COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

COMITATO DI REDAZIONE

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

INDICE

Clelia Alberici - Vincenzo Vangelisti, primo professore della Scuola d'Incisione dell'Accademia di Brera ..... » 11

Piersergio Allevi - Vitalberi della Cesa è l'anonimo maestro del Castello, autore del corsaletto da Barriera per un principe di Casa Savoia? ..... » 39

Giuseppe Beretti - Giocondo Albertolli: uno sgabello a foggia di tripode per la Villa di Monza ..... » 45

Grazietta Butazzi - Per l'abbigliamento della servitù tra XIX e XX secolo in relazione a esemplari dalla Raccolta di moda e costume ..... » 55

Carlo Chiesa - Alcune notizie circa gli antichi liutai milanesi presenti nel Museo degli strumenti musicali ..... » 93

Enrico Colle - «Dipingere coll'intarsiatura in legno»: appunti sul mobile intarsiato lombardo ..... » 105

Marco Fragonara - Tra segno e parola : immagini italiane nella poesia e in alcune incisioni di artisti contemporanei nella Raccolta Bertarelli ..... » 147

Andrea Gatti, Ennio Cozzi - Definizione e verifica di una prassi non distruttiva per la realizzazione di calchi su materiale ligneo ..... » 175

Maria Goldoni - Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle Collezioni della Raccolta Bertarelli ..... » 195

Luca Melegati - Porcellane nelle Raccolte del Castello Sforzesco: due plastiche romane ..... » 261

Alberto Milano - Achille Bertarelli e «Le vieux papier», un gruppo di lettere inedite ..... » 267

Giovanna Mori - Donazioni di stampe contemporanee alla Civica Raccolta A. Bertarelli (1992-1994) ..... » 297

Giovanni Battista Sannazzaro - Per le intestazioni di Andrea Appiani: nuovi ritrovamenti ..... » 347

Stefania Seccareccia - La dichiarazione di incisione originale ..... » 357

Elena Villani - Involucri per confetteria: contributo allo studio dei fogli per immagini della prima metà sel XIX secolo ..... » 361

Oleg Zastrow - Le argenterie del Legato De Marchi (parte terza) ..... » 399

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

VINCENZO VANGELISTI, PRIMO PROFESSORE DELLA SCUOLA D'INCISIONE DELL'ACCADEMIA DI BRERA

Clelia Alberici

L'Accademia di Belle Arti di Milano fu istituita dall'Imperatrice Maria Teresa d'Austria con decreto datato 22 gennaio 1776 e collocata nel palazzo ex gesuitico di Brera.
Era un'Accademia di pittura, scultura, architettura. L'insegnamento offerto agli scolari era gratuito, senza precisi programmi, incline però ad un indirizzo neoclassico.
Prefetto dell'Accademia fu nominato il Principe Alberico Barbiano di Belgioioso, generoso protettore di artisti. Segretario perpetuo l'abate Carlo Bianconi, di Bologna, che aveva studiato figura, scultura, architettura e ornato.
I professori furono: per la pittura Giuliano Traballesi di Firenze; per la scultura Antonio Franchi di Roma; per l'architettura Giuseppe Piermarini; per la scuola d'ornato Giocondo Albertolli; Domenico Aspari e Marcellino Segre per insegnare i principi elementari del disegno e dell'architettura[1].
La formazione della Scuola d'incisione fu invece più complessa. Venne invitato a dirigerla l'incisore Raffaello Morghen; poiché per ragioni private non voleva lasciare Firenze, rifiutò l'invito. Accettò l'invito Vincenzo Vangelisti.
Le sue vicende, dalla sua partenza da Parigi a Milano, dove morì sono documentate dalle Carte dell'Archivio di Stato di Milano (ASM, Parte Antica, Cartella 198) e nella Cartella Bianconi, Carteggi relativi alla fondazione dell'Accademia dal 1778 al 1779, 1° dossier, presso l'Accademia di Brera.
Fu Wenzel Anton (conte) poi principe di Kaunitz-Rietberg (1711-1794), dal 1757 a capo dei Dipartimenti d'Italia e dei Paesi Bassi, che suggerì d'invitare l'incisore Vincenzo Vangelisti che risiedeva a Parigi "ottimo incisore il quale sarebbe disposto a portarsi in questa città in qualità di Maestro incisore nella nostra Accademia di Belle Arti…» (A.S.M., 1789).
Poiché il Vangelisti era stato altre volte inutilmente invitato, il Principe di Kaunitz fa pressioni perché il Vangelisti firmi il contratto con sollecitudine (Milano 29 settembre 1789 - firmato il Consigliere Giusti) «Fra i diversi incisori che sono stati interpellati il migliore è il Vangelisti che ha anche il vantaggio di parlare la lingua del paese essendo italiano».
V. Vangelisti nato a Firenze nel 1744, fu scolaro a Firenze di Ignazio Hugford (Pisa 1703

FIG. 1 - Ritratto del Marchese Antonio Botta Adorno.

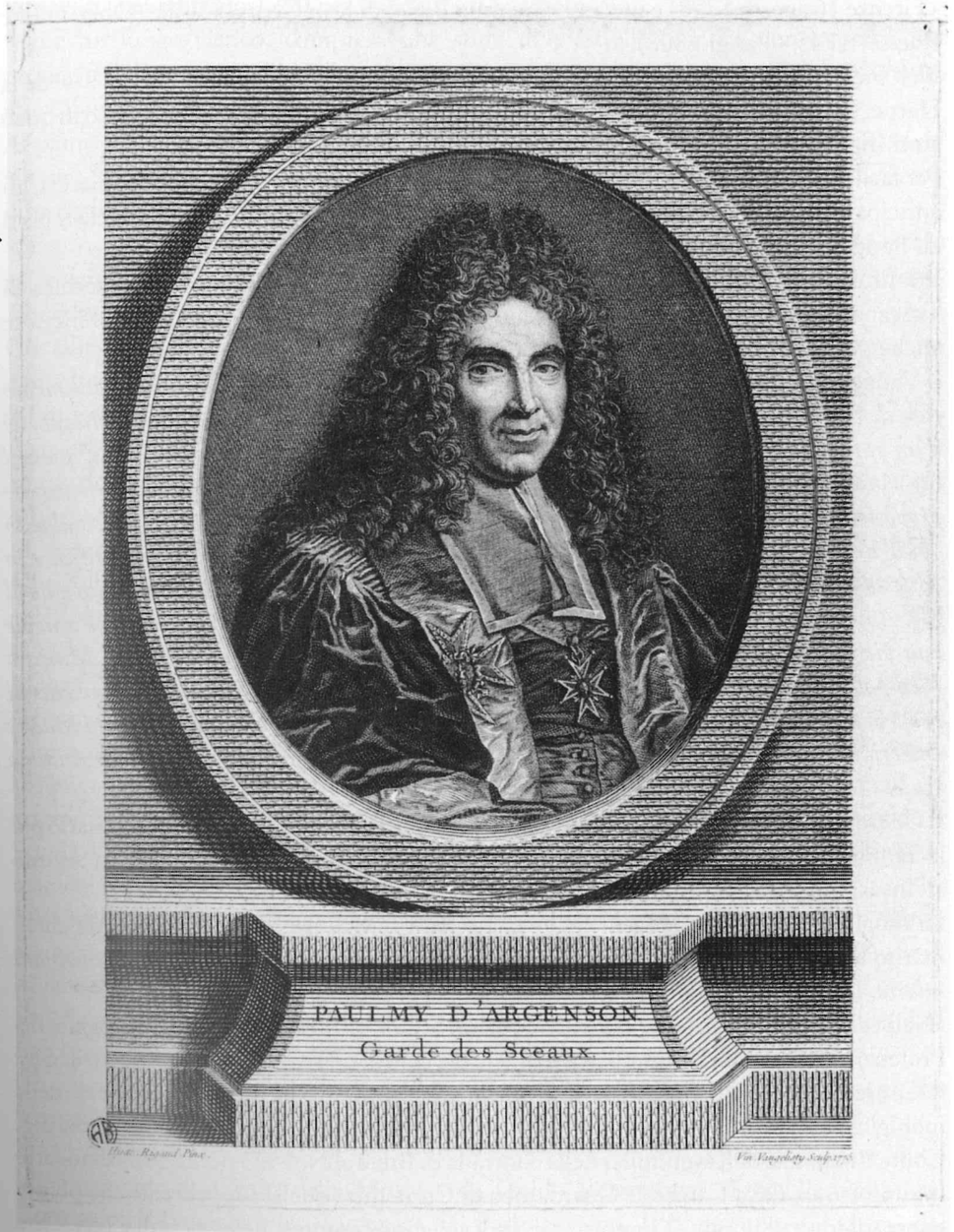


FIG. 2 - Ritratto di Paulmy d'Argenson.

- Firenze 16 agosto 1778) e successivamente a Parigi di Jean Georges Wille (Ober-mülhe (Hesse) 1745 - Parigi 1808).
Nell'incisione «Pyrame et Thisbé», non datata, è scritto «A Paris chez l'Auteur Rue de la Harpe, vis-a vis la Rue des Cordeliers»; il Vangelisti ha abitato in quella via, non so in quali anni (fig. 8).
Per facilitare il viaggio del Vangelisti a Milano, il Banchiere di Parigi, Antonio Caccia, gli anticipa le spese del viaggio e acconti di altre spese (11 gennaio 1790). Il Vangelisti partì da Parigi l'11 settembre 1790.
Era Imperatore Leopoldo II (1747-1792), secondogenito di Maria Teresa granduca di Toscana, Imperatore alla morte del fratello Giuseppe II (1790); la Corte teneva all'incisore anche per la Zecca.
Il Vangelisti sottoscrive le condizioni per cui ha accettato l'incarico: *1) D'un trattamento fisso di Lire duemilaquattrocento francesi l'anno o dell'equivalente di moneta di Milano, 2) d'un appartamento ammobigliato. 3) Del viaggio da Parigi a Milano pagato, per il quale il Sig. Antonio Caccia mi ? quattrocento Tornesi. Mediante le quali condizioni che mi sono state proposte anche con le lettere del Sig. Artaria di Vienna*[3] *che potrà esibire accetto il posto suddetto obbligandomi a ? le funzioni addette al medesimo con ogni zelo ed impegno e a ratificare in Milano il presente contratto… che ho firmato duplicato di mio proprio pugno unitamente al Sig. Antonio Caccia Banchiere incaricato di fissare con me la presente Convenzione a nome e in virtù di lettera statagli scritta da Sua Eccellenza il Signor Conte di Wilzech Ministro Plenipotenziario di S.A.I.R. di Milano Li 3 ottobre scorso ed autenticato altresì la presente di propria mano di Sua Eccellenza il Conte di Mercy Argenteaux Ambasciatore di detta Maestà Imperiale, fatt' in Parigi il 3 Dicembre 1789. Sott.s Vincenzo Vangelisti. Sott.o Antonio Caccia (A.S.M.).*
Il Conte Giovanni Giuseppe di Wilczeck (1738-1819), era Ministro Plenipotenziario per la Lombardia Austriaca, succeduto al Conte Firmian. Lasciò la sua carica in seguito all'invasione francese del 1796 (nota 2).
La moglie francese del Vangelisti, rimasta a Parigi, Maddalena Faleville, chiede che il marito le versi L. 600, ma il Vangelisti *manda L. 83.15 che sono il terzo del suo mensuale salario.* La bega fra i coniugi continua dal marzo al giugno 1792 (A.S.M.).
«Nell'edificio di Brera non c'è posto per la Scuola d'Incisione né per l'alloggio del Professore. Pertanto la Reg. Imperial Camera de' Conti… Essendo stato incaricato da S.E. il Conte Ministro Plenipotenziario di provvedere interinalmente d'alloggio e… della mobiglia per il prof. Vangelisti, ho preso perciò in affitto… un appartamento… del Sig. Conte Emanuele di Kevenhuller nella contrada di Brera al N. 1573 per L. 300 ed ho fatto somministrare dalla Camerale Guardaroba di Corte tutta quella suppellettile che poteva essere adattata all'uopo… l'importo dei quali vengono comprese nelle spese di Corte». Era un alloggio di sei camere al piano nobile e due altre camere compresa la cucina al piano superiore (Milano 10 febbraio 1790).
L'alloggio doveva servire in primo luogo alla Scuola d'Incisione e in secondo luogo serve di abitazione al Prof. Vangelisti (1 nov. 1790). Inventario dei mobili consegnati al Prof.

Vangelisti nel febbraio 1790 per arredare otto camere.
Segue un lungo elenco, compresa una stufa di piastrelle bianche con cupola; due candeglieri d'ottone; un bidé di noce con suo catino in majolica; uno scaldaletto di rame; due calamai di peltro; parecchi tavoli e sofà.
Al piano che osserva il Professore nella sua scuola corrisponde il modello trasmesso da Vienna. È obbligato a tre ore di scuola al giorno nell'inverno e a quattro nell'estate, ma il professore dedica più ore a seconda del bisogno».
«Si assicura la Governativa che questa Scuola prospera con felice successo; in un anno e mezzo gli scolari hanno già fatto rapidi progressi. Si distinguono: l'abate Giuseppe Lunghi, Boggi, Benaglia e Zaverio (?)[4].
Gli allievi erano già esperti nel disegno e dall'Accademia di Belle Arti ricevevano annualmente L. 500 (A.S.M., 14 agosto 1790).
Il Professore si è riservato di presentare a fine anno i saggi dei loro lavori (13 luglio 1792).
Il governo desidera che il Vangelisti incida qualche dipinto importante.
La funzione quasi esclusiva della Scuola d'Incisione è la riproduzione al tratto di opere celebri.
Al Vangelisti viene assegnato per stampare le stampe Antonio Rinaldi, romano, «Il Sig. Albertolli che è conoscitore e l'ha provato, assicura che ottima cosa sarebbe il tenerlo… per la stabilita scuola incisoria» (Carteggi relativi alla fondazione dell'Accademia dal 1770 al 1790 - Cartella Carlo Bianconi, 1° Dossier).
Al Prof. Vangelisti viene ordinato di acquistare un torchio e relativa suppellettile (Arch. di Stato di Milano, Studi, Parte antica, N 198, anno 1791). Per il taglio dei fondi di rame poté essere usata una macchina inventata dall'Arch. Piermarini. Il Vangelisti aveva l'obbligo di insegnare nella propria casa, con utensili provvisti dall'Accademia, ad un gruppo di alunni già esperti nel disegno (A.S.M., Studi parte antica, 227). Si provvide la Scuola di esemplari facendo acquisto di stampe dall'Artaria e si diede preferenza agli autori tedeschi e inglesi perché i francesi avevano del manierato[5].
Il Vangelisti fu invitato a dare il programma d'insegnamento e perché si andava a rilento il governo mandò il regolamento della scuola d'incisione di Vienna ritoccato ad uso di Milano. Tra i sei allievi ammessi alla Scuola nell'agosto 1790 era l'abate Giuseppe Longhi. Da Mantova vennero Francesco Velluti e Francesco Ravagli, ma quest'ultimo dicendosi trascurato dal maestro si recò a Genova per imparare sotto altro artista.
Gli unici suoi scolari furono Giuseppe Longhi, Giuseppe Benaglia e Giovanni Boggi, che arrivarono al Vangelisti già esperti nel disegno (21 germile, Anno VI, Repubblica).
Fra gli autografi presso l'ASM, alla data 13 febbraio 1793 il Vangelisti dichiara che il Longhi incide il «Genio della Musica» da Guido Reni e una «Sacra Famiglia» dal Correggio. Il Benaglia una «Lucrezia» dal Parmigianino. Il Boggi una «Giuditta» dal Guercino.
Considera ottimo Girolamo Mantelli (5 giugno 1794).
Oltre a fare poche lezioni, aveva collocato gli scolari in un solaio, dove si riponeva la legna e sprovvisti di tutte le cose necessarie al loro studio, d'ogni sorta di utensili e delle originali

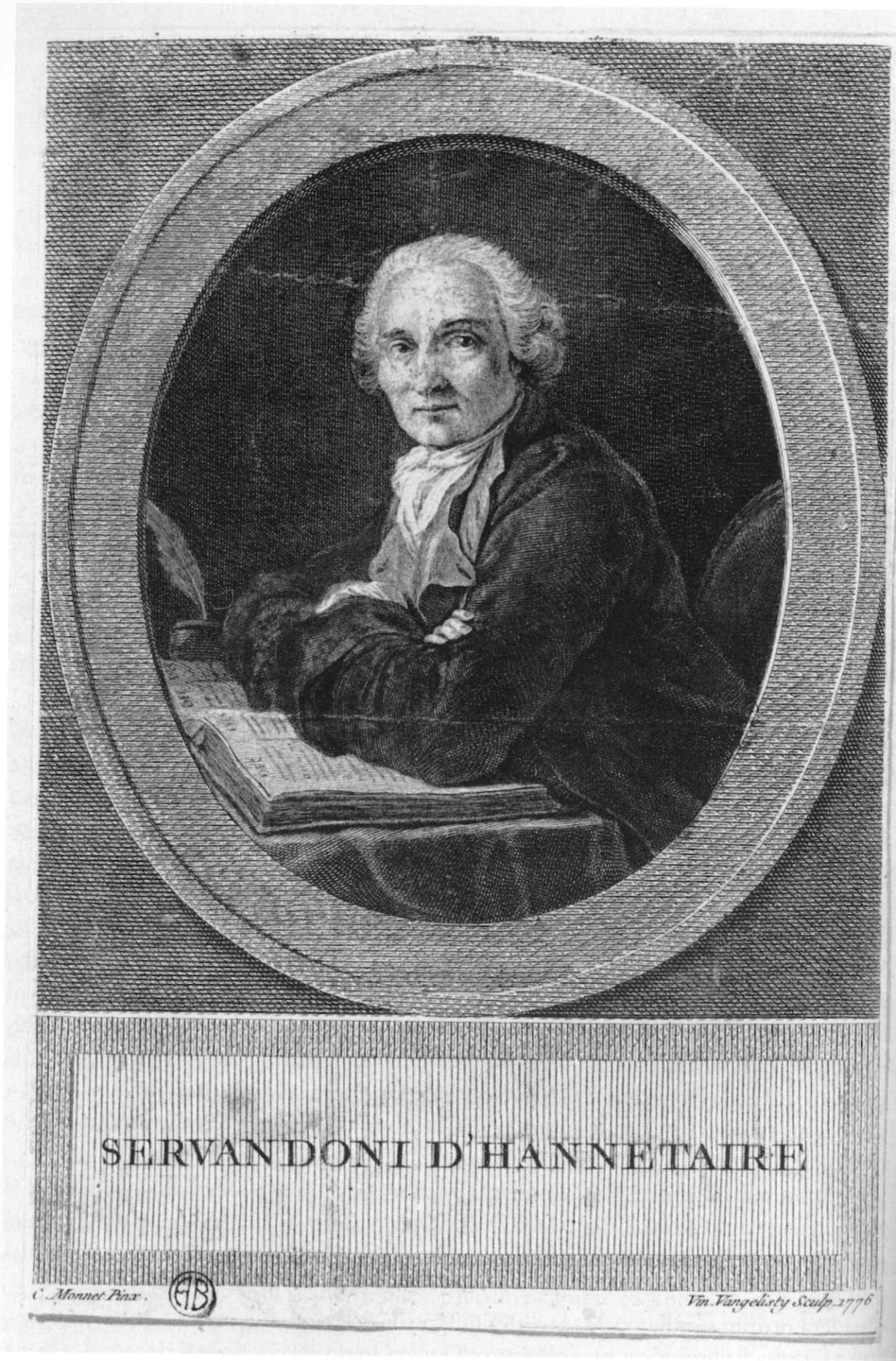


FIG. 3 - Ritratto di Servandoni d'Hannetaire.

FIG. 4 - Ritratto di Jean Roger Schabol.

stampe e concludono con l'invitarci a prender cognizione delle loro asserzioni (ASM Parte Antica Cartella 198).
«Gli scolari dicono che nella Scuola vi è appena una sedia e che uno di loro è obbligato a sedersi su di un secchiello dove si tiene l'acquaforte. Ciò è stato verificato… Nello spazio di sei mesi, appena una volta il Professore è stato nella scuola senza curarsi degli scolari ai quali non dà nessuna istruzione. Non ci sono ignote le lagnanze anche dei suoi primi scolari, per la poca o niuna cura sempre avuta di loro… Voi cittadino Ministro potete da essi rilevare se il Vangelisti ha soddisfatto al contratto obbligo e se ora convenga la continuazione dell'annua inutile spesa. Firmato Lambertenghi - 19 aprile 1790 - (A.S.M.).
Nota delle Stampe date alla Scuola d'Incisione. 19 april. 1790

Cartella Bianconi. Carteggi relativi alla fondazione dell'Accademia dal 1778 al 1779.
Vi è un Avviso stampato:

Il Consiglio Generale di Milano avendo oggi col mezzo di una sua Deputazione prestato omaggio per questa Città e Provincia alla Repubblica Francese nelle mani del Generale Massena… si fa premura d'avvisare tosto li suoi amati cittadini per notizia dell'obbedienza dovuta da tutti alla Repubblica Francese.
Dal Palazzo Civico, 14 Maggio 1796.
Il Vicario di Provvisione.

Amministrazione Centrale dei Beni Nazionali

Incaricato di accompagnare il Prof. Vangelisti alla visita dell'appartamento assegnatogli nella casa lungo il Naviglio di Porta Nuova al civico N. 1976 della provenienza del soppresso Convento di S. Marco… e che non aveva che solo due alunni questi potevano essere collocati in Gabbinetto con due finestre e non avrebbe recato scomodo alla sua abitazione (che consisteva in vari locali). Ma al Vangelisti non piaceva e non avrebbe aderito di aver unito alla propria abitazione il sito per gli alunni. Non mancava di fargli presente l'indecenza del luogo… ma tutto fu indarno (Milano 3 Ventoso Anno VI)
Il Cusani (nota 4) scrisse che fu chiamato ad insegnare l'incisione il fiorentino «Evangelista» che in pochi anni formò validi allievi tra i quali *«Cagnoni e Mercoli che incidendo i vaghi disegni dell'Appiani pei funebri di Leopoldo II» mostrarono i rapidi progressi in pochi anni ottenuti.*
Non mi risulta che Cagnoni e Mercoli siano stati scolari del Vangelisti.
Gli unici suoi scolari furono: Giuseppe Longhi (1766-1831; Faustino Anderloni (1766-1847); Benaglia Giuseppe di Monza (c. 1796 - c. 1835); Giovanni Boggi di Cremona (nato dopo il 1770-1832); Carlo Rampoldi (1775-1822 c.) di Milano, che dopo la morte del Vangelisti divenne allievo del Longhi; Gaetano Riboldi di Milano, attivo fra il 1790 e il 1825 (nota 6).

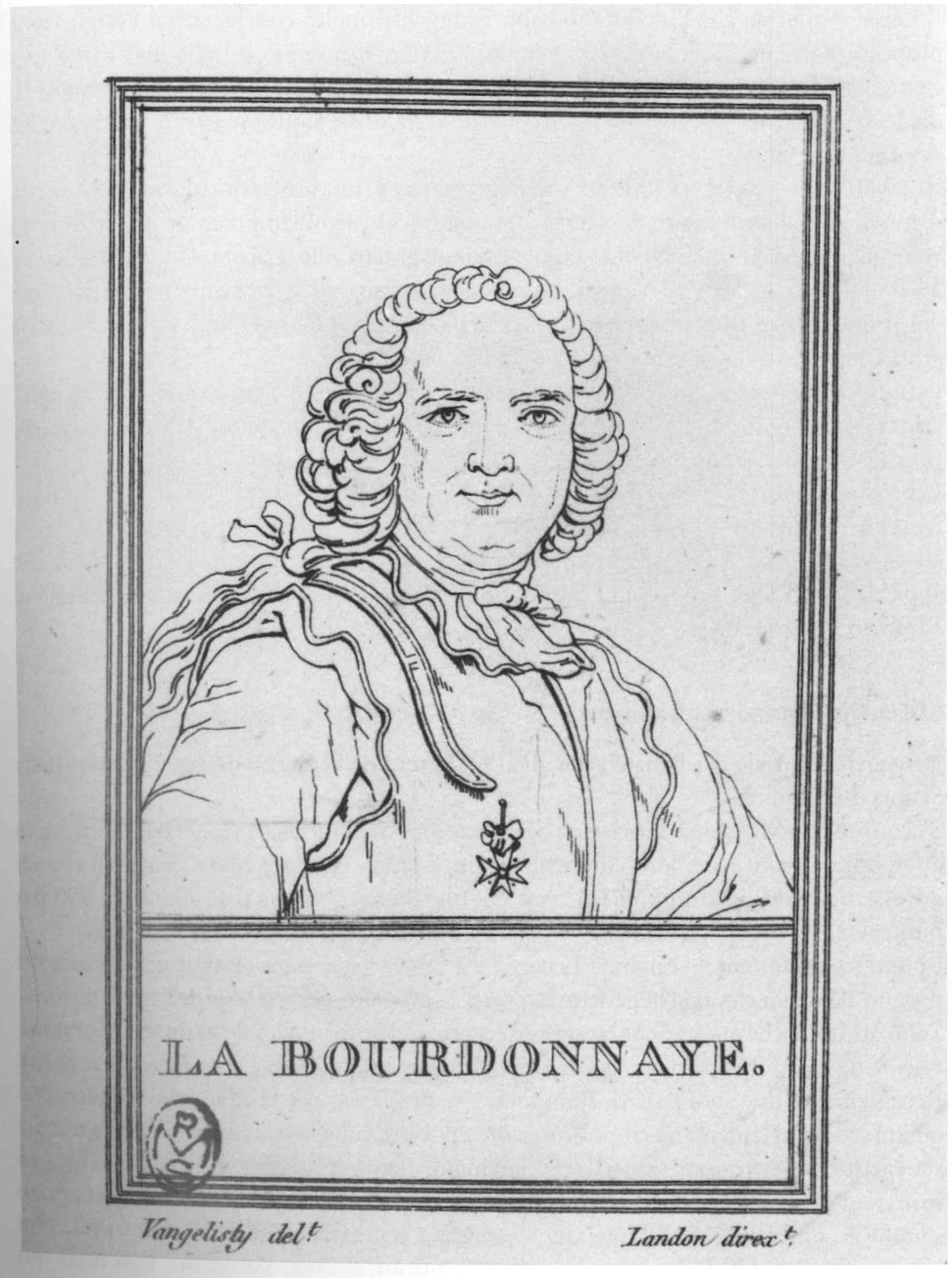


FIG. 5 - Ritratto di Laburdonnais Bertrand Mahè.

Il Cusani[4] afferma che l'incisore toscano Evangelisti molto considerato a Parigi, viene proposto da Luigi Lambertenghi, segretario del Dipartimento d'Italia in Vienna, per venire a Milano ad aprire una scuola d'incisione. Giuseppe II, in realtà fu Leopoldo II, diede il suo assenso. *Il Vangelisti abitò presso una sorella del Lambertenghi, ove diede lezioni per dieci anni circa.*

Il Cusani[4] scrive che l'abitazione del Vangelisti era presso una sorella di Luigi Lambertenghi, segretario del dipartimento d'Italia in Vienna. Il Ministro Plenipotenziario Wilzech[2] lo volle quasi ogni giorno suo commensale e compagno in villeggiatura. Giunti i francesi a Milano il 15 maggio 1796 Vangelisti divenne fanatico demagogo, e arringando ai piedi del primo albero della libertà in Piazza del Duomo, ingiuriò l'imperatore d'Austria gridando «morte al tiranno».

La notte del 7 agosto di quell'anno, mentre veniva arrestato il suo benefattore Lambertenghi, gridava alle guardie «Era ormai tempo che questo birbante fosse conosciuto e castigato». In realtà era un uomo integerrimo e dopo 17 giorni fu rilasciato.

Lanciato nel vortice rivoluzionario, l'incisore chiese alloggio nel Palazzo di Brera e l'ottenne, ma non si curò più degli scolari.

«Il cittadino Grancini è andato dal cittadino Vangelisti per ricevere i mobili e ciò che appartiene alla Scuola ma non ha potuto ottenerli… dicendo che prima attendeva da voi Ministro la risposta a una sua petizione».

Milano li 3 Germile Anno VI Rep.no

L'Agenzia Centrale dei Beni Nazionali al Ministero dell'Interno descrive gli inizi della Scuola d'Incisione.

S'acquistò una Macchina d'incisione del Cittadino Arch. Piermarini per facilitare il taglio de' fondi de' rami e dei loro contorni… non si lasciò mancare nulla. Si stabilì che sei dovessero essere gli alunni e che si versò per un triennio l'annua pensione di L. 500 per i milanesi e L. 600 per quelli che venivano da altre luoghi o città Ex-Lombardia.

I primi scolari furono il Longhi, il Benaglia e il Boggi che si erano distinti nella Scuola del disegno. Il Longhi aveva anche già fatto lavori a penna e conosceva i principi dell'arte di incidere.

Sono otto anni che questa Scuola esiste ed eccettuati i primi scolari nessuno vi si è formato. Niente ha mai pubblicato dei suoi lavori il Vangelisti per quanto è stato da molti asserito. Recentemente due suoi scolari, Rampoldi e Cozzi, i soli che da due anni frequentano questa scuola, si lamentano che il Professore invece di collocare la Scuola in una parte del suo quartiere atta a questo uso, li ha cacciati in un solaio ove riponeva la legna, che trovansi sprovvisti di tutte le cose necessarie al loro studio, d'ogni sorta d'utensili e delle originali stampe e concludono con l'invitarci a prendere cognizione delle loro asserzioni. Noi abbiamo creduto di dover comunicare tale petizione al Prof. Vangelisti. Egli nella qui annessa sua risposta, rispetto al luogo della Scuola dice d'averlo concertato col cittadino Grancini allora agente del Fondo di Religione, d'essersi fatta una soffitta al solaio e dato comodo d'avervi fuoco.

FIG. 6 - Vue du Vesuve prise du Coté de Mare Piano près de Pozzuole.

FIG. 7 - Vue d'un ancien Palais de Prince della Rocella situé sur le bord de la Mer a Naples.

Rispetto alla mancanza di suppellettili e d'originali il Vangelisti dice che i mobili erano stati dati a solo suo uso, ma non parla della citata collezione di stampe. Conclude dolendosi dell'ingratitudine dei suoi allievi.

17 Germile, Anno VI. Al Citt.no Vangelisti È pervenuto un Decreto del Ministro di sopprimere La Scuola d'incisione e la vostra incombenza di Professore.
Il Governo ha determinato che si faccia l'acquisto di n. 25 copie della stampa del Vangelisti allusiva alla Rivoluzione francese edita dal di lui figliastro cittadino Delagardette (fig. 13).

6 ventoso, Anno 9° - Il rame della stampa La libertà trionfante viene donata al Comitato Governativo (A.S.M.).
(Cartella Bianconi Carlo - Carteggi relativi alla fondazione dell'Accademia dal 1778 al 1799, 1° dossier).
«Lettera dell'Agenzia Centrale che avvisa il Segretario dell'Accademia della soppressione interinale... della Scuola d'incisione... e ringraziato il Professore di Essa Vangelisti (1798)».
Inventario di disegni, mobili ed utensili levati dalla casa d'abitazione del deposto Vangelisti... e consegnati al Segretario Bianconi con in seguito la ricevuta del Prof. Longhi subentrato in luogo del Vangelisti a cui è aggiunta la nota delle stampe prima esistenti presso il Vangelisti».

