle conquiste dell'Eroe, che ritrasse. Ecco il contenuto dell'istoriato ritratto.

Campeggia sublime della persona il General Bonaparte delle usate divise, decorato della somma sua dignità; e con maestà senza fasto, co' piè premendo le bandiere imperiali e

Sarde, in una mano tiene sguainata la sciabola appuntata al suolo, piega l'altra verso una Figura alata che gli sta a sinistra. Rappresenta questa il Genio della vittoria Francese, che tutto ritto, se non che posa il manco piede su un elmo emblemato, stassi accanto d'un'alta frondosa palma in atto d'incidere su uno scudo appeso a quell'albero vittorioso le insigni imprese di Montenotte, di Millesimo, di Dego, di Ceva, e di Mondovì, il Passaggio del Pò, delle quali ascolta il racconto con viso atteggiato a stupore misto di compiacenza: Ondeggia tra la palma e il Genio il vessillo tricolorato. A destra del Comandante presenta il fondo in aerea prospettiva la memorabil battaglia di Lodi col Ponte dell'Adda affollato d'intrepidi Repubblicani, che attraverso lo scoppio dell'artiglieria nimica si apron la via della vittoria. Le sparse dorate nubi, che dall'indietro del Ponte alto riverberano un'occidua luce, annunciano l'ora del giorno segnato dell'illustre evento».

Per la prima volta, il Bertarelli accostava questa descrizione a un'incisione, notagli in almeno due varianti, dalle quali lo studioso riportava parzialmente quanto scritto sullo scudo: «An 4. me de la République Francaise. Amici d'Italia (?). / Montenotte» (cui segue: «Millesimo Dego Mondovì Ceva Passage du Po a Placence Passage de L'Adda a Lodi»): all'anno quarto – che termina il 21 settembre 1796 – corrispondono i limiti cronologici indicati dal «Corriere Milanese». Il Bertarelli citava, per prima, un'incisione di J.R. Smith (fig. 18), custodita nella Bibliothèque Nationale di Parigi (Cabinet des Estampes)⁵⁰, fondo che lo studioso conosceva molto bene, trovandovi anche parecchie delle incisioni da lui catalogate in questo volume. Come si legge nella scritta, questa incisione fu, tuttavia, stampata più tardi: «Bonaparte first Consul of France. Engraved from a Picture painted at Milan, by A. Appiani, in the Possession of the R. t Honorable the Earl Wyncombe, by J.R. Smith Engraver in Mezzotinto to His Royal Highness the Prince of Wales published by him January 25. 1800. N. 31. King Street, Covent Garden, London». Non solo al Bertarelli l'incisione era nota anche in impressione a colori⁵¹, ma, ugualmente, in un'altra versione incisa da A. Le Grand nel 1799⁵².

Il dipinto relativo era, all'epoca, ignoto, come confermerà anche il Nicodemi, nel suo fondamentale studio sulla pittura neoclassica milanese, del 1915, che lo darà disperso⁵³: ma il Bertarelli non era andato lontano suggerendo che si trovasse in Inghilterra, poiché, in effetti, l'opera, segnalata per la prima volta da Honour nel 1964⁵⁴, è in Scozia, a Dalmeny House (fig. 17)⁵⁵. Cinque anni dopo, nel 1969, come «Bonaparte après la bataille de Lodi», il dipinto fu esposto nella mostra parigina dedicata a Napoleone⁵⁶. Nella scheda di catalogo, la Hubert citava l'incisione del Le Grand, ma verosimilmente in un'altra edizione, edita a Berlino dai fratelli Schiavonetti, nel dicembre 1801, dalla quale risulta che il dipinto apparteneva, all'epoca, alle collezioni di Napoleone.

Se la composizione del «Bonaparte après la bataille de Lodi» corrisponde a quanto descritto nel «Corriere Milanese», è opportuno rilevare, per il momento, come il viso di Napoleone vi appaia rivolto alla sua sinistra, a capo scoperto e con la pettinatura giovanile, dai capelli lunghi.

Sempre nell'*Iconografia napoleonica*, il Bertarelli comprende, nel capitolo sui «Ritratti vari incisi nel 1796», anche un mezzo busto di Napoleone con la scritta «Le Général



FIG. 16 - Andrea Appiani: «Ritratto di Napoleone». 157x117. R.I. 46-5.

FIG. 17 - Dalmeny House, ex Coll. Rosebery, Coll. Primrose. Andrea Appiani: «Napoleone al ponte di Lodi».

FIG. 18 - Paris, Bibliothèque National, Cabinet des Estampes. J.R. Smith da Andrea Appiani: «Bonaparte first Consul of France. Engraved from a Picture painted at Milan, by A. Appiani, in the Possession of the R.t Honorable the Earl Wyncombe, by J.R. Smith Engraver in Mezzotinto to His Royal Highness the Prince of Wales published by him January 25. 1800. N. 31. King Street, Convent Garden, London». 660x608.



FIG. 19 - Milano, Villa Reale, sala da ballo: Giocondo Albertolli, la «Campagna d'Egitto».

FIG. 20 - Paris, Bibliothèque National, Cabinet des Estampes. Alix da Andrea Appiani: «Le Général Bonaparte. Appiani pinx. 1796. P.M. Alix sculp. A Paris chez Dronhin». 285x380.

FIG. 21 - Mercato antiquario: Andrea Appiani?, «Ritratto di Napoleone». Sanguigna. 237x172.



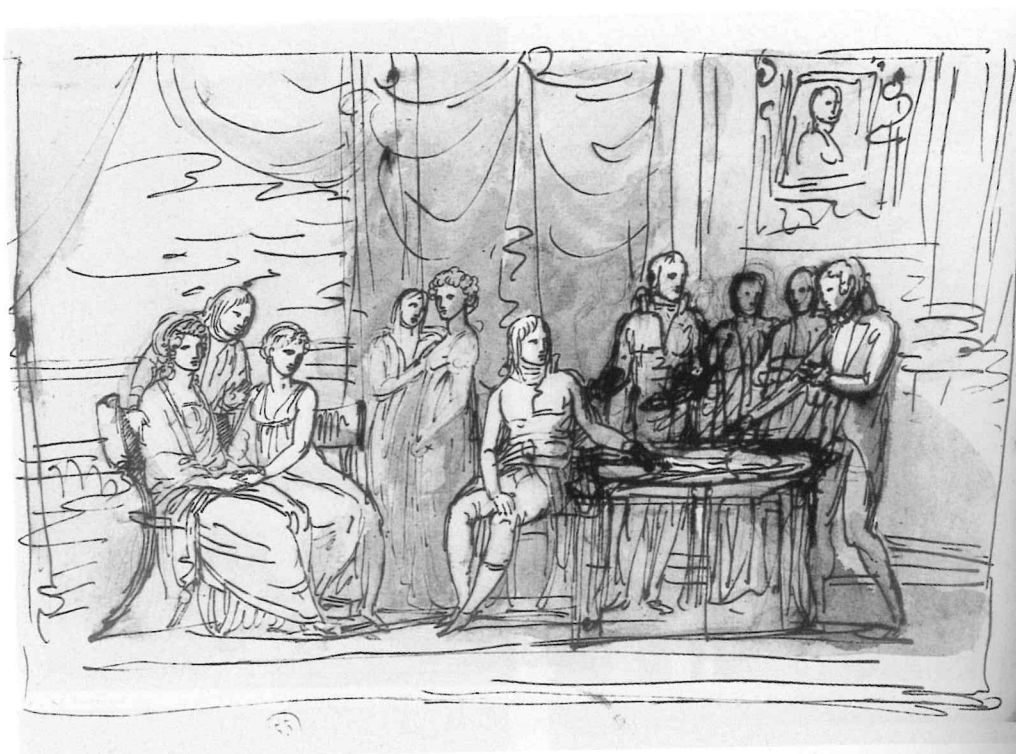


FIG. 22 - Milano, Accademia di Brera: Andrea Appiani «Napoleone e la sua corte» (probabilmente a Mombello). Disegno a penna e acquarello su carta bianca. 370x500.

FIG. 23 - R.I. 46-11: 480x364. C.Ph. Hennequin: «Bonaparte nommé Général en chef de l'Armée d'Italie en Ventose, an IV. puis Général en chef de l'Armée d'Angleterre en Frimaire, an VI ... Dessiné par le C.Ph. A. Hennequin. Le portrait d'après le Tableau Original peint d'après nature, à Milan, par le Cit. Appiani appartenant au C. Visconti Ambassad.r de la République Cisalpine près la Rep.^e Française. Gravé par I.I.F. Tassaert C.n Français, an 6. Se vend à Paris chez Tassaert rue Hyacinthe, N. 688, D.^{on} des Thermes - Et chez le Monnier M.^d d'Estampes. au Palais du Conseil des cinq Cents. Imprimé par Germain».



Bonaparte. Appiani pinx. 1796. P.M. Alix sculp. A Paris chez Dronhin» (fig. 20)⁵⁷. Ovale e impressa in parecchi stati differenti per colori, nonché compresa nella raccolta della Bibliothèque Nationale, questa incisione sarà più tardi nuovamente segnalata dal Nicodemi (1921)⁵⁸, che ne citerà, credendola inedita, un esemplare in raccolta privata bresciana⁵⁹. La composizione, dunque disegnata da Appiani nel 1796, è sostanzialmente focalizzata sul volto di Napoleone, certo molto simile non solo a quello nel «Bonaparte après la bataille de Lodi», ma anche, in controparte, al ritratto nell'incisione che il Bertarelli inseriva nel seguente numero di catalogo, all'interno del medesimo capitolo, citandola come disegnata in almeno due varianti⁶⁰. Appartenente alla sua raccolta⁶¹, la prima è dedicata a «Bonaparte Nommé Général en chef de l'Armée d'Italie en Ventose, an IV. puis Général en chef de l'Armée d'Angleterre en Frimaire, an VI» (fig. 23). Dopo il lungo elenco (13 righe) delle vittorie di Napoleone, dalla battaglia di Montenotte alla ratificazione del Trattato di pace del 20 frimaio VI (1797 dicembre 10) segue: «Dessiné par le C.Ph.A. Hennequin. Le portrait d'après le Tableau Original peint d'après nature, à Milan, par le Cit. Appiani appartenant au C. Visconti Ambassad.r de la République Cisalpine près la Rep.^e Française. Gravé par I.I.F. Tassaert C.n Français, an 6. Se vend à Paris chez Tassaert rue Hyacinthe, N. 688, D.^{on} des Thermes - Et chez le Monnier M.^d d'Estampes. au Palais du Conseil des cinq Cents. Imprimé par Germain». Stampata, come precisato nella scritta, dopo il 10 dicembre 1797 (20 frimaio VII), ma entro il 21 settembre 1798 (fine dell'anno VI), l'incisione mostra Napoleone a cavallo, passante al galoppo verso destra, e impugnante una sciabola rivolta a terra, nel mezzo di un paesaggio montuoso. Largamente diffuso, questo ritratto fu venduto anche durante il Consolato (con legenda cambiata in «Bonaparte Premier Consul de la Républ.^{ique} Franc.^aise»), nonché pubblicato a Londra nel gennaio 1799 («General Bonaparte. Engraved from a Print by Cit.ⁿ Appiani for C. Visconti Ambassador from the Cisalpina Republic. Publish'd Jan.^y 19. 1799. by R. Pollard Engraver and Printseller, Spafields, London»)⁶². A qualche piccolo cambiamento sullo sfondo si riducono le modifiche apportate nella variante ricordata dal Bertarelli⁶³, della quale esistono due impressioni, a loro volta, con e senza il titolo «Bonaparte Premier Consul = Se vend a Paris chez Tassaert». Sulla base delle iscrizioni riportate, il Bertarelli ipotizza l'esistenza di «un quadro», cioè un dipinto, perduto, con tutta la composizione del generale Bonaparte a cavallo, da Appiani eseguito per il Visconti, da cui sarebbero state tratte le incisioni esaminate, di cui la prima è quella disegnata da Hennequin⁶⁴. Tuttavia, come mi ha confermato anche Mr Alain Pillepich⁶⁵, la scritta relativa «Dessiné par le C.Ph.A. Hennequin. Le Portrait d'après le Tableau Original peint d'après nature, a Milan, par le Cit. Appiani appartenant au C. Visconti Ambassad.^r...» deve riflettere una realtà diversa: si dichiara, cioè, che nel disegno di Hennequin, solo il ritratto, ossia il volto dell'effigiato («Le Portrait»), deriva da un dipinto di Appiani, all'epoca appartenente all'ambasciatore Visconti. Anziché tutta la composizione disegnata da Hennequin, già questa scritta fa ritenere che il ritratto, proprietà del Visconti, fosse limitato solo al viso

di Napoleone, cioè la vera immagine di collegamento fra i gruppi di incisioni ora esaminati. Che il Bertarelli, nel suo straordinario lavoro, non fosse giunto a questa conclusione, appare confermato, nel suo catalogo, non solo dalla separazione del «Bonaparte après la bataille de Lodi» dalle altre due serie, ma anche dal fatto che vi è pur compreso il ritratto per il Visconti. Al n. 51, infatti, l'opera è indicata come «bozzetto su tavola di Andrea Appiani. Mezzo busto di fronte, testa volta a sinistra: 157x117» (fig. 16)⁶⁶. Come annotava il Bertarelli, il dipinto – che lo studioso riteneva eseguito nel 1796 o ai primi del 1797 – fu donato dallo stesso Appiani al Visconti, quindi, dalla vedova di questi legato a Francesco Maria Livio, nonno materno di chi lo possedeva, all'epoca del catalogo, nel 1903, Enrico Osnago, di Milano. Poiché il catalogo del Bertarelli contiene, purtroppo, pochissime immagini, anche il ritratto in esame non vi era illustrato. A quanto sembra, la prima immagine che ne sarà pubblicata, comparirà nel catalogo della mostra dedicata ad Appiani⁶⁷, del 1969, in contemporanea a quella intitolata a «Napoléon»: in sede di stampa, l'opera è indicata come incisione anonima, custodita nella Raccolta Bertarelli⁶⁸, tratta dal dipinto per il Visconti, essendo state, fra l'altro, le collezioni Osnago legate all'Ambrosiana. E, a conferma di quanto già suggerito solo sulla base dell'osservazione delle incisioni studiate, nonché della lettura delle relative iscrizioni, il ritratto è proprio quello ripetuto in tutte le medesime incisioni.

Tuttavia, come già traspare dall'esame dell'immagine pubblicata⁶⁹, l'originale della Raccolta Bertarelli non è un'incisione, ma consiste in una vecchia riproduzione fotografica del dipinto, forse una calcografia, già verosimilmente di proprietà dello stesso Bertarelli quando redigeva il suo catalogo, la quale, fra l'altro, lascia intravedere anche la craquelure dell'opera. Inoltre, le misure dell'immagine in esame (mm 155x115) sono quasi corrispondenti a quelle già riportate dal medesimo studioso (mm 157x117), ed è credibile si avvicinino, se non coincidano, con quelle del volto di Napoleone dipinto nell'opera definitiva (dimensioni totali: cm 98x73,5). Del resto, è chiaro che una composizione quale «Bonaparte après la bataille de Lodi» doveva avvalersi, per il ritratto dell'effigiato, di uno studio precedente: in effetti, già il «Corriere Milanese» ne distingueva l'ideazione in due momenti diversi, quando Appiani «ne involò furtivamente, e a ritaglio, i lineamenti», quindi «abbandonato il pennello alle spinte del cuore che lo guidava, inventò, compose, espresse il soggetto con una celerità quasi imitata dalle conquiste dell'Eroe, che ritrasse». Vale a dire che Appiani eseguì un primo disegno, quello che la Garberi definirà, con la consueta, felice prosa, il «ritratto rubato»⁷⁰, da cui, poi, il pittore trarrà, rapidamente, la composizione definitiva. È, ancora, il Repossini a ricordare come il pittore «nel 1796 fece molti ritratti. Il primo dipinto fu quello di Napoleone dipinto per ordine del Generale Delpinoy. Nella seconda Festa di Pentecoste essendo Napoleone a desinare in Corte l'Appiani altro dei convitati lo disegnò di soppiatto col lapis. Servì questo lavoro per Quadro della battaglia di Lodi, che fu compiuto in pochissimi giorni: fu portato a Corte il giorno della sommossa di Milano e di Pavia, e Napoleone ne rimase sorpreso. Il Quadro ritornò al Pittore pel compimento, e divenne poi celebre nell'esposizioni di Francia»⁷¹. Se, nel 1796, la domenica di Pentecoste cadeva il 15 maggio, giorno



FIG. 24 - Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera: Andrea Appiani (attr.), Allegoria della musica. Disegno: diametro mm. 170.



FIG. 25 - Monaco, Kunsthandel Bellinger: Andrea Appiani (attr.) o G. Tonelli, Allegoria della musica (variante). Disegno: mm. 228x182.

FIG. 26 - Allegoria napoleonica: «Appiani Direc.t / G. Tonelli F.»



dell'arrivo a Milano di Napoleone, le sommosse di Milano e di Pavia datano al 24 maggio. A sedare la ribellione milanese fu proprio il generale Giacinto Despinoy, ricordato dal Repossini quale primo committente del ritratto di Napoleone: committenza il cui ruolo non è, attualmente, meglio definito. Mancando il disegno iniziale, dal modo con cui il Bertarelli definisce il dipinto donato dall'Appiani al Visconti, come «bozzetto su tavola», se ne può ipotizzare una rapida esecuzione, per l'appunto abbozzata sul primo disegno, forse la stessa, almeno inizialmente, utilizzata come prototipo. La notizia che il «Quadro della battaglia di Lodi» fosse ritornato, dopo la presentazione al Bonaparte, nello studio del pittore, fa ritenere che a questo dipinto si riferisse il medesimo Napoleone⁷², quando, in data 27 giugno 1797, chiedeva al «citoien Appiani de remettre au porteur mon portrait que je desire avoir et que je pourrai lui renvoyer pour le finir dans un autre moment»⁷³, come risulta da un biglietto con firma autografa: di questo documento già scriveva, nel 1848, il Beretta, nella sua diffusa biografia dedicata ad Appiani, e lo ricordava come scritto da casa Busca, ma in realtà, da palazzo Serbelloni⁷⁴, nonché, alla sua epoca, custodito in casa Appiani; pervenuto, quindi, verso la fine dell'Ottocento a casa Melzi, lo stesso biglietto sarà poi pubblicato, in facsimile, nel 1901, dal Carotti⁷⁵. Che il «Quadro della battaglia di Lodi» non solo fosse poi giunto nelle raccolte di Napoleone in Francia, come ugualmente indicato nella ricordata incisione trattata dal Le Grand, nella stampa del 1801 (Schiavonetti), ma che vi fosse anche famoso, è, alla fine, confermato dal medesimo Repossini.

Non stupisce che siano stati così poco studiati questi due dipinti, l'uno in raccolta privata e oggi disperso, l'altro in Francia, ugualmente sconosciuti al Beretta. Il primo ritratto, dal disegno eseguito «di soppiatto», è, verosimilmente, il bozzetto su tavola, del Visconti (fig. 16): da questo modello (o «Portrait») derivano sia il «Quadro della battaglia di Lodi» (fig. 17), sia, forse già nel 1796, l'incisione effettuata da Alix (fig. 20), quindi le altre due, con le loro varianti, cioè quella con «Bonaparte Nommé Général en chef de l'Armée d'Italie», disegnata, entro il 21 settembre 1798, da Hennequin (fig. 23), e, più tardi, dopo il 1799, l'incisione relativa al medesimo «Quadro della battaglia di Lodi» (fig. 18) – a iniziare dalla copia di Le Grand – ormai in Francia, nelle collezioni di Napoleone, all'epoca già eletto primo console.

La diffusione, estesa in senso sia cronologico, che geografico (come detto, in Francia, in Inghilterra e in Germania) di tutte queste incisioni, sta ugualmente a confermare l'importanza del prototipo costituito dal ritratto ideato da Appiani: allo stesso modello, inoltre, il pittore si ispirerà, ormai nell'Ottocento e pur con alcune variazioni, anche nell'importantissima serie di nuovi ritratti allo stesso Bonaparte, ideati, come si dirà, in almeno quattro varianti principali.

Per quello che sarà il prototipo di tante composizioni, Appiani scelse la rappresentazione di tre quarti, con lo sguardo rivolto di lato. Agli intenti che Appiani voleva conseguire con questo tipo di inquadratura, corrisponde quanto egli stesso scriveva pochi mesi prima, il 24 novembre 1795, in una lettera certamente rivolta all'incisore Rosaspina (Lugano, Biblioteca Cantonale)⁷⁶, in merito al ritratto «del nostro incomparabile Bodoni» (Parma,

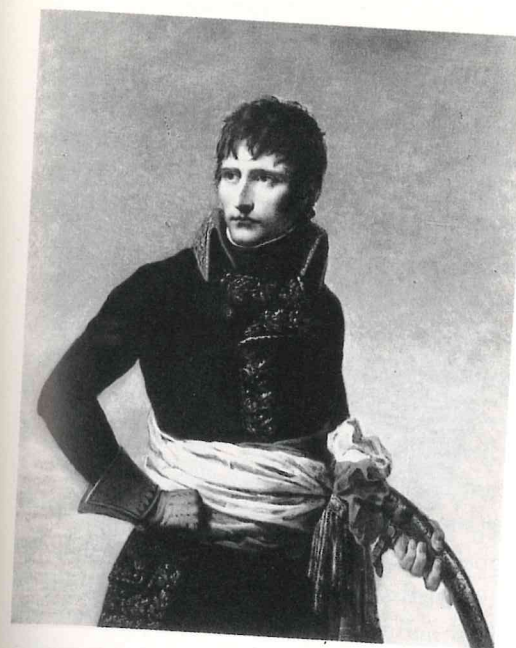


FIG. 27 - Mercato antiquario. Andrea Appiani, «Napoleone primo console».



FIG. 28 - Da Andrea Appiani, «Napoleone generale», o «primo console». 375x325. R.I. 20556.



FIG. 29 - T.W. Hartland, da Andrea Appiani: «Appiani. T.W. Hartland. General Bonaparte». 115x850. R.I. 46-13.

Pinacoteca Nazionale), ideato con analoga ripresa: «Vorrei renderlo vivo ed animato dai nobili sentimenti che spiega in volto l'anima sua elevata! Quanto è grande nelle sue idee!» Se, coerentemente alla diversa configurazione storica delle due personalità effigiate, l'Appiani ha trasformato la pensosa concentrazione nel ritratto del Bodoni, nel trattenuto vigore di Napoleone, simile è l'inquadratura del volto, con colpo di luce che ne rivela i tratti dell'importante profilo. Persino uguale è il lieve corrugarsi dell'arco sopraccigliare verso l'osservatore, con medesimo gioco luminoso che ne accentua la palpebra sottostante: pur restando in entrambi lo stesso estraneamento rispetto a chi guarda; in Napoleone, tuttavia, l'espressione di ferrea volontà è evidenziata dall'ingrandimento degli occhi, secondo un motivo che ritornerà anche in moltissimi altri ritratti di Appiani, chiari e decisamente rivolti a lato. È, del resto, verosimile che il pittore, nell'ideare in modo tanto rapido il ritratto di Napoleone, abbia ripreso schemi già altrimenti attuati, inserendoli in una composizione di dimensioni non molto elevate.