Milano, Primo Termidoro, Anno VI, Repubblicano.
«... è stato provvisoriamente eletto a Professore d'Incisione nel Ginnasio di Brera il cittadino Giuseppe Longhi (19 luglio 1798).
5 luglio 1798. Ridotto ad estrema miseria il Vangelisti si uccise. «... a notizia di chi verrà a leggere questa carta mi credo in debito di informare che il Prof. Vangelisti si uccise da sé la notte antecedente al giorno 21 giugno 1798 bevendo prima dell'acquaforte mista ad arsenico... poscia si finì da se stesso... con un bulino. Si conobbe tutto questo dal cadavere suo e dalle superstiti cose che si ritrovarono nella di lui camera».
Il Vangelisti ebbe un amico che l'apprezzava e pianse la sua morte. È Giulio Ferrario, che nella sua pubblicazione *Le classiche stampe*, Milano 1836, scrisse (pp. 357 e 358) «*Quante volte io ti stavo al fianco per vederti operare e quante volte tu mi hai posto il bulino in mano e m'incoraggiavi ad eseguire sul rame quei disegni da me tratteggiati a penna che sottoponevo al tuo giudizio!*».
Il «Senza Titolo», giornale di satira e violento nell'ira partigiana imputò il suicidio del Vangelisti al Moscati... all'odio implacabile del Lambertenghi e della sorella suoi persecutori e del Moscati loro parente e concludeva: «Ecco il sangue di un patriota sparso, ecco un artista sacrificato! Popoli, magistrati, tremate nello scegliere coloro cui dovete affidare l'autorità. Ricordate gli effetti tremendi che produce il potere quando serve a soddisfare le private vendette» (Numero 86 del 27 giugno).

Del periodo precedente l'arrivo a Milano del Vangelisti, notizie interessanti ma di cui non sono in grado di confermare l'autenticità sono date dal «Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon», Leipzig, 1852, pp. 47-49.
Il Vangelisti ebbe a Firenze i primi insegnamenti dell'incisione da Ignazio Hugford. Sotto la protezione del Granduca [probabilmente Ferdinando III di Lorena] andò a Parigi ove rimase sei anni e proseguì ad incidere sotto la guida dell'incisore Wille. Nel 1766 tornò in patria e venne nominato Professore dell'Accademia fiorentina per un bellissimo ritratto del Maresciallo Botta eseguito a Parigi. [La Raccolta Bertarelli possiede il ritratto del «*Marchese Antonio Botta Adorno... Maresciallo di Campo, Maggiordomo Maggiore di S.A.R. il Granduca di Toscana...*» che il Vangelisti fece a Parigi nel 1765 - vedi fig. 1].
Vangelisti ritornò successivamente a Parigi, e incise a bulino secondo i dettami del Wille, ma anche a «puntillé».
Nel 1798 morì in modo tragico. Il suo ultimo foglio rappresenta Giove e Leda da un quadro di Poussin che venne malamente completato dal Morel.
Nel Nagler sono elencate 32 stampe; al n. 16 è scritto: «Jupiter und Leda, nach N. Poussin, von Vangelisti begonnen und von Morel vollendet.».
In *Le Blanc, Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Parigi, Vol. 3, p. 46 e p. 47, alla voce Morel Antoine-Alexandre (Parigi 1765-1829) non è citata l'incisione Giove e Leda iniziata dal Vangelisti e completata dal Morel. Non risulta segnalata nel Carteggio ASM e in quello dell'Accademia di Brera.

Cartella Bianconi - 1° dossier. Carteggi relativi alla fondazione dell'Accademia dal 1778 al 1799.

1798. n. 20. Memoria del Segretario dell'Accademia... ed esami fatti per ritrovare in Brera il luogo per la Scuola d'incisione.
Al Ministero degli Affari interni - 6 Germinale Anno VI
Il luogo di collocare la Scuola d'Incisione è Brera, tanto più che abbisognano grandi aule ma gli scolari devono essere collocati ove ciascuno abbia una finestra. Siccome gli scolari ora sono solo due...
Nelle pagine dedicate al Vangelisti (C. Alberici, La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera[6]), ho scritto che il Vangelisti fu influenzato dal suo maestro parigino Jean-Georges Wille, con la sua tecnica di cesellatore impeccabile come si evidenzia nella stampa di Piramo e Tisbe dal Reni. Non è incisore prettamente classico, ligio ai canoni morgheniani del bulino; la sua opera è piuttosto varia. Sensibile all'indirizzo italiano, seguì la tradizione dei bulinisti più celebri, Bartolozzi, Volpato, Morghen, Porporati.
I suoi allievi sono: Faustino Anderloni (S. Eufemia - Brescia - 1766-1847). Iniziò la sua carriera incidendo 40 tavole anatomiche per il libro del Panizza «Osservazioni Antropo-zootecniche-fisiologiche». Intagliò da celebri quadri. Formò alla sua scuola il fratello Pietro e il suo figlioccio Giovita Garavaglia.
Benaglia Giuseppe di Monza (c. 1786 - c. 1835). Rivela caratteri ancora settecenteschi nel

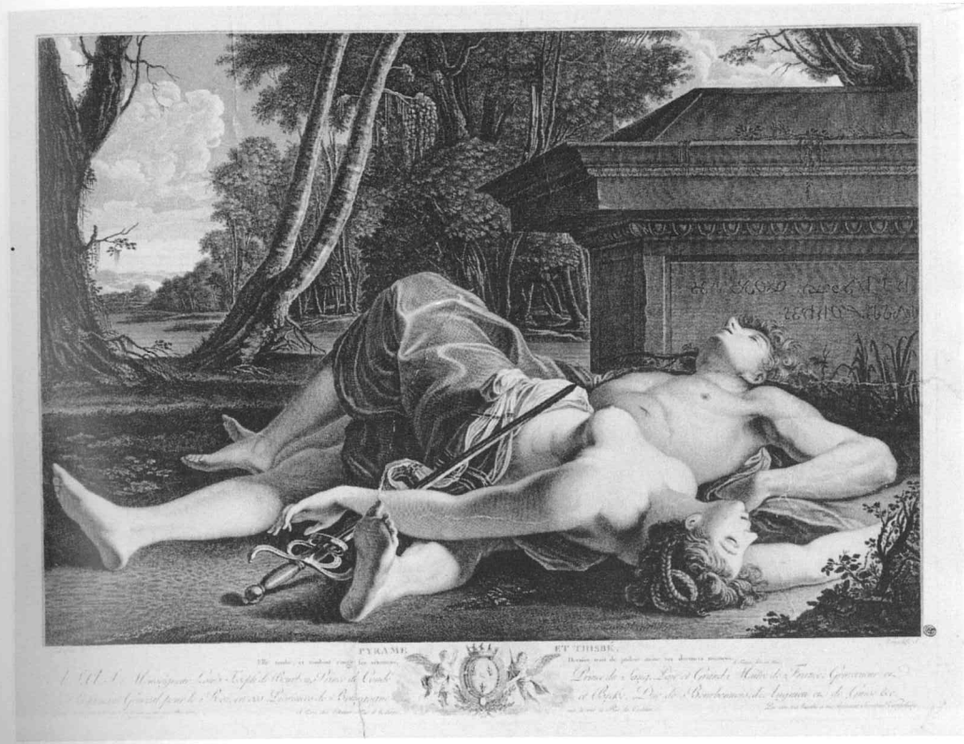


FIG. 8 - Pyrame et Thisbé.

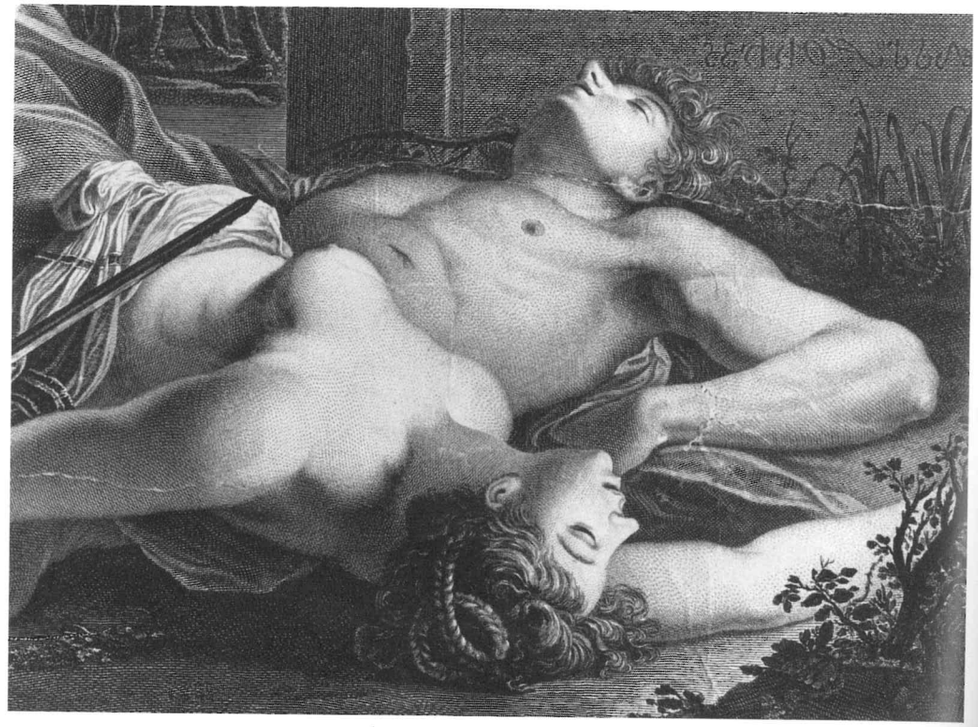


FIG. 9 - Particolare di Pyrame et Thisbé.

violento passaggio dai chiari agli scuri; G. Ferrario nel suo volume «Classiche stampe», scrisse che il Benaglia non avendo molto amore per l'incisione, riuscì stentato e duro, infatti abbandonò ben presto quest'arte per darsi alla pittura.

Giovanni Boggi di Cremona (nato dopo il 1770-1832) pur dotato di ottime qualità non raggiunse notevoli risultati a causa della sua vita dissipata. Incise soprattutto ritratti.

Carlo Rampoldi (1775-1822 c.) di Milano, dopo la morte del Vangelisti divenne allievo del Longhi. Incisore scadente, mancò di senso artistico e di abilità.

Gaetano Riboldi, di Milano (7 settembre 1760 - 25 gennaio 1836), fu spirito bizzarro e poco equilibrato. Notevoli le differenze nel confronto dello «Sposalizio» di Raffaello da lui inciso e quello eseguito dal Longhi.

Alla nota 5 ho scritto un elenco inesatto degli scolari del Vangelisti.

Uno studioso milanese, Giuseppe Beretti, mi segnala due lettere da lui trovate nel fondo «uomini celebri» dell'Archivio di Stato di Milano in uno delle quali è citato il Vangelisti.

Una è del Kaunitz del 10 ottobre 1782 e riguarda *li disegni che si stanno facendo, delle pitture di Giulio Romano, esistenti nel Palazzo del T. [è Palazzo Te] in Mantova, e la scelta di un abile incisore in rame per pubblicarli.*

L'altra è inviata al Principe Kaunitz, da Milano, 12 ottobre 1782. Nelle ultime righe «*Non perde poi la R.A.S. di vista l'idea di far incidere le opere di Giulio Romano, di cui anzi fa continuare i disegni, varj de' quali trovansi già preparati. Non conoscendo però il Vangelisti, e scorgendo ancora che l'A.V. non è rimasta soddisfatta della stampa da lui pubblicata, crederebbe piuttosto doversi preferire il Morghen o il Campanella, dell'abilità de' quali nel bolino ho d'ordine del R.le Arciduca rassegnato a V.A. alcuni saggi col ritorno costà di Ant.o Annone, agente del Sig. Conte Ernesto d'Harrach; onde quando vi concorra l'assenso dell'A.V. per l'uno, o per l'altro, penserebbe di farlo invitare a discrete condizioni di passare al servizio di quest'Accad.a coll'obbligo di farvi scuola, e per impiegarlo a incidere le Opere di Giulio Romano*».

Non so quale sia la stampa del Vangelisti che non ha soddisfatto l'A.V. [Vostra Altezza].

Fu il Principe di Kaunitz che suggerì d'invitare il Vangelisti a Milano per occupare la Cattedra d'incisione.

Il Vangelisti fu incisore d'indubbio valore tanto che s'insistette perché lasciasse Parigi per venire a Milano professore della cattedra d'incisione che il Governo decise di creare.

Le incisioni che presento confermano la sua abilità artistica.

Come insegnante non diede buona prova; non riuscì a farsi amare dai suoi allievi ai quali con il passar degli anni dedicava sempre minor tempo.

Non era adatto all'insegnamento perché probabilmente non gli piaceva insegnare.

Con l'arrivo dei francesi a Milano, il suo comportamento diventa irragionevole, ingiustificabile.

La sua morte atroce, procuratasi con l'acquaforte e il bulino, gli strumenti della sua arte, ci commuove.

ELENCO DELLE INCISIONI DI VINCENZO VANGELISTI
POSSEDUTE DALLA RACCOLTA BERTARELLI

Il «Manuel de l'Amateur d'estampes» di Ch. Le Blanc, Paris 1889, Vol. IV, pp. 92-93 elenca pressoché nella sua totalità le incisioni del Vangelisti, che sono in gran parte possedute dal Cabinet des Estampes di Parigi.
La Bertarelli possiede i seguenti ritratti non indicati dal Le Blanc. Sono a mezzo busto, entro incorniciatura ovale tranne quello di: La Boudonné. L'indicazione del ritrattato è sopra una base sottostante.

Fig. 1) «Marchese Antonio Botta Adorno Cav.re dl. S. Ordine /Gerosolimitano… Proprietario d'un Reggimento d'Infanteria, Maresciallo di Campo, Maggiordomo Maggiore di S.A.R. il/Granduca di Toscana Commissario Plenipotenziario imperiale in Italia, ecc. ecc.».
«V. Vangelisti fece a Parigi l'anno 1765».
A mezzo busto verso destra, sguardo di fronte. mm. 230x180 (Ri p 28-4) (fig. 1)

Fig. 2) «Paulmy d'Argenson / Garde des Sceaux». Guardasigilli.
«Hyac. Rigaud Pinx. Vin. Vangelisty Sculp. 1775»
Sguardo di fronte. mm. 215x148 (Ri p 135-34).
Hyacinthe Rigaud, pittore di ritratti e avvenimenti storici (battezzato a Perpignan, il 18 luglio 1659 - morto a Parigi il dic. 1743 (E. Benezit, vol. 7).
Il ritratto è citato anche in: Hans W. Singer, Allgemeiner, Bildniskatalog, 1930, p. 106, n. 3228: «Argenson Marc Réné de Voyer de Paulmy, Marchese di –». Nato 1652 - Morto 1721.
«V. Vangelisty - H. Rigaud».

Fig. 3) «Servandoni d'Hannetaire».
«C. Monnet Pinx. - Vinc. Vangelisty Sculp. 1776»
Incisione a bulino colorata.
È raffigurato seduto con le braccia appoggiate sopra un volume aperto collocato su un tavolo. A sin. la penna d'oca infilata nel calamaio. Sguardo di fronte.
mm. 160x105 (Rip. 166-12).
«Charles Monnet (Parigi 1732 - morto dopo il 1808 fu pittore molto apprezzato (E. Benezit, Dictionnaire… Tomo 6, p. 179)». Non è citato il ritratto del Servadoni d'Hannetaire.

Fig. 4) «Jean Roger Schabol/Diacre du Diocèse de Paris».
«J. Robert del. - Vinc. Vangelisty Sculp.».
Raffigurato a mezza figura, verso sinistra, viso di profilo a sin. mm. 136x80 (Ri p. 162-20).
J. Robert è probabilmente «Jean Robert», disegnatore che operò nel sec. XVIII. Fu dal 1753 al 1762 direttore de l'École des Beaux Arts di Reims. (Bénézit… Vol. 7, p. 278).

FIG. 10 - La fuga in Egitto.

FIG. 11 - Flora e Zeffiro.

Fig. 5) «La Laburdonnaye» Bertrand François Mahé, Ammiraglio di Francia, Governatore.
«Vangelisty del.t - Landon direx.t». mm. 102x58.
Landon, Galerie historique des hommes les plus célèbres / De tous les siècles et de toutes les nations / contenant leur portraits, gravés au trait…». Paris, chez C.P. Landon, An XIII, 1805, Tav. 120.
(Vol. G. 114)
Questo ritratto disegnato dal Vangelisti è indicato anche in *Hans Wolfgang Singer - Allgemeiner Bildniskatalog*, Lipsia, 1932, vol. VII, p. 115. L'Ammiraglio Labourdonnais Bertrand François Mahé visse fra il 1699 e il 1753.
(Raccolta Bertarelli, Cons. Diz. S 1)

Vedute varie:

Fig. 6) «Vue du Vesuve prise du Coté de Mare Piano près de Pouzzuole».
«Chastelet del. - Vangelisti sculp.». Sopra a des. «Naples» mm. 158x220.

Fig. 7) «Vue d'un ancien Palais du Prince della Rocella situé sur le bord de la Mer / a Naples près du Palais de la Reine Jeanne».
«Chatelet del. - Vangelisti Sculp.».
In b. a sin. «N 70» a des. «A.P.D.R.».
mm. 170x220.

Entrambe sono raffigurate nella tav. 70 in: *Richard Saint Non - Voyage pittoresque de l'Italie, / Premier volume. / Royaume de Naples.* Première livraison. Paris, Lafosse, 1781-86 (vol. CC 125/1).
L'incisione di maggior pregio è la seguente:
«PYRAME ET THISBÉ. / Elle tombe, et tombant range ses vêtemens, Dernier trait de pudeur même au derniers momens. / A S.A.S. Monseigneur Louis Joseph de Bourbon, Prince de Condé… Gouverneur et / Lieutenent Génerale pour le Roi… Par son très humble et très obéissant Serviteur Vangelisty».
In b. da sin. «Les lettres du Tombeau sont à rebour, on présume qu'elles sont Phenicienne. | L'Auteur désireroit de savoir l'esplication». «A Paris chez l'Auteur Rue de la Harpe, vis a vis la Rue de Cordeliers».
Nella parte mediana stemma di Luigi Giuseppe Borbone, Principe di Condé (1736-1818).
"Guido Reni p. - Vangelisti sc. A Paris chez l'Auteur…».
mm. 380x495 (Art. Cart. g 13-19).
Tisbe era la più bella ragazza di tutto l'Oriente, dice Ovidio, e Priamo suo amante era un compitissimo giovane. Avevano le loro case vicine in Babilonia e questo diede loro la possibilità di conoscersi e amarsi. Ma i loro genitori che erano divisi per interessi,

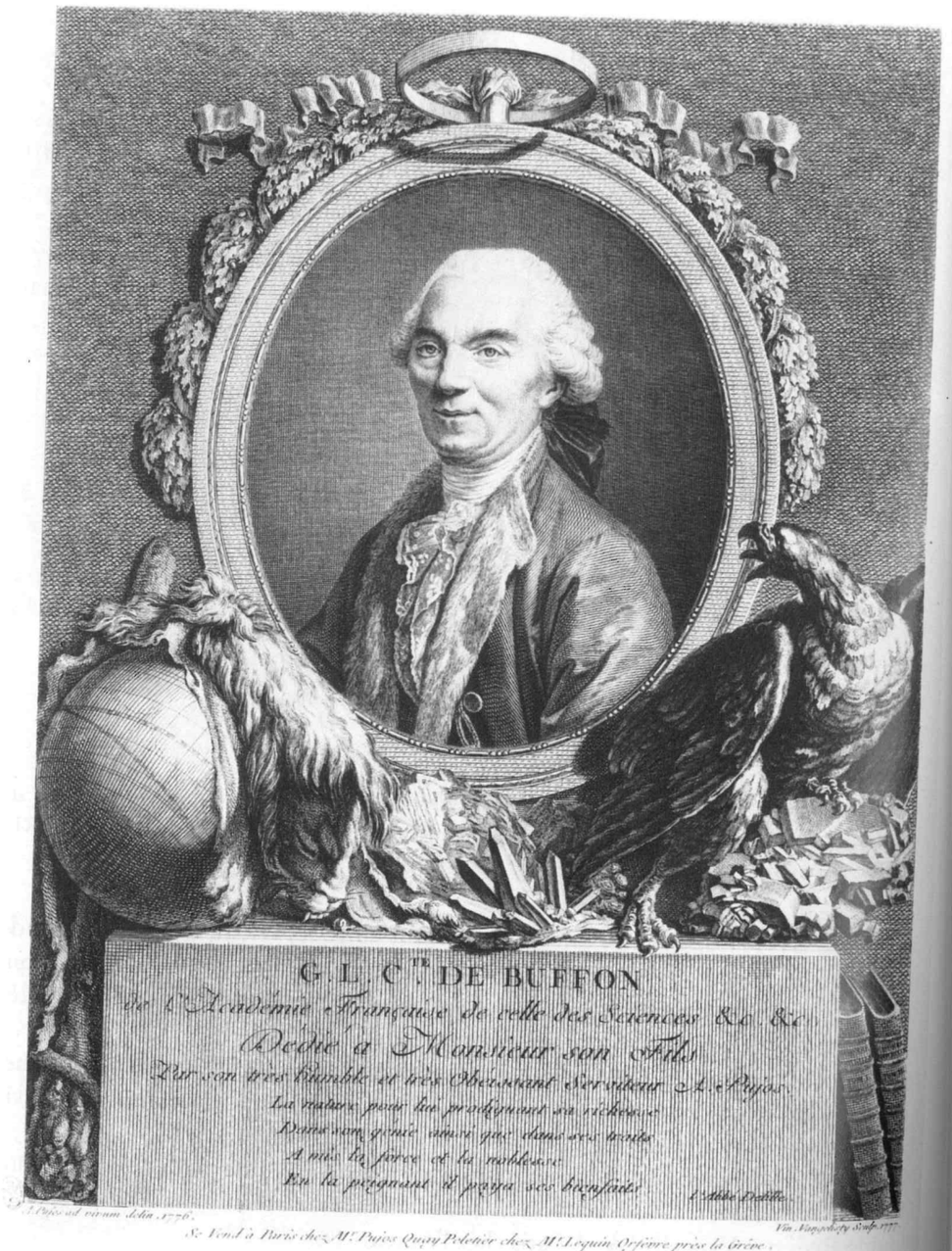


FIG. 12 - Ritratto del Conte Georges Louis Buffon.

proibirono a loro di vedersi. Nella muraglia che divideva le due case c'era una fessura che serviva per i loro incontri. Non contenti di questa soluzione decisero di trovarsi in luogo fuori della città, vicino al sepolcro di Nino, sotto un gelso bianco. Tisbe si portò nel luogo del loro incontro ma avendo scoperto alla luce della luna una leonessa con le fauci intrise di sangue, fuggì precipitosamente e le cadde il velo. La leonessa lo trovò, lo stracciò e vi lasciò i segni del sangue di cui aveva tinto la bocca. Giunse Priamo poco dopo e ritrovato il velo di Tisbe insanguinato, la credette divorata da qualche fiera e si uccise trapassandosi il petto con la spada. Respirava ancora quando Tisbe uscì dal luogo dove era nascosta, avanzò sotto il gelso e trovò Priamo immerso nel proprio sangue; con la medesima spada si trapassò il petto e cadde sul corpo del suo amante. Ovidio e Igino sono i soli che narrano questo caso nel quale non c'è cosa che sia verosimile, fuorché il gelso che è un ornamento poetico.

Ho desunto la descrizione da: *Dizionario mitologico ovvero della favola, storico, poetico, simbolico...* opera del Sig. A.B. Déclaustre, tradotto dal francese... Tomo quarto, pp. 183 e 184. Venezia, per Agostino Savioli, MDCCLXXXVI.

(Raccolta Bertarelli Vol. K 170).

Disegni vari della «Raccolta di cento pensieri diversi di Ant. Dom. Gabbiani fatti intagliare in rame da J.E. Hugford. Firenze, 1762.

Alcune incisioni sono del Vangelisti:

1) La fuga in Egitto. Tav. XII
2) Flora e Zeffiro. Tav. XXXII

sono incise all'acquatinta

Hugford Ignazio (Pisa 1703 - Firenze 1778)

(Raccolta Bertarelli Vol. B B 292, è una spezzatura).

Il Vangelisti firmava anche: V. Vangel., W I. (*Ch. Le Blanc, Manuel de l'Amateur d'estampes*, Paris, 1889, vol. IV, p. 92).

Inoltre: V. V. F, VV . S . (*G. K. Nagler. Die Monogrammisten...* Munchen 1879, Vol. V, nn. 1409 e 1410).

Un'incisione del Vangelisti «335 Un rame per traverso di foglio Reale tratto dall'originale del Vangelisti ed intagliato dal Canali, cioè: Sentenza di Federico Re di Prussia in favore del Molinaro Arnoldo» in: *Catalogo delle stampe in rame, in legno, ec. delle varie qualità di carte privilegiate Le quali si lavorano in Bassano presso la Ditta di Giuseppe Remondino e figli di Venezia.* Con i suoi prezzi fissati a Moneta Veneta, L. 10. MDCCXCI, pag. 43 (Raccolta Bertarelli, Cons. Vol. F 6/1).

Fig. 12) Ritratto di G. L. C.te DE BUFFON
de l'Académie Française de celle des Sciences etc.
Dédié à Monsieur son Fils
Par son Très humble et Très Obeissant Serviteur A. Pujos
S. Pujos ad vivum delin. 1776 - Vin. Vangelisty Sculp. 1777

FIG. 13 - La Liberté Trionphante.

FIG. 14 - A Bonaparte Pacificateur.

Se Vend a Paris chez M.r Pujos Quay Peletier chez
M.r Lequin Orfèvre près la Grêve.
Ritratto ovale di Georges Louis Buffon entro ricca incorniciatura alludente agli studi del Conte Buffon, celebre naturalista, autore de l'«Histoire naturelle», 1749-88; dal 1739 intendente del Giardino Reale a Parigi.
(Buffon nacque il 7-9, 1707 e morì il 16-4, 1788)
(G. Garollo, Piccola Enciclopedia. Hoepli, 1913, p. 789)
(Raccolta Bertarelli, Preziosa m 252)

L'unica incisione che il Vangelisti eseguì a Milano e fu pubblicata da sua moglie è la seguente:

Fig. 13) LA LIBERTÉ TRIOMPHANTE.
Dédié aux autorités constituées des Nations Livres.
Par la veuve Vangelisty.
A sinistra:
La Liberté triomphante ayant franchi les Alpes arrive en Italie et lui donne la paix.
L'arc en ciel présage la durée de son regne.
La Vérité descendant des cieux découvre la religion, et la Paix l'invite à la Tolérance.
Le Fanatisme voyant cette scène avec dépit renverse son Poison éteint sont flambeau, et se Poignarde.
Le Tems détruit les restes du regne féodal.
Les Sciences, les Arts et le Commerce offrent un sacrifice à la Liberté.
L'Arc de Triomphe exprime que la liberté sera immortelle, et détermine l'Epoque ou la France en fit la Conquète.
La France couronné par la Nature reçois les remerciments des Peuples Libres.
A destra. Il testo francese è tradotto in italiano.
Al centro un berretto frigio da cui partono dei raggi.
Addossato all'arco di trionfo, in basso a destra l'epigrafe:
«A LA / MEMOIRE / DU PEUPLE / FRANCAIS / QUI CONQUIT / SA LIBERTE' / LE 14 JUILLET / MDCCL XXXX»
Sotto la raffigurazione a sin. «Dessiné par Monsiau». A destra: «Inventé et Gravé par Vangelisty».
In basso a sin. «A Paris chez Gaitte Graveur Rue de l'ancienne Comedie Française Maison du Caffé Procope». A destra «A Milano presso Margaillan Libraio Francese sotto il Portico de' Figéni (Figini) Piaza del Duomo» (Stampe Storiche G 4-42) mm 445x330 (fig. 13).
È il suo messaggio politico, è un'immagine allegorica accompagnata da versi che spiegano l'iconografia.
Monsiau (o Monsiaux) Nicolas André, pittore (Parigi 1754-1837)
Bénézit E., Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs, 1966. Vol. 6, p. 183.

Matteo Margaillan - Vedi: P. Arrigoni, Milano nelle vecchie stampe.
Milano, 1970, II vol., p. 115, n. 1439. «Si vende presso Matteo Margaillan Libraio / sotto il Coperto de' Figini» è annessa alla Guide des étrangers dans Milan… nouvelle édition en Milan 1786.
C. Bosseno, C. Dhoyen, M. Nouvelle, Immagini della libertà (L'Italia in rivoluzione 1789-1799), Roma, 1988, pag. 241.
Stampa francese allegorica per la convocazione della Consulta Cisalpina in Lione, gennaio 1802.
Fig. 14) «A BONAPARTE, PACIFICATEUR». / Le premier consul refuse de nouvelles palmes qui lui sont offertes par la victoire, et reçoit une branche d'olivier, que lui présent la Paix. / La Vérité descend du ciel et découvre la Religion qui se réunit à la Philosophie, tandis que le Fanatisme enchaîné renvers ses poisons, éteint son flambeau et se poignard de désespoir. / Le Temps détruit les restes du régime féodal, l'arc de triomph annonce les victoires de la République; les Sciences / les Arts et le Commerce de Lion offrent à la patrie un sacrifice / en action de grâces de la paix, et la France, couronnée par la Nature, reçoit les félicitations de tous ses enfantes, dont elle assure le bonheur.
Sotto, in mezzo «à Paris, chez Joubert, M.d d'Estampes, rue de Sorbonne, aux deux Piliers d'Or.».
Ultima riga in basso: «Basan M/d D'Estampes, rue et Maison Serpente, N° 14 et chez la V.e Delagardette - Vangelisty, rue de Thionville, N° 1745, vis-a-vis celle Contrescarpe en Province, chez les M.ds».
Sotto la raffigurazione, nel m. «Dessiné et Gravé sous la Direction de C.E. Gaucher».
mm. 457x533 (Stampe Storiche g. 5-15)
Questa stampa francese allegorica per la Convocazione della Consulta Cisalpina in Lione (gennaio 1802) deriva, con modifiche, da quella intitolata alla «LIBERTE' TRIONPHANTE» ideata ed incisa dal Vangelisti (fig. 13) (Storiche g. 4-42).
In questa vi è al centro Bonaparte con personaggi allegorici al posto della «LIBERTE' TRIONPHANTE». Vi sono altre piccole modifiche. La donna seduta sul globo a des. non ha sul capo il berretto frigio.
Vedi: A. Comandini, L'Italia nei Cento Anni del sec. XIX giorno per giorno illustrata, 1801-1825. Milano. Antonio Vallardi, p. 37.

NOTE

1 E. Tea, L'Accademia di Belle Arti a Brera, Milano. Firenze, 1941. L'Autrice ha desunto le notizie dall'Archivio di Stato di Milano. È un volume assai importante.

2 G. Gorani, Storia di Milano (1700-1790). Cariplo 1989, p. 378, capitolo XVI. Joan Joseph, conte di Wilczeck (1738-1819) è Ministro Plenipotenziario. Il suo Ministero durò quasi quindici anni, con Giuseppe II e successivamente con Leopoldo II.

3 P. Arrigoni, Milano nelle vecchie stampe. Vol. II, Milano, 1970. Indica a p. 42, n. 1019 una stampa del 1814 «Ingresso a Milano delle Truppe Austriache… il 28 aprile 1814» stampato a «Wien bey Artaria u. Comp.».

[4] F. Cusani, Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni, Milano 1861-1884. Vol. IV, p. 263 e vol. V, p. 211.
Il Cusani (Storia di Milano, vol. IV, p. 309) scrive: «mi tornò utilissimo un diario manoscritto in quattro grossi volumi che ha per titolo «*Cronaca di Luigi Mantovani sacerdote milanese dal 14 maggio 1796 al 31 gennaio 1824*». «Conservasi presso la famiglia». Le pagine che il Cusani cita del Mantovani non corrispondono più a quelle da lui lette. È stato pubblicato il volume: *Luigi Mantovani, Diario politico ecclesiastico* a cura di Paolo Zanoli. Vol. I, 1796-1802, Roma, 1985; non è possibile rintracciare le pagine corrispondenti al manoscritto letto dal Cusani.

[5] Ho desunto la notizia da E. Tea, L'Accademia di Belle Arti… (vedi nota 1), p. 32 e seguenti.

[6] C. Alberici, La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neoclassico. In: Arte Lombarda, Anno V, numero 1, 1960, pp. 102-114.

BIBLIOGRAFIA

[1] Henri Bouchot, *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris.* (Incisori della fine sec. XIX) a pag. 47. Nell'elenco d'incisori italiani è indicato: «Vinc. Vangelisti».

[2] *Catalogo dei più celebri intagliatori in legno e in rame e capiscuola di diverse età e nazioni, con tavole intagliate in rame.* Milano, P. e G. Vallardi, 1821, nel capitolo *Italia* a p. 29: Vincenzo Vangelisti nato in Firenze, C. 1744. Fu il primo maestro d'incisione. Pensionato a Milano. È citata l'incisione Piramo e Tisbe.

[3] Le Blanc, Ch., *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Paris, 1889, vol. IV, pp. 92 e 93. È indicata un'altra firma del Vangelisti: *W I.* Sono elencate dettagliatamente 36 stampe che il Le Blanc ha potuto vedere nel Cabinet des Estampes de Paris.

[4] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays…* 8 volumi. Librairie Gründ, 1966.

VITALBERI DELLA CESA È L'ANONIMO MAESTRO DEL CASTELLO, AUTORE DEL CORSALETTO DA BARRIERA PER UN PRINCIPE DI CASA SAVOIA?

Piersergio Allevi

Le righe che seguono, in realtà non sono altro che un pretesto per tornare a parlare delle armi ed armature, anche importanti, conservate presso l'Armeria delle Civiche Raccolte d'Arte e Incisioni del Castello Sforzesco di Milano.
La Collezione risulta essere composta in realtà di oggetti bellici di uso corrente e purtroppo è stata fino ad ora ingiustamente poco considerata, l'ultimo saggio risale al 1981[1], oltre ad aver sofferto per troppo tempo di una esposizione organizzata in modo non scientifico e filologico, ma privilegiando un «effetto scenografico» che ha portato a commistioni di pezzi tra loro non omogenei e neppure coevi.
Ora grazie alla particolare sensibilità della Direzione al problema, un nuovo riordino e riallestimento sta per vedere la luce e ci riserviamo di esporre caratteristiche, metodi e scopi, prossimamente.
Altro intento celato in queste righe è che, partendo da una impotesi che potrebbe anche risultare provocatoria, si spera di poter essere da stimolo per vivacizzare e perfezionare le ricerche (alcune in verità già in atto e quasi concluse) sulla produzione di armi ed armature a Milano, in un periodo assai vivo e di estrema importanza (politicamente, artisticamente, militarmente, …) che è quello compreso tra la fine del XVI sec. e i primi del successivo[2].
Esposti i perché di queste righe occupiamoci del soggetto-pretesto.
Un petto, una schiena, due spallacci simmetrici, due mezzi cannoni di braccio, è tutto ciò che resta di un corsaletto da barriera per un principe di Casa Savoia, realizzato dall'anonimo Maestro del Castello.
Questo nucleo di pezzi risulta essere sicuramente tra quelli più interessanti conservati in Armeria, sia per l'importanza dell'artefice, del committente, che per il particolare stile decorativo usato.
Gli oggetti in questione facevano parte della Raccolta del Museo Patrio di Archeologia di Milano, passata poi alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello, «*Petto e schiena formanti corazza a imbusto, spallacci e lame sconnesse di bracciali: pezze bianche d'armi da capitano di cavalleria, del secolo XVI, di buona foggia e incise all'acqua forte: sulla schiena, in buonissima conservazione, si vedono corone marchesali, nodi, trofei d'armi e strumenti musicali, su fondi bassati e graniti.*» così il Bazzero, nel suo saggio, descrive i pezzi[3].

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

[4] F. Cusani, Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni, Milano 1861-1884. Vol. IV, p. 263 e vol. V, p. 211.
Il Cusani (Storia di Milano, vol. IV, p. 309) scrive: «mi tornò utilissimo un diario manoscritto in quattro grossi volumi che ha per titolo «*Cronaca di Luigi Mantovani sacerdote milanese dal 14 maggio 1796 al 31 gennaio 1824*». «Conservasi presso la famiglia». Le pagine che il Cusani cita del Mantovani non corrispondono più a quelle da lui lette. È stato pubblicato il volume: *Luigi Mantovani, Diario politico ecclesiastico* a cura di Paolo Zanoli. Vol. I, 1796-1802, Roma, 1985; non è possibile rintracciare le pagine corrispondenti al manoscritto letto dal Cusani.

[5] Ho desunto la notizia da E. Tea, L'Accademia di Belle Arti… (vedi nota 1), p. 32 e seguenti.

[6] C. Alberici, La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neoclassico. In: Arte Lombarda, Anno V, numero 1, 1960, pp. 102-114.

BIBLIOGRAFIA

[1] Henri Bouchot, *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris.* (Incisori della fine sec. XIX) a pag. 47. Nell'elenco d'incisori italiani è indicato: «Vinc. Vangelisti».

[2] *Catalogo dei più celebri intagliatori in legno e in rame e capiscuola di diverse età e nazioni, con tavole intagliate in rame.* Milano, P. e G. Vallardi, 1821, nel capitolo *Italia* a p. 29: Vincenzo Vangelisti nato in Firenze, C. 1744. Fu il primo maestro d'incisione. Pensionato a Milano. È citata l'incisione Piramo e Tisbe.

[3] Le Blanc, Ch., *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Paris, 1889, vol. IV, pp. 92 e 93. È indicata un'altra firma del Vangelisti: *W I.* Sono elencate dettagliatamente 36 stampe che il Le Blanc ha potuto vedere nel Cabinet des Estampes de Paris.

[4] E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays…* 8 volumi. Librairie Gründ, 1966.

VITALBERI DELLA CESA È L'ANONIMO MAESTRO DEL CASTELLO, AUTORE DEL CORSALETTO DA BARRIERA PER UN PRINCIPE DI CASA SAVOIA?

Piersergio Allevi

Le righe che seguono, in realtà non sono altro che un pretesto per tornare a parlare delle armi ed armature, anche importanti, conservate presso l'Armeria delle Civiche Raccolte d'Arte e Incisioni del Castello Sforzesco di Milano.
La Collezione risulta essere composta in realtà di oggetti bellici di uso corrente e purtroppo è stata fino ad ora ingiustamente poco considerata, l'ultimo saggio risale al 1981[1], oltre ad aver sofferto per troppo tempo di una esposizione organizzata in modo non scientifico e filologico, ma privilegiando un «effetto scenografico» che ha portato a commistioni di pezzi tra loro non omogenei e neppure coevi.
Ora grazie alla particolare sensibilità della Direzione al problema, un nuovo riordino e riallestimento sta per vedere la luce e ci riserviamo di esporre caratteristiche, metodi e scopi, prossimamente.
Altro intento celato in queste righe è che, partendo da una impotesi che potrebbe anche risultare provocatoria, si spera di poter essere da stimolo per vivacizzare e perfezionare le ricerche (alcune in verità già in atto e quasi concluse) sulla produzione di armi ed armature a Milano, in un periodo assai vivo e di estrema importanza (politicamente, artisticamente, militarmente, …) che è quello compreso tra la fine del XVI sec. e i primi del successivo[2].
Esposti i perché di queste righe occupiamoci del soggetto-pretesto.
Un petto, una schiena, due spallacci simmetrici, due mezzi cannoni di braccio, è tutto ciò che resta di un corsaletto da barriera per un principe di Casa Savoia, realizzato dall'anonimo Maestro del Castello.
Questo nucleo di pezzi risulta essere sicuramente tra quelli più interessanti conservati in Armeria, sia per l'importanza dell'artefice, del committente, che per il particolare stile decorativo usato.
Gli oggetti in questione facevano parte della Raccolta del Museo Patrio di Archeologia di Milano, passata poi alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello, «*Petto e schiena formanti corazza a imbusto, spallacci e lame sconnesse di bracciali: pezze bianche d'armi da capitano di cavalleria, del secolo XVI, di buona foggia e incise all'acqua forte: sulla schiena, in buonissima conservazione, si vedono corone marchesali, nodi, trofei d'armi e strumenti musicali, su fondi bassati e graniti.*» così il Bazzero, nel suo saggio, descrive i pezzi[3].

Purtroppo un avventato e non documentato restauro portato sul petto (probabilmente sul finire del secolo scorso)[4] ne ha completamente ed irrimediabilmente compromesso lo stato di conservazione (corrosione da acido) e la possibilità di una chiara lettura dell'apparato decorativo, quasi completamente cancellando il tipico «castello» posto sotto lo scollo, che ne indicava l'autore, appunto il così detto Maestro del Castello.
La tradizione vuole che il corsaletto facesse parte di una guarnitura per il duca Vittorio Amedeo I di Savoia[5], ultimamente più puntuali analisi del pezzo e confronti con quelli assimilabili, sempre opera del Maestro del Castello, ed esattamente: l'elmetto da incastro e le gambiere da cavallo, conservate a Torino (Armeria Reale, n° inv. C230/231 - E18); i resti di una guarnitura, l'elmetto da incastro e un paio di manopole conservati a Milano (Museo Poldi Pezzoli, n° inv. 343A; 343B; 1946), hanno fatto proporre l'appartenenza del pezzo delle Civiche Raccolte al fratello Tommaso di Savoia (1596-1656)[6].
I pezzi, databili attorno al 1606-1610, appartennero sicuramente a un giovane esponente di Casa Savoia (Tommaso a quell'epoca doveva essere circa quindicenne), ciò si evince dall'analisi degli elementi inseriti nell'apparato decorativo: quelli più evidenti sono i lacci d'amore più noti come nodi Savoia, appunto, che formano assieme a piccoli noduli che li raccolgono e smistano, il motivo a rete che decora la superficie metallica nella sua interezza e rinchiude alternativamente trofei di armi e strumenti musicali, e corone alla «ducale» e palmette.
Altro elemento sono i mezzi soli raggiati – caricati su mezze formelle esagone mistilinee – o meglio definibili come la riduzione «a metà» della tipica stella a otto punte che si ritrova «intera» ad orlare i bordi di alcuni dei pezzi citati.
I pezzi di Torino e quelli delle Civiche Raccolte non sono tra loro compatibili, per leggere, ma evidenti differenze nell'organizzazione della decorazione e più esattamente: i pezzi di Torino vedono sulle gambiere la decorazione dei bordi simile, ma il disegno delle corone leggermente differente. Per quanto riguarda l'elmetto i bordi sono realizzati a decorazione «intera» e non «a metà» come quelle delle Raccolte.
Al Poldi Pezzoli, l'elmetto da incastro risulta assai simile a quello di Torino con identica decorazione «intera», e perciò differente dai pezzi della Raccolta; i resti di guarnitura presentano una rete realizzata utilizzando non dei nodi Savoia, bensì più semplici asole; le manopole sono decorate a liste e non a rete, il bordo benché «a metà» è chiuso da filetti differenti ed appartengono al corsaletto da barriera conservato a Brescia (Museo civico Marzoli, n° inv. 955).
Ma non è sull'analisi e sul confronto dell'apparato decorativo, ne sull'appartenenza del corsaletto che si vuole qui insistere, già altri Autori in precedenza, come si è citato, assai più ampiamente ed esaurientemente, hanno esposto, bensì, partendo da quanto emerge dalle ultime ricerche condotte su un altro grandissimo maestro armaiolo, Pompeo della Cesa e sul problema della produzione di armi a Milano a cavallo tra XVI e XVII sec.[7], proporre e tentare di trovare un nome per l'anonimo Maestro del Castello.
Non è certo questo il primo tentativo a riguardo, le attribuzioni di un nome sono state diverse e tutte partendo da tesi differenti[8].

Maestro del Castello - Milano, 1606-10 c.
Schiena e spallacci simmetrici di corsaletto da barriera per Tommaso di Savoia (?).
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, n. inv. 97.

Ora la moderna critica è propensa ad accostare le opere del Maestro del Castello a quelle di Pompeo della Cesa, ritenendo il primo un prosecutore se non un allievo diretto del secondo[9].

Dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano emerge la presenza di tal Vitalberi (Vitale - Vitalberto) della Cesa[10], quest'ultimo era figlio del fratello di Pompeo, Pietro Antonio.

Di Vitalberto fino ad ora si è a conoscenza di pochissime notizie, ma particolarmente interessanti, sembrerebbe essere anch'esso un armaiolo, due documenti lo stanno a testimoniare:

La prima volta in cui viene citato è nel 1585, sui Mastri Farnesiani, ed è un pagamento «*Adi 25 d. o (febbraio) scudi ventitre soldi 8 denari 8 di moneta a mastro Vitale della Cesa armarollo di Milano per un'armatura da bariera per il Signore*»[11].

Lo stesso documento alla stessa pagina cita anche lo zio Pompeo «*scuti undeci, soldi 54 denari 4 in moneta a Pompeo Cesa armarolo in Milano per doi brazzali da cavalliggiero dati per il Signore*»[12].

Il secondo documento è il suo testamento del 1621, dall'atto risulta domiciliato, presso la parrocchia di S.ta Tecla, la stessa dello zio, ed in una nota a margine «*ut supra facien. volo quod dicti infrascrpti heredes mei teneantur qua primum vendere armaturas in domo mea habitationis existentes …*»[13].

A Capodimonte è conservato una guarnitura (Museo Nazionale di Capodimonte, n° inv. 3566); un pezzo problematico, con ben due «firme» e una decorazione a rete diversamente organizzata rispetto a quelle tipiche di Pompeo e con la presenza di figurette mitologiche che mancano invece nei prodotti del Maestro del Castello[14].

L'ipotesi che si può ora tentare di proporre, combinando i pochi elementi a disposizione è questa, il Maestro del Castello potrebbe essere Vitale della Cesa.

La data di nascita di Vitale potrebbe aggirarsi attorno agli anni 1560-65 c. (non si conoscono attualmente documenti attestanti la nascita) e morto poco dopo il 1621, anno del suo testamento, poteva avere intorno a sessantanni (età possibile per l'epoca).

Se è vero che i pezzi del Maestro del Castello sono una «prosecuzione stilistica» di quelli di Pompeo, chi meglio di un parente armaiolo lavorante con lui avrebbe potuto seguirne le tracce?

Nel 1585 Vitalberi avrebbe dovuto avere all'incirca ventanni e perciò doveva essere nella fase iniziale della carriera, di conseguenza potrebbe essere così spiegabile la cifra minore pagata per la fornitura di un corsaletto da barriera per Ranuccio – commessa comunque prestigiosa, non certo da affidare ad un qualsiasi anonimo maestro – paragonata a quella versata per i soli bracciali prodotti dallo zio Pompeo che in questo caso sembrerebbe fare da «garante» dell'opera del meno noto nipote.

Nel testamento sono citate delle armature che sono nella sua casa, queste alla sua morte devono essere vendute e il ricavato diviso tra i figli.

Come propone Boccia[15] Vitale a quell'epoca potrebbe essere diventato anche commerciante, infatti il documento cita la casa e non l'officina.

Perciò si può ipotizzare che Vitalberi abbia inizialmente lavorato presso e/o con lo zio Pompeo, sfruttandone in parte anche il nome – potrebbe essere il caso della guarnitura di Capodimonte? – con l'approvazione del della Cesa; poi con la morte di Pompeo, Vitalberi gli sarebbe succeduto proseguendo senza soluzione di continuità l'opera dell'azienda familiare.

Troppo poco per una certa attribuzione, ma sicuramente sufficiente per un'ipotesi, non di più (che dovrà ora essere perfezionata) e per iscrivere un altro nome nel lungo e prestigioso elenco degli armaioli milanesi, quello di *Vitale della Cesa*, nipote di un ben più famoso zio, Pompeo[16].

NOTE

[1] L. Vitiello, F. Ferranti, *Tecnica usata per decorare la corazza di Vittorio Amedeo I di Savoia*, e F. Ferranti, *Alcune note su un'armatura appartenuta a Vittorio Amedeo I*, entrambi in AA.VV., «Rassegna di studi e di notizie - Raccolta delle stampe A. Bertarelli - Raccolte di Arte Applicata - Museo degli Strumenti Musicali», Vol. IX - Anno VIII, Milano 1981. Saggi proprio riguardanti lo stesso pezzo preso in considerazione in queste righe.

[2] Non si vuole certo insistere ora sull'importanza di Milano nel campo delle armi, già molto è stato scritto e si rimanda perciò alla bibliografia specifica sull'argomento, si vuole solo mettere in evidenza qui il fatto che Milano fu capace di produrre, in quegli anni, armi e parti difensive, per quantità qualità e livello organizzativo assimilabili a quelli di una industria moderna che si discostano perciò da un fatto puramente artigianale.
Ciò fu dovuto all'esigenza di realizzare forniture per equipaggiare le truppe dei domini spagnoli dirette nelle Fiandre, per combattere la lunga guerra in atto.
Per questo argomento si veda: E. Caravatti, *Arte tecnica e diffusione delle fabbriche d'armi milanesi della fine del XVI sec. - la produzione di Pompeo della Cesa, ultimo armaiolo milanese*, relatore prof. C. Perogalli, correlatore arch. P. Allevi, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura di Milano, a.a. 1988-89; P. Allevi, *Il Castello di Milano: luogo di produzione di armi e armature - alcuni documenti e ipotesi*, in G. Colmuto Zanella, F. Conti, V. Hybsch (a cura di), *La fabbrica, la critica, la storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*, Milano 1993.

[3] A. Bazzero, *Le armi antiche nel Museo Patrio di Archeologia in Milano*, pag. 21, Milano 1882.

[4] Il Bazzero cita «*…sulla schiena, in buonissima conservazione…*», ma non fa cenno del petto, segno probabile che già a quel tempo questi si trovasse in uno stato di conservazione precario.

[5] Anche Ferranti, *op. cit.*, è portato a questa attribuzione confrontando i pezzi conservati a Torino (Armeria Reale, n° inv. C230/231 - E18), rispettivamente gambiere da cavallo ed elmetto da incastro e quelli di Milano (Museo Poldi Pezzoli, n° inv. 343A; 343B) elmetto da incastro e resti di guarnitura, credendoli, in parte erroneamente, realizzati per la stessa persona e ritenuti parte di un unica guarnitura, seguito anche da G. Dondi, M. Cartesegna, *Schede critiche di catalogo*, scheda 45-45a-45b, in F. Mazzini (a cura di), *L'Armeria Reale di Torino*, Busto Arsizio 1982.

[6] Si rimanda alle ultime osservazioni ed alle attribuzioni espresse da Boccia in: L.G. Boccia, J. Godoy, *Museo Poldi Pezzoli - Armeria I*, n° cat. 20, 34, 315, Milano 1985.

[7] Per questi temi si veda A. Caravatti, *op. cit.*, passim.; e P. Allevi, *op. cit.*, passim.

[8] G. Dondi, M. Cartesegna, *op. cit.*, p. 321, 322; L.G. Boccia, J. Godoy, *op. cit.*, n° cat. 20, 34, 315.

[9] L.G. Boccia, J. Godoy, *op. cit.*, n° cat. 20.

[10] Vitalberi della Cesa viene di volta in volta citato sui documenti con questi tre differenti nomi, ma riferiti sempre allo stesso personaggio.

[11] A.S. Parma, Fondo Maestri Farnesiani, cart. 9, p. 426; 25 febbraio 1585.

[12] Come giustamente tende a precisare L.G. Boccia, *L'armeria farnesiana*, n° cat. 267, in L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *I Farnese*, Milano 1995, il *Signore* è più correttamente da identificare in Ranuccio che non in Alessandro Farnese che viene nominato come *S. A.*

[13] A.S.M. Fondo Notarile. Notaio Cristoforo Sola, cart. 25905, f. 1016. 18 febbraio 1621.

[14] Questa guarnitura mi è stata recentemente segnalata da Boccia ed è citata dallo stesso in L.G. Boccia, *op. cit.*, scheda n° 20, Milano 1985, e in L.G. Boccia, *L'antica Armeria Segreta farnesiana*, in: L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *I Farnese*, Milano 1995 dove è tentato con la giusta cautela, un collegamento tra Pompeo della Cesa e Maestro del Castello.

[15] L.G. Boccia, *op. cit.*, n° cat. 267, Milano 1995.

[16] A conclusione desidero ringraziare l'amico e collega E. Caravatti per le preziose informazioni fornite, l'arch. L.G. Boccia per le discussioni a proposito e F. Ferranti, per quanto ha fatto per l'Armeria, prima del mio arrivo, impedendo che subisse sorte peggiore.

GIOCONDO ALBERTOLLI: UNO SGABELLO A FOGGIA DI TRIPODE PER LA VILLA DI MONZA

Giuseppe Beretti

C'era un salone della musica decorato d'eleganti fregi, ma era occupato dagli sfollati. Il profumo d'acace nel giardino, quello solo ritornava ogni primavera.

M. Praz

Ad essere minimamente superstiziosi, verrebbe fatto di pensare che la ragione della coltre d'oblio calata sull'opera di Giocondo Albertolli debba risiedere in una qualche piega della storia difficilmente disvelabile alla nostra ignara sensibilità. Perché risulta difficile comprendere come di un'opera snodata tra alcuni dei più importanti cantieri italiani dell'epoca neoclassica e articolata nel corso di quasi settant'anni di metodica attività strettamente correlata a un quarantennio di costante insegnamento accademico, oggi non rimanga che un'immagine del tutto sfocata, confusa a dispetto della precisione e della finitezza dei rami dei due grandi *in-folio* che egli licenziò tra il 1782 (*Ornamenti diversi Inventati ed eseguiti da Giocondo Albertolli professore d'ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*) e il 1787 (*Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano*) e che rappresentano la *summa* della sua arte. Per certo Albertolli non dovette mai pensare che delle proprie opere, in un'epoca in cui queste, fatte per durare in eterno come quelle Antiche che andavano, in quel volgere d'anni entusiasmanti, disvelandosi nella loro fragranza dopo secoli di oblio, sarebbe rimasto un ricordo solo in due album di incisioni concepiti per essere i sussidiari su cui formare gli allievi dei suoi corsi di Ornato all'Accademia di Brera[1]. Nemmeno è bastata un'attentissima monografia curata con rigore esemplare da Arthur Kauffmann e pubblicata in lingua tedesca a Strasburgo nel lontano 1911[2] per ravvivare la memoria del nostro le cui scelte di gusto erano intanto divenute, nel trascorrere dell'Ottocento, proprio a causa di quella scuola da lui fondata, vuota ed ingombrante maniera accademica buona solo per le tronfie decorazioni in stile neoclassico d'epoca Umbertina. Proprio quell'urgenza illuminista di divulgazione del «Buongusto» lentamente era andata trasformandosi in stanco accademismo che poté più di un vulcano mitico, di terribili invasioni barbariche e presunti imbarbarimenti epocali contro un

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

[10] Vitalberi della Cesa viene di volta in volta citato sui documenti con questi tre differenti nomi, ma riferiti sempre allo stesso personaggio.

[11] A.S. Parma, Fondo Maestri Farnesiani, cart. 9, p. 426; 25 febbraio 1585.

[12] Come giustamente tende a precisare L.G. Boccia, *L'armeria farnesiana*, n° cat. 267, in L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *I Farnese*, Milano 1995, il *Signore* è più correttamente da identificare in Ranuccio che non in Alessandro Farnese che viene nominato come *S. A.*

[13] A.S.M. Fondo Notarile. Notaio Cristoforo Sola, cart. 25905, f. 1016. 18 febbraio 1621.

[14] Questa guarnitura mi è stata recentemente segnalata da Boccia ed è citata dallo stesso in L.G. Boccia, *op. cit.*, scheda n° 20, Milano 1985, e in L.G. Boccia, *L'antica Armeria Segreta farnesiana*, in: L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *I Farnese*, Milano 1995 dove è tentato con la giusta cautela, un collegamento tra Pompeo della Cesa e Maestro del Castello.

[15] L.G. Boccia, *op. cit.*, n° cat. 267, Milano 1995.

[16] A conclusione desidero ringraziare l'amico e collega E. Caravatti per le preziose informazioni fornite, l'arch. L.G. Boccia per le discussioni a proposito e F. Ferranti, per quanto ha fatto per l'Armeria, prima del mio arrivo, impedendo che subisse sorte peggiore.

GIOCONDO ALBERTOLLI: UNO SGABELLO A FOGGIA DI TRIPODE PER LA VILLA DI MONZA

Giuseppe Beretti

C'era un salone della musica decorato d'eleganti fregi, ma era occupato dagli sfollati. Il profumo d'acace nel giardino, quello solo ritornava ogni primavera.

M. Praz

Ad essere minimamente superstiziosi, verrebbe fatto di pensare che la ragione della coltre d'oblio calata sull'opera di Giocondo Albertolli debba risiedere in una qualche piega della storia difficilmente disvelabile alla nostra ignara sensibilità. Perché risulta difficile comprendere come di un'opera snodata tra alcuni dei più importanti cantieri italiani dell'epoca neoclassica e articolata nel corso di quasi settant'anni di metodica attività strettamente correlata a un quarantennio di costante insegnamento accademico, oggi non rimanga che un'immagine del tutto sfocata, confusa a dispetto della precisione e della finitezza dei rami dei due grandi *in-folio* che egli licenziò tra il 1782 (*Ornamenti diversi Inventati ed eseguiti da Giocondo Albertolli professore d'ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*) e il 1787 (*Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano*) e che rappresentano la *summa* della sua arte. Per certo Albertolli non dovette mai pensare che delle proprie opere, in un'epoca in cui queste, fatte per durare in eterno come quelle Antiche che andavano, in quel volgere d'anni entusiasmanti, disvelandosi nella loro fragranza dopo secoli di oblio, sarebbe rimasto un ricordo solo in due album di incisioni concepiti per essere i sussidiari su cui formare gli allievi dei suoi corsi di Ornato all'Accademia di Brera[1]. Nemmeno è bastata un'attentissima monografia curata con rigore esemplare da Arthur Kauffmann e pubblicata in lingua tedesca a Strasburgo nel lontano 1911[2] per ravvivare la memoria del nostro le cui scelte di gusto erano intanto divenute, nel trascorrere dell'Ottocento, proprio a causa di quella scuola da lui fondata, vuota ed ingombrante maniera accademica buona solo per le tronfie decorazioni in stile neoclassico d'epoca Umbertina. Proprio quell'urgenza illuminista di divulgazione del «Buongusto» lentamente era andata trasformandosi in stanco accademismo che poté più di un vulcano mitico, di terribili invasioni barbariche e presunti imbarbarimenti epocali contro un

FIG. 1 - Ignoto artefice su disegno di Giocondo Albertolli.
Sgabello, di una serie di quattro, intagliato, dorato e laccato su fusto di legno di noce. Cm. 53x48,5.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Inv. 739-740-741-742.

FIG. 2 - Particolare di uno dei quattro sgabelli.

L'attuale stato di conservazione non permette una corretta lettura dell'opera nei suoi valori cromatici in quanto le parti non dorate si presentavano originariamente dipinte in bianco piuttosto che in celeste tenue o verde acqua come testimoniano le centinaia di arredi «dorati ed in tinta bianca», «in tinta celeste» o «in verdino» descritti negli inventari dei Reali Palazzi effettuati tra il 1814 ed il 1816 ed oggi conservati presso l'archivio di Stato di Milano (Fondo Potenze Sovrane, Busta 219).

sogno neoalessandrino che egli aveva affidato, nell'ultimo trentennio del Settecento, alla fragilità del gesso, del legno, di impalpabili foglie d'oro e delicate coloriture.
Klassizismus ist kein Stil. Klassizismus ist eine Farbung[3]. Ed il gusto dell'Albertolli, in questi anni mitici, prima che uno stile, fu una particolarissima sensibilità, una delicatissima coloritura lontana da quell'immaginazione dell'antico come sublime visionario che costituì uno dei principali assi portanti del *Grand-gout* neoclassico. La sua sensibilità lo portò ad una pacata e delicata ricerca di un classicismo colto, «non privo di morbide influenze settecentesche», non lontano dal gusto che traspare nei «disegni francesi» del tacquino di Agostino Gerli dell'Ambrosiana di Milano[4].
Oggi quasi nulla rimane di quelle decorazioni per i palazzi arciducali che lo impegnarono – a partire dal 1774 – non pochi anni e che illustrò tra il 1782 e il 1787. Forse, se le didascalie al piede delle tavole non testimoniassero l'avvenuta esecuzione di quelle *boiserie*, di quelle volte e di quegli arredi, si potrebbe addirittura pensarle maniacali esercizi di stile, vaniloqui sul modello delle centinaia di tavole stampate, trent'anni prima ad Augsburg alla Maniera *rocaille*, su disegni di Franz Habermann. Lo stesso principe di Kaunitz, ricevuto il primo volume a Vienna nel luglio del 1782, dovette essere non poco impressionato se un suo ignoto corrispondente Milanese così gli scriveva, il 12 ottobre 1782: «Aggiungerò per soddisfare al giudizioso riflesso di V.A., che gli stucchi dell'Albertolli sono affatto corrispondenti ai disegni, essendo realmente eseguiti con quella finitezza ed eleganza, che si può mai desiderare, e che fanno veramente bellissimo effetto, che l'A.V. ne suppone»[5].
Come si è detto, di queste opere oggi non rimane, dopo la demolizione del palazzo Reale di Milano, che una labile e malinconica traccia nelle decorazioni di alcune sale della Villa di Monza, deturpate, oltre che da un'incuria vergognosa, da rimaneggiamenti ottocenteschi e restauri recenti che hanno sempre più svilito quel sogno che oggi vive solo nelle pagine di due splendidi *in-folio*. Ancor meno rimane di tutta una serie di piccoli mobili ed elementi ornamentali che egli progettò come naturale complemento di quelle decorazioni. Finiti chissà dove, tra sconvolgimenti epocali e minute ruberie, se ne conserva oggi un'unica traccia nei depositi delle Civiche raccolte milanesi. Si tratta di una serie di quattro sgabelli[6] (fig. 1-2) che appaiono la traduzione in legno di un'idea di Giocondo Albertolli fissata e tramandataci nella minuziosa incisione della tavola VI (fig. 3) del volume che egli diede alle stampe nel 1787.
Proveniente dalla Villa di Monza[7], questo sgabello – per la precisione denominato dall'Albertolli nella didascalia della tavola «sedia a forma di tripode» – è stato più volte pubblicato dalla critica. Ricordiamo a tal proposito i contributi di Gilda Rosa[8], Clelia Alberici[9] e soprattutto quello più recente ed approfondito di Alvar González-Palacios[10] il quale ben ha colto ed evidenziato il valore di questo piccolo oggetto, unico mobile *in toto* disegnato dall'Albertolli oggi conservato, per la storia del Gusto neoclassico in Lombardia.