A quanto risulta dalla fotografia, il bozzetto è percorso da pennellate rapide, quasi dei colpi di pastello, in una soluzione di abbozzo, o di apparente non finito, che sembra anticipare alcuni degli ultimi ritratti di Appiani: vi sono così fissati furori ideali, intellettuali ed esistenziali, che restituiscono le forti qualità personali dell'effigiato. Che il risultato sia stato apprezzato dal medesimo Bonaparte, il quale vi dovette individuare un modello adatto per quella che si può definire come la sua propaganda d'immagine, è confermato, in primis, dagli elogi tributati, in tempi rapidi come l'esecuzione del dipinto stesso, in sede di stampa, in una testata il cui titolo completo «Il Corriere Milanese, ossia il Cittadino Libero. Traduzione gemina de' principali fogli di Francia», può sottintendere una divulgazione maggiore della notizia, forse diffusa anche all'estero. Ma, oltre all'intera composizione, al Bonaparte dovette particolarmente interessare la rappresentazione del suo volto, che rimarrà, come si è detto, in ulteriori, differenti, ritratti eseguiti dal medesimo Appiani o sulla base della sua ideazione, ma, forse, non solamente da questo pittore. Già il Mellini difatti, nel 1988/9 pubblicava, in un altro suo importante studio, il ritratto di Napoleone, da Appiani donato al Visconti, accanto all'immagine del famosissimo «Napoleone ad Arcole» (particolare dal bozzetto oggi al Louvre), in un confronto visivo che ne accentua la notevole somiglianza⁷⁷. E, come si chiede il medesimo studioso, «chi fu tra i due il primo a fermare cotesto volto, così espressivo, di tre quarti?»⁷⁸. Fra i tanti, è ancora il Bertarelli a informare come il Gros, che poté assistere alla battaglia di Arcole (15-17 novembre 1796), avesse dipinto il ritratto di Napoleone a Milano, nei mesi di novembre e dicembre del 1796⁷⁹. Come fa fede anche il «Corriere Milanese», il «Quadro della battaglia di Lodi», di Appiani, precede di diversi mesi il celeberrimo dipinto di Gros: questi non poteva non conoscere il dipinto di Appiani – o il bozzetto, o l'intera composizione finale – e forse su esplicita richiesta di Napoleone, nel possibile intento di ottenerne una versione aggiornata, verosimilmente da esportare nel mondo culturale francese: poté, quindi, ispirarsene per la posa del volto, rielaborato nel corso di quelle sedute col Bonaparte, ottenute grazie a Joséphine e non prive di particolari curiosi, che il medesimo artista ricordava in una lettera a sua madre⁸⁰. All'interno del medesimo

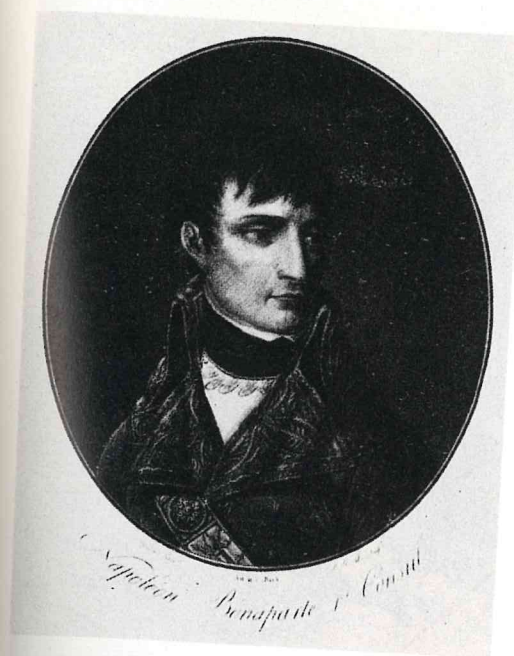


FIG. 30 - Da Gayet de Félassent 1914: «Appiani pinx. - An II - 1803 - P.M. Alix sculp.».



FIG. 31 - Dal Dayot 1896: da Appiani, «Bonaparte I.^{er} Consul».



FIG. 32 - Milano, Accademia di Brera (dono del prof. Benedetto Cacciatori): Andrea Appiani, «Ritratto di Napoleone». Disegno a matita nera e bianca, su carta rosata. 165x130.



FIG. 33 - Bellagio, Villa Melzi: Andrea Appiani, «Napoleone Presidente della Repubblica Italiana».

affascinante problema si inserisce anche la dichiarata rivalità fra i due artisti, di cui scrive lo stesso Appiani, in una lettera, datata 1797 marzo 15⁸¹ e segnalata ancora dal Mellini⁸², che ne suggerisce il riferimento a questo tipo di ritratto: «Car.^{mo} Amico ... Ieri ti avevo scritto sull'affare di Gros, il quale, abbenché da me conosciuto per sordido avaro, non mi sarei mai immaginato che potesse arrivare a tal segno, e ti accennavo che avrei di nuovo dipinto volentierissimo il ritratto del nostro Eroe (avendolo somigliantissimo) sì per servirti in quest'affare, come per dare qualche cosa del mio al Comune di Bologna: ma appunto questa mattina, discorrendo con Madame Bonaparte della suddetta contesa con Gros, avendomi la medesima assicurato che era accomodata con te ogni cosa, e che ti stavi anzi già lavorando, trovo perciò inutile di spedire la lettera e di discornerne ulteriormente su di ciò». Credibilmente, il destinatario è da riconoscersi, dati gli accenni anche al Bodoni⁸³ e a Bologna, nell'incisore Rosaspina: il riferimento all'opera che questi stava, all'epoca, eseguendo, potrebbe essere collegato ai preparativi per un'incisione, a sua volta, da attuarsi su disegno di Appiani, basato sul prototipo del ritratto di Napoleone già esistente. Sarà, invece, realizzata quella, famosa nonché ugualmente esaminata dal Bertarelli, tratta dal «Napoleone ad Arcole», a opera, nel 1797, del Longhi⁸⁴ (ospite, l'anno seguente in casa dell'Appiani, a Milano⁸⁵, e che porterà 164 esemplari di quell'incisione ai Comizi di Lione, cui fra l'altro, lo stesso Appiani, benché invitato, non parteciperà). Comunque sia interpretabile, la lettera di Appiani manifesta una profonda avversità nei confronti del pittore francese, forse anche per motivi di gelosia professionale, legata al fatto che questi, raccomandato da Joséphine, aveva ottenuto la possibilità di ritrarre Napoleone, per di più con alcune sedute di posa, quindi non «furtivamente», e, oltre a tutto, con riferimenti compositivi simili.

Non solo il dipinto di Appiani precede quello del Gros nella rappresentazione – poi diffusa – di Napoleone col volto girato di tre quarti, ma deve essere il primo ad illustrarla, almeno in Italia (e forse, in assoluto?), se gli studiosi, verosimilmente dal Bertarelli in poi, lo indicano come «probably the first portrait of Napoleon to be executed in Italy», a detta di chi lo segnalò nel 1964, l'Honour⁸⁶. Il primo a esaminarlo criticamente è quel profondo conoscitore del neoclassicismo che è il Gonzalez-Palacios, il quale leggeva nei tratti dell'effigiato la stessa aura sentimentale di poetica celebrazione riscontrata, in particolare, nel ritratto di Gros (ritenuto precedente): nel mentre, lo studioso rilevava che «il pittore sente il bisogno di includere nella sua composizione una figura di schietta discendenza barocca (la Vittoria che regge lo scudo del vincitore) conseguendo un risultato più accademico e 'demodé', non esente, ai nostri occhi, da un'involontaria ironia, marcata dal contrasto tra l'uniforme moderna di Bonaparte e la nudità classica del genio alato»⁸⁷. Indi, nel citato catalogo della mostra dedicata a «Napoléon», la Hubert riteneva che la presenza della palma postdatasse la conclusione del dipinto al 1800, o 1801 (anno della ricordata incisione del Le Grand pubblicata dagli Schiavonetti a Berlino, che lo indica nelle collezioni del Primo Console), cioè dopo la campagna d'Egitto (1798-1799), che la studiosa mostra ritenere evocata dalla stessa palma, e quando Appiani avrebbe finalmente consegnato l'opera a Napoleone, che l'aveva reclamata⁸⁸. Inoltre, nella recensione alla

medesima mostra, ancora il Gonzalez-Palacios riteneva il «curiosissimo» dipinto «assai significativo per la comprensione di Appiani nel suo miscuglio di allegoria correggesca e di idealismo intinto già di un'ombra di romanticismo foscoliano»⁸⁹. Al ritratto nel «Quadro di Lodi» può corrispondere anche quanto la Pinto individuava nel «Napoleone ad Arcole», cioè la definizione di un modello rappresentante la virtù militare, ancora quale ancella dell'ideale democratico e libertario⁹⁰.

Tutte preziosissime per lo studio del dipinto, queste indicazioni critiche si possono ora integrare, in primo luogo, considerando come il «Quadro della battaglia di Lodi» già presenti, nella sua rappresentazione allegorica del Bonaparte, chiari significati ideologici, come, più tardi, fra 1803-1807, i «Fasti» celebreranno i trionfi napoleonici. Al pari di questi ultimi, infatti, il dipinto del 1796 intreccia annotazioni di cronaca (la battaglia sullo sfondo) e trasposizione allegorica (la Vittoria, presentata da Napoleone, in quel contrasto fra costume contemporaneo e allegoria classicistica rilevato dal Gonzalez-Palacios, e illustrata nell'atto di scrivere anche della battaglia che si sta svolgendo, sullo scudo appeso alla palma), in un serrato dialogo fra realtà e mito e in una nuova dimensione epica. Se questa volontà di riunire gli aspetti narrativi e i valori morali del racconto pittorico, può accostarsi pure a quanto si elaborava a Roma dal 1790, come recentemente puntualizzato anche nello studio del Poppi (1992)⁹¹, grazie alla nuova allegoria politica, l'autorità del passato si trova ad assumere un significato molto più attuale. Con queste finalità, nel «Quadro della battaglia di Lodi» sono inserite precise citazioni dall'antico: dalla posa di Napoleone, che ripete quella più volte replicata nella classicità (ritratti di Augusto, o, nei rilievi adrianei oggi ai Musei Capitolini, la scena di «adventus» di un imperatore, con personificazioni allegoriche), al tema della vittoria che scrive su uno scudo, la quale fa subito pensare a quella, famosissima, scolpita sulla colonna Traiana: vale a dire uno dei fregi all'antica, il cui studio ebbe, in età neoclassica, quell'enorme fortuna, documentata anche in uno dei suoi esempi più alti, i «Fasti». A parte il patrimonio di conoscenze comune anche all'epoca, sappiamo, altresì, dal Beretta che il giovane Appiani, «fece elucubrato studio sulle composizioni della Colonna Trajana»⁹², certo riesaminate nei suoi viaggi a Roma, forse già nel 1774⁹³, e certamente nel 1791 (di nove mesi), nonché tramite le incisioni relative (del Santi Bartoli)⁹⁴, o, in questo caso, la «Vittoria» incisa in una silografia del «Discorso sopra le Medaglie», dell'Erizzo (1559)⁹⁵. In quest'ultima, difatti, oltre a particolari somiglianze nella posa, nell'appoggio sferico, da Appiani trasformato nell'elmo istoriato, e nell'apertura della veste (sulla gamba ripiegata), non vi manca il motivo, vittorioso, della palma, poi descritta anche nel «Corriere Milanese». È pertanto probabile anche l'ispirazione dal celeberrimo bronzo romano della «Vittoria alata», oggi a Brescia (Museo Romano), simbolo della città medesima.

La ricordata osservazione della Hubert ha il grande merito di far riflettere come proprio la palma, evocante la campagna d'Egitto, abbia potuto rendere attuale la composizione anche nel 1801, quando fu edita, in Germania, l'incisione relativa.

La fortuna del tema sarà confermata dallo stesso Appiani⁹⁶, in via diretta nei «Fasti», sia nella «Campagna in Egitto», che nella «Convenzione di Alessandria», come, su probabile

disegno – o quanto meno, ispirazione – del pittore, negli stucchi dell'Albertolli nel salone da ballo di Villa Reale a Milano (fig. 19)⁹⁷: nella serie sono, infatti, compresi due riquadri dedicati ai medesimi temi, di cui, nella «Campagna in Egitto», la vittoria alata unisce, iconograficamente, il tipo di Dalmeny House a quello di Brescia.

Nel contempo, la scena dello sfondo, relativa all'episodio bellico, sembra abbia, a sua volta, ispirato – nella scena di sinistra, con la grande bandiera agitata dal vento – quella rappresentata nell'acquaforte disegnata da C. Vernet e A. Verico, di cui un esemplare è custodito anche nella Raccolta Bertarelli⁹⁸.

Questa conversione della pittura di storia, monumentale e celebrativa, ai temi dell'attualità risponde alle necessità celebrative della nuova dirigenza napoleonica, con una rapidità ugualmente descritta, come già rilevato, nel «Corriere Milanese», e fu quindi incoraggiata anche dalle autorità francesi, come contribuirebbero ad avvalorare le incisioni trattevi all'estero. Poiché la critica concorda nell'attribuire anche al Monti suggerimenti iconografici per i «Fasti»⁹⁹, c'è da chiedersi se il poeta non avesse potuto ispirare il medesimo accostamento di realismo documentario e allegoria già visibile nel «Quadro nella battaglia di Lodi», pur meno noto, ma precedente. Ma, come ricordava il Mellini¹⁰⁰, il Monti pubblicherà solo nel 1806 il «Bardo della Selva Nera», e il Sacchi, il maggiore dei critici militanti successivi, dichiarerà che «la pittura di Appiani fa apparire squallide immagini i versi dei Contemporanei»¹⁰¹, ad evidenziarne l'altezza poetica globale. Se è certo vera la felice intuizione della Brizio (1975) per cui la rivoluzione politica e l'entrata dei francesi agirono su Appiani «come una subitanea presa di coscienza della realtà e della storia in atto, misero in moto un ordine nuovo di pensieri e di interessi, ed anche le sue concezioni pittoriche presero un ritmo nuovo e un più ampio respiro»¹⁰², già da tempo, prima dell'arrivo di Napoleone, Appiani si imponeva non solo nella teoria di un'intellettualità fermata in sembianti essenziali, ma anche di funzionari. Il pittore apparteneva alla forte componente borghese, sensibile, insieme a quella aristocratica, alle idee progressiste, e la cui presenza, a Milano, procurava il terreno sociale ed economico per un'arte disponibile a novità stilistiche.

Ancora al Bodoni, il 23 aprile 1796, Appiani scriveva: «Io lavoro da mattina alla sera ... Insomma non faccio altro che lavorare e pensare a questa benedetta pittura che quanto più studio tanto meno sono contento di me. Oh, se potessi dipingere come ci vedo, mi lusingo che non farei male, ma la mano non vol ubedire, ce vo pacenza, ce vo, dicono a Roma»¹⁰³, sino a un risultato estetico diverso dalla sprezzatura caratteristica nel bozzetto, di cui è improntato, nell'esecuzione definitiva del «Quadro della battaglia di Lodi», il volto di Napoleone, il quale, analogamente ai ritratti di quel periodo, appare modulato in quella preziosità graziosa e correggesca, già rilevata anche dal Gonzalez-Palacios. Come scriveva il Mazzocca, all'interno della più recente, fondamentale, sintesi sulla pittura italiana dell'Ottocento¹⁰⁴, «che l'Appiani abbia saputo reggere il confronto con il Gros del «Bonaparte ad Arcole» ... veniva in un certo senso sancito dalla dedica al pittore milanese della traduzione dell'«Arte di dipingere» di Dufresnoy, emblematicamente licenziata nell'anno I della Liberazione Italiana». Anche la presenza a Milano di questi

ritratti napoleonici comincia a rivelare un legame politico, ideologico e artistico tra Parigi e la città lombarda, la quale, sin da ora, occupa, nel dibattito nazionale, un ruolo, che è stato definito alternativo a quello svolto da Roma¹⁰⁵ e che sarà giocato anche nel secolo seguente. A Milano, infatti, nella primavera del 1803 arriverà un'opera famosissima del David quale il «Bonaparte au Grand Saint-Bernard»: del dipinto, redatto in prima stesura fra settembre 1800-gennaio 1801¹⁰⁶, la critica ha attribuito allo stesso Napoleone l'idea di rappresentarlo «calme sur un cheval fougueux», cioè in posa che evoca, chiaramente, una statua equestre¹⁰⁷. Devo a Mr Pillepich l'intuizione che un'atteggiamento simile, di serenità da conquistatore¹⁰⁸, era già apparsa, fra il 10 dicembre 1797 (20 frimaio VI) - 21 settembre 1798 (fine dell'anno VI), nell'incisione disegnata da Hennequin (fig. 23), con dichiarata derivazione dal ritratto donato da Appiani al Visconti. Altri dettagli come la montagna rocciosa in salita, o il cielo nuvoloso, starebbero anche a confermare la priorità di questa composizione, certo ugualmente ideata per espressa volontà di Napoleone, rispetto a quella, ben più famosa, del David.

Tuttavia, nel disegno di Hennequin, la posa ripiegata del braccio destro, accostato alla fascia, è probabilmente derivata dal celebre bozzetto col «Portrait du général Bonaparte», eseguito da David poco dopo il dicembre 1797 (Parigi, Louvre)¹⁰⁹: a conferma di scambi di informazioni artistiche fra le due città, lo stesso schema sarà ripreso da Appiani, nel poco noto dipinto col «Bonaparte primo console», forse riferibile al viaggio a Parigi, dove si recherà tra 1800-1801, e dove incontrerà più volte anche il medesimo David, che, secondo la tradizione, non avrebbe mancato di esprimergli la sua ammirazione (fra l'altro, forse dicendogli, secondo la tradizione, la nota frase «Vorrei essere voi»)¹¹⁰.

Quest'ultimo ritratto di Appiani non solo mostra, infatti, la posa disegnata da Hennequin, ma il tipo del volto fa pensare, malgrado gli aggiornamenti apportati alla fisionomia (tratti e pettinatura), a una meditazione, diretta, sul modello di David. Del dipinto di Appiani esistono almeno due versioni, a quanto sembra pressoché identiche fra loro (Cuba¹¹¹, e già mercato antiquario: fig. 27¹¹²) e, nella Raccolta Bertarelli, ne è altresì custodita la derivazione incisa, ugualmente nota in due varianti: l'una, anonima, ripete l'inquadratura del dipinto (fig. 28)¹¹³, e l'altra, più ravvicinata e di misure inferiori, reca la scritta «Appiani / T.W. Hartland» nonché il titolo «Generale Bonaparte» (fig. 29)¹¹⁴. Malgrado siano comprese nella sua raccolta, il Bertarelli esclude queste ultime incisioni dalla sua *Iconografia napoleonica*, arrestandosi la sua trattazione al 1799 (28 aprile, fine della prima dominazione francese a Milano).

Se del profilo a mezzo busto che lo studioso vi comprende, in data 1796¹¹⁵, si segnala solo l'inserimento di un poco noto disegno allegorico di Appiani, inciso dal Tonelli (figg. 25-26)¹¹⁶ - apparendo compositivamente diverso dal tipo nel ritratto donato al Visconti - è, altresì, da evidenziare come, nel medesimo catalogo sia incluso, con datazione al 1796-1798, il noto disegno, già di proprietà dello scultore Benedetto Cacciatori, e oggi all'Accademia di Brera (fig. 32)¹¹⁷. Illustrato nel fondamentale catalogo della mostra di Como (1959)¹¹⁸, il disegno sarà anche compreso, dieci anni dopo, nelle schede di quello per la mostra dedicata a «Napoléon», dove appare come «Premier Consul», nonché datato



FIG. 34 - Mercato antiquario: Andrea Appiani, allegoria napoleonica. Disegno a matita, carboncino, gessetto e tempera grigia su carta bianca. 355x515.



FIG. 35 - Vienna, Kunsthistorisches Museum: Andrea Appiani, «Napoleone re d'Italia» (senza corona d'alloro, e due allegorie della Vittoria).



FIG. 36 - Ile d'Aix, Musée Napoleon: Andrea Appiani, «Napoleone re d'Italia» (con corona d'alloro a tre giri, e due allegorie variate).

FIG. 37 - Vienna, Kunshistorisches Museum (depositi): Andrea Appiani (attr.), «Napoleone re d'Italia» (senza corona d'alloro, e colonna sullo sfondo).

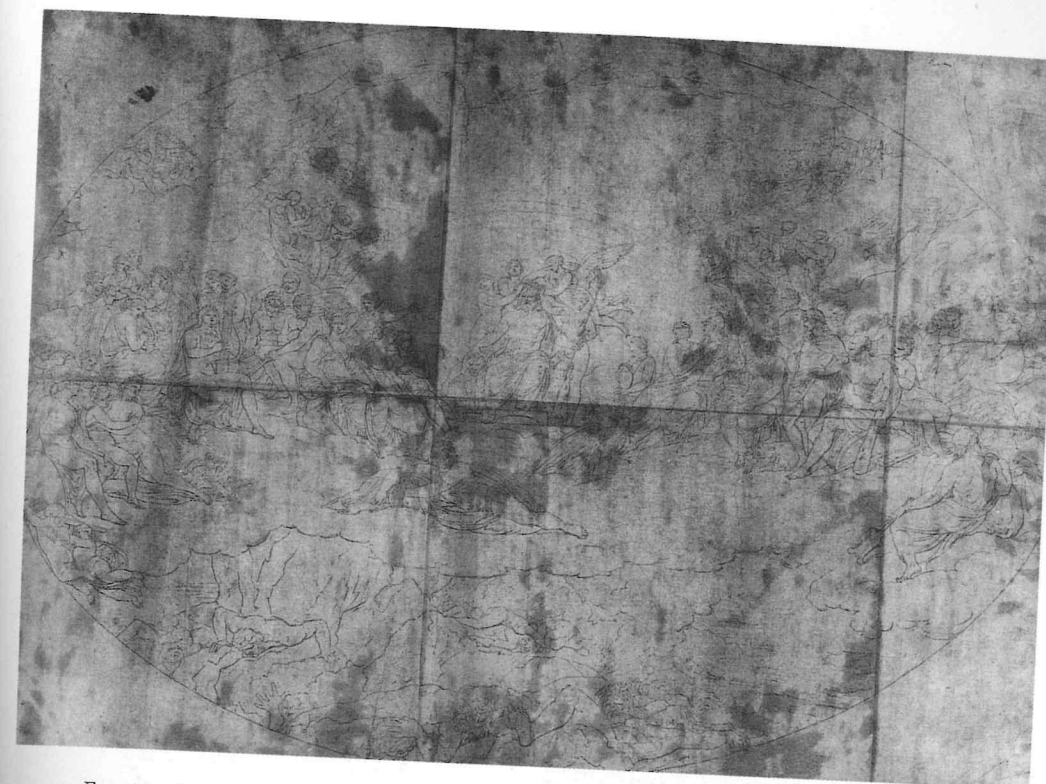


FIG. 38 - Mercato antiquario: Valentino Rossetti, da Andrea Appiani, «Trionfo di Giove».



FIG. 39 - Da «Napoleone» 1917: già Milano, raccolta Menni, Andrea Appiani (attr.), «Napoleone re d'Italia» (con corona d'alloro a due giri, e colonna sullo sfondo).