L'intrapresa opera di studio e catalogazione delle carte del fondo Albertolli conservato presso l'Archivio Cantonale di Bellinzona, offre lo spunto per un breve ed ulteriore

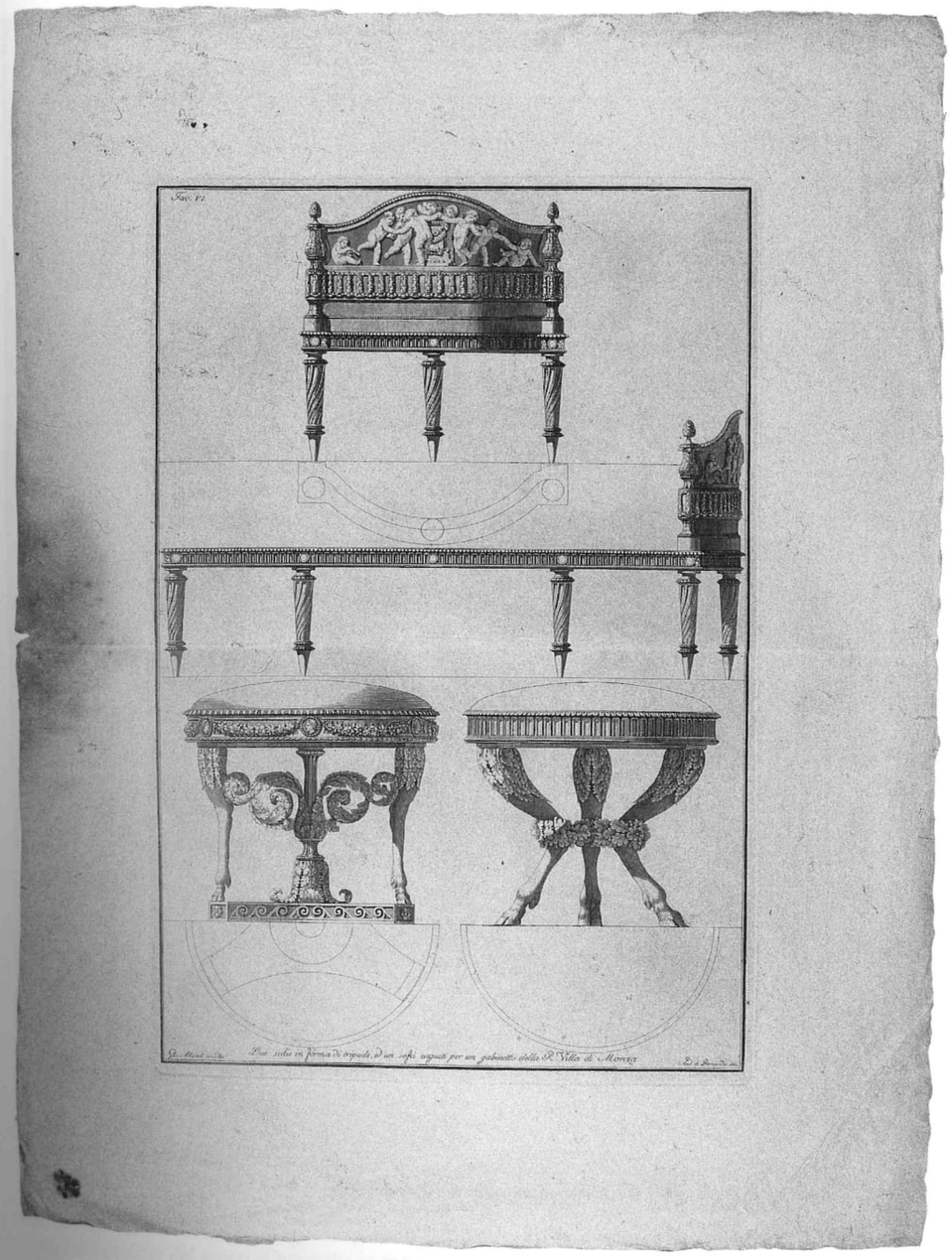
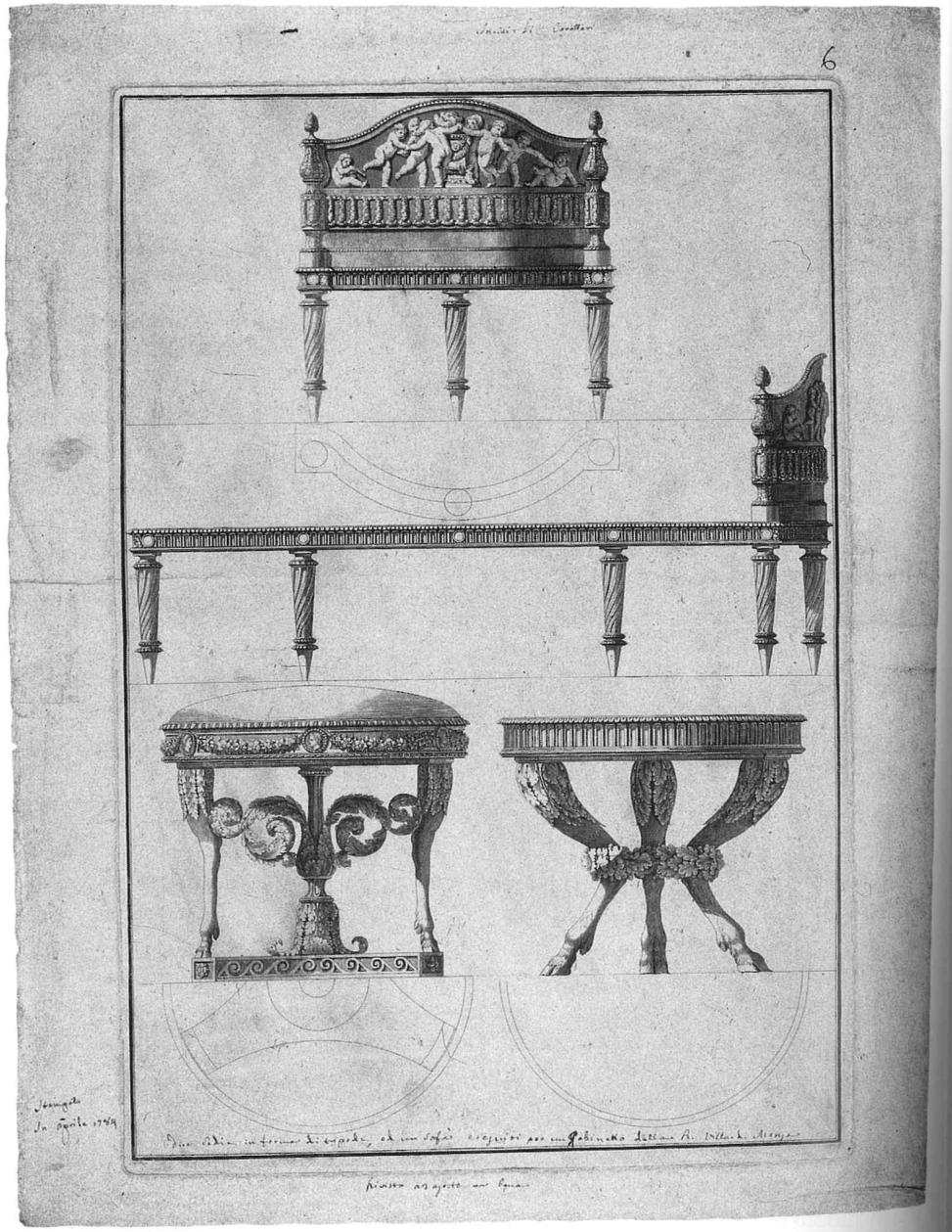


FIG. 3 - Giocondo Albertolli inv. e dis., Andrea de Bernardis inc.
Tavola VI del volume *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano*. Milano, 1787.
Bellinzona, Archivio Cantonale. Fondo Albertolli. Inv. B Coll. 20.



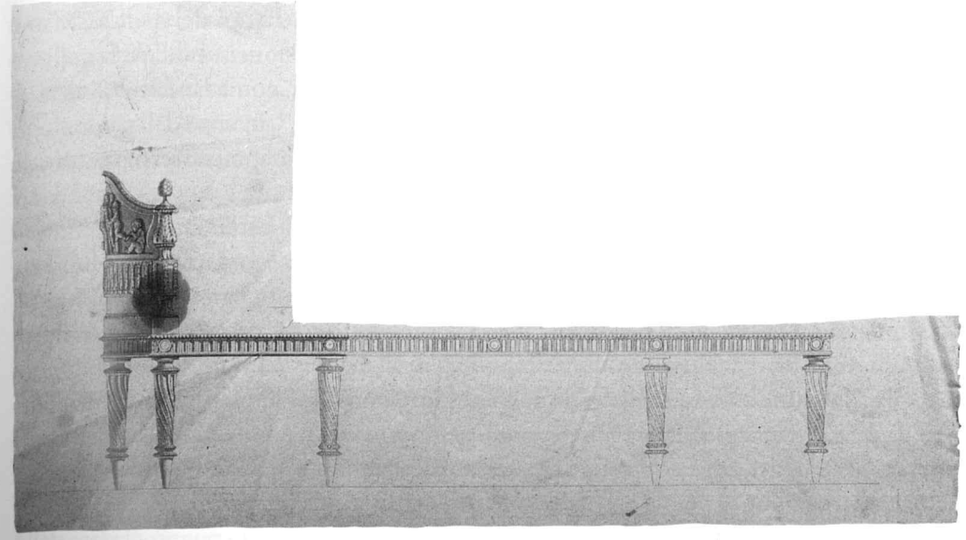


Fig. 5 - Giocondo Albertolli.
Frammento del disegno preparatorio della tavola VI.
Tracce di graffite, penna in nero ed acquerellature su carta bianca vergata, mm. 233x425.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli. Inv. A Coll. 34.

Sia la tecnica esecutiva sia il tipo di carta fanno ritenere questo disegno come un frammento dell'originario disegno preparatorio della tavola. Vale a tal proposito il confronto con gli altri disegni superstiti di questo genere presso l'Archivio Cantonale di Bellinzona.

Fig. 4 - Primo stato dell'incisione della tavola VI.
Bellinzona, Archivio Cantonale. Fondo Albertolli. Inv. B Coll. 19.
Iscrizioni. In alto lungo il margine superiore del foglio al centro: «Incisi li caratteri». In basso lungo il margine inferiore del rame: «Due sedie in forma di tripode, ed un sofà eseguiti per un gabinetto della R. Villa di Monza». Poco più sotto al centro: «Rivisto a 3 agosto va bene». In basso a sinistra in prossimità dell'angolo: «Stampato in Aprile 1784».

Tutte le iscrizioni sono riconducibili alla grafia dell'Albertolli, a tal proposito vale il confronto con quella delle lettere autografe dell'Archivio di Stato di Milano già menzionate.

approfondimento di un'opera che, sicuramente uno degli archetipi del neoclassicismo lombardo, ora possiamo tentare di datare con una certa precisione. Se infatti la collocazione cronologica non poteva, fino ad oggi, che essere fissata, come ha fatto González-Palacios, tra il 1777 e il 1780, «a quegli anni o, ad un dipresso»[11], in virtù della cronologia dei lavori del cantiere monzese, oggi due elementi permettono di ipotizzare una datazione molto prossima al 1783.

Sebbene le primissime copie del volume «legate, e stampate in carta d'Olanda», furono licenziate il 7 agosto del 1787[12], l'incisione del rame della tavola VI, tavola in cui compare assieme ad un «sofà» e ad un secondo seggio il nostro sgabello, fu precedente l'aprile del 1784 quando si provvide ad una prima prova di stampa (fig. 4), come ricorda l'appunto dell'Albertolli steso a margine dello stampone.

A quella data dunque, lo sgabello, o meglio l'originaria guarnitura, assieme agli altri oggetti incisi sullo stesso rame, era già stata eseguita «per un gabinetto della R. Villa di Monza». Il testo della didascalia, non presente nello stampone in quanto non acora inciso nel rame, fu aggiunto a penna dall'Albertolli nell'agosto del 1784 quando, ricontrollando la stampa con la cura maniacale che lo distingueva, aggiunse, di suo pugno, il testo della didascalia che oggi leggiamo la quale indica a quella data gli oggetti già «eseguiti». Dunque l'aprile 1784 è la data *ante quem* fissare l'esecuzione di questo arredo. Esistono tuttavia altri due elementi che ci permettono di restringere, a nostro modo di vedere, ulteriormente il fuoco sulla datazione. Su uno stampone della tavola VII del medesimo volume, (Archivio Cantonale di Bellinzona, Fondo Albertolli, B. Coll. 10) in una nota autografa Albertolli ricorda come per incidere in rame quella tavola l'incisore avesse impiegato un tempo corrispondente a circa tre mesi lavorativi. Questo fatto ci permetterebbe allora – secondo un calcolo del tutto meccanicistico – di fissare l'inizio della traduzione in rame della tavola VI ai primissimi mesi del 1784. Dunque, sempre sul filo di questo calcolo, gli sgabelli, tra la fine del 1783 e i primissimi mesi del 1784 dovevano essere già stati eseguiti e collocati in «un gabinetto della R. Villa di Monza» tanto da indurre l'Albertolli a darne pubblica conoscenza tramite l'incisione. Si aggiunga anche, in aggiunta a questo calcolo dei tempi, la redazione, da parte dell'Albertolli stesso, del minuziosissimo disegno esecutivo della tavola di cui si conserva, a proposito della nostra, solo il frammento relativo al «sofà» (Archivio Cantonale di Bellinzona, Fondo Albertolli, A Coll. 34) (fig. 5).

Se dunque consideriamo, in base a questo calcolo dei tempi, anche solo gli ultimi mesi del 1783 come la data *ante quem* fissare l'esecuzione di questi sgabelli, un secondo fatto sembra ora metterli in relazione con questo millesimo.

Ad un'attenta analisi dei singoli oggetti è emersa la presenza sul fusto di uno di questi quattro oggetti, di una scritta, tracciata a pennello in rosso, recante un numero – e perché no una data – «1783». La calligrafia, nella sua semplice eleganza, conserva delle grazie ancor tutte settecentesche che la fanno ritenere, assieme alla sua patina affatto pertinente allo stato di conservazione dell'oggetto, non posticcia. Ma cosa può significare una scritta alta circa tre centimetri tracciata a pennello sul fusto di un solo sgabello alla stregua di tante altre numerazioni aggiunte nel corso di tutto l'Ottocento in occasione di svariati

inventari? Forse l'anno d'ingresso del mobile nella guardaroba arciducale, ma al momento è impossibile dirlo, in quanto di una simile usanza non abbiamo riscontro né in documenti né, sul campo, in nessun altro mobile originariamente proveniente da Monza e da noi oggi conosciuto.

Peraltro una datazione al 1783 non appare affatto in contraddizione con quelle che erano le tendenze del gusto più alla moda. Vale la pena di ricordare che il 1783 fu l'anno che vide l'esecuzione di un famoso tripode, quello eseguito da Giuseppe Maggiolini, probabilmente su disegno di Giuseppe Levati, e donato dall'Arciduca Ferdinando alla corte di San Pietroburgo[13]. Oggi perduta, di quest'opera si conserva, nel fondo dei disegni di bottega, quello che probabilmente costituì il disegno preparatorio[14]. La notizia, insignificante dal punto di vista della datazione della nostra opera, ci pare testimoni però dell'interesse da parte dei più attenti rappresentanti lombardi del Gusto neoclassico, di rifarsi ad un oggetto sentito in quegli anni come un *topos* dell'arredo alla «nuova Maniera». Ed un dono dell'Arciduca Ferdinando alla corte di San Pietroburgo non poteva che essere all'avanguardia della Maniera neoclassica.

Ci pare che bene abbia fatto Alvar González-Palacios ad evidenziare la vicinanza del nostro tripode a quello effigiato nel quadro, dipinto da Jean Baptiste Greuze nel 1768-69 «Septime Sévère reprochant à son Fils Caracalla d'avoir voulu l'assasiner». E ancora noi ci sentiamo di rimarcare la vicinanza del nostro con quelli visibili nel «Sacramento della penitenza» di Nicolas Poussin o in «Augusto e Cleopatra» di Anton Rafael Mengs. Di fatto nel 1781 con le *Antiquités d'Erculanum* di Silvan Maréchal si erano diffusi i primi modelli di mobili tra cui non pochi tripodi il cui successo era stato già sancito, oltre che dalle incisioni del Piranesi, dal famoso quadro del Vien, esposto al Salon del 1763, «Sacerdotessa che brucia incenso su un tripode» poi inciso dal Flippart con il titolo «La verteuse Athenienne» dal quale prese l'avvio un vero e proprio genere di mobilia[15]. Dell'influenza di questo *topos* nell'opera di questi anni di Giocondo Albertolli rimane testimonianza, oltre che nel nostro sgabello, in non pochi disegni del fondo Albertolli presso l'Archivio Cantonale di Bellinzona.

Nemmeno mancano nelle ricche cartelle di questo fondo disegni di mobili a foggia di tripode pensati dall'Albertolli, a partire dai primi anni dell'Ottocento per l'arredo della villa di Monza e del palazzo milanese all'epoca dei *Fasti napoleonici*; ma questo è un altro capitolo della storia, infinitamente lontano da quel sogno neoalessandrino dell'ultimo trentennio del XVIII Secolo che sembra oggi vivere solo nella memoria di labili tracce.

NOTE

[1] Per capire quanto l'esperienza dell'insegnamento fu importante per l'Albertolli, si pensi che in quel volger d'anni in cui videro la luce i suoi primi due volumi, il corso dell'Albertolli era considerato di gran lunga più importante di quelli di disegno del Traballesi e dell'Aspari e di architettura dello stesso Piermarini. In una nota d'accompagnamento (probabilmente del Wilzeck) alle prime copie della raccolta del 1782 che ancor fresche di stampa venivano spedite a Vienna nel luglio di quell'anno per essere «Umiliate a S.A.

il signor Principe di Kaunitz» così si legge: «Suppongo ancora che non le sarà discaro di vedere un saggio dell'abilità del detto Professore, e di poter da questo formare un'idea de' vantaggi, che deve procurare al paese la di lui scuola. Infatti essa è molto frequentata, e la più numerosa di tutte le altre dell'Accademia, egualmente utile più pronta e più generale, abbracciando lo studio degli ornati quasi tutti i mestieri, i quali hanno notabilmente migliorato nelle rispettive manifatture dopo l'istituzione della scuola medesima» (Milano, Archivio di Stato, Fondo Autografi uomini celebri dell'Arte, cartella 81).

[2] ARTHUR KAUFFMANN, *Giocondo Albertolli, Der ornamentiker des italienischen Klassizismus*, Strassburg, Heitz & Mundel, 1911.

[3] S. GIEDION, *Spatbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922, p. 9.

[4] EDY BACCHESCHI, *Un decoratore italiano Compagnon sculpteur di Honoré Guibert: Disegni di Agostino Gerli*, in: «Antologia di Belle Arti», nn. 35-38, 1990, pp. 82-92.

[5] Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi, documenti relativi all'Accademia di Brera.

[6] Nonostante Gilda Rosa nel catalogo *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano* (Milano 1963) indichi lo sgabello come «parte di una serie proveniente dal Palazzo Reale di Milano» la critica a lei posteriore ha sempre riferito di un singolo sgabello. Tuttavia la serie di quattro pezzi oggi conservata ne comprende uno che costituisce una grossolana copia, di fattura chiaramente posteriore, ben distinguibile dagli altri per l'approssimativa esecuzione incapace di rendere la finezza dei delicati motivi ornamentali.

[7] Sia Gilda Rosa sia Alberici riportano la notizia della provenienza degli oggetti dal Palazzo di Milano. Di fatto, però, essi furono, almeno fino al 1881, arredi della Villa monzese come testimonia la punzonatura su tutti e quattro gli oggetti relativa alla campagna inventariale della villa del 1881. Inoltre una serie di altre marche apposte sui fusti – sulla cui interpretazione ci soffermeremo in un più approfondito saggio in corso di preparazione – documentano la presenza della guarnitura nella villa a partire dai primissimi anni dell'Ottocento.

[8] GILDA ROSA, *I mobili nelle Civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano, 1963, pp. 137-138.

[9] CLELIA ALBERICI, *Il Mobile Lombardo*, Milano, 1969, pp. 208 e 209.

[10] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto, il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, 1986, Tomo I, pp. 285-288; Tomo II, p. 313.

[11] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, p. 285.

[12] GIOCONDO ALBERTOLLI, *Lettera autografa al conte Giuseppe De Wilzek del 7 agosto 1787*, Archivio di Stato di Milano, Fondo autografi uomini celebri dell'Arte, cartella 81.

[13] GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *Genio e Lavoro. Biografia e breve storia delle principali opere di Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini*, Milano, 1878, pp. 50-51.

[14] GIUSEPPE BERETTI, *Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini, l'officina del Neoclassicismo*, Milano, 1994, pp. 56-61.

[15] E. DACIER, *L'athenienne et son inventeur*, in: «Gazette des Beaux-Arts», agosto-settembre 1932.

PER L'ABBIGLIAMENTO DELLA SERVITU' TRA XIX E XX SECOLO IN RELAZIONE A ESEMPLARI DALLA RACCOLTA DI MODA E COSTUME

Grazietta Butazzi

Sul tema dell'abbigliamento per la servitù mancano, purtroppo, testi generali di riferimento rispetto al quadro italiano e sono del tutto inesistenti contributi specifici relativi al XIX secolo, se si eccettua il recente, ottimo saggio sul corredo del Quirinale[1], esempio comunque troppo alato per ricavarne più che qualche semplice constatazione, anche se la maggior parte dei materiali di proprietà delle Civiche Raccolte provengono da famiglie aristocratiche.

Anche il dibattito storiografico ha quasi completamente ignorato, come «gruppo sociale», la popolazione che svolgeva servizio domestico, e solo gli studi sulla storia delle donne hanno iniziato ad accendere l'attenzione su questo settore di ricerca[2] con contributi dai quali rimane ovviamente estranea l'indagine in campo vestimentario.

Nel corso del secolo XIX, e particolarmente nella seconda metà del secolo, un profondo cambiamento investe la composizione degli *staff* domestici e il rapporto stesso tra padroni e servitori. L'evoluzione più evidente riguardava lo spostamento dell'utenza, o della maggior parte di essa, dall'ambito nobiliare, o della grande ricchezza, all'ambiente borghese, principale utilizzatore, dagli ultimi decenni dell'800, di lavoro domestico, anche se contenuto dal punto di vista numerico. L'altro aspetto, egualmente esplicito, concerneva la progressiva femminilizzazione del servizio domestico, con un aumento della presenza femminile inversamente proporzionale, e in modo massiccio, al decrescere della popolazione maschile sul mercato del lavoro servile[3]. Tra le cause di questa costante contrazione interessa particolarmente, per la testimonianza affidata al nostro nucleo di abiti maschili, l'indicazione offerta dai censimenti del Comune di Milano che attribuivano il fenomeno della riduzione del personale maschile alla progressiva sparizione dei servizi privati di cavalli e vetture[4]. Continueranno, perciò, ad avere servitù maschile solo famiglie importanti, di larghe possibilità economiche, tanto che, con la seconda metà dell'800, la presenza di servitori-uomini in una casa assume il significato di valore forte, come prestigio sociale. Non a caso, diventando via via meno numerosi, il loro potere contrattuale e la loro posizione sociale all'interno della famiglia del datore di lavoro si rafforzano, tanto da essere resi visibili anche attraverso i segni esteriori legati all'abbigliamento: la Arru riporta come nel 1848, a Roma, venissero aggrediti per strada i domestici

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

il signor Principe di Kaunitz» così si legge: «Suppongo ancora che non le sarà discaro di vedere un saggio dell'abilità del detto Professore, e di poter da questo formare un'idea de' vantaggi, che deve procurare al paese la di lui scuola. Infatti essa è molto frequentata, e la più numerosa di tutte le altre dell'Accademia, egualmente utile più pronta e più generale, abbracciando lo studio degli ornati quasi tutti i mestieri, i quali hanno notabilmente migliorato nelle rispettive manifatture dopo l'istituzione della scuola medesima» (Milano, Archivio di Stato, Fondo Autografi uomini celebri dell'Arte, cartella 81).

[2] ARTHUR KAUFFMANN, *Giocondo Albertolli, Der ornamentiker des italienischen Klassizismus*, Strassburg, Heitz & Mundel, 1911.

[3] S. GIEDION, *Spatbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922, p. 9.

[4] EDY BACCHESCHI, *Un decoratore italiano Compagnon sculpteur di Honoré Guibert: Disegni di Agostino Gerli*, in: «Antologia di Belle Arti», nn. 35-38, 1990, pp. 82-92.

[5] Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi, documenti relativi all'Accademia di Brera.

[6] Nonostante Gilda Rosa nel catalogo *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano* (Milano 1963) indichi lo sgabello come «parte di una serie proveniente dal Palazzo Reale di Milano» la critica a lei posteriore ha sempre riferito di un singolo sgabello. Tuttavia la serie di quattro pezzi oggi conservata ne comprende uno che costituisce una grossolana copia, di fattura chiaramente posteriore, ben distinguibile dagli altri per l'approssimativa esecuzione incapace di rendere la finezza dei delicati motivi ornamentali.

[7] Sia Gilda Rosa sia Alberici riportano la notizia della provenienza degli oggetti dal Palazzo di Milano. Di fatto, però, essi furono, almeno fino al 1881, arredi della Villa monzese come testimonia la punzonatura su tutti e quattro gli oggetti relativa alla campagna inventariale della villa del 1881. Inoltre una serie di altre marche apposte sui fusti – sulla cui interpretazione ci soffermeremo in un più approfondito saggio in corso di preparazione – documentano la presenza della guarnitura nella villa a partire dai primissimi anni dell'Ottocento.

[8] GILDA ROSA, *I mobili nelle Civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano, 1963, pp. 137-138.

[9] CLELIA ALBERICI, *Il Mobile Lombardo*, Milano, 1969, pp. 208 e 209.

[10] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto, il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, 1986, Tomo I, pp. 285-288; Tomo II, p. 313.

[11] ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, p. 285.

[12] GIOCONDO ALBERTOLLI, *Lettera autografa al conte Giuseppe De Wilzek del 7 agosto 1787*, Archivio di Stato di Milano, Fondo autografi uomini celebri dell'Arte, cartella 81.

[13] GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *Genio e Lavoro. Biografia e breve storia delle principali opere di Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini*, Milano, 1878, pp. 50-51.

[14] GIUSEPPE BERETTI, *Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini, l'officina del Neoclassicismo*, Milano, 1994, pp. 56-61.

[15] E. DACIER, *L'athenienne et son inventeur*, in: «Gazette des Beaux-Arts», agosto-settembre 1932.

PER L'ABBIGLIAMENTO DELLA SERVITU' TRA XIX E XX SECOLO IN RELAZIONE A ESEMPLARI DALLA RACCOLTA DI MODA E COSTUME

Grazietta Butazzi

Sul tema dell'abbigliamento per la servitù mancano, purtroppo, testi generali di riferimento rispetto al quadro italiano e sono del tutto inesistenti contributi specifici relativi al XIX secolo, se si eccettua il recente, ottimo saggio sul corredo del Quirinale[1], esempio comunque troppo alato per ricavarne più che qualche semplice constatazione, anche se la maggior parte dei materiali di proprietà delle Civiche Raccolte provengono da famiglie aristocratiche.

Anche il dibattito storiografico ha quasi completamente ignorato, come «gruppo sociale», la popolazione che svolgeva servizio domestico, e solo gli studi sulla storia delle donne hanno iniziato ad accendere l'attenzione su questo settore di ricerca[2] con contributi dai quali rimane ovviamente estranea l'indagine in campo vestimentario.

Nel corso del secolo XIX, e particolarmente nella seconda metà del secolo, un profondo cambiamento investe la composizione degli *staff* domestici e il rapporto stesso tra padroni e servitori. L'evoluzione più evidente riguardava lo spostamento dell'utenza, o della maggior parte di essa, dall'ambito nobiliare, o della grande ricchezza, all'ambiente borghese, principale utilizzatore, dagli ultimi decenni dell'800, di lavoro domestico, anche se contenuto dal punto di vista numerico. L'altro aspetto, egualmente esplicito, concerneva la progressiva femminilizzazione del servizio domestico, con un aumento della presenza femminile inversamente proporzionale, e in modo massiccio, al decrescere della popolazione maschile sul mercato del lavoro servile[3]. Tra le cause di questa costante contrazione interessa particolarmente, per la testimonianza affidata al nostro nucleo di abiti maschili, l'indicazione offerta dai censimenti del Comune di Milano che attribuivano il fenomeno della riduzione del personale maschile alla progressiva sparizione dei servizi privati di cavalli e vetture[4]. Continueranno, perciò, ad avere servitù maschile solo famiglie importanti, di larghe possibilità economiche, tanto che, con la seconda metà dell'800, la presenza di servitori-uomini in una casa assume il significato di valore forte, come prestigio sociale. Non a caso, diventando via via meno numerosi, il loro potere contrattuale e la loro posizione sociale all'interno della famiglia del datore di lavoro si rafforzano, tanto da essere resi visibili anche attraverso i segni esteriori legati all'abbigliamento: la Arru riporta come nel 1848, a Roma, venissero aggrediti per strada i domestici

vestiti in livrea[5]. Parallelamente, converrà notare come per l'utenza borghese, divenuta maggioritaria rispetto alla fascia sociale più elevata, l'impiego di personale di servizio, con la conseguente esenzione dai lavori domestici più umili, rappresentava un segnale visibile del proprio prestigio e della propria onorabilità[6]. Lo stesso significato avevano assunto, nel passato, le numerose schiere di domestici presso famiglie aristocratiche o borghesi, o presso le stesse case principesche; un numero corrispondente non alla reale utilità di questa mano d'opera, ma reso cospicuo unicamente per motivi di potere e di onore: «le spese che una famiglia sosteneva per i servi erano una delle più importanti forme di consumo vistoso»[7]. Ancora, agli inizi del nostro secolo, quando spesso il servizio domestico non interessava più di una sola donna, un manuale informava che «chi vuole darsi il lusso di tenere persone di servizio deve rinunciare ad un mese e mezzo (l'anno) di stipendio». Questo rispetto ad altre voci di «consumo vistoso» quali un mese per fornitori non alimentari, evidentemente incluse le spese per l'abbigliamento, e cinque giorni per i divertimenti[8].

Gli studi sull'argomento fin qui citati confermano comunque che, particolarmente dall'ultimo quarto dell'800, la domesticità entra in crisi: oltre alle aumentate opportunità di lavoro extra-domestico, per uomini e donne, le cause vanno ricercate, oltre che nella qualità del servizio – dato che la maggior parte del personale, soprattutto quello femminile, proveniva da condizioni di vita miserrime e non aveva spesso alcuna conoscenza di un tenore di vita cittadino e signorile – anche nella qualità di un' utenza cui i manuali e le stesse riviste femminili dovevano rivolgersi per raccomandare il «rispetto» nel rapporto con la servitù. Si veniva così a determinare quel luogo comune dello scontento verso la servitù, del «problema» delle donne di servizio (un autore inglese, Charles Bennet, scriveva nel 1863, che «i mali peggiori nella vita dei ricchi sono i servitori»[9]) cui si accompagnava l'altro, della idealizzazione dei servi di un tempo, legati alla famiglia e alle sue vicissitudini : «quei tempi d'oro che possiamo chiamare l'età dell'oro delle persone di servizio, quando quasi ogni famiglia aveva un fidato servitore, o buona fantesca, nato e cresciuto in casa»[10].