FIG. 40 - Mercato antiquario (Christie's, London, 1931 luglio 17): Andrea Appiani (firmato e datato 1805), «Napoleone re d'Italia» (come il precedente, ma con veduta del tiburio e guglia maggiore del Duomo di Milano).

FIG. 41 - Milano, Museo del Risorgimento: Andrea Appiani (attr.), «Napoleone re d'Italia» (laureato, a mezzo busto).



FIG. 42 - Milano, Pinacoteca Ambrosiana: Andrea Appiani, «Napoleone re d'Italia» (senza corona d'alloro).

FIG. 43 - Milano, Pinacoteca di Brera (depositi): Andrea Appiani, «Napoleone re d'Italia» (con corona d'alloro a tre giri).



FIG. 44 - Milano, Museo del Risorgimento: Andrea Appiani (attr.), «Napoleone re d'Italia» (con corona d'alloro a tre giri).



FIG. 45 - Collezione privata: Andrea Appiani, «Napoleone re d'Italia» (simile quella a fig. 43, ma con onorificenze diverse).

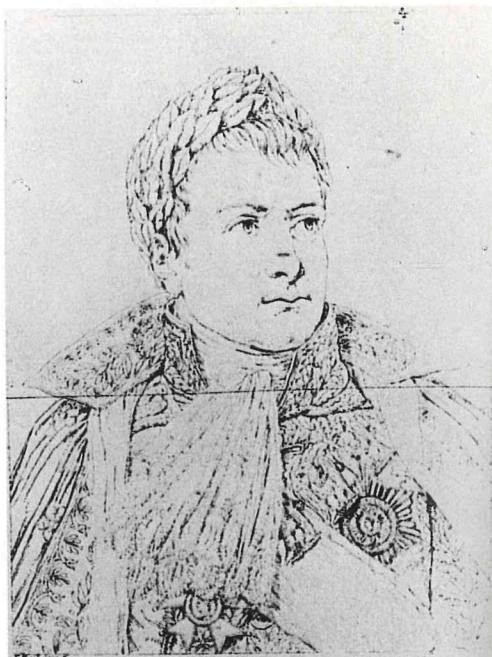


FIG. 46 - Monaco, Collezione del Duca di Leuchtenberg: J.N. Muxel da Andrea Appiani, «Napoleone re d'Italia» (con onorificenze simili al precedente). Acquaforte.

«sans doute vers 1801, à l'arrivée de l'artiste à Paris»: al confronto del «vigueur contenue» nel «Napoleone ad Arcole» di Gros, nel «Premier Consul» dell'Appiani l'«expression diffère», per un «romantisme un peu théâtral»¹¹⁹. Certamente posteriore al dipinto dedicato a «Bonaparte Primo Console», il disegno era stato già avvicinato dal Carotti (1901)¹²⁰ alla versione più famosa, dipinta da Appiani, e riferita, in generale, allo stesso tema «Napoleone Primo Console», firmata e datata 1803, nonché ora a Bellagio (Villa Melzi: fig. 33)¹²¹. Tuttavia il Carotti, forse condizionato dal Beretta (1848) che datava il medesimo dipinto al 1798¹²², ne suggeriva una lunga elaborazione, collegandolo al ricordato biglietto autografo di Napoleone (1797): l'ipotesi non era accettata dal Bertarelli che, come detto, anticipava la datazione del disegno. In realtà il confronto dichiara la stretta derivazione del disegno, limitato alla sola testa, al dipinto in esame, malgrado la differenza di ideazione allegorica, già rilevata sia dal Carotti che dal Bertarelli, apprendovi il volto circondato da nuvole, oltre ad alcune varianti di pettinatura: in entrambi è, comunque, ripetuto, se pur con modalità del tutto aggiornate, la posa del volto già attuata, con tanto successo, nel ritratto donato al Visconti. Devo ancora a Mr Pillepich la credibile ipotesi che il dipinto di Bellagio non illustri Napoleone come primo console, bensì quale presidente della Repubblica, come attestano sia i bottoni (siglati «I.R.»), sia il fatto che il dipinto è nato quale pendant del ritratto di Francesco Melzi, come vicepresidente¹²³. Inoltre, la medesima collezione di Bellagio comprende anche il disegno del Bossi, ugualmente datato all'anno primo della nuova Repubblica, con i profili del Bonaparte presidente della Repubblica italiana e del Melzi quale vicepresidente¹²⁴. Il dipinto di Appiani, che si preferisce, così, intitolare «Bonaparte presidente della Repubblica», è anche compositivamente vicino, se pur con i consueti aggiornamenti fisionomici, nella continua relazione con l'arte francese, al «Portrait de Bonaparte Premier Consul», dipinto da Gros nel 1803¹²⁵. Come suggerito dalla Pinto, con questa immagine di Appiani, che la studiosa definisce «politica», nasce il prototipo della serie comprendente ritratti di ministri, prima della Cisalpina, poi del Regno Italico¹²⁶. Da questo dipinto di Appiani, se non, piuttosto, dal ritratto donato al Visconti, sembra, altresì, derivare quel gruppo di incisioni, a quanto risulta stampate all'estero e non comprese nella raccolta Bertarelli: prototipo ne deve essere l'incisione a colori, contrassegnata «Appiani pinx. - An II - 1803 - P.M. Alix sculp.», illustrata anche nel raro catalogo Gayet de Féliassent (1914: fig. 30/1)¹²⁷, quindi strettamente connessa a quella col famoso copricapo, inclusa nel repertorio del Dayot (1896: fig. 30)¹²⁸. Al ritratto donato al Visconti paiono, invece, da accostarsi alcuni disegni precedenti al 1799: sia un poco noto disegno, già in mercato antiquario¹²⁹, attribuito all'Appiani, dove Napoleone ripete, nella posa, l'atteggiamento nel «Quadro di Lodi», pur inserito in un contesto diverso (fig. 21); sia quello dell'Accademia di Brera, con «Napoleone e la sua corte», che Mr Pillepich mi precisa essere, probabilmente, eseguito a Mombello nel 1797, illustrato nel catalogo di Como (1959: fig. 22)¹³⁰: ancora una volta, Appiani dimostra, in questo disegno, di essere, come diceva il Beretta «adoratore dell'Urbinate», in quanto la

composizione appare ispirata, nella disposizione e nei raggruppamenti degli effigiati, al «Parnaso», di Raffaello, al Vaticano.

Il Mellini accostava al noto concorso della «Riconoscenza, vinto dal Bossi nel 1802, un interessante disegno, già in mercato antiquario (fig. 34)¹³¹, dove ugualmente simile appare il ritratto di Napoleone. In effetti, l'ipotesi appare, pertanto, confermata da altra nota, inedita, ugualmente del Reina, e tratta dal ricordato inventario: «quadro della Riconoscenza non eseguito, di cui v'è il Disegno rappres.e Napoleone a cavallo, la Vittoria che chiude la Porta di Giano, e la Riconoscenza che si presenta a Napoleone»¹³²; ancora da studiare ne resta, nel contempo, l'allegoria, che il Mellini dichiara ispirata al tema antico di Traiano e la vedova.

Quindi, la stessa tipologia del ritratto donato al Visconti sarà ripresa, e, come di consueto, aggiornata da Appiani, a iniziare dal 1805 – anno in cui l'Appiani fu nominato, il 7 giugno, pochi giorni dopo l'incoronazione di Napoleone, «Premier Peintre du Roi»¹³³ – con la serie dei numerosi ritratti dedicati a «Napoleone re d'Italia» o «imperatore»: a volte solo parzialmente autografi, o eseguiti da scuola, nonché dispersi in pinacoteche o collezioni italiane ed estere, questi dipinti ripetono uno schema simile (figg. 35-46). Mr Pillepich ne sta studiando le varianti, riscontrabili sia nell'inquadratura (di tre quarti, a mezzo busto, o in primo piano), sia nella scelta dei distintivi simbolico-politici (come la corona d'alloro a due o tre giri, l'ordine della Legion d'onore o della corona di ferro, il manico della spada), o, ancora, nel tipo di sfondo (con vittorie alate, o con una colonna). In attesa del completamento di questi studi, è opportuno ribadire, in tutta la serie, la comune derivazione, in sostanza, dal tipo di ritratto già donato al Visconti (fig. 16), di cui, come detto, l'unica immagine nota è custodita alla Raccolta Bertarelli. Delle numerose variazioni, si può segnalare almeno le principali: a tre quarti, sia senza, o con corona d'alloro, fra cui, ritratti con simbologie della Vittoria sullo sfondo, rispettivamente al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 35: con la Legion d'Onore) e a Ile d'Aix (fig. 36: con la stessa). Con aiuti più o meno estesi, sono i ritratti, sempre a tre quarti, con una colonna sullo sfondo, in esempi altresì al Kunsthistorisches Museum (i cui depositi custodiscono diverse immagini di Napoleone riferite ad Appiani) senza corona (fig. 37), e già a Milano, raccolta Menni¹³⁴: con corona (fig. 39), oltre al dipinto molto simile, già in mercato antiquario (1931: fig. 40)¹³⁵ firmato e datato 1805, ma con l'inconsueta quanto interessante comparsa, sullo sfondo, del tiburio con la guglia maggiore del Duomo di Milano; ad intervento di scuola deve essere riferito anche il ritratto nel Museo del Risorgimento, a Milano, raro esempio a mezzo busto (fig. 41)¹³⁶.

Di autografia maggiore paiono, invece, i ritratti in primo piano ugualmente senza, o con corona d'alloro, tra i quali, i dipinti, entrambi con la Legion d'Onore, rispettivamente all'Ambrosiana (fig. 42), e in collezione privata (fig. 43). Quest'ultimo è simile al dipinto nei depositi di Brera (fig. 45) da cui differisce per l'onorificenza della Corona di Ferro: a sua volta, il medesimo ritratto di Brera è simile all'altro – uno dei più noti e illustrati¹³⁷ – nel Museo del Risorgimento (fig. 44), forse solo in parte autografo (che ha, però, corona d'alloro con soli due giri, anziché tre, e cambiamenti nella fisionomia,



FIG. 47 - Monaco, Collezione del Duca di Leichtenberg: J.N. Muxel da Andrea Appiani, la «Pace di Presburgo». Acquaforse.



FIG. 48 - Collezione privata. Rame XXXV dai «Fasti»: la «Pace di Presburgo» è compresa nel medaglione di destra.



FIG. 49 - Dal Nicodemi 1921. Casale Monferrato, Collegio Treviso: Andrea Appiani (attr.), «Napoleone re d'Italia».



FIG. 50 - Kansas City, Nelson Gallery: Andrea Appiani (attr.), «Napoleone re d'Italia».

più smagrita), in un intrecciarsi iconografico complicato da studiare, ma che è evidentemente legato ai rispettivi momenti storici. Nel contempo, lo stesso dipinto in collezione privata (fig. 45) è altresì paragonabile all'incisione disegnata da Johann Nepomuk Muxel, compresa nel catalogo della collezione del duca di Leuchtenberg (fig. 46)¹³⁸. È verosimile che molti di tali dipinti appartengano a quella serie di sedici ritratti di Napoleone e della famiglia Beauharnais che lo stesso Appiani dichiarava, nell'agosto 1808, di aver dipinto nello spazio di un anno e mezzo (distinguendone cinque grandi, sette mezzani e cinque piccoli)¹³⁹. Sulle modalità di destinazione, all'epoca ancora da scegliere da parte dello stesso Viceré Eugenio di Beauharnais, davanti a tutti i ritratti appositamente collocati in fila nel suo studio, nonché in merito al pagamento, dettagliate indicazioni sono offerte da altre note inedite, ugualmente comprese nelle carte già trascritte del Reina, ora riportate in Appendice documentaria: ne risulta che la data 1808 costituisce termine ante quem all'esecuzione di numerosi ritratti napoleonici, occorrendo, dopo quel millesimo – corrispondente anche agli impegnativi affreschi nella sala del trono a palazzo reale – una speciale autorizzazione per dipingerne altri (quindi, credibilmente meno numerosi dei precedenti); inoltre, le stesse tele erano consegnate dall'Appiani già dotate di cornice dorata, della cui spesa il pittore era rimborsato. Nel medesimo catalogo della collezione del duca di Leuchtenberg, ugualmente incisa dal Muxel, appare anche la composizione nota come la «Pace di Presburgo» (fig. 45)¹⁴⁰, tratta dal dipinto eseguito da Appiani nel 1808 (Mosca, Museo Puskin), pubblicato dal Lankheit (1988)¹⁴¹ e simile anche al medaglione dei «Fasti» (fig. 46), dove il viso di Napoleone ripete le consuete linee essenziali. Certamente legati alla stessa composizione sono due disegni: a quello, problematico, ora a Londra (British Museum), nonché già esposto alla mostra «Age of Neoclassicism» (1972), quindi ugualmente pubblicato dal Lankheit¹⁴², è da accostare il disegno, autografo (Accademia di Brera), recentemente segnalato dal Mellini (1992)¹⁴³, ma con il volto di Napoleone tendente al profilo. Nel mentre, la posa ricorda, non casualmente, quella già ideata nel 1804, per il disegno col «Trionfo di Giove in Flegra dopo la sconfitta de' Giganti», ricordato anche dal Beretta¹⁴⁴, approvato con relazione, inedita e compresa nelle carte del Reina, in data 23 gennaio 1804¹⁴⁵, da una speciale giuria (costituita da sodali all'Appiani, come Giuliano Traballese, Vincenzo Monti e Giuseppe Bossi), quindi recato dallo stesso pittore a Parigi, in tempo per l'incoronazione di Napoleone, verosimilmente come progetto per i futuri affreschi di palazzo reale: il poco noto disegno (mercato antiquario: fig. 46/1) fu esecutivamente steso, in pulito, dal «pittore Valentino», come informa il Reina¹⁴⁶, riconoscibile nel «bravo Valentino Rossetti, artista molto caro all'Appiani, pel suo modo savio di disegnare» (Beretta)¹⁴⁷, che lo aiuterà a palazzo reale, dove, ormai nel 1812, la medesima composizione avrebbe dovuto essere traccia per la «famosa conquista che Napoleone intendeva di fare nella Russia»¹⁴⁸, affresco evidentemente non realizzato. Il tipo di effigie napoleonica tratteggiato nella «Pace di Presburgo» riappare non solo in altri due ritratti di Napoleone, ugualmente problematici, quale «Imperatore e Re d'Italia», rispettivamente a Casale Monferrato (già riferito all'Appiani dal Nicodemi, nel 1921: fig.

49)¹⁴⁹ e nel catalogo di un'altra mostra dedicata nel 1969 allo stesso Napoleone (Kansas City: fig. 50)¹⁵⁰. Con angolatura simile, ma in ripresa da sotto in su, unica nei ritratti del pittore per Napoleone e ricordante anche il famoso «Carro di Apollo», dallo stesso Appiani già affrescato (1795) in casa del ministro Prina, sarà l'altrettanto nota rappresentazione nella distrutta «Apoteosi» a palazzo reale (1808).

Se nel frattempo fu lo stesso Appiani a consegnare, l'8 luglio 1805 un «rotolo di disegni» relativi alla medaglia per tale onorificenza¹⁵¹, il pittore non rappresentò mai Napoleone con la Corona Ferrea sul capo, come, invece, lo disegnò il Longhi in un'incisione altresì nella Raccolta Bertarelli (fig. 51)¹⁵², che sembra ripetere il tipo di ritratto dipinto da Appiani. Modi stilistici simili a quest'ultima incisione sono riscontrabili in un dipinto allo stato di abbozzo, in collezione privata (fig. 52), già appartenente alla «Signora pittrice Teodolinda Zabaino nata dal celebre pittore prospettico Migliara Giovanni», come informa una scritta sul retro, che lo riferisce all'Appiani¹⁵³. Più che a quest'ultimo, il dipinto farebbe pensare, forse, proprio al Longhi. Il fatto che ne sia rapidamente abbozzato solo il volto – restando allo stato di preparazione tutta la zona corrispondente al corpo, e solo accennato lo sfondo sovrastante, di colore liscio – aiuta anche a comprendere le modalità operative nell'esecuzione di questi ritratti, che potevano, così, essere completati secondo le esigenze, e le variazioni del momento. Vale a dire, un modo di procedere, frequentemente, in serie, ben comprensibile in un pittore tanto oberato di impegni, e che lo portò, ad esempio, a dipingere due ritratti a due gentildonne diverse, ma ideati con modi simili non solo nella composizione, ma anche nei tratti del volto, come si nota confrontando i due pur bellissimi e celebrati dipinti, rispettivamente dedicati a Margherita Grimaldi Prati (Treviso, Museo Civico) e ad Anna Maria Porro Lambertenghi Serbelloni (Milano, Galleria d'Arte Moderna). Tanto più che, nel contempo, è ancora il Beretta a ricordare come «ebbe Appiani a dipingere ritratti di Napoleone in molte fogge e dimensioni per varj dicasteri. Molti di questi furono totalmente da lui operati, altri abbozzati da lui e condotti a termine da sui allievi, i signori De Antoni e Prayer»¹⁵⁴.

A questi nomi è altresì da aggiungere anche quello di un pittore come il Diotti, di cui la critica ha ricordato, altresì in studi recenti (1991), una copia effettuata nel 1810, dal «Napoleone re d'Italia» dell'Appiani, per l'«Imperial Regia Corte»¹⁵⁵: se già nel 1809 Appiani avrebbe dovuto dipingerne una versione da collocare nella Real Biblioteca del «Palazzo Reale di Scienze ed Arti»¹⁵⁶, la copia del Diotti sarà più tardi documentata, nel 1816, in una lettera rivolta al Cagnola¹⁵⁷.

Il bozzetto stilisticamente vicino al Longhi, prosegue, in sostanza, l'antico tipo del ritratto per il Visconti: doveva servire da preparazione di base su cui eseguire un ritratto che iconograficamente si ricollega alla serie, conclusiva e poco nota, da Appiani ideata per Napoleone in uniforme «des Grenadiers a pied de la Garde» (Ile d'Aix, posteriore al 1807: fig. 53)¹⁵⁸; museo Civico di Vercelli¹⁵⁹). Ne è altresì individuabile un'incisione, titolata «Trolli del. / Senefelder inc.» (fig. 54) ma in uniforme di «colonel des chasseurs à pied»¹⁶⁰, forse derivante da un ritratto ovale di Napoleone, già menzionato in collezione privata, come dipinto da Appiani¹⁶¹: credibilmente, all'autore di questa poco nota incisione, il



FIG. 51 - Giuseppe Longhi, «Napoleone con la corona ferrea».

FIG. 52 - Collezione privata: Giuseppe Longhi (attr.), ritratto di Napoleone.

FIG. 53 - Ile d'Aix: Andrea Appiani (attr.), «Napoleone in uniforme».





FIG. 54 - Parigi, Malmaison: Trolli-Sefenelder, «Napoleone in uniforme». PN 7710.

FIG. 55 - Collezione privata: Trolli (attr.) da Andrea Appiani, «Napoleone in uniforme».

FIG. 56 - Da Hubert 1982. Parigi, Collezione privata: Andrea Appiani, «Eugène Beauharnais».



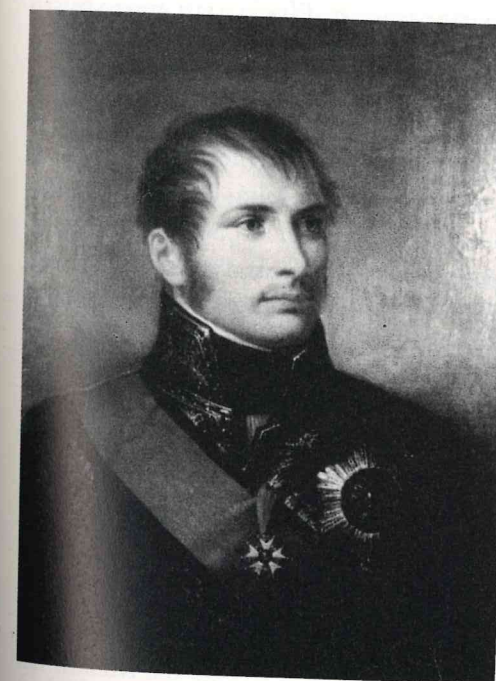
Joachim Murat
d'après le tableau d'Appiani (Milan 1803)
E. Plon Nourrit & C^{ie} Edit.



FIG. 57 - Dal Lettres et documents, 1909: «Heliog Ducourtioux & Huillard. Imp. A. Mairie. Joachim Murat d'après le tableau d'Appiani (Milan 1803). E. Plon Nourrit & C^{ie} Edit».

FIG. 58 - Parigi, Malmaison: Andrea Appiani, «Eugène Beauharnais viceré».

FIG. 59 - Bellagio, Collezione Gallarati Scotti: Andrea Appiani, «Eugène Beauharnais in uniforme».



Trolli, può essere accostato un dipinto in collezione privata (fig. 55), la cui attenzione sembra focalizzata sul volto, esecutivamente vicinissimo all'Appiani (a parte l'occhio in secondo piano e il dettaglio dell'orecchio), e all'incisione (anche per i capelli ondulati, assenti negli altri ritratti). Poiché ne appare, invece, del tutto inverosimile l'uniforme, con fascia tricolore e i bottoni in unica fila, si potrebbe suggerire un'esecuzione in due tempi: conclusa, cioè, su un bozzetto precedente, in tempi sia pur ravvicinati, come dimostra l'uniformità della craquelure, ma quando si erano ormai persi i valori iconografici delle uniformi napoleoniche.

Se è facilmente intuibile come la diffusione di questi ritratti non si sia limitata, nei dipinti di Appiani, alla rappresentazione del Bonaparte, fra le immagini di tipo ufficiale, la più vicina ne sembra la serie dedicata a Eugène Beauharnais, abbastanza recentemente (1982) studiata dalla Hubert¹⁶². In merito alle relazioni del pittore con il Viceré – documentate anche in termini di un dissidio, protrattosi, a quanto sembra, per alcuni anni¹⁶³ – si può almeno ricordarne sia la nota commissione delle incisioni tratte dai «Fasti» (1805 luglio 31)¹⁶⁴, sia la meno conosciuta aderenza di entrambi alla medesima loggia massonica (intitolata allo stesso Eugène)¹⁶⁵, oltre al fatto che, in occasione del ricordato Salon parigino del 1808, Appiani era menzionato, nel catalogo, anche «peintre de S.A.I. le Prince Vice-Roi d'Italie»¹⁶⁶.

Oltre al famosissimo profilo del Museo Correr¹⁶⁷, Appiani lo ritrasse, infatti, in dipinti che ricordano, compositivamente, il ritratto di Napoleone come re d'Italia, sia a mezzo busto (Parigi, coll. privata: fig. 56), sia in primo piano (Malmaison¹⁶⁸, datato 1810: fig. 55). Se al primo ritratto è molto simile una importante e poco nota effigie di Murat, del 1803, come svela l'incisione di «Helioy Ducourtoux e Huillard. A. Mairie»¹⁶⁹ (fig. 57), il secondo sarebbe forse prototipo da cui fu tratta un'incisione a colori, disegnata dal Felix¹⁷⁰, e più direttamente ispirata rispetto a quella in Raccolta Bertarelli¹⁷¹. Dal Bonaparte generale deriva, altresì, il ritratto nella collezione Gallarati Scotti (fig. 59)¹⁷². Dalla tipologia esaminata, e quindi dal prototipo iniziato dal ritratto donato al Visconti, si distaccano, invece, gli altri ritratti da Appiani dedicati a Napoleone, nelle medaglie e, già a palazzo reale di Milano, nei «Fasti» (1803-1807) e nell'«Apoteosi» (1808), le cui incisioni sono comprese nella Raccolta Bertarelli¹⁷³.

Poiché, come qui suggerito, è nei perduti «Fasti» che riappare quell'intreccio fra annotazioni cronachistiche e trasposizioni allegoriche già dipinto nel «Quadro della battaglia di Lodi», sembra opportuno concludere il presente studio effettuandone precisazioni e segnalandone alcune novità. In primo luogo appare doveroso evidenziarne un'indicazione bibliografica alquanto trascurata, malgrado i notevoli meriti scientifici: il catalogo di una mostra ad essi dedicata, dal Mellini, a Portoferraio nel 1990¹⁷⁴, che completa, integrandola, quella già svoltasi a Roma nel 1986¹⁷⁵. Oltre ad anticipare, nell'illustrazione totale delle vecchie fotografie relative ai «Fasti» medesimi (già ritrovate e segnalate dal Mellini nel 1983)¹⁷⁶, quanto poi esposto nella mostra del 1992¹⁷⁷, lo stesso Mellini ne proponeva anche una chiave di lettura vicina a quanto ora studiato: «la suddivisione in generi: battaglistica, allegoria, mitologia, vita civile ... si fondono armoniosamente nel contesto dell'idea di una

generale aspirazione alla pace, e sia pure una pax napoleonica»¹⁷⁸. Anche questa importante intuizione critica può spiegare quanto già rilevato, perché, nonostante la inevitabile rimozione dei «Fasti», dopo la caduta del Regno Italico, gli stessi siano rimasti nella memoria popolare come un insuperato esempio di pittura epica e civile, grazie alla traduzione calcografica¹⁷⁹. Se, per la vicenda delle notissime incisioni, si rimanda al capitolo relativo nel catalogo del 1986¹⁸⁰, in merito ai rami, già il Reina non mancava di trascrivere notizie relative alla loro destinazione nel 1806. Quindi, altri ritrovamenti documentari ne chiariscono la vicenda iniziale, a opera compiuta, compresi alcuni progetti di stampa e vendita (con la «Casa Obicini e C.» di Londra)¹⁸¹: lettere datate al 1824 e al 1826 svelano che 32 rami furono venduti dai due figli di Appiani all'incisore Giuseppe Bazzaro. Solo i tre mancanti¹⁸² si trovavano, quindi, presso l'Accademia di Brera, che li cedette allo stesso Bazzaro, per lire 1000, oltre a «sette modelletti in cera del Pizzi», e cinque «prove complete di 35 pezzi ognuna»¹⁸³. Se ne segnala, infine, l'effettiva esistenza di quasi tutta la serie, presso collezione privata (33 rami: fig. 48)¹⁸⁴.

NOTE

¹ La mia gratitudine, innanzitutto, alla Dott.ssa Clelia Alberici, per la generosa ospitalità in queste pagine; quindi, per le importanti discussioni in merito a questo tema a M.me Nicole Hubert e a Mr. Alain Pillepich; inoltre, un grazie anche alla Dott.ssa Maria Teresa Fiorio, direttrice dei Musei Civici del Castello Sforzesco, la quale, con la consueta, affettuosa amicizia, mi ha permesso la pubblicazione di alcuni disegni custoditi nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco; al Prof. Gianni Contessi, che mi ha consentito lo studio dei disegni nella Biblioteca dell'Accademia di Brera; infine all'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco nella persona del Sig. Costantino Ferrone.

² Ancora più interessanti se considerati i danni sofferti dagli affreschi, sono le illustrazioni in G. MARANGONI, *La Rotonda dell'Appiani nella Villa Reale di Monza*, Milano 1923, in particolare, alle pp. 9, 17 e 22, come anche in A. MERATI, *Monumenti neoclassici a Monza e nella Brianza*, Monza, Sociale, 1965, pp. 100, 102.

³ Raccolta Bertarelli: Art Cart. g 2, 37 (con titolo) e 38 (senza titolo): mm. 645x475. «Andrea Appiani inv. e dip. Giuseppe Beretta dis. e inc. A S.A.I. il Serenis.mo Principe Rainieri Viceré del Regno Lombardo Veneto; Arciduca d'Austria, Principe R.te d'Ungheria e Boemia. Cavaliere del Toson d'Oro: Gran Croce dell'Ordine Reale di St Stefano d'Ungheria e dell'Ordine Imp.le Austriaco di Leopoldo Imp.le Regio Generale d'Artiglieria, ecc. ecc.

L'Originale è dipinto a fresco sulla volta della Rotonda nell'I.R. Palazzo di Monza. Giuseppe Beretta in attestato di Profonda venerazione D.D.D. Premiata dall'I.R. Accademia di Milano l'anno 1831».

⁴ G. BERETTA, *Le opere di Andrea Appiani*, Milano, Silvestri, 1848, pp. 103 n. 1 (da PERPENTI, *Descrizione della città di Monza e sua basilica, dell'I.R. Palazzo, giardini, parco*, Monza 1842), p. 108 n. 2.

⁵ C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano*, Milano, Sirtori, 1787, pp. 78, 83, 407.

⁶ Parma, Biblioteca Palatina, Epistolario bodoniano: 1796 (primi mesi). G. ALLEGRI TASSONI, *Una fraterna amicizia. Andrea Appiani e Giambattista Bodoni*, in «Aurea Parma», XXXXIII (1959), I (gennaio-marzo), p. 26.

⁷ Fra le eccezioni, il Merati 1965, p. 100 (seguito da R. BOSSAGLIA, *L'arte dal Manierismo al primo Novecento*, in *Storia di Monza e della Brianza*, Milano, il Polifilo, 1971, vol. V, pp. 246-7) suggeriva post 1791, ma unicamente sulla base di ipotesi costruttive della Rotonda, le quali, però, sono errate; quindi Y. PANIN, *L'età neoclassica: Albertolli, Traballese, Appiani*, in *La Villa reale di Monza*, Milano, Pizzi, 1984, pp. 127-

128, ne proponeva l'esecuzione fra 6 novembre 1790 (ordine di serramenti e vetri per la Rotonda) ma prima della famosa lettera del 20 marzo 1791, scritta dall'Appiani all'Albertolli da Firenze, durante il suo viaggio di studio per Roma, durato nove mesi (Beretta 1848, pp. 120-122), cioè in tempo per essere presentati al pubblico il 15 ottobre 1791, data dei festeggiamenti ideati dal Piermarini per il ventennale del matrimonio fra gli arciduchi.

- ⁸ C. MALTESE, *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1960, p. 64; Panin 1984, p. 143 n. 58.
- ⁹ Chiedo scusa per queste e altre autocitazioni: G.B. SANNAZZARO, *Per Andrea Appiani: alcune novità e precisazioni*, in «Studi monzesi», 1990, 6 (ottobre), pp. 3-17; Idem, *Nota di studio per le «Storie di Psiche» di Andrea Appiani nella Rotonda della Villa Reale di Monza*, in *Il Museo negato. Cento opere dalla Pinacoteca di Monza*, Milano, ed. Tranchida, in corso di stampa (1994); Idem, *Gli affreschi di Appiani a Milano prima dell'avvento di Napoleone*, in «Labyrinthos», n. 25-26, 1994, in corso di stampa; l'opinione è altresì condivisa da S. COPPA, *La pittura del Settecento*, in *La pittura in Brianza e a Lecco dal Romanico al Settecento*, Milano, Pizzi, 1993.
- ¹⁰ Allegata in *Allocuzione di Giovanni Berchet nei funerali del pittore Andrea Appiani...*, Milano 1817, p. 9.
- ¹¹ Del dipinto, quasi sconosciuto agli studiosi, sono state sinora suggerite due date discordanti, 1786-1790 circa, o post 1796 da A. OTTINO DELLA CHIESA, *Appiani Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. III, 1961, *ad vocem*, p. 617; anche Sannazzaro 1990, p. 9 tav. 9.
- ¹² Ibidem, p. 12.
- ¹³ Parigi, Bibliothèque Nationale, Fondo Custodi (Ms. it. 1546).
- ¹⁴ G.L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in «Labyrinthos», V (1986), n. 10, pp. 103-127. Inedita è, pertanto, anche la menzione riportata dallo stesso Reina, relativa al restauro, dallo stesso Appiani attuato poco prima dell'agosto 1808 – qui trascritta in Appendice documentaria – intervento che fa riflettere anche sullo stato attuale di conservazione degli affreschi.
- ¹⁵ Reina 1817, f. 150; Mellini 1986, p. 124; Sannazzaro 1990, p. 5.
- ¹⁶ Beretta 1848, pp. 103-4.
- ¹⁷ Idem, p. 108.
- ¹⁸ Beretta 1848, p. 102.
- ¹⁹ Reina 1817, f. 182 (Mellini 1986, p. 108).
- ²⁰ G. NICODEMI, *Appiani. 34 disegni*, Milano, Goerlich, 1941, tav. XVI, con trascrizione «1. Antonio Merli. 2. Leopoldo Stiler. 3. Michael Kech. 4. Benedetto Tordorò. 5. Felice Giani. 6. Andrea Appiani attuo quanto sopra». Anche A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'età neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra (Como, Villa Olmo, luglio-ottobre 1959); Como, Nani, 106, cat. n. 231 (non ill.). Sull'abate Tordorò, anche Reina 1817, f. 233 (Mellini 1986, 117), sul Koech, anche A. OTTAVI CAVINA, *Faenza fragilità di un sogno*, in *L'età neoclassica a Faenza 1780-1820*, catalogo della mostra (Faenza, palazzo Milzetti, 9 settembre-26 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1979, p. LX.
- In questo disegno, il profilo di Appiani, in posizione isolata e sottostante – nonché tratteggiato in controparte – è l'unico ad apparire senza la parrucca, cioè con i capelli naturali, forse con voluta differenziazione rispetto agli altri ritrattati: sulla cattiva relazione fra Giani ed Appiani, *Ibidem*, LVIII e, ugualmente, LX, anche per i caffè romani, quali luoghi di riunione di artisti e archeologi, come potrebbe altresì alludere, nello stesso disegno, la lapidetta, con bicchieri e bottiglia.
- ²¹ Reina 1817, c. 233 (Mellini 1986, p. 117).
- ²² Apparso e illustrato in cataloghi, rispettivamente, di Christie's, Roma, 16 ottobre 1970 (cat. n. 96) e Sotheby's, London, 8 dicembre 1972 (cat. 42): disegno a inchiostro su carta, diametro 29 cm.
- ²³ Art 2-49 (con titolo), e Art 2-50 (senza titolo): mm 740x530. «Il Cav. Andrea Appiani dipinse. Michele Bisi disegnò e incise. A SUA ALTEZZA REALE IL PRINCIPE EUGENIO Duca di Leuchtenberg Principe di Eichstett. Michele Bisi in attestato di venerazione e riconoscenza. L'originale è posseduto dal Sig. C.te Com.re De Sommariva. Premiata dall'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Milano nel 1822. Pubblicata nell'anno 1823».

²⁴ Beretta 1848, pp. 109-110.

- ²⁵ M. GREGORI, *Il conte Sommariva e l'Appiani*, in «Paragone», 1972, n. 273, pp. 55-59; F. HASKELL, *An Italian patron of French Neo-classic Art*, The Zacharoff Lecture for 1972, Oxford 1972; ID., *More about Sommariva*, in «The Burlington Magazine», 1972 (october), pp. 691-695; ID., *Arte e linguaggio della politica*, Firenze 1978, pp. 103-122; F. MAZZOCCA, *G.B. Sommariva o il borghese mecenate: il «Cabinet neoclassico di Parigi, la Galleria romantica di Tremezzo*, in «Itinerari», II, Firenze 1982, pp. 145-293.
- ²⁶ Anche Gregori 1972, pp. 57-58.
- ²⁷ Reina 1817, f. 177 (Mellini 1986, p. 106); G. Montani, in «L'Antologia», 1825, p. 118; Beretta 1848, pp. 177-178; G. PETROCCHI, *Lezioni di critica romantica*, Milano, il Saggiatore, 1975, p. 12.
- ²⁸ F. BOYER, *Le peintre Andrea Appiani. Documents*, in «Rivista italiana di studi napoleonici», VII (1968), 20 (giugno), p. 136: «Vénus qui caresse l'Amour, par Appiani de Milan, Chevalier de la Couronne de Fer, Membre de la Légion d'Honneur, peintre de S.A.I. le prince Vice-Roi d'Italie».
- ²⁹ In Berchet 1817, p. 10.
- ³⁰ HASKELL, *More about Sommariva*, pp. 691-695.
- ³¹ *Storia di Milano*, vol. XV, Milano, Treccani Degli Alfieri, 1962, p. 709.
- ³² Ottino Della Chiesa, 1959, p. 9, cat. n. 207 (con datazione al 1790); Gregori 1972, p. 56; *Ottocento e Novecento nelle collezioni d'arte dei Civici Musei di Pavia*, Pavia, Comune di Pavia, 1984, p. 63, inv. n. 65.
- ³³ G.B. SANNAZZARO, *Andrea Appiani e la miniatura napoleonica*, in *Antiquariato minore*, Milano, Mursia, 1992, pp. 56-61, tavv. 10-11.
- ³⁴ *Catalogo dei dipinti appartenenti alla collezione D'Amici. Milano*, Milano, inizio XX sec., cat. n. 34 («Appiani Andrea. Ritratti allegorici»), ill.
- ³⁵ Fra cui, inedito è l'incarico governativo ottenuto il 15 giugno 1804 dall'Appiani, quale commissario di Belle Arti, in merito al rinnovo «con miglior gusto la dipintura all'interno del Teatro alla Scala, tanto nella volta che ne parapetti de' palchi» (Archivio di Stato di Milano: A.S.Mi, *Potenze Sovrane* 141, alla data).
- ³⁶ Di questo disegno è opportuno precisare, anche qui, come lo stesso Appiani dichiara, in una lettera al Bodoni che, verso l'inizio del 1796, egli stava «incominciando il quadro commessomi dal signor Principe di Colloredo» (Allegri Tassoni 1959, p. 25), cioè quel «Rinaldo negli orti di Armida» che la prima biografia a stampa dedicata al pittore menzionava «fra i quadri a olio di sua mano» che «denno essere distinti principalmente» (in Berchet 1817, p. 10). Quindi, nel 1818, la famiglia Appiani ne metteva in vendita il disegno relativo (*Catalogo delle pitture, dei cartoni e disegni più ragguardevoli del defunto cavaliere Andrea Appiani...*, Milano 1818, p. 9 cat. n. 27), dal quale fu tratta la nota incisione, compresa nella raccolta del Bisi, edita nel 1820 (per la quale, più oltre) Se I. FUMAGALLI, *Elogio del cav. Andrea Appiani*, in *Atti dell'Accademia di Brera*, Milano 1835, p. 22, suggeriva la data 1799, è possibile che il dipinto, iniziato quando Appiani era oberato da molti impegni – come ugualmente scriveva al Bodoni – sia stato interrotto per l'arrivo dei francesi – al pari di altri dipinti, come gli affreschi per casa Sannazzaro – per essere poi ripreso durante l'interregno austriaco, anche in coerenza alla nazionalità dell'illustre committente. Questi dovette trasferirlo nella sua collezione in Austria, dove, fra l'altro, potrebbe averlo visto anche il pittore Overbeck (F. MAZZOCCA, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1985, p. 376), e dove, forse, ancora oggi si trova, essendosene ormai persa ogni traccia. A lungo introvabile fu anche il disegno, menzionato per l'ultima volta dal Beretta (1848, 115), e riapparso solo nell'ottobre 1983 sul mercato antiquario (SALAMON AGUSTONI ALGRANTI, *Disegni antichi dal XVI al XIX secolo*, asta n. 3, Milano, ottobre 1983, cat. n. 224), quindi nel 1988 (Christie's, *Old Master Drawings*, London, 5 luglio 1988, cat. n. 108) e nel 1991 (C. LAPEYRE - G. MINOZZI, *Una raccolta di disegni, dipinti, sculture*, Milano 1991, cat. n. 15, scheda di G.B. Sannazzaro).
- Di notevole cura e finitezza, nonché firmato, il disegno svela una composizione ideata coerentemente alle opere del 1792-1799, quindi dopo il viaggio a Roma del 1791. La generale scelta classicista è, infatti, confermata sia dalla presenza del Colosseo, o della stele attica, sia dallo studio di antichi modelli plastici

romani: prototipi paiono riconoscibili, per Rinaldo, nei ritratti di Adriano (Vaticano) o di Nerone (Musei Capitolini: Mazzocca) e per Armida, forse, nel rilievo della «Tellus» nell'Ara Pacis e nella dea seduta già in via S. Gregorio (Museo dei Conservatori), o, ancora, il panneggiamento delle statue classiche. Nel contempo, resta il fondamentale riferimento a Raffaello, del cui S. Giovannino, nella «Madonna del Cardellino» (Uffizi), è variante l'amorino sulla destra, del quale rimane anche un disegno preparatorio (Ibid., Gabinetto dei Disegni: n. 1198 S, ill. in Ottino Della Chiesa 1959, p. 111, cat. n. 277), in cui è, forse, ipotizzabile il ritratto di uno dei figli di Appiani (come suggerito da Fumagalli): oppure, dalla «Fornarina» può risalire l'idea dello scollo di Armida. Quindi, altre relazioni stilistiche possono individuarsi, per Rinaldo, nel S. Sebastiano a Santa Maria dei Miracoli a Saronno, del Luini – uno dei pittori più studiati da Appiani – e per Armida, nella Maddalena dipinta dal Correggio nella «Madonna di S. Luca», nell'Accademia di Parma, verosimilmente conosciuta nel viaggio di studio. Consueta alle composizioni di questo periodo è, infine, anche la descrizione delle quinte arboree, dalle foglie minutamente disegnate e rialzate da colpi di luce, nonché del repertorio botanico, di discendenza cinquecentesca.

- ³⁷ *Andrea Appiani 1754-1817. Disegni e cartoni*, Milano, Compagnia del Disegno, 1975, cat. n. 20 ill.; anche Sannazzaro 1992, tav. 10.
- ³⁸ Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, Raccolta Maggiolini: B Coll 7, Gen. 17: l'angioletto di sinistra è confrontabile con quello ill. in G. MORAZZONI, *Il mobile di Maggiolini*, Milano, Goerlich, 1953 (per cui anche disegno, nella stessa raccolta, A Coll. 83 gen. 466, quindi quello in G. MORAZZONI, *Mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini*, Milano, Ariel, 1938, p. 5 ill, e cat. n. 15; nonché il mobile apparso nei cataloghi di vendita Christie's, Roma, 1986 aprile 22/23, cat. n. 403; Finarte, Milano, cat. 361, 1989 aprile 12).
- ³⁹ Beretta 1848, p. 99.
- ⁴⁰ Ottino Della Chiesa 1959, p. 39.
- ⁴¹ G.B. SANNAZZARO, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, S. Maria alla Porta, 1992, p. 161.
- ⁴² G.L. MELLINI, *Apologia di Andrea Appiani*, in «Labyrinthos», 1983, n. 3/4, pp. 213 e 236 ill.
- ⁴³ Raccolta Maggiolini: B Coll. 14, gen. 24. Lo stesso motivo ornamentale dell'ara è visibile anche in quella nel sipario per il Teatro dei Filodrammatici: pure ill. in G. NICODEMI, *La pittura milanese nell'età neoclassica*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1915, tav. XXXV.
- ⁴⁴ Voll. BB 358: *Incisioni delle Opere del Pittore Cav(alier)e Andrea Appiani dedicate a Sua Altezza Imperiale Il Granduca Michele II di Russia e pubblicati dall'Incisore Michele Bisi*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1820.
- ⁴⁵ Ibid.: mm 192x270. «Andrea Appiani inv. Giu. e Marri dis. ed inc. RINALDO E ARMIDA».
- ⁴⁶ Reina 1817, carta 220 v.
- ⁴⁷ *Catalogo delle pitture, dei cartoni e disegni più ragguardevoli del defunto cavaliere Andrea Appiani e di varie altre pitture, stampe e libri figurati esistenti presso gli Eredi del suddetto C. Appiani*. Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1818; per il quale cfr. Reina 1817, cc. 223-225.
- ⁴⁸ A. BERTARELLI, *Iconografia napoleonica*, Milano 1903.
- ⁴⁹ «Il Corriere Milanese, ossia il Cittadino Libero. Traduzione gemina dei principali fogli di Francia», in Milano, dallo stampatore Luigi Veladini, 1796 giugno 9 (giovedì), n. 46; anche in Bertarelli 1903, pp. 10-12.
- ⁵⁰ Id., cat. n. 2. Esemplare a Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (d'ora in poi: Parigi): mm 660x608, ill. anche in *Storia di Milano*, XIII, Milano, Treccani, 1959, p. 38.
- ⁵¹ Id. cat. n. 2a: esemplare ricordato e offerto in vendita al prezzo di 1200 franchi nel catalogo Mayer n. 21, *Catalogue d'une Collection importante de Portraits et de Pièces historiques en vente aux prix marqués chez Godefroy Mayer marchand d'estampes 15, Rue Pigalle, Paris*, p. 66, cat. n. 1659.
- ⁵² Catalogo Mayer, p. 66, cat. n. 1658.