Abbigliamento in livrea

Il quadro appena tracciato, forzatamente sintetico e incompleto, offre uno sfondo sociale al nucleo di vesti per servitù maschile che fanno parte del settore di moda e costume delle Civiche Raccolte di Arte Applicata. Questo è costituito principalmente da un gruppo ottocentesco di livree e abbigliamenti comunque «da livrea», in parte non identificabili per l'assenza di segni riferibili alla famiglia padronale, e in parte invece assegnabili a famiglie patrizie lombarde.

Si è già accennato al rarefarsi di personale maschile nel servizio domestico e alla loro presenza solo presso famiglie importanti, come anche la qualità, oltre che i distintivi nobiliari, dei nostri esemplari dimostrano. Nell'800, infatti, gli uomini entrano nella

domesticità solo per mansioni che potremmo definire specializzate; assai più alta delle donne è la loro retribuzione e sono spesso gli unici a fruire di mance[11]; in qualche modo il loro stato di subordinazione, che significava ad esempio rinunciare a costituire una famiglia propria o recidere i legami con quella di origine, trovava compensazione in uno *status* sociale che derivava sia dal riflesso dell'importanza o della nobiltà della casata padronale, sia dal rapporto di rispettosa intimità che si veniva a creare con i «signori». A questo proposito, vale la pena accennare ad un aspetto che non è stato approfondito per la situazione italiana, ma che ha ben documentato il Roche per Parigi: l'incidenza della frequentazione, sia pure in ruoli subordinati, con una classe spesso raffinata e di alta cultura, sul comportamento e sulla stessa formazione culturale dei servitori[12].

La livrea servile, contraddistinta da colori e emblemi araldici che rimandavano alla famiglia presso cui si prestava servizio, si è confusa, almeno fino al XVI-XVII secolo, con la «divisa», identificata dagli stessi segni, che indicava però il favore del signore oppure l'appartenenza alla sua corte senza implicare la prestazione di servizi umili[13]. Durante il XVIII secolo la livrea venne a perdere del tutto questa valenza e rimase appannaggio della servitù maschile. In questa precisa collocazione, era sempre eseguita in panno di lana dopo che la legislazione suntuaria aveva ripetutamente vietato l'uso dei tessuti di seta per le vesti dei domestici[14]; negli ultimi decenni del secolo, alla corte fiorentina dei Lorena erano in panno tutte le livree degli uniformati, compresi gli alti gradi della burocrazia come il Segretario della Real Corte, ad eccezione delle livree di gala dei paggi realizzate in velluto[15].

E' difficile rintracciare una precisa codificazione per quanto riguarda colori o contrassegni, a parte i regolamenti di singole corti come nell'esempio fiorentino. Sembrerebbe che la maggiore preoccupazione fosse quella di evitare confusioni tra livree e uniformi militari, anche queste in panno di lana e gallonate; così a Parma, nel 1766 era proibito il panno blu per le livree e l'impiego di galloni simili a quelli delle uniformi, mentre un bando del 1784 vietava nella provincia di Vercelli gli spallini «ai domestici e gente di livrea»[16]. Anche se viene generalmente riconosciuto l'uso della livrea solo per la servitù delle grandi famiglie, evidentemente se ne constatava l'abuso se, come almeno si riscontra nella Lombardia austriaca, in uno stesso anno, il 1769, si ribadisce a distanza di mesi il privilegio per i soli nobili di rivestire con livrea i propri domestici[17].

Autori lontani tra loro nel tempo e nello spazio, come Roche e Padiglione, concordano nel considerare la livrea un segno di dipendenza, come un «possesso patrimoniale»[18], ed evidentemente per questo significato furono proibite dopo la rivoluzione francese, almeno nei dettagli ornamentali nei quali si concentravano i segnali di subordinazione. Già dal XVII secolo, infatti, la decorazione delle livree era risolta con l'apposizione di galloni dorati o argentati (le «trine») che, nel secolo seguente, iniziarono ad essere intessuti con le figure e i colori dell'arma della famiglia.

Ripristinate durante il regno d'Italia con la prescrizione che nelle «trine» non si potessero usare filati d'oro e d'argento[19], nell'800 le livree servili conservano la tipologia settecentesca, con marsina-frac a falde e calzoni al ginocchio. L'assunzione di abbigliamenti con caratteristiche rispondenti a mode passate ha sempre avuto un valore negativo come segno

sociale; non a caso, l'abbigliamento per la servitù è fortemente connotato da questa peculiarità almeno dal XVI sec.[20]

Per quanto riguarda i segnali gentilizi, le livree ottocentesche devono essere state oggetto di non pochi compromessi: non potendo la ricca società borghese fregiare i propri domestici dei galloni «stemmati» né riferire i colori della livrea a quelli dell'arma gentilizia, si diffuse evidentemente l'opinione che la livrea potesse essere «di fantasia» e non ,come altri sostenevano, «parte di uno stemma di una famiglia»[21]. Questo spiega la presenza, nel nostro nucleo, di esemplari di notevole sfarzo, nei quali l'abbinamento dei colori e lo sfoggio dei galloni argentati e dorati doveva essere indicativo di una posizione solidamente affermata, sul piano sociale come su quello economico, che non consentiva riferimenti a un blasone. Si citano a questo proposito i nn. 333C e 347C (marsina e gilet, foto n. 1), in cui si rileva la presenza di «spalline» di tipo militare, già proibite come si è visto, da alcune prammatiche suntuarie, e i nn. 23C (frac per livrea), 270C (marsina per livrea), 197C, 271C, 285C, 337C, 241C, 338C (gilet e calzoni per livrea). Si aggiunge a questi il n. 326C-327C (marsina e calzoni per livrea) che presenta il gallone della marsina tessuto con il motivo di uno stemma crociato, possibilmente riferibile a una livrea municipale, forse della città di Milano. Interessante comunque per verificare come la recuperata valenza ottocentesca della livrea come segnale di appartenenza sia trasferita dall'ambito privato, familiare-signorile, a quello pubblico; sono numerose le testimonianze iconografiche del XIX secolo che mostrano l'impiego della livrea di tipologia settecentesca da parte di valletti comunali nel corso di cerimonie.

Riguardo al colore del panno che doveva rientrare in quella «espressione dell'arma» cui accennava il Padiglione[22], una sua codificazione in senso nobiliare – evidentemente mai troppo rigorosa data l'esiguità della gamma di colori disponibili per i panni di lana rispetto al firmamento dei blasoni – viene a disintegrarsi tra XVIII e XIX secolo. Nel 1784, il «Gentleman's magazine» suggeriva la compilazione di un elenco a stampa dei «colori» delle famiglie inglesi di antica nobiltà, che fino ad allora erano stati regolati solo per tradizione orale; suggerimento che sembra non abbia mai avuto attuazione pratica[23]. Così come non si deve essere trasmessa dopo la Restaurazione la pratica vigente in età napoleonica per cui all'atto della concessione di un titolo nobiliare, si univa l'indicazione del colore della livrea da usarsi[24].

Inoltre, l'impiego dell'anilina per le tinture che si afferma nel corso del XIX secolo con il conseguente aumento delle tonalità disponibili, principalmente di quelle più vivaci e squillanti, aveva determinato una sorta di confine naturale tra le classi economicamente emergenti, più inclini a rivestire la servitù con livree chiassose, e la vera aristocrazia che si fissò invece sui toni scuri. Una regola che si materializza soprattutto negli ultimi decenni del secolo, avallata dall'autorevole periodico londinese «Tailor and Cutter», che nel 1897 giudicava «eccentrici e addirittura grotteschi» i colori troppo vivaci per ogni tipo di indumento maschile, mentre, negli stessi anni, i regolamenti britannici per le uniformi di corte informavano che erano «indice di signorilità» le livree servili in tinte scure senza altro ornamento all'infuori dei bottoni metallici[25]. A parte, quindi, certe regole di *bon ton*,

FIG. 1 - Marsina-frac (333C) per livrea e relativo gilet (347C), seconda metà sec. XIX.

il colore della livrea rimaneva una scelta individuale, talvolta con riferimento al colore o a uno dei colori dell'arma gentilizia, ma non necessariamente.
Di una scelta codificata fa sicuramente parte l'esemplare 94C (fig. 2) in panno di lana turchino, i cui galloni presentano, come modulo iterativo, lo stemma dei Visconti di Saliceto. La prammatica parmense già citata, che proibiva l'impiego del blu-turchino nelle livree per non confonderle con le uniformi, e l'affermazione di questa tinta nelle livree servili inglesi con la conseguente esclusione di tale colore dai guardaroba maschili di una certa eleganza[26], potrebbe offrire qualche indicazione sulla scarsa affermazione del colore blu nella moda maschile ottocentesca, dopo gli anni '20-'30 del secolo. Nel caso della livrea Visconti di Saliceto, è interessante la presenza dello spallino sulla sinistra, cui sono attaccati tre nastri con i colori dell'arma; negli ultimi decenni del XVII secolo, questo fu un dettaglio invalso nell'abbigliamento cortigiano, che interessava la spalla destra del gentiluomo e poteva legarsi, nell'uso dei colori, a una simbologia galante[27]. Con il secolo seguente, tale particolare passa a distinguere esclusivamente la livrea servile e con questo significato è evidentemente ripreso in epoca Restaurazione[28]; ma questo preciso riferimento all'Ancien Régime deve comunque essersi esaurito nella seconda metà del secolo, almeno negli ultimi decenni, se non se ne trova traccia nelle livree di gala del Quirinale pubblicate dalla Coppola.

Livree di gala e di mezza gala

Un'eccezione, tra la codificazione e la scelta individuale dei colori, deve avere riguardato il rosso che, dopo il 1814, almeno in Piemonte, era stato limitato, per deferenza verso la casa regnante, alle sole livree di casa Savoia. In questa tinta, infatti, sono realizzate per casa Savoia le livree di gala e di gran gala dopo l'unità d'Italia, anche se nel 1878 le disposizioni della Real Casa, ora insediata al Quirinale, definivano «all'inglese» le livree di panno scarlatto, che veniva ordinato in Inghilterra[29].
In panno di lana tinto in rosso, però, sono due marsine per livree pervenute al Museo, contrassegnate da galloni recanti lo stemma di casa Corti[30], databili all'ultimo quarto del sec. XIX. Essendo stato il marchese Luigi Corti ambasciatore del regno d'Italia dopo l'unità, e poi senatore del regno, è possibile che per certe posizioni venisse esteso un privilegio reale; oppure, il rosso per livreati non direttamente dipendenti dalla casa regnante indica semplicemente che l'antica esclusiva era stata superata.
Nelle due livree (nn. 762C fig. 3, e 946C) ritroviamo la decorazione sulla spalla sinistra, resa più importante dai festoni di cordone di seta, nei colori della «divisa», terminanti con puntali di metallo dorato. Il gilet, pur conservando il modello settecentesco, non si chiude sul davanti, ma all'interno, su una spalla e su un fianco;presenta quindi quell'«allacciatura nascosta» ripetutamente citata per le livree del Quirinale e presente anche nella raffigurazione di una livrea inglese di mezza-gala dell'ultimo decennio dell'800[31]. Per i riferimenti a esempi inglesi che si ripetono in questo testo, occorre sottolineare che tutto

FIG. 2 - Marsina per livrea (94C) con gallone recante lo stemma dei Visconti di Saliceto, seconda metà del sec. XIX.

FIG. 3 - Marsina per livrea (762C) e relativo gilet (762Ca) con galloni recanti lo stemma di casa Corti, ultimo quarto del sec. XIX.

il rinnovamento in materia di livree seguito alla Restaurazione é, anche per il nostro paese, di scuola inglese[32].

La presenza, in uno dei due esemplari, dell'etichetta della sartoria Mattina di Roma conferma l'importanza connessa al vestiario della servitù per la rappresentazione sociale della famiglia e l'utilizzo di sartorie di prim'ordine per la loro esecuzione, spesso le stesse che fornivano il guardaroba dei gentiluomini della casa[33]; un altro particolare che denuncia l'anglomania del modello maschile ottocentesco, per quanto riguarda tutte le manifestazioni dell'apparire. Il famoso sarto inglese Henry Poole, prima fornitore della casa reale inglese per le livree della servitù e per le amazzoni della regina Vittoria, divenne solo in seguito sarto personale dell'elegantissimo principe Edoardo[34]; anche la nota sartoria maschile della Milano-bene, Prandoni, partecipava all'Esposizione Industriale del 1881 per la categoria «Abiti e livree»[35].

E' difficile stabilire a quale ruolo, nella gerarchia della domesticità, corrispondeva la livrea, a parte che una «gala» di questo tipo riguardava in genere prestazioni che si rivolgevano verso l'esterno: portone, anticamera o carrozza. Vi erano però domestici, come valletti o staffieri, con mansioni plurime, che reclamavano la loro presenza all'interno e all'esterno: perfino nel complesso servizio della casa regnante, gli staffieri partecipavano sia al servizio di carrozza sia a quello interno nel caso di pranzi, ricevimenti ecc. e per questo motivo costituivano la categoria di livreati più fornita di abbigliamenti, come numero e varietà di tenute[36]. Anche Cunnington insiste nell'illustrare la varietà di soluzioni vestimentarie per questa categoria: dalla livrea di tipologia settecentesca con galloni e spalline, come la nostra, completata da bicorno, al frac con bottoni metallici, fino all'abito nero da società, sempre decorato da bottoni metallici[37].

Le livree di gala erano riferibili solo alle occasioni solenni, quando la rilevanza della famiglia doveva affermarsi con il massimo credito; nel caso del nostro esemplare, sicuramente esso si collegava a un domestico di rango inferiore perché il fasto della livrea era inversamente proporzionale al rango nella gerarchia della domesticità. Nel secolo XIX, livreati erano i domestici che svolgevano i servizi più umili; essi avevano il ruolo di comparse visibili nella rappresentazione sociale della «casa», al cui decoro contribuivano non già per la loro oscura persona, ma per lo sfoggio di abbigliamenti che testimoniavano l'importanza o la ricchezza della famiglia che li teneva a servizio[38]. Perciò la livrea veniva indossata in tutte le occasioni della quotidianità in cui il domestico svolgeva il servizio in presenza dei signori o dei loro ospiti, in casa o fuori.

A parte le occasioni solenni cui si lega l'esemplare esaminato, la livrea si proponeva solitamente nella forma della «mezza gala», mentre nello svolgimento di mansioni in cui il ruolo di rappresentanza non diventava prioritario, il domestico era dotato di un più semplice abbigliamento «da fatica». Per la servitù di rango superiore, invece, il maggiordomo oppure il capo-cameriere o il cameriere personale, non vigeva l'obbligo della livrea; soprattutto con gli ultimi decenni del secolo, l'importanza del loro servizio per il perfetto funzionamento della casa, era sottolineata dall'uso di abbigliamenti nello stile più attuale, mutuati dal guardaroba signorile. Lo stato servile era espresso da uno stravolgimento

vestimentario; in questi casi, infatti, era l'abito da società, o da sera, quello prescelto per la servitù: frac nero a code e pantaloni neri, gilet bianco o nero su camicia bianca. La trasgressione di ogni regola di etichetta, come quella di indossare durante il giorno un abito che la consuetudine sociale assegnava alla sera, marchiava una situazione posta esattamente all'altra estremità della scala sociale[39].

La mezza-gala è rappresentata nel nostro nucleo da due frac (nn. 2376C, fig. 4 b), e 2377C) e da due redingote-finanziera nn. 945C, fig. 4 a) e 947C) che richiamano i colori dello stemma di casa Corti per il panno verde-nero con cui sono eseguiti e per le profilature giallo-verdi al collo della finanziera, mentre sui bottoni di metallo dorato sono impressi i simboli araldici relativi all'arma. L'eleganza sobria di questi abbigliamenti, il colore scuro solo ravvivato dal metallo dei bottoni, richiamano i regolamenti britannici per le uniformi di corte cui ho prima accennato. L'etichetta ancora conservata in una delle due finanziere, della sartoria Maggi di Milano, reca anche l'indicazione che l'indumento era destinato al palafreniere.

Non è facile oggi cercare di ricostruire il quadro della domesticità in una casa aristocratica e interpretare questi indumenti per chiarire il loro rapporto con il ruolo gerarchico e il tipo di servizio svolto. Difficile anche capire come fosse formato uno *staff* considerato necessario per il servizio e per il prestigio della casa. Dall'archivio della casa Bagatti Valsecchi, che ho citato alla nota 33, la consistenza del servizio maschile, quale almeno si può ricavare dalle ordinazioni di abiti, era di almeno 8 persone: 3 domestici-camerieri, un cuoco, un cocchiere, un palafreniere, un garzone, un guardaportone o portinaio. In una realtà più periferica come Lucca, tra gli anni '70 e '80 dell'800, la servitù di una famiglia patrizia oscillava da 7 a 9 persone, tra uomini e donne[40]. In uno dei manuali di galateo di maggior successo dell'800, quello della Marchesa Colombi, che giunse a ben 27 edizioni, 2-3 persone di servizio erano attribuite alle «famiglie modeste»[41], mentre verso il finire del secolo, Teresa De Gubernatis, riferendosi alle donne di elevata posizione sociale cui la servitù toglieva ogni incombenza relativa all'andamento domestico, scriveva «trovano in casa tutto pronto perché il maggiordomo, il servitore di fiducia, la cameriera, il cuoco, le hanno esonerate da ogni cura»[42], citando quindi solo il personale di servizio interno.

Il servizio di carrozza

Al servizio esterno, invece, era ovviamente destinato il palafreniere che, come testimonia il nostro esemplare, prestava servizio presso la famiglia Corti. Questi era un domestico legato al servizio di carrozza, per equipaggi di due o più cavalli; riguardo al suo vestiario, si può nuovamente citare l'archivio Bagatti Valsecchi dove sono ripetutamente indicate ordinazioni di abiti per cocchiere e per palafreniere. Per quest'ultimo si commissionano spesso abiti eguali a quelli di domestico-cameriere (probabilmente con la funzione di valletto o staffiere) quando si tratta di completi color marengo (evidentemente una

FIG. 4 - (a sinistra) Redingote-finanziera per palafreniere (945C) e, a destra, frac per livrea (2376C) con bottoni recanti lo stemma di casa Corti (945C), ultimo quarto del sec. XIX.

FIG. 5 - Giacca per postiglione (2378C) di casa Corti, ultimo quarto sec. XIX.

sfumatura del blu, che per la «casa» di via Santo Spirito faceva parte del colore dell'arma, assieme al giallo); altre volte, invece, il suo vestiario è ordinato singolarmente e sono allora indicati completi scozzesi.

Il frac, invece, si riferiva probabilmente a livrea di mezza-gala per staffiere o cameriere. I due esemplari, finanziera e frac, avrebbero potuto completarsi con i calzoni n. 941C, di peluche verde scuro con gallone stemmato oppure con quelli di tela di lana bianca n. 940C, mentre la marsina di gala rossa probabilmente sormontava i calzoni n. 954C, di peluche turchino. Gli ultimi decenni del secolo XIX segnano, per quanto riguarda le livree, il graduale abbandono dei calzoni al ginocchio di raso di seta per la più pratica felpa[43]: se nei primi anni '80, le *culottes* di *satin* sono ancora citate nei conti di casa Bagatti Valsecchi, dal 1877 al Quirinale la felpa veniva adottata per i calzoni degli staffieri e risultava già in uso per i calzoni «della tenuta di gala e della tenuta all'inglese»[44].

Del servizio di carrozza faceva parte il postiglione; evidentemente un ruolo riservato a uomini in giovanissima età date le caratteristiche della livrea, almeno secondo le testimonianze raccolte. Sempre dalla famiglia Corti, sono pervenuti al Museo due giubbetti per livrea da postiglione (nn. 2378C fig. 5, e 2379C). La particolare tipologia di questa livrea, probabilmente un'innovazione ottocentesca,si estendeva, almeno nelle sue forme essenziali, a figure domestiche infantili o adolescenziali,come «paggi» o garzoni,con funzioni di rappresentanza più che di utilità pratica, dato che la loro presenza implicava l'appartenenza a uno *staff* servile numeroso e gerarchicamente organizzato.

La forma del giubbetto, corto alla vita e molto attillato, contrassegnato da vistose bottoniere e dallo stemma della famiglia ricamato o applicato sul braccio sinistro, è rintracciabile tra le livree del Quirinale e descritto e illustrato dal Cunnington[45]. A differenza della livrea della Real Casa, abbottonata sul davanti e quindi ornata da 3 bottoniere, il nostro esemplare si assimila più, nella forma, a quello illustrato dal Cunningotn, senza allacciatura, che prevede quindi di essere indossato su un gilet. Le due testimonianze citate concordano sull'uso di un berretto con visiera, indossato con parrucca, come completamento della tenuta, che constava anche di calzoni di pelle bianca, elemento, anche questo, presente nella nostra collezione (n. 2631C).

Nel servizio di carrozza, la figura più importante è indubbiamente quella del cocchiere, come mostra anche il ricco corredo per questa categoria di domestici conservato nella raccolta del Quirinale; numerose le ordinazioni di abiti per tale destinazione nell'archivio Bagatti Valsecchi, con completi rinnovati anche due volte l'anno. Da questa particolare documentazione si ricava che, pur trattandosi di una casa aristocratica, il cocchiere era soprattutto vestito in borghese: si citano infatti rigati, tessuti fantasia, «quadretto moda», un completo color caffé, mentre è quasi assente la segnalazione di abiti blu con giallo, che sono, come si è già visto, i colori della livrea[46].

Riguarda invece particolarmente la dotazione del cocchiere il lungo e pesante soprabito color nocciola (n. 943C), con etichetta inglese, proveniente da casa Arese (vd. nota 30). La necessità di indumenti caldi e resistenti contro le intemperie è ovvia per un domestico obbligato sul sedile esterno della carrozza e fino dagli ultimi decenni del '700 la soluzione

sembrò risiedere in ampi cappotti di spesso panno, muniti anche di baveri-mantellina. Provenendo da paesi come l'Inghilterra o la Francia, ma soprattutto dal primo, dove si erano avute le principali innovazioni tecniche riguardanti la costruzione delle carrozze sia di gala che di uso quotidiano, la consuetudine di dotare i cocchieri di soprabiti pesanti era documentata a Milano dalla marchesa di Boccapadule che, visitando la città nell'inverno freddissimo del 1795, notava «I cocchieri generalmente sono vestiti d'inverno con una specie di soprabito con il pelo d'orso al collo e maniche»[47]. Il colore nocciola di questo esemplare sembrerebbe rientrare in uno schema quasi codificato, se anche nell'archivio Bagatti Valsecchi è ripetutamente citato l'ordine in sartoria di «paletot noisette», oltre che di pantaloni nella stessa tinta.

Sempre destinato al cocchiere per la pesantezza del panno, dovrebbe essere l'esemplare n. 2375C (fig. 6) nero con collo di velluto verde profilato di tessuto rigato in verde e giallo, con bottoni di metallo dorato che recano impresso lo stemma Corti, e che potrebbe costituire la soluzione di gala, in livrea, per questo servizio. La fattura è molto simile a un «soprabitone» tra le livree del Quirinale, anche questo per cocchiere e sottococchiere, eseguito nel 1911 e quindi posteriore al nostro esemplare[48]; ma probabilmente la tipologia non era riferita solo a questo servizio. Tra i conti Bagatti Valsecchi sono citati spesso «surtoroni» di panno per cocchiere e per domestici; evidentemente, una versione milanese, con accrescitivo, del *surtout*, soprabito che segnava la vita tanto da venire anche confuso con la redingote[49].

Sotto gli indumenti di panno verde, i gilet erano evidentemente assortiti tra quelli di panno nella stessa tinta (n. 2380C) e quelli di tessuto rigato nei colori giallo e verde (nn. 2381C, 2382C, 2383C)[50]. Di questi, il n. 2382C (fig. 7) presenta le maniche lunghe, dello stesso raso di cotone giallo che compone il dorso; data la forma insolita, potrebbe trattarsi dell'indumento da portare senza l'elemento soprastante per svolgere lavori domestici che non riguardavano il servizio padronale. Tra le ordinazioni di casa Bagatti Valsecchi, sono indicate due tipologie riferite ad elementi «da fatica» perché solitamente eseguiti in fustagno: giacchette e «gippe». E' possibile che quest'ultimo indumento – una tardiva versione del quattrocentesco «gippone» o «zupone» – fosse riferita al panciotto munito di maniche.

Completano questo interessante nucleo di abbigliamenti servili per casa patrizia due forme di copricapo che si abbinavano agli elementi esaminati: il cappello a due punte, presente nella raccolta con due esemplari (n. 763C a)b), fig. 8), ravvicinabile ad analogo modello nella collezione del Quirinale[51] a parte le due «nappe» pendenti, che completava la livrea di panno rosso della fig. 3. Il cappello presenta, con la coccarda tricolore, un ornamento atipico: questi elementi decorativi, infatti, solitamente riprendevano i colori gentilizi[52]. Data l'etichetta inglese conservata nei due esemplari, si può ritenere che i due bicorno abbiano fatto parte delle livree di gala della casa del conte Luigi Corti, che fu ambasciatore italiano a Londra dopo il 1878. Il cappello a cilindro di cappelleria milanese (2386C, fig. 9), infatti, ha nella coccarda i colori dell'arma; tale forma, assimilata a quella da cerimonia nell'uso civile, con l'ala piccola e leggermente sollevata lateralmente, si abbinava alle livree di mezza gala, di influenza inglese come quelle della fig. 4

FIG. 6 - Soprabito per livrea (2375C) con bottoni recanti lo stemma di casa Corti, ultimo quarto del sec. XIX.

FIG. 7 - Gilet per livrea o comunque per domestico (2382C), ultimo quarto del sec. XIX.

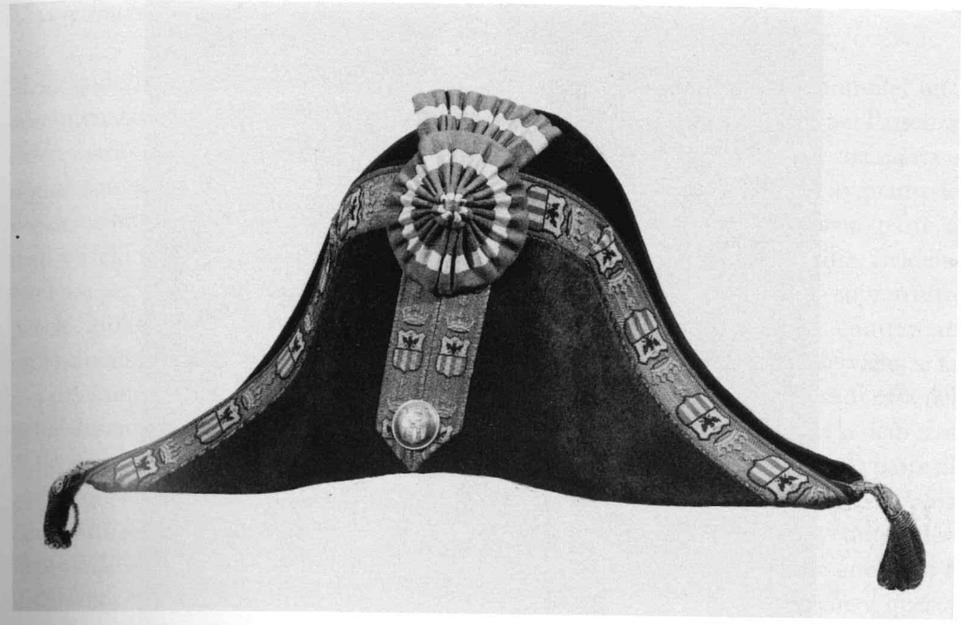


FIG. 8 - Cappello a due punte per livrea con gallone recante lo stemma di casa Corti (763C a), ultimo quarto del sec. XIX.

FIG. 9 - Cilindro con coccarda recante i colori di casa Corti (2386C), ultimo quarto del sec. XIX.

FIG. 10 - Grembiule e fisciù-scialletto per balia (754C a) b), primo quarto sec. XX.

Una testimonianza al femminile

Nella collezione manca ogni testimonianza sull'abbigliamento servile femminile; una documentazione molto più difficile da raccogliere dell'equivalente maschile per l'assenza dal vestiario di ogni simbologia di *status*, anche se, come si è visto, riferibile alla casata e non al domestico. Minore, per la donna, la richiesta di servizio specializzato in quanto le sue mansioni rientravano nella comune *routine* domestica femminile e facevano parte, a tutti i livelli sociali, della formazione e delle responsabilità della moglie-madre. Evidentemente per questo, le donne ricevevano salari inferiori a quelli maschili e – soprattutto per le molto giovani, spesso bambine – la famiglia di origine poteva contrattare un'assunzione anche solo in cambio di cibo[53]. Nei confronti della donna a servizio, si fa più pressante quella tutela della moralità, ancora raccomandata alle padrone di casa nei primi decenni del nostro secolo[54]; lavorare in casa d'altri poteva rappresentare la sicurezza di un *patronage* che spesso costituiva il movente per la scelta della domesticità da parte di chi vedeva l'unica alternativa alla propria situazione economica nella prostituzione[55]. Sia per questo aspetto, sia per la mancanza di una corretta valutazione del lavoro domestico femminile in genere, era obbligo, per la donna di servizio, vestire in modo anonimo e disadorno, e costituire, nella casa, una «presenza uniforme e scura»[56]. Anche a questa negazione assoluta della vanità per donne spesso molto giovani, veniva imputato quel rifiuto verso il mestiere che, tra la fine del XIX secolo e gli inizi dell'attuale, spingevano molte giovani proletarie a scegliere la fabbrica piuttosto che il servizio domestico[57]. L'abito di tessuto di cotone nero e il grembiule bianco costituivano il vestiario quotidiano della domestica; poteva variare la qualità del grembiule – più ricco ed ornato – o la maggiore adesione dell'abito nero alle linee di moda, con l'aggiunta di colletto e polsini bianchi, se la domestica aveva funzioni di maggiore responsabilità in uno *staff* di casa signorile, o se si voleva dare alla sua presenza una più forte valenza di *status* sociale.

Molto diverse erano invece le soluzioni vestimentarie – di cui la nostra collezione può offrire qualche testimonianza – per una particolare categoria della domesticità: la balia da latte,che ancora nel secolo XIX e nella prima metà del nostro secolo era spesso la figura centrale dell'allevamento del bambino nei suoi primi mesi di vita.

Le esortazioni contrarie all'allattamento mercenario e quindi all'uso del baliatico, che in Italia fino dal '400 è criticato da medici e moralisti,continuano nel tempo e dalla seconda metà dell'800 trovano una cassa di risonanza sulle riviste femminili a più larga tiratura e negli scritti delle donne più sensibili ai problemi dell'emancipazione femminile[58].