- ⁵³ G. NICODEMI, *La pittura neoclassica milanese*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1915, 108, p. 111.
- ⁵⁴ H. HONOUR, *The Italian Empire Style*, in «Apollo», LXXX (1964), n. 31 (settembre), p. 226.
- ⁵⁵ Dalmeny House, Coll. già di Lord Rosebery, poi del figlio, Lord Primrose: olio su tela, cm 98x73,5.
- ⁵⁶ *Napoléon*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, juin-décembre 1969), Parigi, Editions de Musées Nationaux, 1969, cat. n. 55 (scheda di N. Hubert).
- ⁵⁷ Bertarelli 1903, cat. n. 23: mm. 285x380 (Parigi).
- ⁵⁸ G. NICODEMI, *Nel centenario di Napoleone I. Ritratti di Napoleone dipinti dall'Appiani*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», 1921 (maggio), pp. 145-146 (ill.).
- ⁵⁹ Brescia, collezione S.A. Segala.
- ⁶⁰ Bertarelli 1903, pp. 28-29, cat. n. 24.
- ⁶¹ R.I. 46-11: mm. 480x364.
- ⁶² Bertarelli 1903, 29, cat. 25: mm. 300x250 (Parigi).
- ⁶³ Id., cat. 25: mm. 180x280 (Parigi).
- ⁶⁴ Id., p. 29.
- ⁶⁵ Autore anche dell'interessante voce *Appiani*, nel *Dictionnaire Napoléon*, Parigi 1987, nonché di un importante studio, in corso di elaborazione, su *Milan capitale napoléonienne (1800-1814)*, Parigi (Sorbonne).
- ⁶⁶ Bertarelli 1903, p. 48.
- ⁶⁷ *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, a cura di M. Prececutti Garberi (Milano, Villa Reale: 1969 dicembre - 1970 gennaio), Milano, Pizzi, 1969, pp. 60-61, n. cat. 121, ill. 74.
- ⁶⁸ Raccolta Bertarelli: RI 46-5.
- ⁶⁹ Anche all'interno dell'autorevole studio di G.L. MELLINI, *L'allegoria dell'Italia di Andrea Appiani e altre questioni iconografiche e di stile*, in «Labyrinthos», VII-VIII (1988-1989), 13/16, p. 384 ill. 8.
- ⁷⁰ *Art et culture a Milan au siècle des lumières et à l'époque napoléonienne*, a cura di M. Garberi, catalogo della mostra (Parigi, Institut Culturel Italien 26 mars - 27 avril 1990), Milano, Expo CT, 1990, p. 11.
- ⁷¹ Mss. Custodi, fol. 151; Mellini 1986, p. 125.
- ⁷² Anche Hubert 1969, cit.
- ⁷³ U. OJETTI, *Appiani Andrea*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, vol. III, 1929, *ad vocem*, p. 757.
- ⁷⁴ Beretta 1848, p. 172 n. 1: dove, in realtà, il biglietto è indicato come scritto da palazzo Busca, in corso Magenta. Si trattava, invece, di palazzo Serbelloni (come ricorda, in luogo, anche una targa commemorativa, che vi menziona il passaggio di Napoleone): la confusione deriva dal fatto che nel 1802 la signora Busca ereditò quest'ultimo palazzo, alla morte del padre, il duca Serbelloni; la mia gratitudine, per la precisazione, a Mr Pillepich.
- ⁷⁵ G. CAROTTI, *Capi d'arte appartenenti a S.E. la duchessa Joséphine Melzi d'Eril-Barbò*, Milano 1901, p. 93 (come da palazzo Busca).
- ⁷⁶ A. RAMELLI, *Una lettera dell'Appiani e la datazione di un celebre ritratto*, in «La Martinella di Milano», p. 410.
- ⁷⁷ G.L. MELLINI, *L'allegoria dell'Italia di Andrea Appiani e altre questioni iconografiche e di stile*, in «Labyrinthos», VII-VIII (1988-1989), n. 13/16, pp. 384-385, ill. 8-9.
- ⁷⁸ Id., p. 376 n. 11.
- ⁷⁹ Bertarelli 1903, p. 22.
- ⁸⁰ Ibidem: J.B. DELESTRE, *Gros et ses ouvrages*, Paris s.a.
- ⁸¹ Firenze, Biblioteca Nazionale, Carteggi vari 444, 27.

⁸² Mellini 1988/1989, p. 376 n. 11.

⁸³ «Da Mad.^e Bertié» sic, ma leggesi Berthier «ho ricevuto l'altro ieri la tua lettera 12 corrente ventoso unitamente alle stampe che ti sei compiaciuto mandarmi col mezzo dell'ottimo nostro Bodoni. Trovo la composizione galante, e bella l'incisione, per cui ti prego spedirmi quattro dozzine di esemplari (facendo in maniera che non succedino errori di Posta) con accennarmi a chi debba consegnare l'importo». In riferimento ad Appiani, particolarmente quale tramite fra Bodoni e Rosaspina, anche Allegri Tassoni, 1959, pp. 25-26; Ramelli 1959, p. 410.

⁸⁴ Anche F. LONGHENA, *Notizie biografiche di Giuseppe Longhi*, Milano 1831, p. 19.

⁸⁵ Bertarelli 1903, 23; *Giuseppe Longhi incisore monzese*, a cura di A. Bergomi - A. Ottolini, Monza, Tipografia Sociale, 1984, s.n.

⁸⁶ Bertarelli 1903, p. 11; Honour 1964, p. 228.

⁸⁷ A. GONZALEZ-PALACIOS, *David e la pittura napoleonica*, Milano, Fabbri, 1967, p. 13.

⁸⁸ Hubert 1969, cat. n. 55.

⁸⁹ A. GONZALEZ-PALACIOS, *Andrea Appiani. Una mostra e qualche precisazione*, in «Arte illustrata», 1970 (marzo-maggio), p. 138.

⁹⁰ S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, vol. VI, 1982, p. 920.

⁹¹ C. POPPI, *Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra (Milano, palazzo reale), Milano, Mazzotta, 1992, pp. 43-60.

⁹² Beretta 1848, pp. 72-73.

⁹³ È infatti possibile che Appiani si sia recato a Roma non soltanto nel noto viaggio di studio del 1791, ma, forse, anche nel 1774, poiché tra le antiche firme ancora visibili su una delle pareti di Villa Adriana a Tivoli, si legge «Appiani Milanese 1774»: la mia gratitudine per la segnalazione alla dott.ssa Paola Barbara Conti. Bisogna, però, considerare, la diffusione del cognome Appiani anche a Milano e, del resto, la grafia, sia pur cambiata dall'evidente sforzo di scrivere su una parete verticale, non è confrontabile agli esemplari noti del pittore, pertanto, a loro volta, pochissimi in età così giovanile. Tuttavia, malgrado la problematicità, la questione è tutta da studiare e da valutare.

⁹⁴ In *Catalogo delle pitture* 1818, al n. 47 è indicato «Santi Bartoli, Colonna Trajana, foglio» (Roma 1762); per l'indicazione di altre opere di questo autore comprese nella raccolta di Appiani, anche F. MAZZOCCA, *Vicende e fortuna grafica dei Fasti napoleonici di Andrea Appiani*, in *Mito e storia nei «Fasti di Napoleone» di Andrea Appiani*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico: 15 febbraio - 15 maggio 1986), Roma, De Luca, 1986, p. 26 n. 54.

⁹⁵ Ill., anche con raffronti con la colonna Traiana, in D. ETTLINGER, *The Pictorial Source of Ripa's Historia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII (1950), pp. 322-323.

⁹⁶ Forse anche in via indiretta, poiché il tema è compreso in uno dei monocromi affrescati entro la bordura architettonica dipinta - credibilmente da Clemente Isacchi - in una delle sale del milanese palazzo Diotti, ora Prefettura, dove, a detta di Bianconi 1787, p. 83, lavorò anche l'Appiani.

⁹⁷ C. COZZI, *La Francia e i Francesi nella vita e nelle opere di Andrea Appiani*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica, a.a. 1985-1986, p. 251 n. 1.

⁹⁸ Raccolta Bertarelli, A.S. Cart. g 4-29: mm 300x425; ill. anche in *Mito e storia* 1986, p. 30. Diversa ne appare, invece, la rappresentazione all'epoca già disegnata dal Mercoli, di cui Bertarelli 1903, cat. n. 9.

⁹⁹ Anche, in particolare, C. DE FALCO, *Iconologia neoclassica tra il Monti e l'Appiani*, Roma, De Luca, 1979; F. MAZZOCCA, *Le vicende della pittura e il dibattito figurativo dalla Repubblica Italiana al Regno Lombardo-Veneto*, in *Il primo '800 italiano*, p. 66.

¹⁰⁰ G.L. MELLINI, *I Fasti napoleonici di Andrea Appiani*, in *L'imperatore sugli scudi. Il tema del trionfo*

nell'iconografia napoleonica, catalogo della mostra (Portoferraio, Museo Nazionale di Villa S. Martino, 21 luglio - 30 settembre 1990), Livorno, Belforte, 1990, p. 29.

¹⁰¹ D. SACCHI, *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia 1830.

¹⁰² *Mostra dei Maestri di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Permanente: febbraio-aprile 1975), Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1975, p. 91 (scheda di A.M. Brizio).

¹⁰³ Allegri Tassoni 1959, p. 26.

¹⁰⁴ F. MAZZOCCA, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano, Electa, 1991, p. 88.

¹⁰⁵ Poppi 1992, p. 50.

¹⁰⁶ *David*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Musée national du chateau, Versailles: 26 octobre 1989 - 12 février 1990), Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 383.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 386.

¹⁰⁸ Gonzalez-Palacios 1967, p. 13.

¹⁰⁹ *David*, 1989, p. 378.

¹¹⁰ Anche Reina 1817, f. 178 (Mellini 1986, p. 107).

¹¹¹ Segnalatami da M.me Nicole Hubert, che ringrazio anche qui: Cuba, Musée National de La Havane. Già collezione di Julio Lobo (acquistato presso Sotheby's, Londra 1947).

¹¹² Christie's, New York, 1969 dicembre 5: cat. n. 53. Misure: 99x80 cm. Collezioni precedenti: Joseph Bonaparte (che l'avrebbe portata in America), J. Coleman Drayton, Henry Hooker (New York); già esposte a Filadelfia (Academy of Fine Arts), 1911.

¹¹³ R.I. 20556. Misure: 375x325. Precerutti Garberi 1969, cat. 122, ill.

¹¹⁴ R.I. 46-13. Id., ibid.

¹¹⁵ Bertarelli 1903, pp. 30-31, nn. cat. 26-27 (ill.).

¹¹⁶ Del mezzo busto di profilo, cui il Bertarelli dedica ben due illustrazioni, è da rilevare, infatti, come ne esista anche una variante, in cui l'effigie è incorniciata da un ovale, a sua volta centro di una scena allegorica. Non solo ne esiste un'incisione, segnata «Appiani Direc.t G. Tonelli F» (tav. 26), ma, limitatamente all'allegoria esterna, sono da segnalare due disegni: l'uno, inedito, è custodito presso la Biblioteca dell'Accademia di Brera, vol. Vallardi, al n. 181 (per cui, allo stesso numero di inventario, in M.G. BORCHI, *I disegni di Andrea Appiani nell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, in *Atti dell'Accademia di Brera*, a cura di E. Tea, Milano, Artigianelli, 1948, p. 26), apprendovi, tuttavia, rappresentata l'allegoria della musica (tav. 24); un secondo disegno, sempre relativo al contorno allegorico, sempre con iconografia dedicata alla musica, firmato «Andrea Appiani», è ill. in *Katalog Kunsthandel Bellinger. Meisterzeichnungen 1500-1800*, a cura di K. Ross, Muenchen, Kunsthandel, 1987, cat. n. 37 (tav. 25). Della composizione allegorica, è almeno da rilevare come la rappresentazione femminile ripeta, in gran parte, il tipo della Madonna in posa michelangiolesca, già dipinta da Appiani nella «Natività» di Arona (1781): in entrambi i disegni cambia la disposizione degli strumenti musicali, che possono anche ricordare composizioni ideate per il Maggiolini.

¹¹⁷ Bertarelli 1903, p. 47, cat. n. 49.

¹¹⁸ Ottino Della Chiesa 1959, p. 111, cat. n. 273, ill.

¹¹⁹ Hubert 1969, cat. n. 114.

¹²⁰ Carotti 1901, pp. 92, 94.

¹²¹ Sul famoso dipinto, per tutti, Precerutti Garberi 1969, pp. 30-31, cat. n. 24, ill.

¹²² Beretta 1848, p. 161.

¹²³ Precerutti Garberi 1969, p. 35, cat. n. 30.

- ¹²⁴ Anche *L'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Torino, palazzo Carignano, maggio-ottobre 1961), Milano, Pizzi, 1961, p. 92 e tav. XVI.
- ¹²⁵ *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais: 16 novembre 1974 - 3 février 1975), Parigi, Editions des Musées Nationaux, 1974, pp. 466-467, cat. n. 89, ill.
- ¹²⁶ Pinto 1982, p. 920: quali i ritratti di Francesco Melzi, Luigi Giuseppe Arborio di Gattinara marchese di Breme, Achille Fontanelli.
- ¹²⁷ *Napoléon et son temps. Catalogue de la Collection Historique et Artistique J.J. Gayet de Félicité*, Milano 1914, p. 66, cat. n. 717, tav. XVII.
- ¹²⁸ A. DAYOT, *Napoleone nelle opere de' pittori, degli scultori, degl'incisori*, Milano 1896, 64 ill.
- ¹²⁹ Sotheby's, Roma 1978 novembre 14: sanguigna, mm. 237x172, ill.
- ¹³⁰ Ottino della Chiesa 1959, p. 111, cat. n. 281, ill. O, altresì, un disegno nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, che pare, tuttavia, non autografo, malgrado le autorevoli attribuzioni proposte dal Bertarelli 1903, cat. n. 48; nonché da Mellini 1988/1989, p. 376 n. 11, ill.
- ¹³¹ Id., pp. 375 n. 9, 386 ill. Per la rappresentazione di Napoleone a cavallo, il disegno in M. ALDEGA - M. GORDON, *Italian drawings 1700-1863*, Roma, De Luca, 1989, p. 63, cat. n. 48; come anche l'inedito presso l'Accademia di Brera, album «Disegni diversi», n. 75.
- ¹³² Reina 1817, c. 193.
- ¹³³ Anche in «Giornale Italiano», 1805, n. 68, p. 310.
- ¹³⁴ Ill. in «Napoleone», II (1917), nn. 5-6, tav. f.t.
- ¹³⁵ Su segnalazione di Mr Pillepich: catalogo Christie's, London, 1931 luglio 17.
- ¹³⁶ Garberi 1990, p. 10.
- ¹³⁷ Ill. anche in *Storia di Milano*, XIII, 1959, p. 218 o in *L'Unità d'Italia*, 1961, p. 85 f.t.
- ¹³⁸ Monaco, coll. Duca di Leuchtenberg, firmata «N. Muxel aqua f.» e intitolata «Appiani»: J.N. MUXEL, *Catalogue des tableaux de la galerie de feu S.A.R. Mgr le prince Eugène duc de Leuchtenberg à Munich*, Munich 1825; Id., *Gemäld-Sammlung in Muenchen S.K.H. des Dom August Herzogs von Leuchtenberg*, Muenchen s.d.
- ¹³⁹ Milano, A.S.Mi, *Autografi*: 1808 agosto 18, per cui Nicodemi 1921, p. 146; ma anche «Elenco autografo di Appiani per sue opere dal 1800 al 1809» in Archivio dell'Accademia di Brera, trascritto da S. Samek Ludovici, *La pittura neoclassica*, in *Storia di Milano*, XIII, 1959, p. 572; inoltre, Lankheit 1988, pp. 30-36 in merito alla serie dei tre ritratti dedicati alla viceregina Amélie, compresi nell'elenco qui trascritto in appendice documentaria.
- ¹⁴⁰ Ibid., con stessa firma, e titolo «Appiani, Andreas».
- ¹⁴¹ K. LANKHEIT, *Andrea Appianis Allegorie auf den Frieden von Pressburg*, in Id., *Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Monaco, Bruckmann, 1988, pp. 25-29 ill.
- ¹⁴² *Age of Neoclassicism*, catalogo della mostra, London, 1972; A. GONZALEZ PALACIOS, *La grammatica neoclassica*, in «Antichità viva», XII (1973), n. 4, pp. 42/43; Lankheit 1988, p. 27 ill.
- ¹⁴³ G.L. MELLINI, *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1992, pp. 105-106 (con discussione sul tema), 224 ill.
- ¹⁴⁴ Beretta 1848, pp. 288-289 e n. 1.
- ¹⁴⁵ Reina 1817, ff. 50-62; anche Nicodemi 1915, p. 120 e n. 3.
- ¹⁴⁶ Idem f. 178 (Mellini 1986, p. 107); per un disegno di studio, relativo a un particolare, *Disegni e stampe dal XVI al XX secolo*, a cura di M. Jona. Milano, La Portantina, 1992, cat. n. 33 ill.

- ¹⁴⁷ Beretta 1848, p. 274 n. 1.
- ¹⁴⁸ Idem, pp. 288-289.
- ¹⁴⁹ Nicodemi 1921, p. 149 ill.
- ¹⁵⁰ Ne devo la conoscenza a M.me Hubert e a Mr Pillepich: *The Taste of Napoleon*, catalogo della mostra (Kansas City: Nelson Gallery - Atkins Museum, october-november 1969), Kansas City 1969, ill.
- ¹⁵¹ A.S.Mi, *Studi p.m.* 348, alla data. Inoltre, ibidem, *Autografi* 103, 1806 luglio 27: Andrea Appiani, grato per esser stato informato della nomina a cavaliere dell'Ordine della Corona di Ferro, conferma che l'indomani si troverà, per la cerimonia, nella chiesa di S. Ambrogio (anche Reina 1817, f. 38 v.).
- ¹⁵² Anche *Giuseppe Longhi*, 1984, ill. 17.
- ¹⁵³ «Ritratto abbozzato di Napoleone Imperatore, dal morto celebre Andrea Apiani - proprietà della Signora pittrice Teodolinda Zabaino nata dal celebre pittore prospettico Migliara Giovanni».
- ¹⁵⁴ Beretta 1848, pp. 229 (compresa n. 1)-230.
- ¹⁵⁵ *Giuseppe Diotti*, a cura di R. Mangili, catalogo della mostra (Bergamo 6 maggio - 15 giugno 1991), Milano, Mazzotta, 1991, pp. 12, 62 cat. n. 41.
- ¹⁵⁶ A.S.Mi, *Studi p.m.* 349: 1809 dicembre 8.
- ¹⁵⁷ Ibid., *Studi p.m.* 276: 1816 ottobre 2.
- ¹⁵⁸ *Chateaux de Malmaison* 1989, p. 264, II. 24 ill.
- ¹⁵⁹ *Il Museo Civico Borgogna. Vercelli*, a cura di L. Berardi, Milano, Garolla, 1985, p. 92 ill.
- ¹⁶⁰ Parigi, Malmaison: PN 7710 (già coll. Bapst, quindi Prince Napoléon e Fontainebleau).
- ¹⁶¹ Ne devo la conoscenza a Mr Pillepich: *Catalogue de la collection Buhrig-Leipzig*, 1913.
- ¹⁶² N. HUBERT, *Un portrait d'Eugène de Beauharnais par Appiani*, in «La Revue du Louvre», XXXI (1982), 1, pp. 47-50, 54.
- ¹⁶³ Reina 1817, f. 215 (Mellini 1986, p. 114); Beretta 1848, pp. 318-321.
- ¹⁶⁴ Anche biglietto autografo di Eugène Beauharnais trascritto in Reina 1817, f. 64.
- ¹⁶⁵ A. LUZIO, *La Massoneria sotto il Regno Italico e la Restaurazione austriaca*, in «Archivio Storico Lombardo», XLIV (1917), pp. 267, 306.
- ¹⁶⁶ Boyer 1968, p. 136.
- ¹⁶⁷ Ill. anche *Disegni dalle collezioni del Museo Correr. XV-XIX secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr: 18 dicembre 1985 - 7 aprile 1986), Venezia, 1985, p. 140, cat. n. 109. Forse voluta ne è la somiglianza con cui Appiani disegnerà, ormai nel 1813, il cartone per il «Discobolo», per palazzo reale a Milano, ill. in *Arte e cultura a Milano*, 1990, p. 22.
- ¹⁶⁸ *Chateaux de Malmaison* 1989, 21, I.2 ill.
- ¹⁶⁹ Intitolata: «Héliog Ducourtieux & Huillard. Imp. A. Mairie. Joachim Murat d'après le tableau d'Appiani (Milan 1803). E. Plon Nourrit & C. ie Edit», oggi in coll. M.me Gazelle, chateau de Labastide-Murat (Lot), ill. in *Lettres et documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat*, vol. II, Paris 1909 (su segnalazione di Mr. Pillepich).
- ¹⁷⁰ Milano, Museo del Risorgimento: «Illustrazione Italiana», 1920-1921 ill.
- ¹⁷¹ Raccolta Bertarelli. In basso da sinistra a destra: «Bosio D.S. antico Prof. della Scuola Politechnique di Parigi dis. Deposto alla Bibliot. R. Gaspare Cagnoni incise in Milano l'anno 1807». Sotto nel mezzo: «Si vende dalli Proprietari Luigi Ados e G.B. Bosio in Piazza del Duomo sopra al Coperto de' Figini N. 407». Misure: 295x186. A. BERTARELLI - A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici 1630-1875*, Milano, Hoepli 1927, pp. 501-502, ill. 324.
- ¹⁷² Hubert 1982, p. 49 e n. 10.
- ¹⁷³ Raccolta Bertarelli. *I Fasti*, in tre esemplari: Albo J5, Albo I24 e Albo J8; l'*Apoteosi*: P.V. Cart g 8-21.

¹⁷⁴ *L'imperatore sugli scudi*, 1990; anche Mellini 1992, pp. 89-104.

¹⁷⁵ *Mito e Storia nei «Fasti di Napoleone»*, 1986.

¹⁷⁶ G.L. MELLINI, *Apologia di Andrea Appiani*, in «Labirynthos», 1983 (gennaio-giugno/luglio-dicembre) n. 3-4, pp. 208-239, ill.

¹⁷⁷ *Il primo '800 italiano*, 1992.

¹⁷⁸ Mellini 1990, p. 28.

¹⁷⁹ Mazzocca 1992, p. 66.

¹⁸⁰ Id. 1986, 19: «l'intera serie finì col passare in maniera definitiva, attraverso la Scuola d'Incisione dell'Accademia di Brera, dove era rimasta in deposito all'incisore della Zecca Milanese Giuseppe Bazzaro. Egli, ormai pensionato, poté avere a disposizione, con un'ultima cessione da parte dell'Accademia, solo nel 1845 l'opera completa, che, accordandosi con i fratelli Ubicini, e poi con l'editore Silvestri, cominciò a spacciare con relativa larghezza».

¹⁸¹ Milano, Biblioteca della Fabbrica del Duomo: M 36.

¹⁸² Ibid., 1841 marzo 18: rispettivamente, i due incisi dal Rosaspina («Passaggio del Gran S. Bernardo») e uno dal Benaglia («Battaglia di Rivoli»).

¹⁸³ Ibid., 1841 aprile 21.

¹⁸⁴ Per l'ultima segnalazione a stampa delle incisioni relative ai *Fasti*: *Livre précieux du musée de Malmaison*, catalogo della mostra (Malmaison, 27 maggio - 15 settembre 1992), Parigi 1992, 143, cat. n. 64.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Paris, Bibliothèque Nationale, Fondo Custodi: Ms. It. 1546, carte Reina.

Carte 66-67 v.: 1808 gennaio 12.

«A.S.A.I. il Principe Viceré.

Fino dall'anno 1805 piacque a S.M. nel Budget della sua casa d'Italia di stabilire un assegno di £ 30/m di Milano alla disposizione del S.r Appiani Pittore del Re per l'incisione delle battaglie dal medesimo disegnatte, e di cui va fregiato il gran Salone di questo Palazzo R.

In obbedienza di queste venerate prescrizioni, ho fatto pagare sino al presente, di quadrimestre in quadrimestre, al pre nominato soggetto la somma su espressa, e vengo a rilevare che alcune delle battaglie sudette siano già incise, di cui ve ne sono ostensibili diverse prove. Sembrandomi quindi che per i dovuti riguardi alla Maestà dell'Augusto Sovrano per cui benefica disposizione viene quest'opera eseguita, e per l'importanza dell'opera stessa, la quale potrebbesi divulgare e contraffare, non sia conveniente che alcuna prova venga distrutta prima che sia umiliata davanti alla prelodata M.S., crederei di proporre a V.A.I. che sembrerebbe opportuno che il pre nominato S.r Appiani dovesse depositare i rami già eseguiti nel Tesoro della Corona, e che quelli che di mano in mano si andranno eseguendo sino al compimento dell'opera ne facesse trar dapprima sei copie da presentarsi all'A.V.I. e poscia li depositasse nel Tesoro della Corona siccome gli altri.

Qualora V.A.I. si degni di approvare questo mio divisamento, mi farò un dovere di scrivere in proposito al S.r Appiani ... Il Cons.e Consultore di Stato Intendente G.e.

N.B. li 11 aprile 1808 al n° 1016 fu partecipata al Cav. Appiani questa prescrizione di S.A., e in pari tempo gli ordini perriceversi i rami al Tesoriere della Corona».

Carte 67-68 v.: 1806 maggio 10.

«Appiani li 10 Maggio 1806 rispose colla lettera seguente:

A S.E. il Sig.r Intendente G.e

L'Incisione de' miei bassi rilievi a tempera che servono di fregio al gran Salone del Palazzo R., ordinato da S.M. sotto la mia direzione, forma una serie talmente connessa, che non può un rame incidersi senz'aver sott'occhio il rame precedente.

Ciò fa sì che indispensabile sia che i rami di mano in mano eseguiti rimangano presso l'autore dell'opera che si incide, direttore dei disegni e della incisione di essi. Mi veggo perciò, Eccell., nella necessità di ripeterle qui in riscontro alla di lei venerata lettera, quant'ebbi l'onore di sottoporle allorché verbalmente mi intrattenne sulla convenienza di conservar nel Tesoro della Corona i rami dei bassi rilievi sudetti, vale a dire che ciò potrebbe per avventura aver luogo quando tutto il lavoro sarà terminato, che d'altronde affidata alle mie cure la delicata esecuzione di questo lavoro, il mio zelo ed interesse pel servizio di S.M. e la compiuta mia onoratezza, arderei credere che garantiscono abbastanza l'incisione d'ogni benché minima distrazione. Prego V.E. di umiliar in mio nome a S.A.I. queste rispettose considerazioni.

La mia indisposizione di salute ha potuto farmi ritardare finora l'adempimento del dovere che V.E. mi ha imposto. Ma nell'atto che le chiedo scusa di questa involontaria dilazione spero che vorrà accogliere le rassicurazioni della mia più distinta stima. Appiani.

13 maggio 1808. Si riscontra che sottoposte a S.A.I. le sue osservazioni, persiste nel pensiero che segua l'ordinato deposito come al n° 1016».

Carta 64: 1808 agosto 12.

«Appiani 1808.

Vous voudrez bien Mons.r l'Intend.te gen. des biens de la Couronne vous faire remettre par M. Appiani les differents portraits peints jusqu'à present par lui, et les faire disposer dans une salle du Palais a fin que je puisse donner a chacun d'eux sa destination. Vous vous ferez remettre par M.r Appiani la note de ses travaux pour la Couronne jusqu'au 15 Aout de cette année, ainsi que les depenses relatives faites par lui, qui seraient de nature a lui etre remboursées.

Vous me proposerez dans le meme temps une fixation pour le present et l'avenir du payement des portraits peints pas lui, en ayant attention à l'importance des portraits et à leur grandeur.

A l'avenir le premier peintre vous remettra chaque année dans le courant de janvier la note de ses travaux pendant l'année precedente, et vous me ferez un rapport a cet egard dans le quel vous me proposerez le payement de ses travaux.

Sur ce, je prie Dieux qu'il vous ait en Sa sainte garde.

Ecrit a Milan le 12 Aout 1808. Eugen N.

Li 13 Agosto n° 2157 si è partecipato in lettera il contenuto al Cav. Appiani».

Carte 64 v. - 65: 1808 agosto 18 (cit. anche in Nicodemi 1921, p. 146).

«Lettera di Appiani.

Eccel. In esecuzione de' graziosi ordini di S.A.S. il Principe Vice Ré, comunicatimi in lettera di V.E. del 13 corr.e Agosto n° 2157 vi farò immediatamente portare nel R. Palazzo i Ritratti che ancora rimangono in mia casa, cioè tre grandi di S.M., ed altri tre mezzani per cadauna delle LL.AA.II. il Principe e la Principessa Vice Regina.

Altri sette però furono da me già consegnati, e sono:

Due grandi delle LL.MM.II.RR. posti nella Sala dopo la Galleria.

Due piccoli delle medesime MM.LL. situati in Monza.

Un piccolo di S.M. l'Imperatore e Re collocato nell'Appartamento di S.A.I. la Principessa Vice Regina.

Uno simile da porre sotto il Trono, ed uno mezzano di S.A.I. il Principe Vice Ré spedito per di lui ordine a Parigi.

In tutto sono dunque sedici, cioè cinque grandi, sette mezzani e quattro piccoli.

Oltre a questi ritratti, io ho pure restaurato la Rotonda di Monza da me già dipinta a fresco, e questi, Eccellenza, sono i lavori da me condotti fino al di 15 del corrente Agosto per conto della Corona, ommessi quelli che sto presentemente eseguendo a fresco nelle Sale del R. Palazzo, perché non ancora terminati.

18 agosto 1806 (a margine).

Quanto alle spese relative le annetto i relativi confessi.

Esauriti così gli oggetti contemplati nella venerata Sua lettera ho l'onore ...».

Carta 65: 1808 agosto 23.

«23 Agosto 1808.

Si avverta che i Ritratti potrà collocarli nel gabinetto di lavoro di S.M. Gli si chiegga cosa gli compete per i ritratti giusta le rispettive grandezze, e così quanto pel ristoramento della (Rotonda di Monza)».

Carta 65: 1808 agosto 24.

«Lettera di Appiani.

In seguito ai venerati ordini di V.E. del 23 Corrente n° 2239 farò collocare nel Gabinetto di lavoro di S.M. il restante dei sedici ritratti da me dipinti, ed eseguito il collocamento mi farò un dovere di darne parte a V.E. Quanto ai prezzi dei ritratti medesimi, mi abbandono intieramente a ciò che S.A.I. crederà conveniente, nel che prego l'E. a farsi mediatore, siccome ancora rispetto al ristoramento della Rotonda di Monza, pienamente contento di tutto ciò che a S.A.I. piacerà di fissare.

Mi permetto soltanto di aggiungere, per di Lei norma particolare, che i ritratti grandi mi furono pagati circa cento luigi, ottanta i mezzani, e trenta i piccoli.

Prego intanto V.E. ad aggradire i sentimenti della mia riconoscenza per la premurosa bontà onde mi onora, e della più distinta stima e considerazione con cui ho l'onore ... etc.

Mil.o 24 Agosto 1808».

Carta 65 v.: 1808 novembre 8.

«Vous reglerez, M. l'Intend. Gen.l des Biens de la Couronne le prix de portraits peints par M. Appiani relativement aux quels je vous ai déjà donné des ordres comme ici apres:

Grand portraits jusqu'aux genoux avec les mains £ 2000.

Grand Portraits en demi figure avec les mains £ 1200.

Petits Portraits la tele seule £ 600.

Vous previez M. Appiani qu'il ne devra faire par la suite aucun portrait ni travail quelconque sans y etre ... autorisé. Vous devez aussi faire le prix de ses ouvrages dans la salle du Trone, et les lui salder. Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte garde.

Ecrit a Monza le 8 novembre 1808. Eugene Napoleon».

Carte 65 v. - 66: 1808 novembre 19.

«A S.A.S. In obbedienza agli ordini prescrittimi da V.A.I. con Suo venerato foglio 12 p.p. agosto, mi sono fatto un dovere di chiedere al primo Pittore la nota de' suoi lavori seguiti fino a tutto il giorno 15 detto, e così quella delle spese forzose dal medesimo incontrate. Sedici sono i ritratti dal medesimo fatti, cinque dei quali qualifica per grandi, sette mezzani, e quattro piccoli, ai quali lavori aggiunge il ristauo fatto alla Rotonda di Monza.

Ritenuta pertanto la somma fissata da V.A.I. sui prezzi dei detti ritratti secondo le rispettive lor grandezze, risulta doversi pagare al nominato Sig.r Appiani la somma di £ 20.8000, alle quali aggiunta quella di £ 3.079.65.8 per spese dal medesimo incontrate per la fattura e doratura delle cornici poste ai mentovati ritratti si avrà un complessivo conto di £ 23.879 per i soli Ritratti, come più diffusamente lo vedrà V.A.I. dal qui unito conto.

Qualora V.A.I. si degni di autorizzarmi al pagamento di cui si tratta, la supplico a permettermi di poter cavare

dal fondo di riserva a disposizione di V.A.I. la suindicata somma, e portarla a un articolo separato dal mio servizio.

Milano 19 novembre 1808. L'Int.e Gen.e Costabili.».

A lato, annotazione del Reina: «N.B. Questa nota non ha nessuna decisione; ma bisogna che vi sia stata qualche dichiarazione verbale di S.A.I. come appare dalla lettera seguente scritta al Cav. Appiani».

Carta 66: 1808 novembre 26.

«Al Sig. Cav. Appiani ...

Mi sono fatto un dovere d'interpellare la mente di S.A.I. intorno al contenuto del pregiat.mo foglio del 18 agosto con cui mi partecipa i lavori di pittura da lei eseguiti in servizio della R. Corte e spese relative a tautto il 15 agosto p.p.

Presa pertanto in considerazione la cosa dalla prelodata A.I., si è la medesima degnata di ordinarmi coll'ossequiato Dec.° del giorno 2° ord.° che pei lavori di cui si tratta, esclusi quelli eseguiti nella Sala del Trono, gli si debba corrispondere la somma di £ 23,879.66.8 dalle quali detratte le £ 6000 di Milano, ossia It.° 4605 pagategli li 27 ottobre 1806, rimangono a di lei disposizione It. £ 19.274.5.7 per le quali ho già emesso il corrispondente mandato.

Nell'atto quindi che le partecipino questa venente superiore prescrizione per la di lei somma, deggio prevenirla per ordine della prelodata A.I. che non avendo la stessa ancor disposto dei ritratti che le sono stati già presentati, potrà soprasedere per ora alla intrapresa di nuovi ritratti sino ad ulteriori ordinazioni di S.A.I. medesima. ...».

Carte 66 - 66 v.: 1808 dicembre 7.

«Risposta di Appiani.

Nel rendere a V.E. distinte grazie per le disposizioni date dietro gli ordini di S.A.I. pel pagamento dell'importare de' miei dipinti ad olio di cui tratta il pregiat.mo foglio di V.E. 28 novembre n° 3304, in relazione al mio foglio del 18 agosto, la prego a volersi fare interprete presso la medesima A.S.I. dei sentimenti dell'ossequiosa mia riconoscenza.

Ritengo poi, non avendo S.A.I. disposto dei ritratti, di sopra sedere per ora all'intrapresa di nuovi lavori di questo genere fino ad ulteriori ordinazioni. ...».

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

PHILIPPE DAVERIO
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. XVII - Anno XVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1993

LE ARGENTERIE DEL LEGATO DE MARCHI

Parte seconda

Oleg Zastrow

Nella edizione precedente l'attuale volume della rivista ebbi l'occasione d'iniziare la presentazione della raccolta di un nutrito gruppo di elaborati argentei donati, a seguito di disposizioni testamentarie, al comune di Milano; il legato fu disposto dalla signora Rosa Curioni, vedova di Marco De Marchi. Prima di continuare nell'opera di catalogazione degli elaborati che sono l'oggetto del presente lavoro, conviene ricordare che i trecentoquaranta pezzi di argenteria pervenuti alle Civiche Raccolte di Arte Applicata fanno parte di un più vasto patrimonio di opere d'uso domestico e di ornamento costituente il legato, stimabile in poco meno di mille oggetti, ancora in buona parte da studiare: raccolta illustrante, con notevole interesse, la dotazione che doveva caratterizzare la casa di una rimarchevole famiglia borghese di Milano, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del XX secolo.

Conviene pure richiamarsi a un'altra constatazione, già accennata nella prima parte di questo inventario. Mi riferisco al fatto che, anche solo soffermandosi sull'argomento qui trattato (le argenterie), la raccolta De Marchi, così come ci è pervenuta, appare largamente lacunosa. Si vedrà, ad esempio, come i servizi da tè o da caffè siano quasi tutti incompleti; di ancora maggiore evidenza, a tale proposito, è lo stato della posateria, quasi integralmente andata dispersa al di fuori di alcuni pezzi minori.

Nella precedente pubblicazione ebbi a raggruppare quasi tutte le argenterie che originariamente erano collegate ad esclusivo uso personale dei padroni di casa: scatole da toeletta (portacipria, portapillole, portaprofumi), pettini, vassoi, spazzole, calzascarpe, allacciabottoni, cofanetti portagioie, specchi a mano, ecc, oltre che un insieme di bruciaprofumi e di coppe vinte nel corso di gare di tiro svoltesi in Sudamerica verso la fine del XIX secolo. Nel presente lavoro verrà illustrato un altro raggruppamento di argenterie: queste facenti parte di servizi da tavola.

Si può segnalare, ancora una volta, che la maggior parte delle opere argentee è ambientabile cronologicamente in un lasso di tempo collocato a cavaliere fra l'Otto e il Novecento. La provenienza degli oggetti rispecchia, in una certa misura, il carattere cosmopolita della ricca famiglia milanese dei De Marchi: vi sono opere di apprezzabile produzione lombarda (come ad esempio le creazioni dell'argenteria Broggi di Milano), ma pure argenti inglesi,

francesi, tedeschi. Peraltro, non tutte le elaborazioni sono contrassegnate dalla punzonatura dell'artefice, sì che non sempre è agevole determinare il luogo di provenienza. Va ricordato, così come era già stato rilevato per le opere presentate nella prima parte del lavoro, che quasi tutte le argenterie del legato De Marchi appaiono produzioni di livello sobrio e accurato: indizio significativo dei gusti raffinati di questa famiglia. Come si potrà infine notare, alcune creazioni in argento non rientrano nel sopraccitato contesto cronologico segnalato indicativamente, ma sono sensibilmente antecedenti (per lo più databili alla prima metà dell'Ottocento): è verosimile reputare che tali argenti possano essere stati di proprietà di parenti della famiglia, per poi passare in eredità ai coniugi De Marchi-Curioni.

Il cospicuo gruppo di argenterie per il tè e per il caffè può essere introdotto da una pregevole teiera in argento (fig. 1; n. inventario Oref. 544). Il corpo del contenitore è privo di decorazioni, mentre il manico è ornato da fogliami stilizzati (i separatori di calore sono in avorio); l'impugnatura del coperchio è costituita da un frutto di melograno. L'oggetto misura in altezza 18 cm e reca incisa la sigla della famiglia (D M). Sul fondo sono impresse tre punzonature: un esagono con il nome della città (MILANO), lo stemma comunale e il marchio del fabbricante (la bilancia, le tre stelle e il nome della ditta: BROGGI). Si tratta di un buon esemplare dell'inizio del Novecento.

Allo stesso servizio appartiene una cospicua zuccheriera, pure in argento ma con l'interno dorato (fig. 2; n. inventario Oref. 544/a). I caratteri costruttivi e decorativi sono identici a quelli già visti per la teiera; misura in altezza 13 cm e reca pure la stessa sigla incisa (D M); sul fondo sono impressi gli stessi tre punzoni sopraccitati. Di analoga fattura e provenienza è un pregevole contenitore scalda acqua (fig. 3; n. inventario Oref. 545). In questo caso l'oggetto è fornito di una lunga maniglia fissa, collocata superiormente ed è dotato di separatori del calore in avorio; lateralmente sporgono due coppie di propaggini per appoggiare l'elaborato sul trespolo, sopra la stoppiniera. Si notano le stesse sigle incise (D M) e il pomello del coperchio a forma di melagrana; misura in altezza 30 cm.

Di forme più semplici, anche se non meno eleganti, è una caffettiera in argento (fig. 4; n. inventario Oref. 546). Alta 21,5 cm, è caratterizzata dall'assenza di ornati, al di fuori di una pregevole corolla floreale che funge da impugnatura del coperchio. La provenienza e l'epoca sono analoghe a quelle del servizio sopraccitato, come indica anche il tripunzonale della ditta Broggi di Milano, impresso sul fondo dell'oggetto.

Opera di forme inconsuetamente pompose e ridondanti, nel contesto delle argenterie in genere sobrie del legato De Marchi, è una teiera in metallo argentato (fig. 5; n. inventario Oref. 547): è ipotizzabile possa trattarsi di un regalo offerto alla famiglia. Misura 21 cm in altezza e l'impugnatura è costituita da un intreccio di rami fogliati che riproducono sinuosamente le lettere del cognome dei proprietari (D M); sul corpo sono sbalzati putti alati e una statuetta di amorino con arco e freccia funge da pomello per il coperchio. La fattura classicheggiante è del primo Novecento.

Un'altra caffettiera è invece di provenienza extralombarda (fig. 6; n. inventario Oref. 548). Si tratta di un grazioso oggetto, eseguito in metallo a fusione, indi cesellato, con uno



FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6
FIG. 7

scudetto recante la sigla della proprietaria Rosa Curioni (R.C.); misura 20 cm in altezza e l'uso di materiale non prezioso è confermato dai marchi impressi sul fondo del contenitore (fig. 7), ove si leggono la figura di un galletto sovrastante la scritta GALLIA METAL e il numero di serie 4204, oltre la cifra 8.

Pure di produzione estera è un'altra piccola caffettiera in metallo argentato (fig. 8; n. inventario Oref. 549), attribuibile al tardo Ottocento. Misura 14 cm in altezza ed è priva di ornati, ad esclusione dell'impugnatura del coperchio costituita dalla corolla di un fiore di campanella. La provenienza da ambito inglese è documentata dalla marcatura sul fondo del contenitore (fig. 9) ove è leggibile il marchio con il nome del fabbricante (JAMES DIXON & SONS) oltre che la località (SHEFFIELD) e il numero di serie (2478).

Analogamente di produzione inglese è un servizio composto da sei pezzi: caffettiera, teiera, due zuccheriere, due lattiere. I pezzi sono caratterizzati da uno stile tipico dell'inizio del Novecento, dalle forme sobrie e stilizzate ornate solo da baccellature regolari. La caffettiera (fig. 10; n. inventario Oref. 550), alta 21,5 cm, fu prodotta peraltro in un laboratorio diverso rispetto a quello ove furono eseguiti gli altri cinque pezzi, come indica la marcatura sul fondo (fig. 11) ove è impressa, oltre la sigla relativa alle opere in argento-nichel placcate elettricamente (EPNS), anche quella del produttore (O.F.&C°) con la capacità (2 1/2 PINTS). La teiera (fig. 12; n. inventario Oref. 551), alta 15,5 cm, mostra il contrassegno, presente anche nelle quattro opere successive, pure indicante le opere placcate elettricamente in argento-nichel, ma riporta la bollatura di un altro produttore (fig. 13) marcante con la rispettiva insegna (una corona sovrastata dalla parola PROTOTYPE e le iniziali E.G.& C°). La stessa fabbrica, quindi, eseguì la coppia di zuccheriere (fig. 14; nn. inventario Oref. 552, 553; alt. 9,5 cm) e quella di lattiere (fig. 15; nn. inventario Oref. 554, 555; alt. 10 cm).

Un pezzo di buon livello esecutivo e di particolare interesse, in quanto risulta opera della bottega di un noto argentiere milanese (attivo dal 1865 in via Soncino Merati al n. 13), è una zuccheriera in argento alta 17,5 cm (fig. 16; n. inventario Oref. 556). Lo stile composito, ancorché elegante, indica uno sganciamento dalle ultime reminiscenze del gusto impero e una ripresa vagamente neobarocca. La sigla del primo proprietario (G. D.), incisa sul coperchio, indica che la zuccheriera divenne solo successivamente di proprietà della famiglia De Marchi-Curioni. Sul bordo del coperchio, sulla coppa e sul piede sono ripetute le marcature con la punzonatura dell'incudine (relativa ai lavori minuti) e quella dell'artefice, un profilo circolare includente tre posate incrociate affiancate dalle iniziali A H (fig. 17): l'insegna è relativa ad Anatolio Henin, nato a Parigi nel 1831 e subentrato nel 1865 nella bottega milanese del padre Luigi, già operante con lo stesso marchio (salve le lettere L H).

Opera di minor interesse è una piccola lattiera, pervenuta smembrata dal suo servizio, alta 10,5 cm (fig. 18; n. inventario Oref. 557); due dei quattro sostegni sono spezzati. L'oggetto è in metallo argentato con l'interno dorato ed è di provenienza inglese; sul fondo sono impressi il marchio del fabbricante (un'aquila) e la sigla con le iniziali (H. & H.). Pezzo in argento di notevole eleganza e di discrete dimensioni (alt. 14 cm) è un vaso per



FIG. 8
FIG. 9



FIG. 10
FIG. 11



FIG. 12
FIG. 13

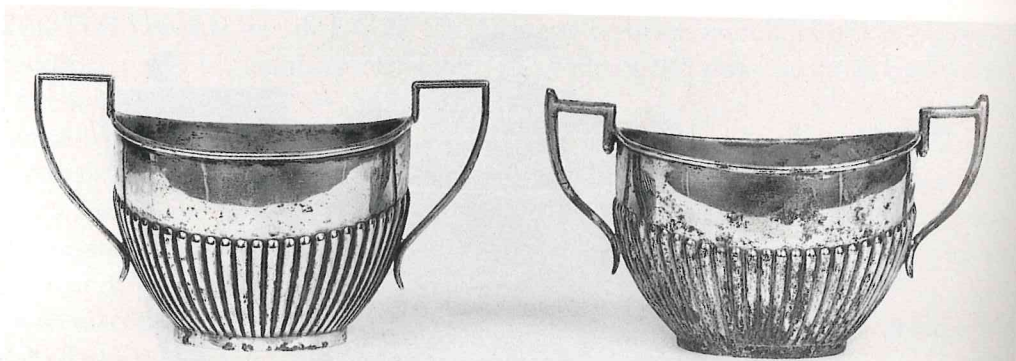


FIG. 14

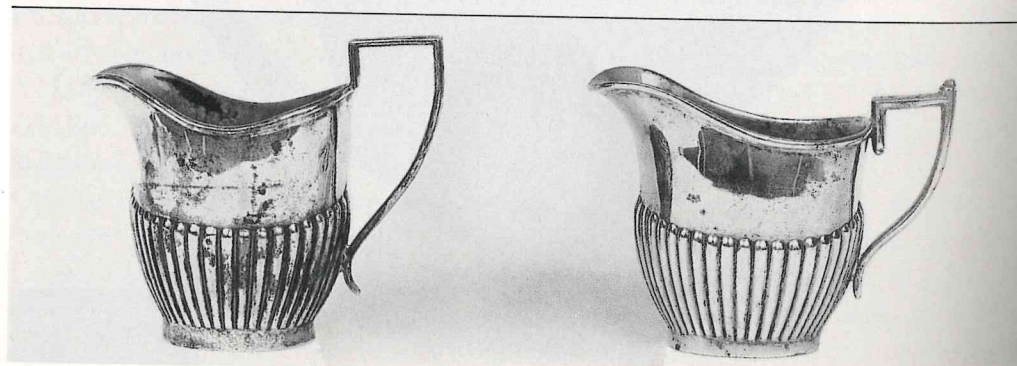


FIG. 15



FIG. 16
FIG. 17

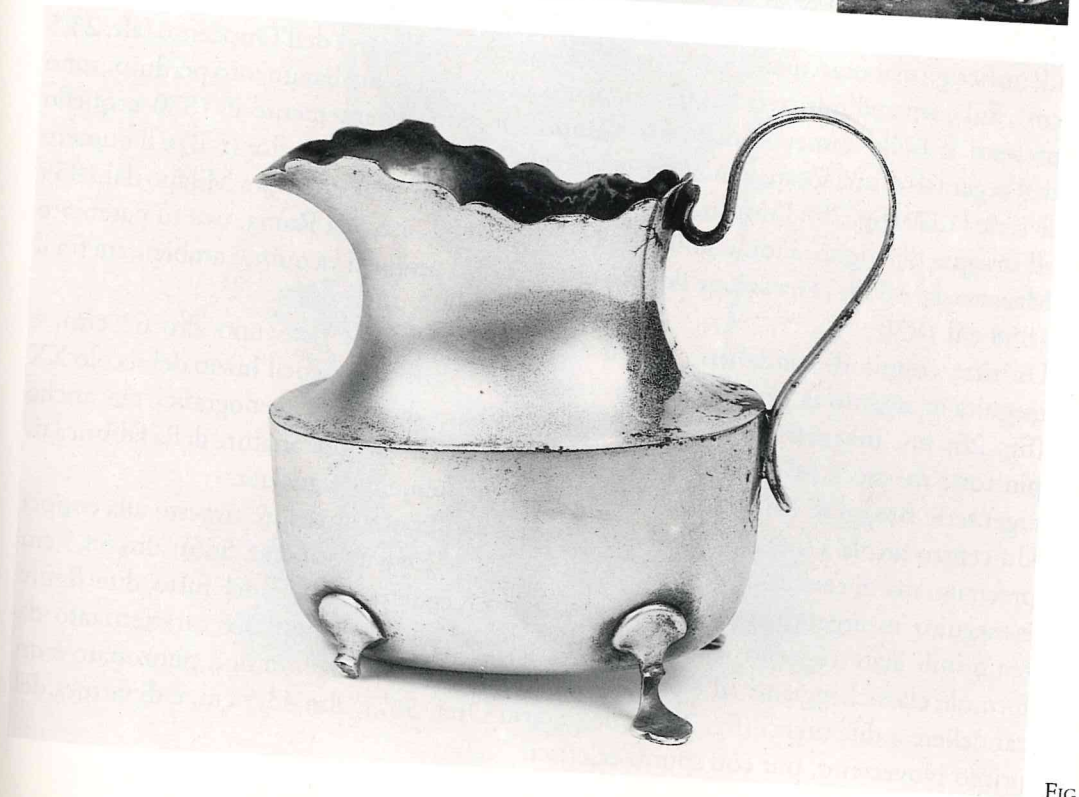


FIG. 18

mantenere calda l'acqua (solo impropriamente definibile *samovàr*, in quanto non è in grado di portare l'acqua in ebollizione, come i tradizionali elaborati di origine russa); non reca segni di marcatura ed è tutt'ora in buon stato, salvo il rubinetto dissaldato (fig. 19; n. inventario 558). Anche in questo caso è possibile ipotizzare che l'oggetto sia pervenuto alla famiglia De Marchi da altra precedente proprietà: infatti, i caratteri stilistici impero dell'opera, pur tenendo presente la possibile persistenza attardata di tali stilemi, indicano una produzione databile non oltre la metà del XIX secolo.