Sull'abbigliamento delle balie, la mancanza di ricerche e contributi si fa ancora più critica di quanto si è osservato a proposito dei corredi maschili. Da un'indagine svolta nell'area feltrina-bellunese[59] con documentazione fotografica, si ricava che, sul piano dell'abbigliamento, non risultano differenze troppo evidenti rispetto a un'altra tipica area di provenienza delle balie, quella brianzola, che interessava più da vicino la nostra regione. Lo stereotipo cui veniva ricondotto l'abbigliamento della balia, era, in ogni caso, il vestiario contadino delle feste, con i suoi colori vivaci, l'abbondanza di elementi decorativi

FIG. 11 - Grembiule per balia (2706C), 1923.

FIG. 12 - L'esemplare precedente ritratto indosso alla balia del piccolo Carlo Francesco Dal Pozzo.

FIG. 13 - Grembiule per balia (2705C), primo quarto del XX secolo.

come i pizzi e i ricami, la presenza di gioielli in filigrana, o in corallo e granate, tipici dell'ornamentazione popolare, come gli «spadini» per la testa e la collana a grani[60].
La struttura-tipo dell'abbigliamento era data dall'abito- scamiciatura o dall'unione di gonna e corpetto scollato, aperti su camicia bianca, ampia soprattutto alle maniche. Erano in genere ricercati elementi atti a offrire al vestiario un'impronta «tradizionale», quasi questa potesse rappresentare una sicurezza nell'atmosfera di disagio e timore che indubbiamente accompagnava la scelta di una persona destinata a sostituire per molti mesi la figura materna. Si veda il particolare della manica staccata alla spalla nella foto (fig. 11bis) datata 1923-24; un elemento che richiama dettagli quattrocenteschi, molto presente nell'abbigliamento festivo tradizionale quale si viene componendo dalla fine del XVIII sec. Quando si trattava di abito intero e non di scamiciatura, la nota bianca era assicurata dallo scialletto incrociato (n. 754C b), già adottato nel corso del XIX secolo anche per le bambinaie,la cui «uniforme», pur se meno chiassosa, si assimilava molto a quella delle balie[61].
Componente centrale dell'idealizzazione borghese della nutrice domestica era il grande grembiule bianco, legato con grande fiocco alla vita, che sul davanti copriva quasi del tutto la gonna, e sul quale si accentravano gli elementi decorativi.
Il bianco come tema dominante del «costume» della balia aveva una sua funzione simbolica, richiamando il colore del latte[62] che rappresentava il temporaneo, ma forte legame tra la balia e la famiglia del bambino, e l'unica ragione della sua presenza nella casa: quasi non una persona, ma un nutrimento, un elemento naturale scaturito dalla florida e prosperosa campagna, come il ricco abbigliamento paesano suggeriva. Questo, che comunque era legato alle uscite delle balie e non ne costituiva l'uniforme quotidiana, aveva naturalmente una funzione di rappresentanza sociale per le case dove prestavano servizio: «la nutrice fuori di casa è come un oggetto di lusso per la famiglia che la tiene»[63].
La sontuosità vestimentaria della balia rendeva esplicito anche il suo ruolo particolare all'interno della famiglia durante il periodo di permanenza nella casa. Faceva parte dello *staff* della servitù ma in una posizione privilegiata per gli ambienti in cui abitava – che erano gli stessi del bimbo –, per il cibo, adatto a mantenere il latte buono e costante, per le condizioni salariali sempre superiori a quelle delle altre domestiche; un ruolo che le derivava appunto dalla sua condizione di «sostituto» della madre naturale.

NOTE

[1] COPPOLA ELISA, *Le livree di casa Savoia*, in «Il patrimonio artistico del Quirinale. Carrozze e livree». Roma, 1992, pp. 113-205.
Mentre questo articolo era in stampa, sono venuta a conoscenza della preparazione di una mostra in allestimento a Genova, con esposizione di portantine e livree provenienti da famiglie genovesi. Marzia Cataldi Gallo, che cura per la mostra il settore relativo alle livree, mi ha gentilmente concesso in lettura il saggio che comparirà a catalogo, con abbondanza di informazioni provenienti dalla ricerca in archivi famigliari. A questo rimando per dati e commenti riferiti in gran parte all'aspetto vestimentario soprattutto tra XVII e XVIII secolo, nella realtà genovese, che in gran parte confermano quanto qui

brevemente accennato: M. CATALDI GALLO, *Portantini, Lacché, Paggi. Il personale domestico dell'aristocrazia genovese*, nel catalogo della mostra «Farsi portare in cadrega», in corso di stampa. Genova, 1995.

[2] ARRU ANGIOLINA, *Protezione e legittimazione: come si usa il mestiere di serva nell'800* in «Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne», a cura di Lucia Ferrante, Maura Palazzi e Gianna Pomata. Centro documentazione donne di Bologna, Torino, 1988, pp. 381-416. A questo saggio rimando anche per una bigliografia generale sull'argomento.

[3] vd. tabella n. 7, p. 151 in FLORES REGGIANI, *Un problema tecnico e un problema morale: la crisi delle domestiche a Milano 1890-1914*, in «Donna lombarda 1860-1945» a cura di A.Gigli Marchetti e N. Torcellan. Milano, 1992, pp. 149-179.

[4] *Domestici e domestiche in Milano*, in «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», febb. 1915, p. 63-64, citato in F.Reggiani, *op. cit*, p. 165, n. 61.

[5] A. ARRU, *op. cit.*, p. 390.

[6] ARMANI BARBARA e DANIELA LAZZARI, *Padroni e servitori a Lucca 1871-1881*, in «Quaderni Storici» n.s. 68, 2 agosto 1988, pp. 519-540, p. 531.

[7] BARBAGLI MARZIO, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo.* Bologna, 1984, p. 222.

[8] DONNA CLARA, *Dalla cucina al salotto. Enciclopedia della vita domestica.* Torino, 1906, p. 313.

[9] in CUNNINGTON PHILLIS, *Costume of Household Servants from the Middle Ages to 1900.* Londra, 1974, p. 14.

[10] «Il Bazar. Giornale illustrato delle famiglie», 1 febbraio 1879, p. 4.

[11] cfr. A. ARRU, *op. cit.* pp. 390-391 per quanto riguarda Roma e B.ARMANI, D.LAZZARI, *op. cit.*, p. 522 per Lucca.

[12] ROCHE DANIEL, *Il popolo di Parigi. Cultura popolare e civiltà materiale alla vigilia della rivoluzione.* Bologna, 1986 (ed. originale 1981), p. 36. Lo stesso autore segnalava come anche Mercier avesse «correttamente intuito l'effetto di rifrazione cui hanno potuto dar luogo copiando mirabilmente il modello padronale..» (p. 235) e ricordava due testi (Jean Charles Bailleul, 1782, e la signora di Genlis, 1828) che ponevano l'accento sull'istruzione dei domestici come requisito primario per procurare loro un buon posto (p. 272).

[13] vd. a questo proposito E. COPPOLA, *op. cit.*, p. 113, che rimanda comunque all'opera di PADIGLIONE CARLO, *Delle livree del modo di comporle e descrizione di quelle di famiglie nobili italiane. Ricerche storiche ed araldiche...* Napoli, 1889, a tutt'oggi l'unico studio sull'argomento.

[14] come la prammatica genovese del 1675 che stabiliva «la livrea de' paggi, staffieri e lettighieri debba esser di panni di lana senza altra guarnizione che di nastri piani....», in L.T. BELGRANO, *Della vita privata dei genovesi.* Genova, 1875, p. 264 n. 2. Vd. anche la Prammatica «sopra il vestire» della città di Fabriano, 1596 «che nelle livree non si ponghino france di seta, giubboni o liste di seta, o mezza seta, ma solo la propria ad arbitrio et eletione dei padroni».

[15] vd. ORSI LANDINI, ROBERTA e LUCIA RAGUSI, *Lo splendore di una regia corte. Uniformi e livree del Granducato di Toscana 1765-1799* (catalogo). Firenze, 1983.

[16] LEVI PISETZKY ROSITA, *Storia del costume in Italia*, vol. IV *Il Settecento*, Milano, 1967, p. 373.

[17] C. PADIGLIONE, *op. cit.*, p. xi.

[18] C. PADIGLIONE, *op. cit.*, p. lxxvii e D. ROCHE, *op. cit.*,p. 227.

[19] *Ivi*, p. xii.

[20] vd. a questo proposito le livree con caratteristiche stilistiche anteriori di almeno un cinquantennio rispetto ai figurini con abbigliamenti aulici nel codice riproposto in *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia.* Ferrara, 1987, ff. 69-72 ; vd. anche CUNNINGTON P., *op. cit*, tav.

[21] le due proposte contraddittorie emergono chiaramente dal Padiglione, *op. cit.*, p. lxxvii, cx.

[22] *Ivi*, p. lxxvii.

[23] CUNNINGTON PHYLLIS, *op. cit.*, p. 18.

[24] PADIGLIONE CARLO, *op. cit.*, p. xvi.

[25] CUNNINGTON PHYLLIS, *op. cit.*, p. 20. Per la rivista «Tailor and Cutter», vd. GILES, EDWARD B., *The Art of Cutting and History of English Costume.* Lopez Island, 1987 (con la ristampa delle edizioni del 1887 e 1896), p. 186.

[26] CUNNINGTON PHYLLIS, *op. cit.*, pp. 17-18.

[27] l'uso signorile della cascata di nastri sulla spalla è testimoniato dalle prime incisioni di moda pubblicate da «Le Nouveau Mercure Galant» nel 1678 e dall'«Almanach Royal» nel 1682. Vd. DE MARLY DIANA, *Louis XIV and Versailles.* Londra, 1987, tavv. 28 e 33 da «Le Nouveau Mercure Galant» e tav. 50 dall'«Almanach Royal» dove nel gentiluomo al centro, con vistosa decorazione di nastri sulla spalla destra, potrebbe essere raffigurato re Luigi XIV.

[28] CUNNINGTON PHYLLIS, *op. cit.*, p. 25.

[29] COPPOLA ELISA, *op. cit.*, p. 117 e p. 127, n. 5.

[30] il nucleo di livree recanti colori e stemma di casa Corti, che è il più consistente della raccolta, è pervenuto al Museo sia direttamente dalla casa del marchese Alfonso Corti, sia dalla casa Arese Lucini che, con l'ultimo conte, si era imparentata per matrimonio con i Corti. Per quanto riguarda l'ipotesi di una concessione della livrea di panno rosso come privilegio, va notato che la sartoria romana Mattina indicata dall'etichetta per il n. 946C, è presente tra gli esecutori delle livree di Casa Savoia, proprio per le livree di panno scarlatto; vd. COPPOLA ELISA,*op. cit.*, schede nn. 46, 55 e 57.

[31] CUNNINGTON PHYLLIS, *op. cit.*, p. 19, fig. 2 c) d).

[32] COPPOLA ELISA, *op. cit.*, p. 114. L'autrice cita una *Chart of British Liveres* pubblicata tra il 1840 e il 1845 dalla rivista «Minister» di Londra; probabilmente immediatamente precedente l'uscita della «Minister's Gazette of Fashion» – una testata che diffonde anche sul continente lo stile inglese nell'eleganza maschile – iniziata il 1° maggio 1846 dai signori Minister che, nell'introduzione al primo numero, affermavano di essere stati autori di una pubblicazione analoga per 26 anni, vd. GILES EDWARD B., *op. cit.*, p. 184.

[33] come altro esempio riguardante l'aristocrazia milanese posso citare l'archivio Bagatti Valsecchi, che conserva una grande quantità di conti e fatture per l'abbigliamento della famiglia e della servitù tra il 1860 e l'86, da cui si ricava come le stesse sartorie, Prandoni e Cairoli, che fornivano i due fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, ricevessero continue ordinazioni relative anche al vestiario della servitù.

[34] DE MARLY DIANA, *Fashion for men. An illustrated History.* Londra, 1985, p. 98.

[35] *Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano. Catalogo Ufficiale.* Milano, 1881, p. 310. n. 4585.

[36] COPPOLA ELISA, *op. cit.*, pp. 117-118.

[37] CUNNINGTON PHYLLIS, *op. cit.*, pp. 79-91, figg. 33-39.

[38] nel citato saggio della Coppola, si fa riferimento a una disposizione della R.Casa in cui si attestava che la distribuzione di vestiario alla servitù era effettuata «in vista del decoro della R.Casa, ed a norma delle esigenze e nell'interesse del R.Servizio non già allo scopo di costituire un'utilità o vantaggio personale dei livreati», *Ivi*, p. 122.

[39] anche esemplari di questo tipo, per la servitù di rango superiore, provenienti dalle stesse nobili famiglie, fanno parte delle collezioni del Museo, ma non formano oggetto di questo scritto..

[40] B. ARMANI e D. LAZZARI, *op. cit.*, p. 522.

[41] La Marchesa Colombi (pseudonimo di Antonietta Torriano Torelli Viollier), *La gente per bene.* Napoli, 1884 (I ed. 1877), p. 213.

[42] De Gubernatis Mannucci Teresa, *La donna italiana in famiglia*, in «La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze», Firenze, 1890, p. 207.

[43] «Il peluche è un tipo particolare di velluto a peli molto lunghi e radi. Attestato nel 1743 con le denominazioni di Felpa, Pelus, Pelusso e Peluccia, questo genere è ampiamente documentato in tinta unita...» in E. Bazzani, M. Cuoghi Costantini, I. Silvestri, *Cultura popolare in Emilia Romagna. Vita di borgo e artigianato*. Milano, 1980, p. 248.

[44] Coppola Elisa, *op. cit.*, p. 117 e n. 20.

[45] *Ivi*, scheda n. 68 p. 169; Cunnington P., *op. cit.*, pp. 107-108, fig. 53, , tav. 24.

[46] per queste, e per le indicazioni che seguono relative al vestiario per il cocchiere, vd. Archivio Fondazione Bagatti Valsecchi, cart.142 e 144.

[47] Giulini Alessandro, *A Milano nel 700. Studi e profili*. Milano, 1926, p. 179, citato anche da R. Levi Pisetzky, *Come vestivano i milanesi nel '700*, in «Storia di Milano», vol. XII, p. 945. Per la consuetudine documentata anche in Inghilterra, vd. Cunningotn P., *op. cit.*, p. 104.

[48] Coppola Elisa, *op. cit.*, scheda n. 61, p. 162, foto p. 163.

[49] Levi Pistezky Rosita, *Storia del costume in Italia*, vol. V: *L'Ottocento*, Milano, 1969, p. 293, n. 491.

[50] in tutti gli esemplari citati, la rigatura ha andamento orizzontale; secondo Cunnington, anche l'andamento delle righe aveva un suo significato in quanto la rigatura orizzontale contraddistingueva il gilet dei livreati in servizio interno, e quella verticale i domestici addetti al servizio esterno, *Ivi*, p. 85. Per l'assunzione del tessuto rigato nell'abbigliamento per la servitù, vd. Pastoreau, Michel, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*. Genova, 1991, pp. 42-43, che indica alla metà del XII secolo l'epoca in cui «le rigature del vestiario domestico e il codice araldico trovano un particolare punto di congiunzione» sottolineando anche il carattere metonimico delle parti rigate «in quanto solo una parte o una zona del vestito può essere rigata o semipartita, e valere tuttavia per l'insieme della tenuta».

[51] Coppola Elisa, *op. cit.*, p. 198, cappello f) «cappello a due punte con coccarda», foto p. 199.

[52] si vedano, ad esempio, le indicazioni relative ai cappelli da livrea del Quirinale (pp. 198-200) dove le coccarde sono sempre in blu Savoia.

[53] Arru A., *op. cit.*, p. 408.

[54] «Avendo domestiche e domestici ricordare il *preciso dovere* (in corsivo nel testo) di vegliare sulla loro moralità...» in Morozzo Della Rocca Elena, *Signorilità. Piacevole trattato di economia domestica di galateo e di mondanità*. Lanciano, 1928, p. 490.

[55] sul finire del secolo XVIII, la rivista «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», destinata particolarmente al pubblico femminile, scriveva «La Cameriera non fa disonore, perché la figlia che abbraccia questo stato sembra averlo preferito alla perdita del suo onore», 28 febb. 1789, p. 50.

[56] lo scialbo e penalizzante abbigliamento della donna di servizio è sottolineato da Roche già nel XVIII sec. «In definitiva, se si fa eccezione per qualche servetta frivola e pronta a copiare la propria padrona, la donna del popolo e la domestica hanno sembianze rigide e imponenti, una presenza uniforme e scura, e sono ancora più vicine alle contadine di Le Nain che alle donne celebrate da Watteau» Roche D., *op. cit.*, p. 227.

[57] Reggiani cita la scrittrice e giornalista Ida Baccini «le serve non devono sentirsi fremere nella fibra la poesia dei loro vent'anni, non debbono ornar d'un fiore la loro bellezza, non debbono possedere quella innocentissima vanità femminile perdonabile anche ad un'educanda del Sacro Cuore» da *Le donne di servizio*, 2ª parte, in «Pagine gentili», supplemento a «I Diritti della Scuola», vol. XI, n. 17, 6 febbraio 1910, p. 121 in F. Reggiani, *op. cit.*, p. 160, n. 41.

[58] per un resoconto sull'uso del baliatico fino al sec. XIX, e sulle sue valutazioni, vd. in P. Melograni, *op. cit.* il capitolo 3.3, pp. 378-397; sull'atteggiamento verso questo problema alla fine dell'800 vorrei citare come esempio le esortazioni della rivista «Il Bazar. Giornale illustrato delle famiglie», 1 febb. 1879, p. 5 contro i rischi dell'affidare bambini piccoli alle cure di bambinaie o cameriere soprattutto «quando hanno per il capo qualche amoruccio o amorazzo» e le critiche contenute nella già citata conferenza della De Gubernatis Mannucci verso le donne che «per quanto amino i figli loro, salve poche eccezioni, li affidano alla balia pel primo nutrimento, alla bambinaia o *bonne* tedesca o francese per la prima educazione», *op. cit.*, p. 207.

[59] Perco Daniela, *Condizione professionale e abbigliamento: il caso delle balie da latte*, in «Per lo studio dell'abbigliamento tradizionale. Atti della giornata di studio 'Gaetano Perusini a dieci anni dalla scomparsa». Udine, 1989, pp. 45-53. Vd. anche Perco Daniela, C. Zoldan, *L'influenza dell'emigrazione temporanea sull'abbigliamento tradizionale della provincia di Belluno* in «Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi. Atti del convegno internazionale organizzato dal C.I.S.S.T. con il Museo Nazionale della Montagna». Torino, 1994, pp. 187-200.

[60] si vedano, come esempi da accostare al repertorio feltrino-bellunese, le due foto di bambini Borromeo con balie, probabilmente di area brianzola, pubblicate in Tosa Marco, *Il Museo dell'abbigliamento infantile: considerazioni e appunti per la visita*, in «Museo dell'abbigliamento infantile», catalogo a cura di autori diversi. Edizioni Castello del Lago, 1994, p. 13 e p. 14.

[61] balie e nutrici sono talvolta raffigurate nei figurini di moda ottocenteschi, quando si propongono modelli di moda infantile. Cfr. come esempio «Corriere delle Dame», 24 agosto 1852, figurino n. 34.

[62] Perco D., *Condizione professionale e abbigliamento...op. cit.*, p. 48. Vd: anche Silvestrini Elisabetta, *L'abbigliamento popolare in Italia* in «La ricerca folklorica» n. 14: *L'abbigliamento popolare italiano*, a cura di Glauco Sanga, Brescia, 1986/2, pp. 5-44, p. 19.

[63] in G. Pitré, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*. Palermo, 1889, II, pp. 197-198, citato da E. Silvestrini, *op. cit.*., p. 19.

Sono molto grata a Rosanna Pavoni, direttrice della Fondazione Bagatti Valsecchi, per avermi permesso di consultare, per questo lavoro, l'archivio della famiglia Bagatti Valsecchi lì conservato.

Schede

23C Al collo è attaccato un cartellino con numeri a inchiostro, non chiaramente leggibili.
Frac per livrea di panno di lana tinto in rosso; fodera di taffetà di seta verde. Tagliato in vita; collo alto a cinturino; falde a coda di rondine con apertura nella zona posteriore, inserita tra due pieghe. Chiuso sul busto con 9 bottoni rotondi di metallo dorato stampato con motivo di foglie a rilievo, recanti sul dietro l'iscrizione «Rich.orange». 2 bottoni analoghi sono attaccati ai lati dell'apertura posteriore, in alto. Tasche tagliate con alette sagomate.
Profilature con alto gallone di metallo dorato filato, operato con motivo continuo di foglie di quercia e fiori con andamento ondulante. Lungo l'apertura posteriore (dove il gallone è disposto su due file), attorno alle tasche e sulle alette di queste, ai polsi, il gallone è di dimensione inferiore e l'opera, sempre con andamento ondulante, alterna grappoli d'uva e pampini; probabilmente il risultato di un inserimento posteriore. Che l'oggetto abbia subito delle modificazioni è testimoniato anche dal fatto che la fodera chiude l'ultimo occhiello dell'apertura,coperto poi dal gallone. Asole per spallini su ambo i lati.
Secondo quarto del sec. XIX.
lunghezza massima dietro: cm. 98
spalle: cm. 30
lunghezza manica: cm. 67
h. collo: cm. 9
stato di conservazione: discreto

94C (fig. 2) 1966-2234/14. Acquistato il 3 febbraio 1934 da Maria Caronni Lomazzi; proveniente dalla collezione privata del pittore Pompeo Mariani.
Marsina per livrea. Panno di lana tinto in turchino. Falde molto arretrate; collo alto. Profilato da gallone tessuto che reca il motivo, iterato, dello stemma Visconti di Saliceto. Il gallone si dispone in duplice fila lungo l'allacciatura e al fondo manica; sono profilate le cuciture e l'apertura posteriore, le tasche con l'aletta di panno tinto in rosso, e le due cuciture delle maniche. Bottoni decorativi di metallo argentato stampati con motivo a griglia sono applicati all'allacciatura, sopra l'apertura posteriore e al fondo maniche. Sulla spalla sinistra, spallino di panno turchino con gallone stemmato al centro, profilato da cordone di seta nei colori paglierino, arancione e turchino; da questo, pendono 3 nastri di seta nelle stesse tinte.
Seconda metà del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 95
spalle: cm. 40
maniche: cm. 59
stato di conservazione: buono. Nel corso di un restauro databile agli anni '60, è stata sostituita la fodera con una di taffetà di seta.

197C vd. n. 271C Attaccato cartellino che reca la scritta «3 pezzi M».
Calzoni per livrea di panno di lana tinto in rosso; fodera di tela di cotone sbiancato. Apertura verticale al centro chiusa da 3 bottoni con patta chiusa da 2 bottoni. Senza tasche; un taschino tagliato a destra; 6 bottoni di pasta vitrea bianca disposti davanti e dietro per le bretelle.
Chiusi lateralmente da 3 bottoni a semi-cupola fasciati di metallo dorato filato e filato di cotone. Profilati in basso con lo stesso gallone a spighetta del n. 271C.
Seconda metà del sec. XIX.
lunghezza massima: cm. 72
Stato di conservazione: discreto

225C 2233/80 a timbro Cartellino stampato «Mostra delle Arti Popolari Milano Espositori: Comune di Milano(a penna) e il n. 1967»
Gilet per livrea con i quarti anteriori di panno di lana giallo canarino; dorso e fodere di tela di lino sbiancato. Profilato con gallone operato con stemma nobiliare (non identificato) nei colori giallo, nero e azzurro. Finte tasche con alette sagomate. Chiuso da 6 bottoni rotondi di metallo dorato con stemma impresso. I bottoni hanno solo funzione decorativa in quanto l'allacciatura è assicurata da una serie di 6 piccoli bottoni ricoperti di panno giallo entro occhielli ritagliati in un bordo del tessuto sottostante il gallone.
Seconda metà del sec. XIX
lunghezza massima davanti: cm. 63
stato di conservazione: discreto

241C vd. 285C, 337C e 338C. Attaccato biglietto manoscritto «rinvenuto in un cassettone nella sala dei bronzi». All'interno, la scritta a penna «Lunardo».
Gilet per livrea. Quarti anteriori di tela di lana color albicocca. Dorso e fodera di tela di cotone sbiancato, con due fettucce laterali.
Allacciatura a doppio petto con bottoni rotondi e piatti di metallo argentato. Collo alto a cinturino sul dietro, e aperto con risvolti sul davanti. Profilature di gallone di metallo argentato filato su accia di filato bianco; motivo decorativo a barrette.
Secondo quarto del sec. XIX
lunghezza massima davanti: cm. 51
stato di conservazione: tarmature

270C
Marsina per livrea di panno di lana tinto in turchino; fodere di tela di cotone non sbiancato nel dorso e taffetà di seta rossa nei quarti anteriori; imbottitura sul torace.
Collo di velluto di seta rosso scuro; alto paramano (simulato) di velluto di seta color arancione. Profilature di gallone dorato; bottoni con motivo stellare in metallo filato dorato. Senza tasche, con alette sagomate profilate con lo stesso gallone, sotto le quali sono applicati 3 bottoni. Apertura centrale sul dietro, inserita tra due pieghe, con 2 bottoni all'inizio.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 91
spalle: cm. 38
lunghezza manica: cm. 57
stato di conservazione: discreto

271C vd.197C Attaccato cartellino che reca la scritta «3 pezzi M».
Gilet maschile per livrea. Quarti anteriori di panno di lana tinta in rosso; dorso e fodere di tela di cotone sbiancato. Profilature con piccolo gallone a spighetta di metallo dorato filato; il gallone è disposto sulle alette di finte tasche e lungo l'apertura, dove forma 8 alamari a destra (che costituiscono asole) e 9 a sinistra, su ciascuno dei quali è attaccato un bottone a semi-cupola fasciato di metallo dorato filato intrecciato con filato di cotone.
L'aderenza dell'indumento è assicurata sul dietro da fettucce di cotone.
Seconda metà del secolo XIX.
lunghezza massima davanti: cm. 69
stato di conservazione: discreto

285C vd.241C, 337C e 338C. Attaccato cartellino manoscritto «Rinvenuto in un cassettone nella sala dei bronzi». Sullo stesso cartellino, sono scritti tre nomi, tra i quali si decifra «Antonio Rossetti».
Calzoni per livrea di tela di lana color albicocca; apertura verticale al centro chiusa da 3 bottoni con patta chiusa da 5 bottoni. Due taschini tagliati, a destra e a sinistra. Sul dietro, laccio passante entro occhielli disposti su due file per lato. Chiusi al fondo da 4 bottoni rotondi e piatti di metallo argentato; profilature di gallone di metallo argentato filato.
Secondo quarto del sec. XIX
lunghezza massima: cm. 73
Stato di conservazione: tarmature.; un bottone mancante.

327C, 2233/41 su cartellino di stoffa attaccato alla fodera
Acquistato il 3 febbraio 1934 da Maria Caronni Lomazzi; proveniente dalla collezione privata del pittore Pompeo Mariani.
Marsina per livrea di panno di lana bianco con collo, paramano e pattine delle tasche di panno rosso. Foderata fino alla vita con tela di cotone sbiancato.
Falde molto arretrate con unica apertura centrale sul dietro; senza tasche, con alte alette attaccate diritte, sotto le quali sono attaccati 3 bottoni metallici rotondi.
Nella zona superiore, l'apertura è ornata con gallone dorato che simula 5 alamari, recanti ognuno un bottone eguale a quelli applicati sotto le alette delle tasche. Un gallone operato con motivo iterato di scudo crociato tra foglie di quercia in rosso scuro su fondo bianco profila: i quarti anteriori, l'apertura posteriore (qui il gallone forma 3 motivi a ricciolo chiuso; i due laterali recano eguale bottone applicato al centro), le cuciture sulle spalle, le maniche, dove si dispone su due bande, i paramani e le alette delle tasche.
Intorno alla metà del XIX secolo.
lunghezza totale dietro : cm. 99
spalle: cm. 43
lunghezza manica: cm. 64
stato di conservazione: tarmature; scolorito il gallone

333C (fig. 1) vd.347C Attaccato cartellino manoscritto «rinvenuto in un cassettone nella sala dei bronzi». Cartellino di tessuto con scritta illeggibile all'interno del collo.
Marsina-frac per livrea di panno di lana tinto in rosso. Fodere di tela di cotone blu e di cotone sbiancato nelle maniche.
Chiusa da un solo gancio metallico, nonostante la presenza di 10 bottoni decorativi, rotondi con motivo stellare in argento filato su fondo di tessuto rosa; paramani di panno di lana blu. Profilature con alto gallone operato a strisce in argento filato e filato di seta rosa. Lo stesso gallone è applicato lungo l'apertura centrale posteriore, dove compone motivo di greca su cui sono attaccati 2 bottoni, attorno alle tasche – dove sono applicati 3 bottoni – e si dispone in duplice banda ai polsi, sormontato da 3 bottoni.
Sulla spalla destra, è applicato lo stesso gallone terminante con frangia argentata e con elemento di passamaneria in argento filato e filato di seta rosa; sulla spalla destra, spallino terminante con frangia argentata, più lunga, e 3 elementi della stessa passamaneria.
Seconda metà del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 98
spalle: cm. 33
lunghezza manica: cm. 53
stato di conservazione: tarmature

337C vd.241C, 285C e 338C. Attaccato biglietto manoscritto «rinvenuto in un cassettone nella sala dei bronzi»
Gilet per livrea. Quarti anteriori composti per metà di tela di lana color albicocca e per l'altra metà di panno di lana tinto in rosso. Dorso e fodera di tela di cotone non sbiancato.
Allacciatura a doppio petto con 14 bottoni piatti e rotondi, di metallo argentato. Collo alto a cinturino sul dietro, e aperto con risvolti di panno rosso; profilature di gallone operato con metallo argentato filato su accia di cotone bianco, con motivo decorativo a barrette.
Secondo quarto del sec. XIX
lunghezza massima davanti: cm. 55
stato di conservazione: tarmature

338C vd. 241C, 285C e 337C. Attaccato biglietto manoscritto «rinvenuto in un cassettone nella sala dei bronzi».
Calzoni per livrea di tela di lana color albicocca. Apertura verticale al centro con patta chiusa da 5 bottoni. Due taschini tagliati all'altezza della vita. Chiusi lateralmente con 4 bottoni rotondi e piatti di metallo argentato. Profilati in fondo con gallone di metallo filato argentato, eguale a quello dei tre esemplari citati.
Secondo quarto del sec. XIX
lunghezza: cm. 71
stato di conservazione: tarmature e rammendi

347C vd.333C Attaccato cartellino manoscritto «rinvenuto in un cassettone nella sala dei bronzi»
Gilet per livrea. Panno di tela blu; fodere di tela di cotone sbiancato e tela di cotone tinto in blu ai bordi. Senza collo; faldine sfuggenti; tasche tagliate con alette. Chiuso da 11 bottoni; profilature di gallone ai bordi e alle alette delle tasche. Gallone e bottoni eguali (i bottoni di dimensione ridotta) a quelli del n. 333C.
Seconda metà del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 65
stato di conservazione: discreto

754C a) b) /488A (fig. 10)
Grembiule e fisciù-scialletto per balia di tela di lino sbiancato.
a) il grembiule, attaccato alla cintura con lieve increspatura, presenta 6 piccole balze cucite a gruppi di 2, tra le quali si collocano due strisce di pizzo a nastro ondulato (esecuzione meccanica) affrontate, con motivo di fettucce e barrette collegate da reti di fondo. Nella zona inferiore, inserti dello stesso pizzo. Alla cintura, sono applicate due staffe dello stesso tessuto, concluse dalla stssa tipologia decorativa, che formano largo fiocco sul dietro.
cm. 95X91
b) fisciù-scialletto di forma triangolare. Due strisce dello stesso pizzo ondulato, affrontate, sono disposte in modo da seguire la forma del triangolo; al di sotto, due elementi di pizzo sono inseriti con motivo a losanga. Bordo di pizzo all'orlo.
Primo quarto del XX sec.
cm. 47 (h. massima)X151
Stato di conservazione: buono

762C a)/497A (fig. 3) donazione marchese Alfonso Corti, 1973
Marsina per livrea di panno di lana tinto in rosso; mezza fodera di tela di cotone non sbiancato, imbottita sul torace. Chiusa sul petto da un unico gancio metallico; collo alto. Doppia profilatura sul davanti con gallone in cui il modulo decorativo, iterato, è dato dallo stemma di casa Corti; sul collo, il gallone è disposto in triplice fila. Senza tasche, con alette sagomate e profilate dallo stesso gallone; sotto le alette, sono applicati 3 bottoni di metallo dorato che recano impresso lo stemma della casa. Apertura centrale sul dietro inserita tra due pieghe profilate con gallone stemmato; sui due lati, sono collocati 2 bottoni analoghi a quelli delle tasche. La profilatura superiore dell'aletta continua sul dietro fino a riunirsi con il gallone posteriore e qui si intreccia con esso formando un motivo a M. Il fondo manica è profilato con lo stesso gallone che simula un paramano.
Spalline di cordoncino di seta nei colori della divisa (verde,nero e oro) su panno rosso con la corona al centro; sulla spalla sinistra, analogo cordone intrecciato fermato sul petto e all'apertura, con due puntali dorati.
lunghezza massima dietro: cm. 99
spalle: cm. 41
lunghezza manica: cm. 60

a) gilet con la parte anteriore di panno di lana tinta in rosso; la profilatura di gallone stemmato simula i quarti anteriori. Dorso e fodera di tela di cotone non sbiancato, più chiara all'esterno e più scura all'interno. La parte anteriore si attacca alla posteriore sulle spalle e sul fianco sinistro mediante bottoni rotondi di madreperla entro occhielli; martingala in due parti, chiusa al centro con fibbia metallica. Tasche con alette profilate con gallone stemmato. Sul lato sinistro, taschino tagliato.
Lunghezza massima davanti: cm. 66
Ultimo quarto del sec. XIX

763C a) b)/498A (fig. 8) donazione marchese Alfonso Corti, 1973
Due cappelli a due punte per livrea. Feltro nero con profilature di gallone tessuto con il motivo dello stemma di casa Corti.Fodera di raso di seta bianca con etichetta «W. Hill High Street Kingsland, Holloway Road opposite Tufnell Park 40 Crawford Street Bryanstone Square W».
Sul davanti, elemento a freccia formato dallo stesso gallone con apposto un bottone di metallo dorato – che reca impresso lo stemma della Casa – sormontato da coccarda tricolore; alle due punte, elementi pendenti formati da gallone con frangia dorata.
Ultimo quarto del sec. XIX. Proveniente dalla casa del marchese Luigi Corti, ambasciatore a Londra dopo il 1878.
larghezza massima: cm. 45
stato di conservazione: buono

940C/897A dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Calzoni di panno di lana bianco avorio. Fodera di tela di cotone sbiancato. Apertura verticale al centro con occhielli a destra e a sinistra, completamente coperta da patta chiusa da 5 bottoni , chiusa dietro con due passanti dello stesso tessuto e fibbia metallica. Un taschino tagliato all'altezza della vita. Bottoni per bretelle nella zona anteriore e in quella posteriore. Bottoni rotondi di osso.
Chiusi in fondo con 4 piccoli bottoni fasciati di tessuto bianco e con cinturino.
Ultimo quarto del sec. XIX.
lunghezza: cm. 73
stato di conservazione: qualche tarmatura, qualche macchia

941C/898A dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Calzoni per livrea. Peluche verde scuro; fodere di diagonale di cotone non sbiancato.
Apertura centrale verticale chiusa da 3 bottoni rotondi e coperta da patta abbottonata al centro e ai due lati.
Bottoni per le bretelle nella zona anteriore e in quella posteriore.
Chiusi al fondo da 3 bottoni laterali di metallo dorato a mezza cupola, recanti lo stemma di casa Corti; il fondo dei calzoni profilato da gallone con lo stemma della Casa, che funge da cinturino chiuso da fibbia di metallo. Staffa pendente di gallone con frangia di canottiglia dorata.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 80
stato di conservazione: buono

942C/899A dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Giacca maschile per personale di servizio. Panno di lana tinto in blu; fodere di panno di lana rossa e di tela di cotone nera nel dorso; tela di cotone a righe nere su bianco nelle maniche.
Allacciatura a doppio petto con 6 bottoni per parte; i bottoni, grandi e rotondi, fasciati con lo stesso panno.
Senza tasche, con alette quadrangolari; piccolo colletto di velluto blu.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: c.75
spalle: cm. 37
lunghezza maniche: cm. 62
stato di conservazione: buono

943C/900A dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Soprabito, probabilmente per cocchiere. Pesante panno di lana avana chiaro. Fodere di tessuto di lana con motivo di quadrettatura bianco e marrone; diagonale di seta avana nelle maniche e nelle tasche.
Colletto di velluto color avana con ampi risvolti che si chiudono sia a destra che a sinistra con 2 bottoni di madreperla, grandi e rotondi; un passante di panno di lana fissato all'interno permette di chiudere completamente il collo. Taglio delle maniche a «raglan». Allacciatura a doppio petto con 4 bottoni per lato eguali a quelli del collo. Tasche tagliate con aletta; a destra, un taschino. All'interno, taschino tagliato sul lato sinistro.
Etichetta impressa in oro su pelle «J.C.Cording and Co., 19 Piccadilly».
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 108
stato di conservazione: buono

945C/902A (fig. n. 4 a sinistra) dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Redingote-finanziera per palafreniere. Panno di lana tinto in verde scuro; fodere di tela di cotone nero, e tela di cotone grigio nelle maniche.
Collo aperto con risvolti, profilato all'interno da una striscia di tessuto a righe giallo e verde. Chiusa da 5 bottoni rotondi di metallo dorato recanti lo stemma di casa Corti. Apertura centrale sul dietro nascosta da una piega, sormontata da 2 bottoni eguali a quelli anteriori. Etichetta «G.Maggi Milano» con la scritta «Ill.mo marchese Corti pel palafreniere».
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 96
spalle: cm. 39
lunghezza maniche: cm. 56
stato di conservazione: buono

947C/904A dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Redingote-finanziera (analoga al n. 945C) per cocchiere. Etichetta «G.Maggi Milano» con la scritta «Ill.mo marchese Corti pel cocchiere».
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 98
spalle: cm. 40
lunghezza maniche: cm. 62
stato di conservazione:buono

946C/903A Dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Simile al n. 762C.
Etichetta interna all'altezza della vita «Mattina Roma» con la scritta «19608 pel domestico del conte Corti».
Stato di conservazione: buono. Un bottone mancante tra quelli applicati sotto le alette delle tasche.

954C/911A dono conte Franco Arese Lucini e contessa Osnago, 1978
Calzoni per livrea. Peluche blu; fodere di diagonale di cotone non sbiancato.
Apertura centrale verticale chiusa da 4 bottoni su cui si allaccia la patta con 4 bottoni. I bottoni di materiale plastico nero recano inciso «F.Mattina Roma».
Due taschini orizzontali tagliati; sul dietro, due passanti dello stesso tessuto chiusi da fibbia metallica.
Profilati in fondo da gallone con lo stemma di casa Corti. Chiusi lateralmente da 3 piccoli bottoni di metallo dorato a mezza cupola recanti lo stemma della Casa, e da fibbia metallica. Staffa pendente di gallone terminante con doppia frangia di canottiglia dorata.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 87
stato di conservazione: buono

2375C/2148A (fig. 6)
Soprabito per livrea. Pesante panno di lana tinto in nero. Fodere di tessuto di lana con motivo di quadrettatura nei colori marrone, bianco e nero; tela di cotone non sbiancato alle maniche e alle spalle. Nella fodera, sulle spalle, è ricamata la cifra D.
Allacciatura a doppio petto con 6 bottoni per parte di metallo dorato, recanti lo stemma di casa Corti.
Colletto di velluto verde, profilato all'interno da una striscia di tessuto a righe nei colori giallo e verde.
Tagliato in vita; una sola tasca tagliata a destra, e due larghe alette attaccate al punto vita.
Apertura al centro dietro inserita tra due pieghe, ciascuna delle quali reca un'aletta all'interno. All'inizio dell'apertura, e alle due alette, bottoni eguali a quelli dell'allacciatura. Gli stessi bottoni, di dimensione inferiore, sono attaccati al fondo maniche.
Ultimo quarto del sec. XIX.
lunghezza massima dietro: cm. 133
spalle: cm. 42
lunghezza manica: cm. 58
stato di conservazione: buono

2376C/2148A (fig. 4 a destra)
Frac per livrea. Panno di lana tinto in verde scuro; mezza fodera di diagonale di cotone grigio-scuro.
Collo con risvolti aperti; allacciatura a doppio petto, con bottoni rotondi di metallo dorato recanti lo stemma di casa Corti. Apertura centrale posteriore inserita tra due pieghe cucite; 3 bottoni eguali agli anteriori disposti su ciascuna parte lungo le pieghe, e 2 applicati alla sommità dell'apertura.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza totale dietro:cm. 89
spalle: cm. 37
lunghezza maniche: cm. 62
stato di conservazione: buono. Diversi bottoni mancanti

2377C/2148A
Frac per livrea analogo al n. 2376C, salvo che per la fodera di tela di cotone non sbiancato.
Lunghezza massima dietro: cm. 94
spalle: cm. 37
lunghezza maniche: cm. 62
stato di conservazione: buono. Bottoni mancanti al fondo manica

2378C/2148A (fig. 5)
Giacca per postiglione. Panno di lana tinto in verde-scuro; fodere di tela di cotone non sbiancato. All'interno della fodera, è ricamata la cifra B.
Tagliata sul davanti al punto vita, presenta sul dietro corte faldine con apertura al centro. Chiusa solo al collo con gancio metallico. Nella zona anteriore, motivo che simula allacciatuta a doppio petto, profilata da tessuto a righe verde e giallo. Doppia fila di bottoni (15 per parte) rotondi, di metallo dorato recanti lo stemma di casa Corti. 2 bottoni analoghi sono attaccati sotto il collo.
Senza tasche, con le sole alette profilate da tessuto a righe verde e giallo, ciascuna recante tripla fila di bottoni eguali a quelli dell'allacciatura (9 per fila).
Sul dietro, motivo a greca profilato da tessuto giallo e verde, sotto il quale sono attaccati due passanti disposti verticalmente con applicati 2 bottoni eguali agli altri.
Profili di tessuto giallo e verde al fondo maniche, terminanti a punta, con 3 bottoni laterali.
Al braccio sinistro, alta fascia di tessuto profilata in giallo e verde, chiusa da 2 bottoni, su cui è applicata una placchetta ovale di metallo dorato con lo stemma Corti.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 62
spalle: cm. 42
lunghezza manica: cm. 62
stato di conservazione: buono

2379C/2148A
Eguale al n. 2378C salvo che per il numero dei bottoni: 13 per parte all'allacciatura (che manca del gancio metallico), 8 per fila sulle alette delle tasche, 4 per parte al fondo manica. La fascia al braccio manca dello stemma. La cifra B, su questo esemplare, è eseguita rozzamente con filato di cotone bianco.
Etichetta «Riccardo Bencetti Milano»
stato di conservazione: buono

2380C/2148A
Gilet per livrea. Panno di lana tinto in verde scuro; dorso e fodere di diagonale di cotone grigio e diagonale di cotone avana.
Piccolo collo a scialle; due tasche tagliate; chiuso da 8 bottoni di metallo dorato recanti lo stemma di casa Corti.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima davanti: cm. 60
stato di conservazione: buono

2381C/2148A
Gilet per livrea o comunque per domestico. Quarti anteriori di tessuto operato a righe giallo e verde. Dorso di raso di cotone giallo scuro; fodere di diagonale di cotone sbiancato.
Collo a scialle cucito; chiuso da 6 bottoni di metallo dorato recanti lo stemma di casa Corti; due tasche tagliate con alette orizzontali.
Ultimo quarto del XIX sec.
lunghezza massima davanti: cm. 59
stato di conservazione: buono

2382C/2148A (fig. 7)
Gilet per livrea o comunque per domestico. Quarti anteriori di tessuto operato a righe giallo e verde. Dorso e maniche di raso di cotone giallo scuro; fodera di diagonale di cotone sbiancato. Scollatura a V; chiuso da 7 bottoni; due tasche e un taschino tagliati.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima davanti: cm. 59
lunghezza maniche: cm. 55
stato di conservazione: buono. Manacano i bottoni

2383C/2148A
Eguale al n. 2381C, salvo che per le fodere.
lunghezza massima davanti: cm. 57

2384C/2148A
Fascia per livrea, probabilmente usata come cintura. Tessuta in lana a righe verde scuro alternate ad altre in giallo e verde più chiaro (i colori di casa Corti), termina con nappe di filato di lana in queste tre tinte.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima: cm. 113
stato di conservazione: buono

2385C/2148A
Soprabito maschile usato per la servitù, forse per cocchiere. Panno di lana tinto in verde-nero; fodere di tessuto di lana verde scuro e di tela di cotone cerato nelle maniche.
Collo rovesciato chiuso e mantellina foderata tipo «macferlane»; chiuso con 5 bottoni, rotondi e piatti, di metallo dorato recanti lo stemma di casa Corti.
Ultimo quarto del sec. XIX
lunghezza massima dietro: cm. 127
lunghezza mantellina: cm. 56
larghezza totale in fondo: cm. 210
stato di conservazione: buono

2386C/2148A (fig. 9)
Cilindro rigido per servitù di feltro nero, con nastro e profilature di nastro gros-grain nero. Coccarda laterale di nastro nero «a fiamma» recante al centro i colori verde e giallo di casa Corti.
Etichetta stampigliata in oro «cappelleria L.Belloni corso Vittorio Emanuele angolo via Pattari 2 Milano Esportazione».
Ultimo quarto del sec. XIX
h. massima: cm. 15
stato di conservazione: buono

2631C/2196A
calzoni maschili di pelle di daino bianca, per personale di scuderia o addetto al servizio di carrozza.
Chiusi davanti con alta fascia che si allaccia con 3 bottoni e larga patta fermata in vita con 7 bottoni. Sul davanti, 2 bottoni per sostenere le bretelle; altri 2 bottoni al centro dietro per lo stesso scopo; cinturino chiuso da fibbia metallica.Molto stretti al fondo, dove si chiudono con 7 bottoni per parte. Fasce sottopiede di tela di cotone sbiancato.
Seconda metà del secolo XIX
h. massima: cm. 88
Stato di conservazione: discreto; macchiati

2706C/2259A (fig. 11) dono Laura Masella Dal Pozzo, 1994
Grembiule per balia. Leggera mussola di cotone sbiancato; al bordo e ai lati, falsature di pizzo meccanico alternate a bande di rada tela di cotone sbiancato ricamato a pois e barrette a giorno (ricamo meccanico). Gala di pizzo meccanico ai bordi.
Il pannello anteriore si attacca alla cintura formata dalla stessa mussola raddoppiata cui si collegano lateralmente due alte strisce di mussola insaldata, che formano fiocco, ultimate al bordo dalla stessa tipologia decorativa e concluse da gala di pizzo.
1923c. L'esemplare è ritratto alla fig. 11bis, in cui è raffigurato Carlo Francesco Dal Pozzo di San Vincenzo e Castellino (1/1/23-21/2/94) con la balia.
cm. 88Xcm. 108
strisce laterali: cm. 19Xcm. 138
stato di conservazione: discreto. Macchie di umidità

2705C/2259A (fig. 12) dono Laura Masella Dal Pozzo, 1994
Grembiule per balia. Organza di cotone sbiancato. Alta zona decorativa formata dall'inserimento di due bordi paralleli di pizzo (esecuzione meccanica) determinati dall'allineamento di elementi a goccia disposti con la punta rivolta al centro; tra di essi, si inserisce alto bordo di organza a piccole balze cucite formate da elementi romboidali. All'orlo e ai lati, gala di organza e di pizzo meccanico.
Il pannello anteriore si attacca con leggera increspatura alla cintura di organza addoppiata alle cui estremità si collegano, per formare fiocco sul dietro, due alte strisce di organza recanti al bordo la stessa tipologia decorativa e concluse da gala di pizzo meccanico.
Primo quarto del XX sec.
cm. 79Xcm. 118
strisce laterali: cm. 13Xcm. 100
stato di conservazione: buono

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

ALCUNE NOTIZIE CIRCA GLI ANTICHI LIUTAI MILANESI PRESENTI NEL MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Carlo Chiesa

Il Museo degli Strumenti Musicali presso le Civiche Raccolte d'Arti Applicate di Milano rappresenta un importante punto di riferimento non solo per chi voglia avere una visione panoramica sugli strumenti che sono stati utilizzati per fare musica nel corso della storia, ma anche per l'esperto che desideri approfondire lo sviluppo che ogni singola tipologia di strumenti ha avuto nel tempo.

Parlando in termini molto generali, la liuteria italiana si è sviluppata con forti variazioni di stile tra le varie aree geografiche. Questo carattere di differenziazione, che si può riscontrare in quasi tutte le categorie di strumenti riferendosi ad epoche diverse, è particolarmente avvertibile nel campo degli strumenti ad arco, a riguardo dei quali si possono identificare parecchie «scuole» locali imparentate tra loro ma del tutto autonome negli sviluppi stilistici.

Nelle intenzioni degli organizzatori della collezione, tutte queste scuole dovevano essere rappresentate, possibilmente in maniera esauriente. Troviamo così, anche nel catalogo di Natale Gallini[1], un'organizzazione degli strumenti ad arco secondo la loro provenienza geografica: il museo conserva strumenti provenienti da Brescia, Cremona, Venezia, Napoli, Torino e Milano. Come è ovvio, gli strumenti milanesi occupano una posizione di particolare rilievo.

La produzione storiografica sulla liuteria è purtroppo estremamente disomogenea: un esame sommario delle principali opere è sufficiente per rendersi conto che solo alcune di queste scuole sono state studiate su basi scientifiche, mentre decine di volumi sono stati scritti e pubblicati asserendo come certi dati privi di fondamento[2]. A cavallo tra la fine del secolo scorso e l'inizio dell'attuale alcuni seri studiosi si sono occupati delle scuole di Brescia e Cremona[3]. Purtroppo, in genere essi avevano un movente comune e opposto: rivendicare alla propria città il merito di essere stata la «patria» del violino, la città in cui questo strumento sarebbe stato inventato. Le ricerche da essi condotte hanno portato alla luce una notevole quantità di informazioni, in genere di fonte archivistica, che ci permettono di conoscere qualche dato biografico circa i primi liutai che operarono in queste città; molto lavoro resta comunque da svolgere se si guarda ai successivi sviluppi delle due scuole[4]. Altri studi hanno avuto come oggetto alcune celebri figure di liutai:

Stradivari, la famiglia Guarneri, Gio Paolo Maggini, Giovanni Battista Guadagnini e altri ancora[5]. Più recentemente gli archivi di Venezia e Roma sono stati scandagliati e ne è stata tratta una vasta messe di dati, in parte ancora in corso di pubblicazione[6].

La storia della liuteria milanese è ancora tutta da scrivere. Le nostre conoscenze sui liutai di Milano spesso si riducono alle notizie che essi stessi indicarono sulle etichette che apponevano ai loro strumenti. Qualche ricerca è stata svolta da Leandro Bisiach, ma i dati da lui rintracciati pubblicati nell'aggiornamento del 1959 del *Dictionnaire Universel des Luthiers* si riferiscono ad omonimi dei liutai che vengono citati, e non ai liutai stessi[7].

Questo breve articolo vuol essere un contributo alla conoscenza dei liutai milanesi cui sono attribuiti strumenti conservati nel museo e si basa su ricerche d'archivio ancora in corso. Molti dati sono inediti, e in alcuni casi si esporranno ipotesi di lavoro ancora in cerca di conferma.

Il periodo classico della liuteria italiana copre un arco di tempo che va dall'inizio del XVI sec. alla fine del XVIII. Le varie scuole occupano in genere un posto ben definito. A Brescia i primi e principali liutai operarono nel cinquecento e fino al 1630. La scuola di Cremona ha origine nello stesso periodo, ma continua per tutto il seicento raggiungendo il suo massimo splendore poco prima di una rapida decadenza che ne pone il termine al 1750 circa. Da Cremona derivarono più o meno direttamente tutte le altre scuole liutarie locali italiane, con la sola eccezione di Venezia.

Normalmente, si considera come principale carattere della liuteria milanese la modesta qualità degli strumenti prodotti, che viene spiegata con la necessità da parte dei liutai di realizzare opere economiche che soddisfacessero una richiesta locale di committenti che non volevano, o non potevano, rivolgersi ai più rinomati maestri cremonesi. All'origine di questa visione, assolutamente non corretta, non è estraneo il fatto che in genere gli esperti di violini sono e sono sempre stati dei commercianti, interessati più a poter etichettare in qualche modo tutti gli strumenti italiani, anonimi e settecenteschi che giungevano nelle loro mani che a stabilire una prospettiva storica esatta. Ben inteso: molti strumenti anonimi di fattura non particolarmente raffinata sono probabilmente di origine milanese, ed effettivamente nella prima metà del settecento a Milano si fecero in prevalenza violini di basso pregio. Tuttavia, da un punto di vista generale classificare come «liuteria economica» tutta la produzione classica milanese è sbagliato, dal momento che nel seicento troviamo attivi in città liutai eccellenti, e nella seconda metà del settecento Milano fu addirittura il più importante centro della liuteria italiana[8].

Non è noto chi introdusse in Milano l'arte di fabbricare violini, né quando ciò avvenne. I più antichi strumenti pervenutici datano a partire dalla metà del seicento, ed è da questo periodo che conosciamo i nomi dei primi liutai.

La famiglia Grancino è la prima e probabilmente anche la più longeva dinastia di liutai milanesi. Su di essa regna un'assoluta confusione: si parla di un numero imprecisato di membri liutai, e diversi storici ne hanno tentato di ricostruire un albero genealogico attendibile, con risultati estremamente discordanti. Dal punto di vista stilistico, si riconosce abbastanza nitidamente un «carattere generale» degli strumenti Grancino,

entro il quale si possono distinguere due successivi periodi. Il Museo possiede un eccezionale esemplare di violetta di forma insolita (n. 13), recante un cartiglio con l'iscrizione

Giovanni Grancino in Contrada
Largha di Milano al segno
della Corona 1662

Giovanni Grancino nacque a Milano, nella casa di contrada Larga in cui lavorò per quasi tutta la vita, il 12 marzo 1637[9]. Suo padre si chiamava Andrea, e con ogni probabilità fu anch'egli un liutaio. Padrino al battesimo fu Michel Angelo Grancino, organista e compositore, maestro di cappella del Duomo, uno dei maggiori musicisti milanesi del seicento[10]. Non è certo quale rapporto di parentela legasse Andrea e Michel Angelo, ma l'impegno della famiglia in campo musicale è un'importante testimonianza degli stretti vincoli che univano i liutai agli utenti degli strumenti. A somiglianza di quanto avvenne in molti altri casi, si può ipotizzare che i primi liutai Grancino fossero anche musicisti. Questo giustificherebbe lo scarso numero di strumenti di Andrea Grancino pervenutici, e potrebbe spiegare anche perché la maggior parte delle opere di Giovanni dati all'ultimo quarto del seicento, se assumiamo che l'attività come liutaio sia man mano divenuta prevalente.

Giovanni morì il 3 maggio 1709[11]. La sua attività fu proseguita dal figlio Giovanni Battista, cui successero i nipoti Francesco e Michel Angelo. Sia Giovanni che Giovanni Battista godettero di un'agiata condizione economica, al pari della maggior parte dei liutai nel secolo XVII.

La produzione dei liutai Grancino fu, almeno nel seicento, di ottima qualità. Non è possibile al momento stabilire da chi essi appresero l'arte, anche se pare priva di fondamento la notizia che parla di un Paolo Grancino allievo a Cremona di Andrea Amati o di Andrea Guarneri[12]. Tra il 1660 e il 1666 giunse a Milano, in contrada Larga, Bartolomeo Pasta, un allievo di Nicola Amati[13]. E' probabile che il confronto con questo giovane liutaio che proveniva dalla più celebre bottega della storia del violino abbia stimolato e forse anche influenzato l'opera di Giovanni Grancino, imprimendo una svolta nella qualità e nel carattere dei suoi strumenti. Purtroppo, l'attività di Pasta è scarsamente documentata, e rari sono gli esemplari di suoi strumenti pervenutici, così che risulta difficile comprovare in qualche modo questa ipotesi.

Allievo di Giovanni fu probabilmente il capostipite della seconda grande famiglia di liutai milanesi, Carlo Giuseppe Testore. Il museo possiede ben cinque strumenti attribuiti ai principali membri di questa famiglia: sarebbero di Carlo Giuseppe un violino piccolo (n. 78) e un violoncello (n. 79), di Paolo Antonio una viola d'amore (n. 16) e un violoncello (n. 81) e di Carlo Antonio e Giovanni un violino (n. 80).

Riguardo la biografia di Carlo Giuseppe, in mancanza di informazioni certe, si sono sviluppate le più varie ipotesi. Le più accreditate sono riassunte, per esempio, nella voce

a lui dedicata del testo considerato di riferimento da liutai ed esperti, il già citato *Dictionnaire Universel des Luthiers*[14]: «Né a Novara vers 1660; il fit son apprentissage chez Cappa, a Saluzzo, et chez Giovanni Grancino, à Milan. Il se fixa en cette dernière ville, vers 1687, dans Contrada Larga où il mourut après 1737. La plupart des biographes donnent 1710 ou 1720 comme date de son décès. C'est une erreur que P. de Wit a permis de découvrir, en reproduisant ... deux étiquettes de Testore C., l'une de 1715, l'autre de 1737". Vannes era un erudito, un compilatore: la sua opera consiste nell'unificazione di informazioni riportate da fonti diverse, prevalentemente di origine bibliografica, a partire dalla prima metà del secolo scorso. Le notizie da lui fornite su Testore sono quelle che si trovano normalmente nei principali testi precedenti la sua enciclopedia. Il punto è che sono quasi tutte false o almeno da provare. Andiamo con ordine.

Non è noto quando e dove Carlo Giuseppe Testore nacque, ma l'affermazione di una sua origine piemontese meriterebbe qualche genere di supporto, che al momento manca. Allo stesso modo, il suo apprendistato da Cappa a Saluzzo pare solo un'ipotesi poco attendibile. Probabilmente le due notizie si rincorrono e si rinforzano vicendevolmente, divenendo da supposizioni certezze: Testore potrebbe essere nato in Piemonte, quindi sarebbe andato a bottega da un liutaio piemontese; l'unico in questo periodo è Cappa, quindi Testore è allievo di Cappa. Oppure, al contrario: essendo forse allievo di Cappa, Testore è piemontese, eccetera. L'identificazione di Novara come sua città natale dovrebbe inserirsi in questo quadro e fondarsi sulla omonimia con un locale musicista. Vannes ha preferito la tesi più comune nel primo novecento, ma ancora nella seconda metà dell'ottocento vari testi riportano la tesi secondo cui Carlo Giuseppe sarebbe stato cremonese[15].

Per il momento la più antica notizia certa su Carlo Giuseppe che ho reperito risale al gennaio del 1684, quando Testore si sposò con una donna proveniente dalla famiglia Presbler[16]. La coppia andò a vivere nella parrocchia di S. Stefano, nella cui giurisdizione cadeva anche contrada Larga. La cartella della documentazione relativa al matrimonio esiste ancora, ed è vuota. Generalmente questo si verifica quando entrambi gli sposi erano di provenienza milanese, poiché in caso uno di essi fosse forestiero vi si trovano i documenti che questi era tenuto a presentare per dimostrare il suo stato libero. In ogni caso, alla data del matrimonio Carlo Giuseppe abitava già nella parrocchia di S. Stefano. Nel 1690 fu redatto uno stato d'anime, da cui risulta che la coppia risiedeva in una casa in contrada Larga[17]. Nello stesso stabile è registrata anche una vedova, Margarita Testore, che dovrebbe essere la madre di Carlo Giuseppe. La sua presenza è un altro indizio che rafforza la tesi di una provenienza milanese per la famiglia. Testore si trasferì in un'altra casa, sempre in contrada Larga, prima della primavera del 1693[18]. Qui nacquero i due figli che si dedicarono alla liuteria, e qui Carlo Giuseppe morì il 5 marzo 1716[19]. Questa data prova che non è prudente fidarsi troppo delle etichette che si trovano negli strumenti antichi.

Vera dovrebbe essere la notizia dell'apprendistato di Carlo Giuseppe da Giovanni Grancino. Sappiamo che nel 1703 Testore era membro della corporazione dei falegnami,

di cui dovevano far parte i liutai per esercitare il loro mestiere[20], e, secondo gli statuti, per essere ammessi alla corporazione era necessario avere svolto un periodo di apprendistato di cinque anni presso un maestro; i caratteri del lavoro di Testore richiamano sufficientemente quelli di Grancino, così che tutto il quadro risulta abbastanza conseguente.

Carlo Giuseppe fu un liutaio di prim'ordine, abile e piuttosto accurato, ma si dedicò in parte alla costruzione di strumenti economici, soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita.

Dei quattro figli di Carlo Giuseppe che raggiunsero l'età adulta, due si dedicarono alla liuteria.

Il maggiore, Carlo Antonio, fu battezzato il 1 settembre 1693[21]. Lavorò molto, a giudicare dall'alto numero di strumenti che ci è giunto. La sua produzione rivela una dissonanza tra la sua maestria e la bassa qualità delle opere prodotte: spesso i suoi strumenti si presentano di ottima fattura per quanto riguarda il modello e l'impostazione delle bombature, ma non sono rifiniti con l'accuratezza di cui certamente era capace. Carlo Antonio visse sempre in contrada Larga ed ebbe tre figli maschi: il maggiore si fece sacerdote, l'ultimo morì nel primo anno di vita, mentre il medio, Giovanni, nato il 13 novembre 1724[22], seguì la tradizione familiare e fu associato alla bottega del padre, anche se non mi risulta esistano strumenti attribuibili con certezza alla sua sola mano. L'etichetta che si trova nel violino del museo riporta la seguente iscrizione:

Carlo Antonio, e Giovanni Padre, e Figlio
Testori, il qual Carlo è Figlio Maggiore
del fu Carlo Giuseppe Testore, abitanti
in Contrada larga al segno dell'Aquila
Milano 1764

Giovanni morì il 18 aprile 1765[23]. Carlo Antonio apparentemente non è registrato nel libro dei defunti di S. Stefano, ma dovette morire intorno alla stessa data, probabilmente poco dopo[24].