Un altro oggetto in argento non marcato è un'armoniosa brocca con coperchio (fig. 20; n. inventario Oref. 559): alta 31 cm, è carente del manico originario in legno; le forme ancora classicheggianti indicano una datazione ambientabile nell'avanzato Ottocento. In una raccolta quale quella qui considerata non potevano mancare i candelieri, per lo più in argento, tutt'ora discretamente rappresentati. Una coppia di piccoli esemplari adatti per una sola candela, è del semplice tipo a cilindro (fig. 21; n. inventario Oref. 560 a/b); alti ciascuno 13,5 cm, sono eseguiti in lamina di metallo argentata e appesantiti da un riempimento interno. La fattura inglese è confermata dalla punzonatura (fig. 22), impressa lungo il bordo del piede con la scritta R. C. & C^o / PATENT. Pure di fattura non anteriore alla fine dell'Ottocento è un altro piccolo candeliero singolo, alto 7 cm ed eseguito in metallo argentato (fig. 23; n. inventario Oref. 561).

Sono invece pervenuti smembrati dalle loro basi due vistose torcere in argento, ciascuna a quattro bracci laterali e uno centrale concludentesi con una fiamma (fig. 24; nn. inventario Oref. 562-563). Lo stile composito, con l'accentuato uso della godronatura, identifica gli elaborati quali prodotti della iniziale seconda metà dell'Ottocento (alt. 23,5 cm). Sul corpo cilindrico inferiore, destinato ad innestarsi nel basamento perduto, sono presenti il bollo camerale dello stato pontificio, antecedentemente il 1870 e quello dell'argenterie, una losanga includente le iniziali del nome dell'artefice (P B) e il numero di serie (122) (fig. 25): l'insegna è relativa a Pietro Biazzi, già operante a Milano dal 1839 all'insegna del cigno, indi, con la presente marcatura, attivo a Roma, ove fu patentato Maestro dal 1858: l'esecuzione dei due elaborati qui proposti va quindi ambientata fra il 1858 e il 1870.

Un'altra coppia di candelieri, di concezione monumentale (ciascuno alto 62 cm), è eseguita in argento in getto ed è di fattura piuttosto tarda, ossia dell'inizio del secolo XX (fig. 26; nn. inventario Oref. 564, 565). Si tratta di oggetti scenografici ma anche piuttosto massicci; sul rovescio del basamento recano le tre punzonature della fabbrica di argenterie Broggi di Milano (fig. 27), già precedentemente segnalata.

Un centro tavola a lume è cronologicamente solo di poco anteriore rispetto alla coppia precitata, ma di concezione più raffinata (fig. 28; n. inventario Oref. 566); alto 58,5 cm è eseguito in argento massiccio in getto, indi cesellato. Ai lati del fusto due figure femminili alate reggono le estremità di lumi ad olio. L'elaborato è caratterizzato da formule classicheggianti ed è privo di marcature. Pure in argento non punzonato è un candeliero a due bracci (fig. 29; n. inventario Oref. 567): alto 43,5 cm, è di fattura del primo Novecento, pur con spunti eclettici.

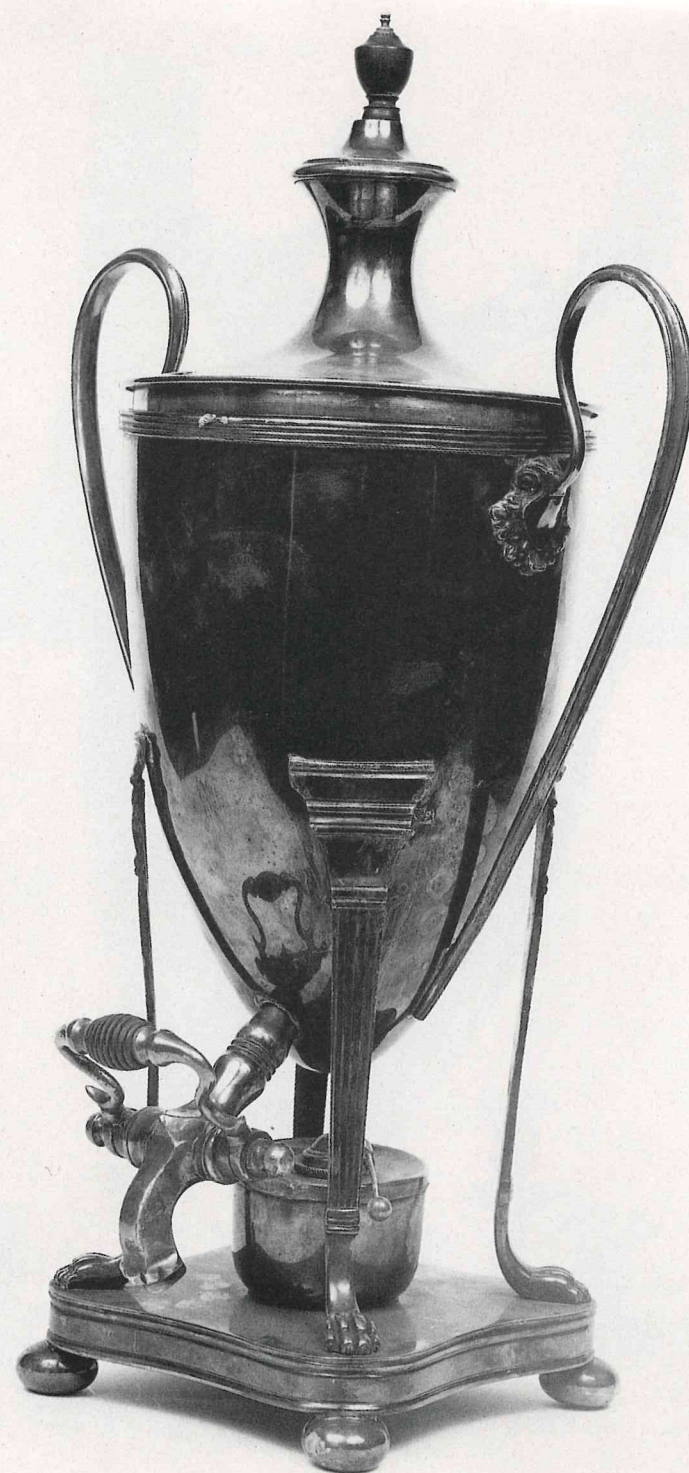


FIG. 19

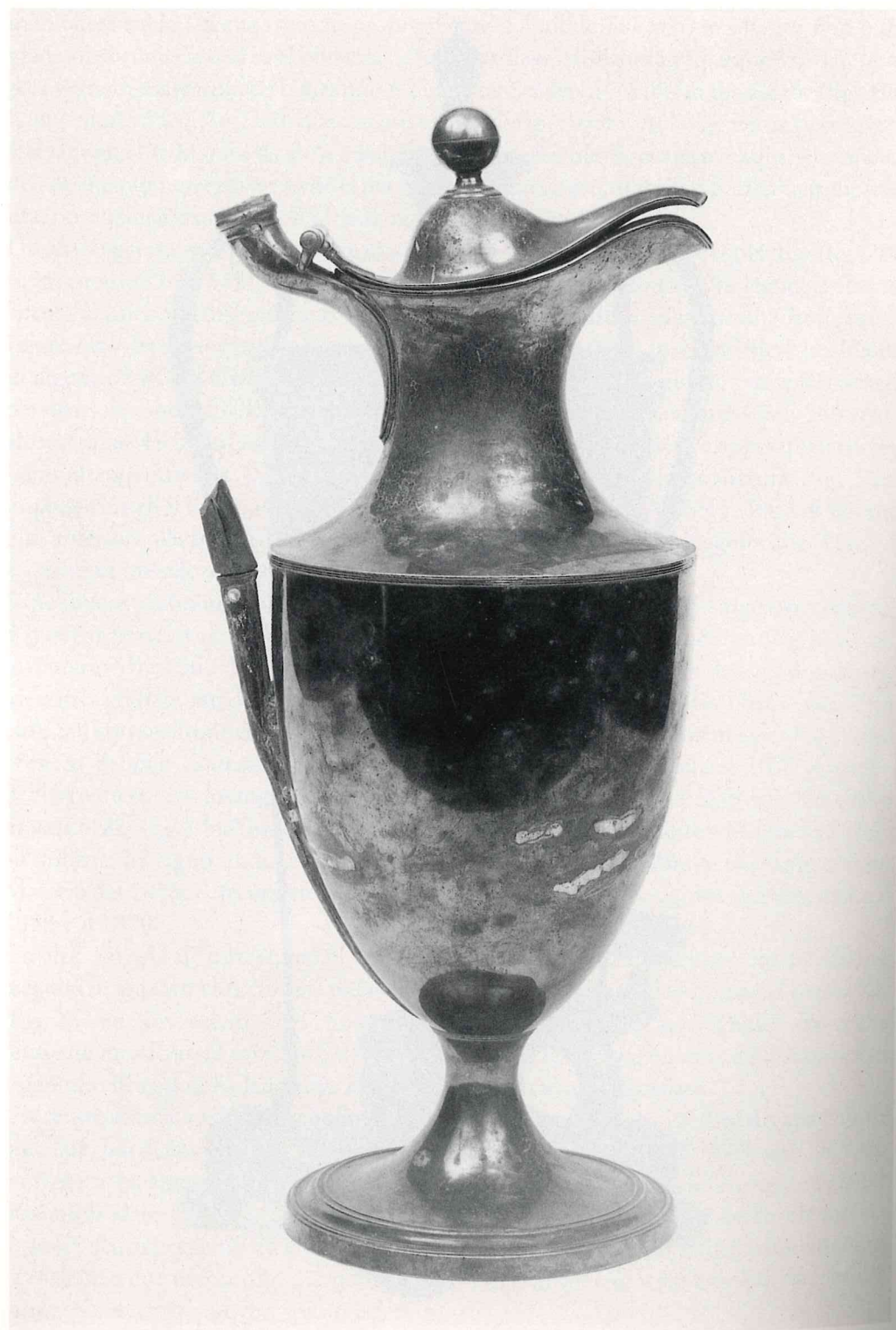


FIG. 20



FIG. 21
FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24
FIG. 25

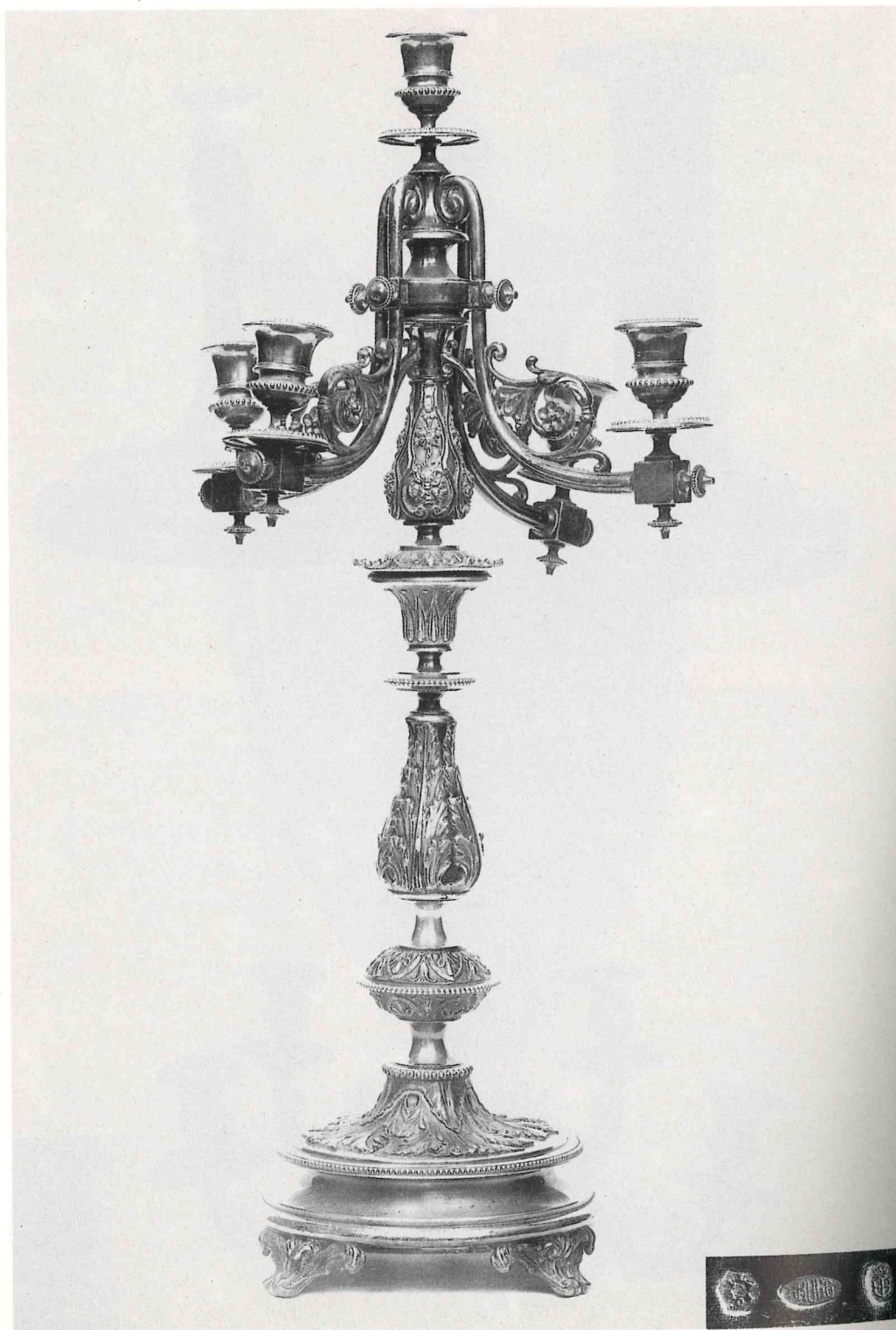


FIG. 26
FIG. 27

Fra i contenitori per portata si distingue una raffinata legumiera eseguita in argento e metallo argentato (fig. 30; n. inventario Oref. 568); opera dell'inizio del XX secolo (alt. 13,5 cm) è fornita internamente di una bacinella estraibile, che appoggia senza toccare il fondo della vaschetta; vi è un sottofondo a intercapedine nel quale è introducibile l'acqua bollente tramite un foro laterale chiudibile da un tappo a vite.

Altro elaborato di fattura notevole, dal punto di vista qualitativo, è una grande zuppiera eseguita in argento massiccio (fig. 31; n. inventario Oref. 569). L'oggetto appare mosso da nervature; è ornato da fogliami sui manici e da corolle floreali che fungono da impugnatura sul coperchio (alt. 17 cm). Opera del secolo XX, reca lungo il bordo del contenitore il marchio indicante la percentuale di argento nella lega (800) e il punzone dell'argentiere, uno scudetto con le lettere S I A P (fig. 32).

Oggetto di minute dimensioni ma di buona qualità e di indubbio interesse per la sua origine, è una coppetta fornita di un manico (fig. 33; n. inventario Oref. 570). Eseguita in argento sbalzato, misura 8 cm in altezza ed è un tipico oggetto ottocentesco eseguito secondo formule riprendenti stilemi baroccheggianti. L'interno dorato permette di supporre che il contenitore fosse usato come zuccheriera. Sul piede è impresso il sistema tripunzonale delle argenterie milanesi, imposto a seguito del decreto del 25 dicembre 1810 e reso operativo successivamente alle disposizioni emesse a Milano il 30 marzo 1811 e il 19 febbraio 1812 (fig. 34): è chiaramente decifrabile l'ettagono con il globo e i sette trioni (garanzia del titolo di argento), l'aratro (contrassegno dell'Ufficio di Garanzia di Milano), mentre il marchio dell'argentiere, battuto malamente due volte, è illeggibile.

Fra i molteplici contenitori minuti da tavola vanno segnalate due sestine di portauovo, entrambe in argento non punzonato. La prima serie, con i pezzi di dimensioni leggermente maggiori, misura in altezza 6,5 cm (fig. 35; nn. inventario Oref. 570 a/f); la seconda è alta 5,5 cm (fig. 36; nn. inventario Oref. 571 a/f). Piuttosto originale è la formula di un altro gruppo di portauovo, composto da otto pezzi (fig. 37; nn. inventario Oref. 572 a/h): alti ciascuno 6,5 cm, sono realizzati in argento-nichel placcato elettricamente, come indica la punzonatura (EPNS) e provengono dalla stessa fabbrica che eseguì la caffettiera, pure inglese dell'inizio del Novecento, già descritta (fig. 12), come segnala la sigla marchiata (O. F. & Co); su alcuni pezzi è anche una ulteriore bollatura (FRANZI) (fig. 38). I piattini in porcellana sono marcati pure con il nome della ditta produttrice inglese (ENGLAND/COALPORT) e il simbolo della corona.

Esiste ancora una ulteriore entità di altri contenitori minori da tavola. Vi sono dodici piccole saliere per uso personale (fig. 39; nn. inventario Oref. 573 a/n); le coppette in argento, poggianti su terne di sferule, misurano in altezza 2,7 cm ed hanno un contenitore estraibile in vetro. Opere eseguite nel Novecento, recano un tripunzonale (fig. 40): un quadrifoglio, l'indicazione del titolo dell'argento (800) e una losanga con le iniziali dell'argentiere (C. P.). Oggetti minuscoli pure fungenti da saliere sono due piccoli contenitori a conchiglia (fig. 41; nn. inventario Oref. 574 a/b); l'interno è dorato e l'altezza è di 2 cm. Sul rovescio mostrano il quadripunzonale delle argenterie inglesi fig. 42): le iniziali dell'artefice (S. E. B.), il marchio della città di Birmingham (l'ancora), il



FIG. 28



FIG. 29



FIG. 30



FIG. 31
FIG. 32



FIG. 33
FIG. 34



FIG. 35



FIG. 36



FIG. 37
FIG. 38



FIG. 39
FIG. 40



FIG. 41
FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44
FIG. 45

leone passante e la lettera dataria (C), che per la sua specifica formulazione si riferisce all'anno 1902. È possibile ricordare che nella prima parte del presente lavoro si sono proposti diversi oggetti da toeletta in argento di fabbricazione inglese, databili agli anni 1902 e 1903 (e in particolare eseguiti nella città di Birmingham), acquistati in occasione del matrimonio di Marco De Marchi e Rosa Curioni (27 dicembre 1903).

Un piccolo porta sale spaiato in argento è alto 4 cm e raffigura un tritone che sorregge una conchiglia, secondo stilemi utilizzati ripetutamente alla fine dell'Ottocento (fig. 43; n. inventario Oref. 575). Piccoli ma raffinati oggetti dei primi del Novecento, alti 4,8 cm, sono sei portaostre in argento, con una coppetta interna estraibile in vetro (fig. 44; nn. inventario Oref. 576 a/h): su una base percorsa da ondulazioni marine si erge un delfino che regge il contenitore a forma di conchiglia di ostrica; sul lato è impresso il sistema di punzonatura per gli argenti della Germania, imposto a seguito della legge del 1884 e reso applicativo nel 1888; il punzone dell'artefice, il titolo a 800/1000 e il marchio dello stato (corona e luna) (fig. 45). Altri quattro porta sale a cestinetto sono in argento non marcato (fig. 46; nn. inventario Oref. 577 a/d); alti 2,5 cm, racchiudono il contenitore, estraibile, in vetro di colore azzurro cobalto.

Fra i diversi oggetti da tavola di dimensioni minute si annovera un colino per il tè (fig. 47; n. inventario Oref. 578): il supporto, alto 4,5 cm, è in argento-nichel placcato elettricamente, come indica il punzone (EPNS) affiancato il marchio del fabbricante (HA. EA. FA.) (fig. 48); la conchetta traforata è in argento, con il marchio 800 e la scritta MONTANO/TORINO (fig. 49): si tratta di prodotto del Novecento. Un altro colino, sostanzialmente coevo, ossia dell'inizio del Novecento, è di forma differente (fig. 50; n. inventario Oref. 579); alto 15,8 cm, reca il solito marchio dell'argento-nichel placcato elettricamente (fig. 51). Infine, un altro piccolo colino in metallo argentato (fig. 52; n. inventario Oref. 580), alto 4,5 cm, è del tipo da inserirsi direttamente nel beccuccio della teiera e reca il marchio del brevetto risalente al 1890 (fig. 53).

Conclude questa rassegna di argenterie da tavola una serie di posate. Come si potrà notare, si tratta per lo più di pezzi minuti (da caffè, da saliera, da gelato, da *dessert*, ecc), dato che gli elaborati principali (sicuramente in origine numerosi) sono andati dispersi. Anche per queste argenterie vale, di massima, quanto già segnalato per le precedenti: si tratta in genere di opere di buon livello qualitativo provenienti da diversi paesi europei e, ancora una volta, per lo più databili fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del XX secolo.

Una paletta in argento che serviva a porzionare il *dessert* (fig. 54; n. inventario Oref. 581) ha l'impugnatura elegantemente decorata da fiori e fogliami; sul retro sono presenti due punzonature (fig. 55) con le indicazioni del titolo a 800/1000 e le iniziali dell'argentiere racchiuse in una losanga (E. P.). Allo stesso servizio appartiene la serie di dodici cucchiaini in argento lunghi 13,5 cm (fig. 56; nn. inventario Oref. 581 a/n); salve le dimensioni minori, hanno la stessa decorazione del pezzo maggiore e l'identica marcatura presente sul pezzo singolo precitato.

Un altro servizio di dodici cucchiaini in argento lunghi 14,7 cm, presenta sull'impugnatura stilizzati ornati fitomorfi (fig. 57; nn. inventario 582 a/n); si tratta di elaborati francesi



FIG. 46
FIG. 47



FIG. 48
FIG. 49

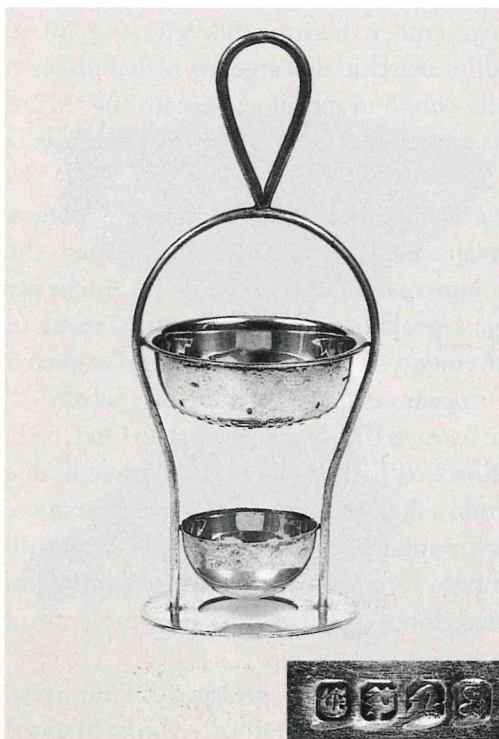


FIG. 50
FIG. 51

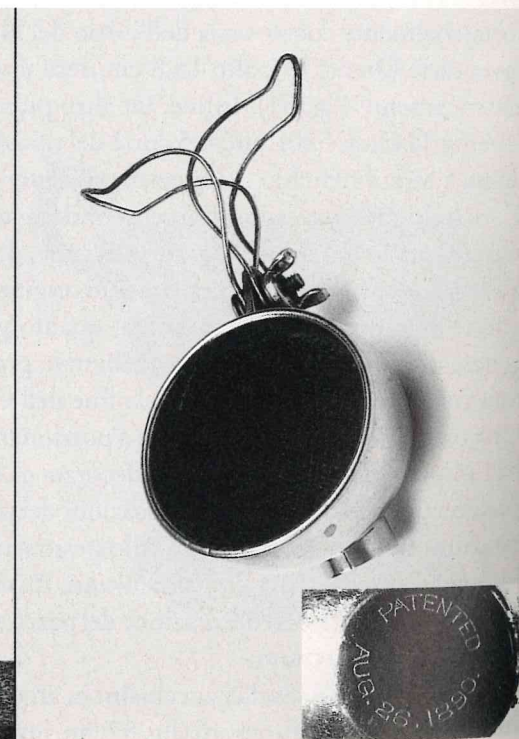


FIG. 52
FIG. 53

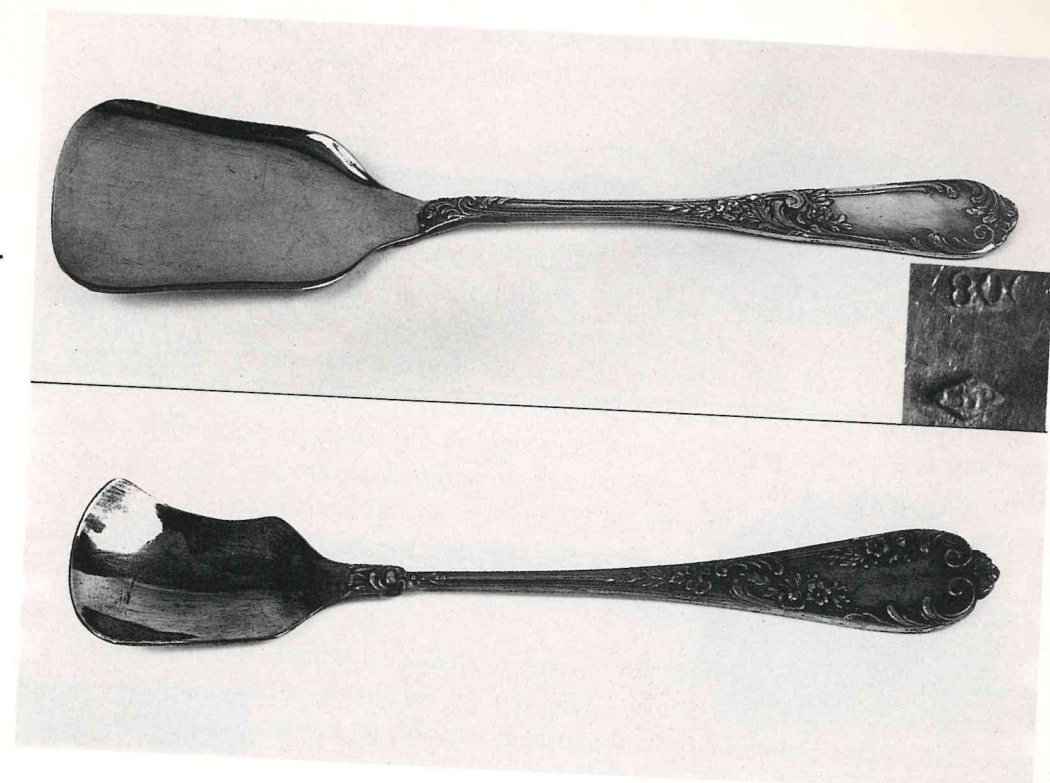


FIG. 54
FIG. 55

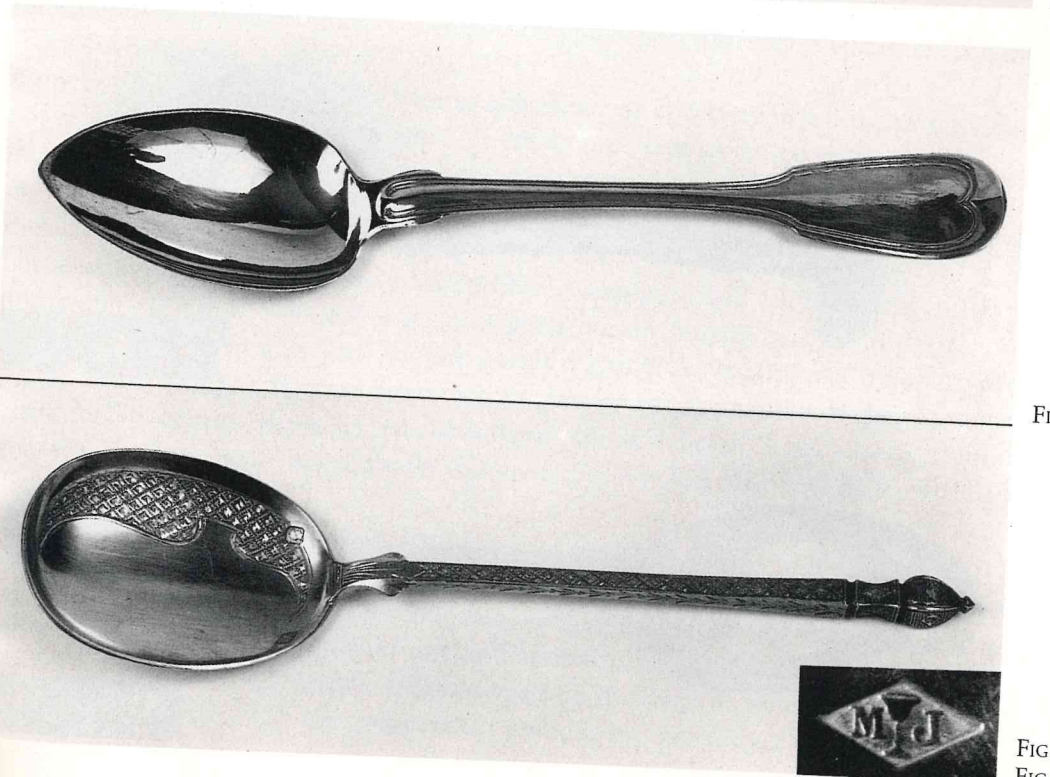


FIG. 57

FIG. 58
FIG. 59



FIG. 60
FIG. 61

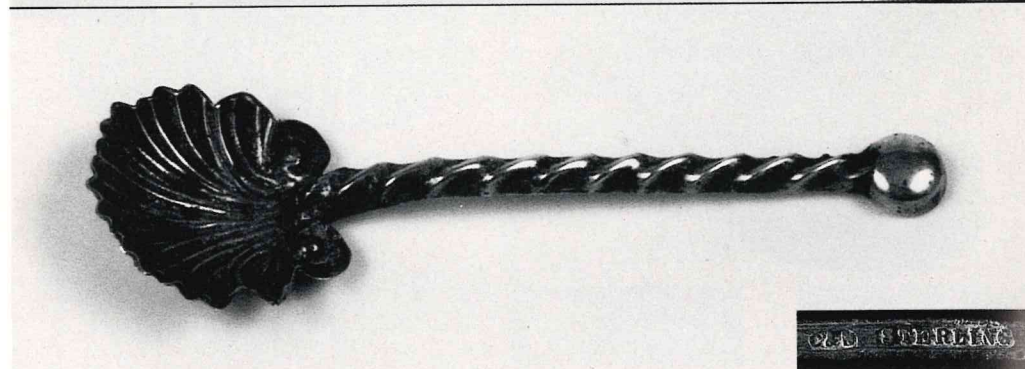


FIG. 62
FIG. 63

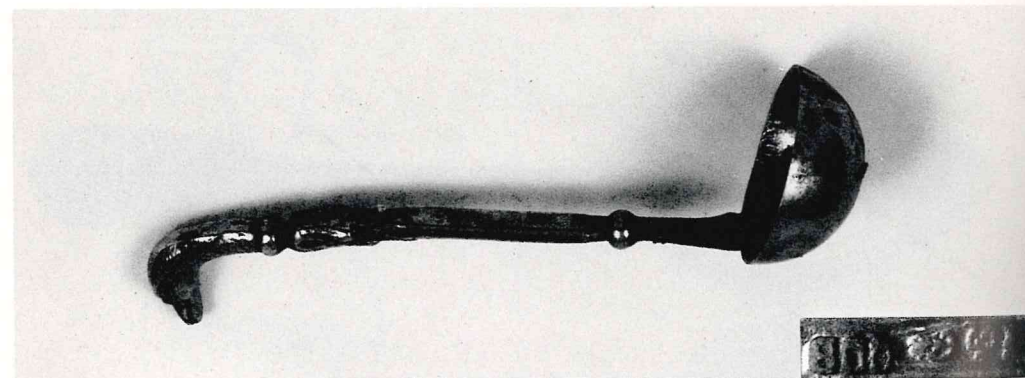


FIG. 64
FIG. 65

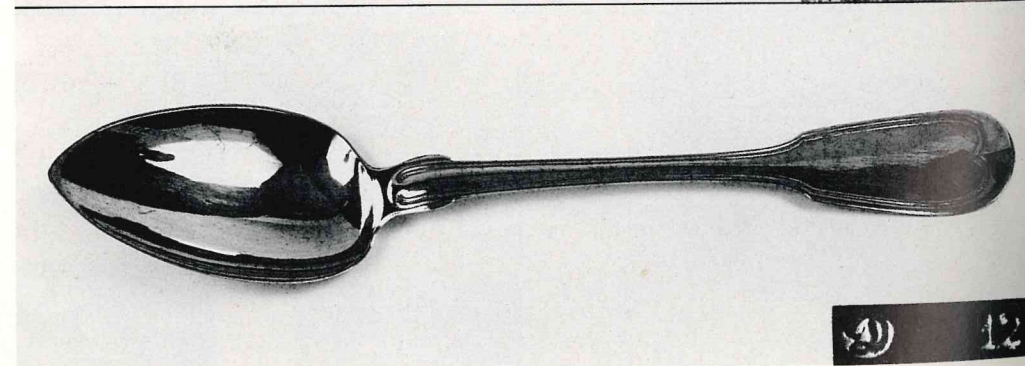


FIG. 66
FIG. 67

del tardo Ottocento, come confermano le due punzonature, anche se malamente battute: l'una con la consueta testa della Minerva, l'altra con la losanga includente le iniziali dell'argenteiere (P. Q.).

Pure francese è un gruppo di altri undici cucchiaini (fig. 58; n. inventario Oref. 583 a/n): eseguiti in argento dorato, mostrano una pregevole decorazione stilizzata e recano sulla conchetta la bollatura con la testa della Minerva e il marchio dell'argenteiere (fig. 59), una losanga con le iniziali M.J., separate dall'emblema di un calice (lung. 12,7 cm).

Di un servizio sono rimasti cinque minuscoli cucchiaini a punta quadrata, eseguiti in argento dorato (fig. 60; nn. inventario Oref. 584 a/e); data la contenuta lunghezza di 6,8 cm, la particolare forma delle palette e la doratura, è attendibile reputare che servissero per il servizio di coppette reggi ostriche, già descritto (fig. 44): la deduzione è rafforzata dalla presenza delle stesse punzonature di argenteiere tedesco, già segnalate per il precitato servizio (fig. 61). Una coppia di minuscoli cucchiaini da sale, con il contenitore a forma di conchiglia e lunghi ciascuno 5,2 cm (fig. 62; nn. inventario Oref. 585 a/b), poteva abbinarsi alle due salierine inglesi, pure a forma di conchiglia (fig. 41); qui però le punzonature (fig. 63) indicano lo STERLING americano e le iniziali dell'argenteiere (C. & N.).

Analogamente per il prelievo del sale da minuscole saliere erano utilizzati i sei cucchiaini lunghi ciascuno 6 cm (fig. 64; nn. inventario Oref. 586 a/f); l'uso è confermato, oltre che dalle dimensioni e dalla forma, dal fatto che sono dorati. La fattura è tedesca dell'inizio del Novecento, come confermano le punzonature impresse sul retro (fig. 65): esse indicano che la bottega è la stessa che eseguì le coppette porta ostriche e i relativi cucchiaini (figg. 44, 60).

A un servizio andato per il resto disperso appartiene un cucchiaio in argento dorato (fig. 66; n. inventario Oref. 587); lungo 17,5 cm ha una linea sobria ed elegante; sul retro mostra due punzonature (fig. 67) che indicano la provenienza da ambito germanico: una, non decifrabile, è relativa all'argenteiere; l'altra, con il numero 12, indica la percentuale del metallo prezioso espressa in *löthige*, pari a 750/1000.

Un servizio di posate comprende due cucchiai maggiori lunghi 19,5 e 20 cm (fig. 68; nn. inventario Oref. 588-589) e diciotto pezzi minori lunghi 14,3 cm (fig. 69; nn. inventario Oref. 590 a/t); uno dei due cucchiai grandi ha la coppetta traforata, per permettere di scolare il liquido. Sono tutti eseguiti in metallo, con le conchette dorate; opere del Novecento, recano sul retro la bollatura con la indicazione del materiale usato: una lega di rame, zinco e nichel, simile all'argento (ALPACCA SILBER / BERNDORF) (fig. 70).

Un altro servizio comprende una palette, lunga 22,6 cm (fig. 71; n. inventario Oref. 591) e undici cucchiaini lunghi 13,2 cm (nn. inventario Oref. 592 a/n); opere pure dell'inizio del XX secolo, sono elegantemente realizzate in argento integralmente dorato. Sul retro dell'impugnatura recano il marchio con l'indicazione della percentuale di argento usato (800) e la bollatura con l'insegna della bottega (un quadrupede rampante su sfondo a righe orizzontali) (fig. 72). Un gruppetto di quindici minuscoli cucchiaini a scodellina

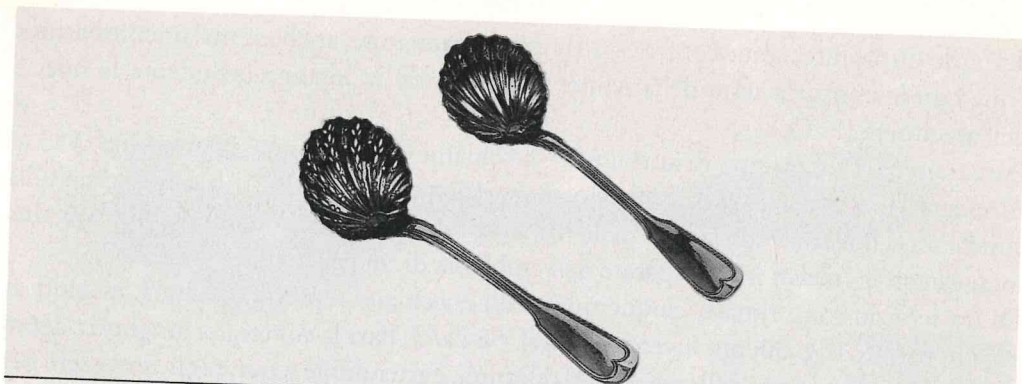


FIG. 68

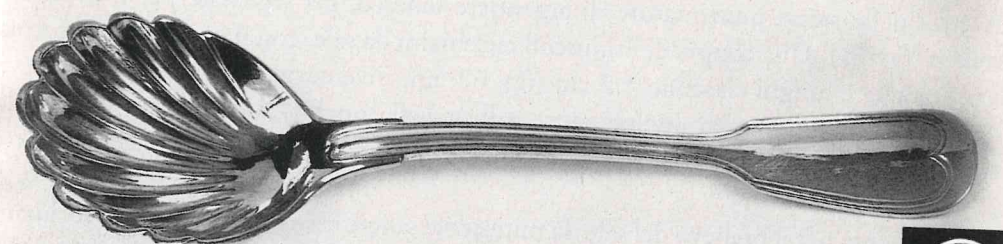


FIG. 69
FIG. 70

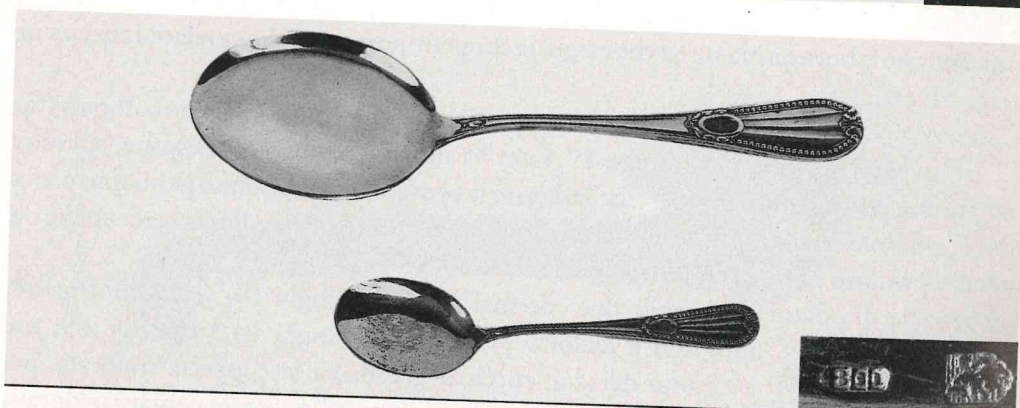


FIG. 71
FIG. 72

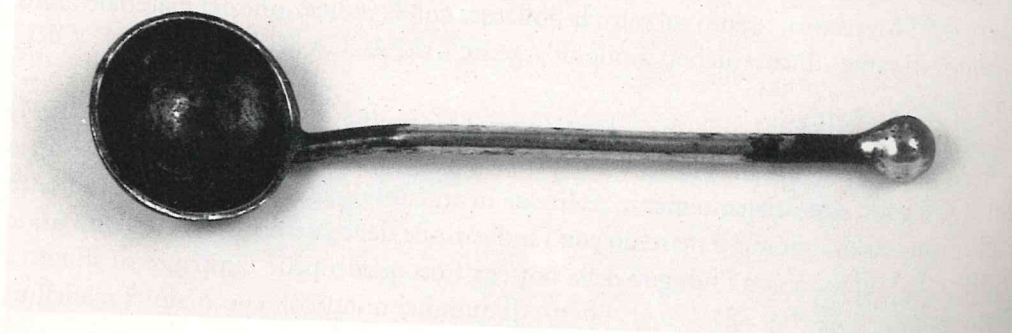


FIG. 73

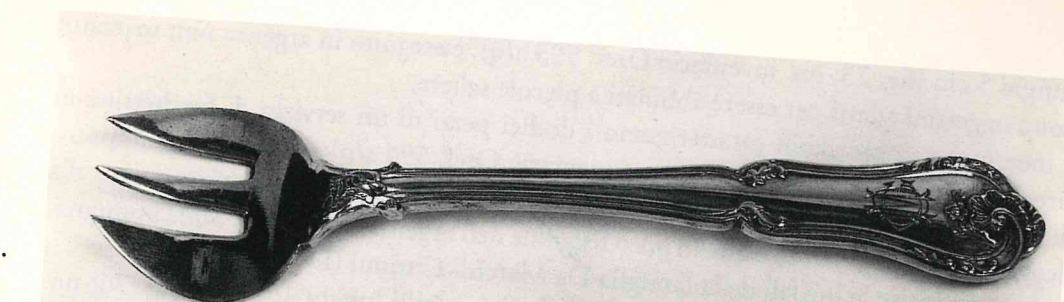


FIG. 74
FIG. 75



FIG. 76
FIG. 77

lunghi 5 cm (fig. 73; nn. inventario Oref. 593 a/q), è eseguito in argento non marcato: sono oggettini adatti per essere abbinati a piccole saliere.

Linee molto apprezzabili caratterizzano i dodici pezzi di un servizio di forchettine in argento, lunghe 12,8 cm (fig. 74; nn. inventario Oref. 594 a/n); sul retro sono impressi il marchio della testina di profilo (stabilito per gli argenti italiani successivamente alla legge del 2 maggio 1872) e quello poco leggibile dell'argentiere (fig. 75). Sulle impugnature sono incise le iniziali della famiglia De Marchi- Curioni (D M C).

Sempre per uso da *dessert* è un gruppo di dodici coltelli lunghi 19,3 cm (fig. 76; nn. inventario Oref. 595 a/n), in argento dorato, con l'impugnatura in onice rosso. Sulla lama è impresso il marchio dello stato francese (la testa della Minerva) e la punzonatura dell'argentiere Gillot (una losanga con le iniziali E. G.) (fig. 77).