L'ultimo figlio di Carlo Giuseppe fu Paolo Antonio, liutaio di classe molto inferiore al padre e al fratello, nato il 14 giugno 1700[25]. L'etichetta contenuta nella viola d'amore del museo dice:

Paolo Antonio Testore figlio
di Carlo Giuseppe Testore in
Contrada Larga di Milano al
segno dell'Aquila 1739

(la data è aggiunta a mano e non è perfettamente chiara. Potrebbe essere letta 1733). I due fratelli continuarono ad usare l'insegna del padre, l'aquila, ma le loro botteghe furono separate. Pare anzi di leggere una certa rivalità in quella precisazione di Carlo Antonio di

essere il «figlio maggiore» del padre, così come per Paolo Antonio era un punto importante l'appartenenza alla famiglia, se ancora venti anni dopo la morte di Carlo Giuseppe precisava di esserne il figlio. In realtà alla morte del padre egli non aveva ancora compiuto i sedici anni, ed è probabile che gli sia così mancata la figura del maestro nel momento in cui maggiore sarebbe stata la sua importanza. Del resto, oltre a ragioni di mercato, anche gli statuti della corporazione spingevano i due fratelli a continuare immediatamente l'attività paterna. Lo scadimento qualitativo trova forse in questa circostanza contingente la sua spiegazione.

Paolo Antonio scomparve il 30 marzo 1767[26]. Per tutta la vita abitò nella stessa casa di contrada Larga in cui era nato. L'attività della famiglia fu ancora proseguita da un figlio di Paolo Antonio, Pietro, che ha fama di essere uno dei più rozzi liutai italiani del settecento[27].

Se per la famiglia Testore è giustificata la fama di liuteria economica che si attribuisce alla scuola milanese, su ben altri livelli ci portano i prossimi liutai che incontriamo nel museo.

A partire dal 1750 per almeno cinque anni visse e lavorò a Milano Giovanni Battista Guadagnini[28], cui è attribuito il violino n. 75. Nel cartiglio si legge la seguente iscrizione:

Joannes Baptista Guadagnini
Placentinus fecit Mediolani 1753

Al momento del suo arrivo in Milano Guadagnini aveva quasi quaranta anni ed era un liutaio di grande esperienza e classe. Proveniva da Piacenza, anche se non vi era nato, e dopo il suo soggiorno nella nostra città si trasferì a Parma e in seguito a Torino. In queste ultime due città utilizzò etichette in cui il «Placentinus» era stato mutato in «Cremonensis», ciò che viene a volte spiegato supponendo che tra il soggiorno milanese e quello parmense egli abbia per un breve periodo abitato a Cremona.

La famiglia Guadagnini fu attiva nel campo della liuteria fino agli anni quaranta del nostro secolo. Il museo conserva altri due strumenti di suoi membri: un violino di Antonio (n. 107) e una chitarra di Gaetano (n. 274), entrambi ottocenteschi e dai caratteri torinesi.

Anche il padre di Giovanni Battista, Lorenzo, fu un liutaio, ed è citato nell'etichetta del violino n. 77, in cui si legge:

Franciscus Milani
Alumnus Laurentius Guadagnini
fecit Mediolani anno 1754

Ritengo, ma è un'opinione personale confortata anche dall'assenza di prove in contrario, che questa etichetta sia un'invenzione ottocentesca e che nel settecento non sia esistito nessun liutaio chiamato Francesco Milani[29].

Contemporaneamente all'arrivo di Guadagnini, aprì la sua bottega Carlo Ferdinando Landolfi, considerato l'autore del violino n. 82 e del violoncello n. 83. La zona in cui

vivevano e operavano i liutai era ormai da più di un secolo quella di contrada Larga, ma Landolfi preferì spostarsi altrove, precisamente in contrada Santa Margherita[30]. Ignoriamo il nome del maestro di Landolfi, ma un'analisi delle sue prime opere rivela una fortissima analogia con lo stile proprio di Guadagnini nello stesso periodo. Certamente, Landolfi doveva aver in precedenza svolto un lungo apprendistato nella bottega di qualche altro liutaio milanese, altrimenti la corporazione dei legnamari gli avrebbe proibito di iniziare un'attività in proprio[31]. I rigidi statuti dell'arte posero sicuramente degli ostacoli anche a Guadagnini, che giungeva da un'altra città. A livello di ipotesi, ancora in cerca di riscontri, si può immaginare che tra questi due liutai vi sia stata una collaborazione: Landolfi ottiene l'approvazione ad esercitare l'arte di fabbricare violini e si associa con il più esperto Guadagnini che da solo non potrebbe lavorare. E' interessante notare che nelle etichette del periodo di Milano Guadagnini, a differenza di tutti gli altri liutai attivi in città, non indicò mai il suo indirizzo.

Landolfi ebbe un figlio, Pietro, che proseguì l'attività paterna. La famiglia era originaria di Baveno, e qui entrambi i liutai morirono, Carlo Ferdinando il 22 novembre 1784, Pietro Antonio il 13 novembre 1795[32]. Anche in questo caso si può notare che l'esemplare di etichetta di Carlo Ferdinando che Paul de Wit riproduce nella sua opera pare poco attendibile, essendo datato 1788[33].

L'alto livello cui fu riportata la liuteria milanese da Guadagnini e Landolfi fu mantenuto anche dagli ultimi importanti liutai attivi in città prima della fine dell'età classica del violino: i Mantegazza. Il capostipite di questa famiglia, Pietro Giovanni, nato verso il 1730 e morto il 19 marzo 1803[34], fu allievo di Carlo Ferdinando Landolfi. Liutai furono i suoi figli Francesco, nato il 29 luglio 1762 e morto il 9 novembre 1824, Antonio, nato il 25 giugno 1766 e defunto l'11 gennaio 1790, e Carlo, nato il 16 agosto 1772 e morto il 29 gennaio 1814[35].

I figli furono attivi prevalentemente come restauratori, e nella loro bottega passarono moltissimi strumenti per essere adeguati ai nuovi standard che si definirono nei primi anni dell'ottocento, quando, in seguito all'adozione di nuove corde e alla richiesta di una diversa sonorità, si sostituirono i manici e si apportarono pesanti modifiche a quasi tutti gli strumenti preesistenti. Illuminante in questo senso è la testimonianza di un appassionato loro coevo, il conte Ignazio Alessandro Cozio di Salabue, autore di varie opere sulla liuteria classica italiana, che considerava i Mantegazza i migliori liutai attivi in Italia, gli unici in grado di sostenere il confronto con i liutai di Parigi[36].

Attribuiti a Pietro Giovanni Mantegazza sono due strumenti del museo: una viola d'amore (n. 17) e un violino (n. 76). L'etichetta della viola d'amore, contornata da una cornice al di sopra della quale svetta un amorino, reca questo testo:

Petrus Io.es Fratresq.
Mantegatia Mediolani
in Via S Margarite anno
1757

da cui parrebbe che con Pietro Giovanni lavorassero anche dei fratelli. In effetti, anche nel testo di un cartiglio in italiano troviamo scritto «Pietro Giovanni e fratelli Mantegazza»[37], e la prima lettera che il conte Cozio di Salabue scrisse a questi liutai nel 1776 è indirizzata a Pietro e Domenico Mantegazza[38]. Il cognome è piuttosto comune, così che identificare questi fratelli pare impresa piuttosto difficile. Per il momento limitiamoci ad annotare che la sola famiglia Mantegazza che abitò in contrada Santa Margherita nel periodo che ci interessa è quella di Pietro Giovanni[39]. Tuttavia il registro dei morti della città di Milano riporta nel 1756 del decesso di un tale Pietro Antonio figlio di un Domenico Mantegazza[40]. La coincidenza dei due nomi merita ulteriori riscontri, anche se come traccia pare assai labile.

Parecchi altri strumenti milanesi precedenti al 1800 sono conservati nel museo: citiamo i liuti e mandolini dei fratelli Fiscer e dei Presbler (n. 212, 219, 225 e 253), i salteri e gli strumenti a tastiera dei Battaglia (n. 308, 309, 591 e 615), la spinetta attribuita ad Annibale de Rossi (n. 582), quella di Antonio Scotti (n. 592) e il cembalo che sarebbe di Gaspare Bolla (n. 614).

Di tutti questi liutai si conosce solo il nome o poco più. Rimandando a un'altra occasione le famiglie Fiscer, Presbler e Battaglia, vorrei concludere con un'informazione piuttosto curiosa su Annibale de Rossi.

L'Archivio Storico Comunale di Milano conserva un breve carteggio risalente al 1568 riguardante la richiesta da parte di Giovanni Antonio Brenna, un costruttore di strumenti a tastiera, di brevettare un meccanismo che permetteva di *alzar et basar li tuoni ... senza alzar ne basar corde*, ciò che risultava estremamente utile per suonare con altri strumenti in un'epoca in cui si era ben lontani da definire univocamente l'altezza del diapason[41]. Il Governo della città interpellò vari cembalari per essere certo della paternità dell'invenzione in vista della concessione della patente richiesta. In seguito alle risposte ottenute, il brevetto non fu concesso. Tra gli altri, fu richiesto di un parere anche il più celebre cembalaro del tempo, Annibale de Rossi. Possediamo due sue lettere, e nella prima egli si firma con quello che doveva essere il suo cognome originario: «de Arosio». Il nome con cui è ora universalmente noto, e che si trova in calce alla seconda lettera, ha dunque questo singolare etimo. Come sempre capita, questa informazione ci fornisce una migliore conoscenza di un importante liutaio del passato, e al tempo stesso ci spinge a nuove ricerche.

NOTE

Un lavoro di ricerca come quello che sta dietro al presente articolo è possibile solo grazie alla cortesia e disponibilità di molte persone. Vorrei qui ringraziare particolarmente i parroci di Baveno, don Alfredo Fomia, e di San Fedele, p. Casolari, nonché don Bruno Bosatra, Piergiorgio Figini e Franco Bufalini dell'Archivio Storico Diocesano di Milano.

1 Il catalogo del museo, a cura di Natale e Franco GALLINI, col titolo *Museo degli Strumenti Musicali*, ha avuto due edizioni, nel 1958 e nel 1963. Tanto nella prima quanto nella seconda introduzione, Natale Gallini sottolinea l'attenzione dedicata alla liuteria milanese nella formazione della collezione e lamenta la mancanza di considerazione da parte degli storici per i liutai di Milano.

2 Per una bibliografia generale sul tutti i vari aspetti della liuteria cfr. Roberto REGAZZI, *The Complete Luthier's Library*, Bologna 1990.

3 Sui liutai bresciani si veda: Carlo LOZZI, *I Liutai Bresciani e l'invenzione del violino*, Milano 1893 e Giovanni LIVI, *I liutai bresciani*, Milano 1896, nonché i vari opuscoli di Angelo BERENZI. Sulle origini cremonesi del violino: Carlo BONETTI, *La Genealogia degli Amati liutai e il Primato della Scuola Liutistica Cremonese*, Cremona 1938.

4 Cfr. Flavio DASSENNO e Ugo RAVASIO, *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, Brescia 1990. Questo testo raccoglie contributi di vari studiosi circa la liuteria bresciana, fornendo un quadro molto ben documentato della sua origine e dei suoi principali esponenti. Purtroppo, l'indagine è incentrata sul cinquecento e il periodo indagato giunge solo alla metà del seicento.

5 Le opere principali sono gli studi dei fratelli HILL, *Antonio Stradivari: His Life and Work*, London 1902 e *The Violin Makers of the Guarneri Family*, London 1931, entrambi più volte ristampati e tradotti, Margaret L. HUGGINS, *Gio Paolo Maggini. His Life and Work*, London 1892 e Ernest N. DORING, *The Guadagnini Family of Violin Makers*, Chicago 1949.

6 Cfr. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani*, Venezia 1987, e Patrizio BARBIERI, *Cembalaro, organaro, chitarraro ...*, in «Recercare» I 1989.

7 Cfr. René VANNES, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, tomo II, Bruxelles 1959. Per le notizie rintracciate da Bisiach riguardanti membri della famiglia Mantegazza si veda pag. 35. I dati si riferiscono ad omonimi, come è facile verificare in base alle informazioni da me rintracciate di cui più avanti in questo stesso testo.

8 Anche se manca uno studio sulla liuteria milanese, vari strumenti attribuiti ad artefici di questa scuola sono stati pubblicati. Si veda particolarmente Walter HAMMA, *Meister italienischer Geigenbaukunst*, London 1964, e *Alte Meistergeigen*, vol. II, Frankfurt a. M. 1978.

9 Parrocchia di S. Stefano, *Battesimi*, vol. 6, fol. 12r.

10 Su Michel Angelo Grancino cfr. Guglielmo BARBLAN, *Michel Angelo Grancini a 300 anni dalla morte*, Firenze 1971 (estratto da «Chigiana», voll XXVI-XXVII, Nuova serie 6-7, 1971).

11 Parrocchia di S. Stefano, *Defunti*, vol. 2, fol. 84r.

12 Di Paolo Grancino parlano già molti testi ottocenteschi. La notizia di un suo apprendistato cremonese si trova per la prima volta pubblicata in Jules GALLAY, *Les Luthiers Italiens aux XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris 1869. Al momento, non ho trovato in nessuna fonte d'archivio il nome di un Paolo Grancino, al punto che dubito della sua reale esistenza.

13 L'arrivo di Bartolomeo Pasta a Milano è precedente l'8 febbraio 1665, data in cui nacque suo figlio Paolo (Parrocchia di S. Stefano, *Battesimi*, vol. 6, fol. 359v). Bartolomeo è registrato a Cremona tra i garzoni della bottega di Nicola Amati nel 1660 (cfr. Philip KASS, *The Stati d'Anime of S. Faustino in Cremona: Tracing the Amati Family, 1641 to 1686*, in «Journal of the Violin Society of America», vol. XII n.1, 1992).

14 VANNES, *Op. Cit.*, tomo I, Bruxelles 1951, pag. 357.

15 L'argomento meriterebbe uno studio più approfondito. Senza scendere troppo in particolari basti qui segnalare che nella *Luthomonographie*, opera pubblicata anonima in francese a Frankfurt am Main nel 1856, si trova la «copia esatta» di un cartiglio di Testore il cui testo recita «Carlo Testore me fecit Cremona del Anno 16..». Da qui la notizia di un'origine cremonese per il nostro liutaio. I fautori di una sua provenienza piemontese si appoggiano invece a Giovanni DE PICCOLELLIS, *Liutai antichi e moderni*, Firenze 1885, che scrive senz'altro (pag. 88): «TESTORE CARLO GIUSEPPE, di Novara, fu il migliore allievo del Cappa di Saluzzo» e gli attribuisce la paternità del contrabbasso di Bottesini, che in realtà è opera di Carlo Antonio.

[16] Parrocchia di S. Sisto, *Recapiti matrimoniali.*

[17] Parrocchia di S. Stefano, *Stati d'anime*, vol. 2.

[18] Ibid. La casa era l'ultima nel territorio della parrocchia sul lato destro della strada per chi proveniva dalla chiesa. In seguito, nel 1778, fu demolita e al suo posto fu edificato il teatro della Canobbiana.

[19] Parrocchia di S. Stefano, *Defunti* , vol. 2, fol. 126r.

[20] Nel 1703 Carlo Giuseppe Testore e Antonio Maria Lavazza denunciarono un tale Francesco Bresa che costruiva violini senza essere regolarmente immatricolato nella corporazione. Bresa fu diffidato dal proseguire nella sua attività, ma non dette troppo peso alla questione, così che Testore e Lavazza rinnovarono la loro denuncia, associando questa volta a Bresa i vertici della corporazione. Una parte del carteggio relativo a questa vicenda è conservato all'Archivio Storico Civico di Milano, fondo *Materie*, cart. 942,3. Ritengo che una delle possibili vie per fare maggiore luce sullo sviluppo storico della liuteria non solo a Milano, ma anche in altri centri italiani, sia quello di approfondire la nostra conoscenza della struttura e del funzionamento delle corporazioni. Purtroppo, la bibliografia in materia è molto scarsa, e le fonti d'archivio sono assai limitate. A Milano e forse anche a Cremona, i liutai facevano parte delle locali corporazioni dei falegnami, che furono sciolte nel quadro delle riforme giuseppine verso la fine del settecento. Sfortunatamente, gli archivi di queste due corporazioni furono pressoché interamente dispersi durante la prima metà dell'ottocento, senza mai essere stati studiati in alcun modo. Cfr. E. Verga, *L'Archivio della Camera di Commercio e dell'antica Università dei Mercanti di Milano*, Milano 1906, nonché il fondo *Commercio P.A.*, cartt. 255-260 nell'Archivio di Stato di Milano.

[21] Parrocchia di S. Stefano, *Battesimi*, vol. 10, fol. 61r.

[22] Parrocchia di S. Stefano, *Battesimi*, vol. 12, fol. 127v.

[23] Parrocchia di S. Stefano, *Defunti* , vol. 4, pag. 264.

[24] La circostanza si evince da uno stato d'anime redatto in quello stesso anno 1765: il nome di Carlo Antonio è biffato, per indicare la sua morte durante il periodo di validità del registro, e in una nota datata 1765 la sua unica figlia convivente, Camilla, è definita «nubile orfana». Parrocchia di S. Stefano, *Stati d'anime*, vol. 7.

[25] Parrocchia di S. Stefano, *Battesimi*, vol. 10, fol. 173r.

[26] Parrocchia di S. Stefano, *Defunti*, vol. 5, pag. 27.

[27] Per questa valutazione si veda la voce «Testore» nel *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. a cura di Stanley Sadie, London 1984, vol. 3, pag. 570.

[28] A Milano nacquero alcuni dei figli di Guadagnini, ma non ho finora rintracciato nessuna informazione che getti un poco di luce sull'oscurità che avvolge la permanenza nella nostra città di questo formidabile personaggio. La sua figura è stata lungamente studiata dall'amico Duane D. Rosengard, che ne sta ultimando una biografia ricca di notizie inedite e finora sconosciute.

[29] Illustrare per esteso le motivazioni di questa mia opinione in una nota è impossibile. Che Lorenzo Guadagnini possa aver avuto degli allievi a Milano pare incredibile alla luce dei documenti rintracciati da Rosengard. Inoltre, i caratteri utilizzati per stampare l'etichetta paiono decisamente posteriori a quelli in uso nel settecento. Il violino comunque è uno strumento bellissimo sotto tutti i punti di vista, uno dei più belli dell'intero museo.

[30] Le famiglie Landolfi e Mantegazza si trovano regolarmente censite negli *Stati d'anime* della parrocchia di S. Protaso *ad Monachos.*

[31] E' impossibile definire l'anno di immatricolazione di Landolfi nella corporazione. Probabilmente fu lo stesso dei suoi primi lavori firmati e della sua comparsa in contrada S. Margherita, il 1750. Nel 1762 egli ricoprì l'incarico di «officiale» relativamente alla sezione dei costruttori di strumenti ad arco nella corporazione (si veda un elenco a stampa conservato presso l'Archivio Storico Civico di Milano, fondo *Materie*, cart. 601,2).

[32] Parrocchia di Baveno, *Defunti.* Purtroppo le ricerche delle loro date di nascita non hanno per ora portato frutti.

[33] Cfr Paul Marie De Wit, *Geigenzettel alter Meister*, vol. 1, Leipzig 1902, tav. 22, n. 251.

[34] Parrocchia di S. Maria alla Porta, *Defunti.*

[35] Per le date di nascita cfr. Parrocchia di S. Protaso *ad Monachos*, *Battesimi*, vol. 4, rispettivamente le pagine 319, 350 e 401. La morte di Antonio è rilevabile dal registro dei *Defunti* della parrocchia di S. Maria del Giardino, pag. 21. Per le date di morte degli altri due fratelli si veda la prima anagrafe di Milano: Archivio Storico Civico di Milano, fondo *Rubrica del Ruolo Generale della Popolazione della Città di Milano*, vol. 13.

[36] Cfr. Ignazio Alessandro Cozio Di Salabue, *Carteggio*, a cura di Renzo Bacchetta, Milano 1950. Esiste una recente riedizione del solo epistolario del conte Cozio a cura di Elia Santoro, Cremona 1993.

[37] Questa etichetta in italiano è riportata in parecchi repertori. Giovanni De Piccolellis, *op. cit.*, pag. 57, la riporta ponendo una virgola tra i nomi Pietro e Giovanni, così che in molti testi posteriori i fratelli Mantegazza sono identificati in Pietro e Giovanni (cfr. ad es. Giovanni Villa, *I miei violini*, Savigliano 1888, pag. 37). Al contrario, corrette sono le informazioni fornite da George Hart, *The Violin: its Famous Makers and their Imitators*, London 1875, che parlando dei fratelli Mantegazza si riferisce ai figli di Pietro Giovanni.

[38] Cozio Di Salabue, *Op. cit.*, pag. 379 e segg.

[39] Parrocchia di S. Protaso *ad Monachos*, *Stati d'anime*, volumi relativi agli anni dal 1765 al 1784. Nel 1784, in seguito alla riorganizzazione della diocesi di Milano, la parrocchia fu soppressa e contrada S. Margherita finì nella giurisdizione di S. Maria del Giardino, nei cui archivi non pare vi siano stati d'anime.

[40] Archivio di Stato di Milano, fondo *Popolazione P.A.*, cart. 165.

[41] Archivio Storico Comunale di Milano, fondo *Materie*, cart. 822,8.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

«DIPINGERE COLL'INTARSIATURA IN LEGNO»: APPUNTI SUL MOBILE INTARSIATO LOMBARDO

Enrico Colle

Recenti studi sulla mobilia lombarda di fine Settecento hanno riportato l'attenzione, a distanza di alcuni decenni dalle pioneristiche ricerche di Giuseppe Morazzoni, Clelia Alberici e Alvar Gonzàlez Palacios, sull'evoluzione degli stili in Lombardia durante la seconda metà del secolo quando alle forme sinuose e avvolgenti del rococò si sostituirono i modelli neoclassici ripresi dalle architetture e dalle decorazioni dei «saggi Antichi»[1].
Come è stato più volte sottolineato lo stile della mobilia milanese intorno alla metà del XVIII secolo si caratterizza per una struttura fortemente mossa e interamente impiallacciata in radica di noce abbellita con cornicette in legno tinto nero disposte a contornarne le superfici secondo un disegno che, il più delle volte, non teneva conto della ripartizione dei cassetti. Tale uso tipicamente lombardo di decorare, o meglio, «listrare a lutto» i mobili, potrebbe avere come fonte d'ispirazione, oltre che alcune opere d'ebanisteria tedesche e austriache, la struttura degli altari realizzati durante i primi decenni del Settecento in numerose chiese della Lombardia in seguito ad una ondata di rinnovamento degli antichi apparati liturgici legata alla necessità di sostituire le preesistenti strutture lignee con più complesse e durature architetture in marmi policromi e bronzi dorati e di uniformare le cappelle alle norme contenute nel trattato di San Carlo Borromeo *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*[2]. Si potrebbero citare, a questo proposito, i numerosi altari presenti nelle chiese, oltre che di Milano, anche di altre città lombarde come ad esempio Brescia, Bergamo e Cremona. Ma è soprattutto nella tipologia degli altari ideati dai Fantoni dove da una rigida architettura con impianto fortemente prospettico si passa a forme più movimentate e cromaticamente più ricche grazie agli intarsi di marmi variegati che assecondano i morbidi rigonfiamenti e le concavità delle superfici, che si assiste ad un evidente adeguamento dello stile lombardo alle coeve interpretazioni del barocco romano. In questa direzione di gusto l'altare di Sant'Andrea Avellino in San Giacomo Maggiore a Crema (fig. 1), eseguito dalla bottega dei Fantoni tra il 1712 e il 1714[3] con la sua struttura mossa e impreziosita con cornici di marmo nero a forma di volute, può costituire un sicuro precedente per le future generazioni d'ebanisti che tra il 1756, data apposta dal «Canonico Bianco in Apiano Diocesi di Milano»[4] in uno dei cassetti segreti di una scrivania con ribalta (fig. 2), e il 1763, anno in cui i Fratelli De

Valentini terminavano un monumentale mobile a due corpi[5], cercavano di rinnovare gli ormai consunti modelli tardoseicenteschi degli arredi lombardi.
A questo rinnovamento stilistico verso una *rocaille* di gusto internazionale concorsero anche i vari ornatisti e quadraturisti, spesso di origine bolognese, attivi per la nobiltà milanese e primo fra tutti Giuseppe Antonio Castelli detto Castellino o i suoi seguaci Giacomo Lecchi o Cesare Ligari attivi durante la prima metà del Settecento[6]. Le frastagliate *cartouches* intrecciate a ghirlande di fiori e le slanciate volute presenti nelle decorazioni dei citati artisti si ritrovano infatti intagliate negli arredi lignei eseguiti intorno alla metà del secolo e in alcuni mobili intarsiati come ad esempio quelli realizzati all'interno di una delle numerose botteghe d'ebanisteria e di cui il mobile a due corpi con ribalta, ora in collezione privata a Trento[7], documenta la straordinaria qualità artistica e tecnica raggiunta dagli artigiani lombardi. Attorno a questo anonimo ebanista sono stati già raggruppati tutta una serie di arredi[8] cui bisognerà aggiungere, sempre in base al confronto stilistico, un cassettone pubblicato dal Morazzoni come opera veneta[9], ma che in realtà presenta intarsiate sulle sue superfici delle ghirlande di fiori disposte a contornare il fronte e i fianchi, assai simili a quelle del mobile di Trento. La forma mossa dei fianchi del cassettone non ha però quello stacco formato da una piccola rientranza posta sotto il piano e in genere contenente un cassetto, che contraddistingue le opere uscite dalla nostra bottega, ma continua senza interruzione fino a congiungersi con la cornice mistilenea che contorna il piano. Tale impostazione strutturale si incontra invece negli unici due arredi rococò eseguiti dal Maggiolini, la *commode* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco e la scrivania del Bundessamlung Alter Stilmobel di Vienna, e in due cassettoni: uno attualmente in collezione privata milanese e l'altro (fig. 3) presentato ad un'asta Sotheby's di Firenze[10]. Quest'ultimo esemplare presenta dei singolari punti di contatto tra gli arredi finora esaminati, come ad esempio l'uso di larghe zone impiallicciate in radica di noce contornate da piccole volute e abbellite con intarsi floreali, e quelli del Maggiolini con i quali il nostro mobile condivide oltre alla particolare forma bombata, il motivo a spina di pesce che decora gli spigoli, l'ovale al centro della parte frontale e i bordi del piano.
Una decisa evoluzione nello stile dei cassettoni lombardi è però documentata dalle commodes uscite dalla bottega di Giuseppe Colombo, detto il Mortarino. Negli esemplari a noi noti[11], ai quali si aggiunge qui la coppia di cassettoni (fig. 4) recentemente passata sul mercato[12], si nota un deciso cambiamento dell'architettura di tali arredi che si fà più slanciata e in linea con i modelli dello stile Luigi XV. Nel 1774, anno in cui il Mortarino apponeva la sua firma su due cassettoni[13], l'ebanista realizzava anche un inginocchiatoio (figg. 5-6), ora conservato nella Fondazione Morando Bolognini a Sant'Angelo Lodigiano, dove su di una struttura ancora rococò iniziano a fare la loro comparsa elementi decorativi tratti dal repertorio classico come il fregio a dentelli che contorna le superfici impiallacciate di noce e il rosone intarsiato all'interno della parte concava. Repertorio che sarà riutilizzato dall'ebanista anche nel più tardo tavolo del vescovo Visconti Arca (figg. 7-8) firmato e datato 1787[14]. Pur riconoscendo l'esiguità

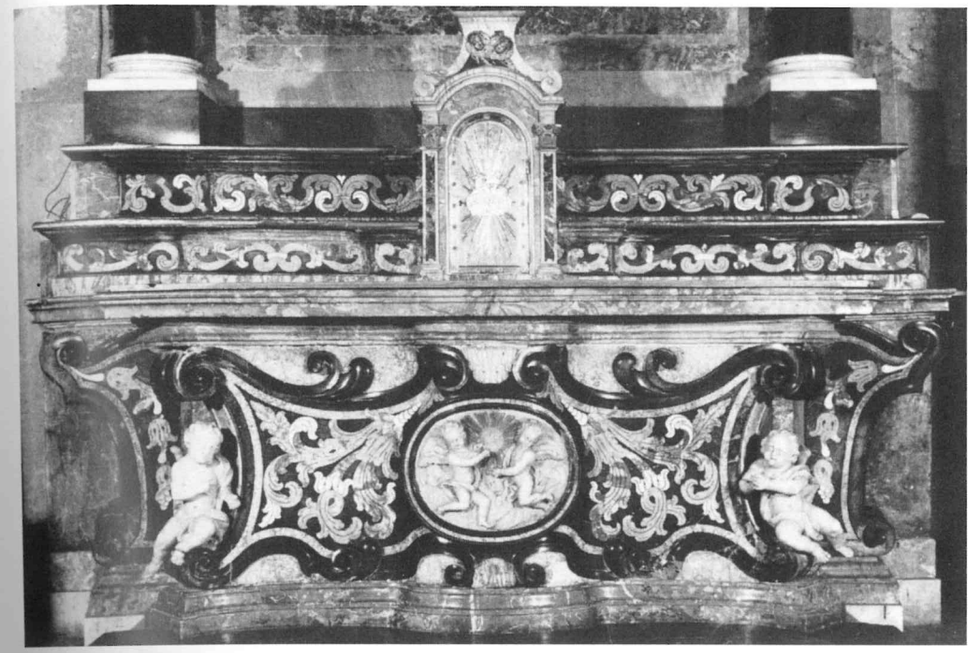


Fig. 1 - Bottega Fantoni e Giacomo Ferrata, *mensa dell'altare di Sant'Andrea Avellino*, 1712-1714, Crema, San Giacomo Maggiore.

Fig. 2 - Manifattura lombarda, *cassettone con ribalta*, 1756, già mercato antiquario.

FIG. 3 - Manifattura lombarda, *cassettone*, 1770-1780, già mercato antiquario.

FIG. 4 - Giuseppe Colombo detto il Mortarino (?), *cassettone*, 1774 c., già mercato antiquario.

FIG. 5 - Giuseppe Colombo detto il Mortarino, *inginocchiatoio*, 1774, Sant'Angelo Lodigiano, Fondazione Morando Bolognini.

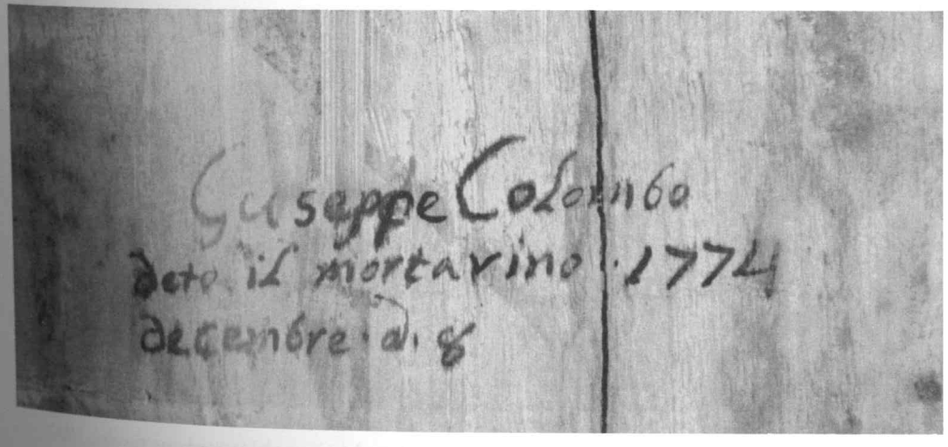


FIG. 6 - Firma apposta all'interno dell'inginocchiatoio precedentemente illustrato.

FIG. 7 - Giuseppe Colombo detto il Mortarino, *tavolo*, 1787, già mercato antiquario.

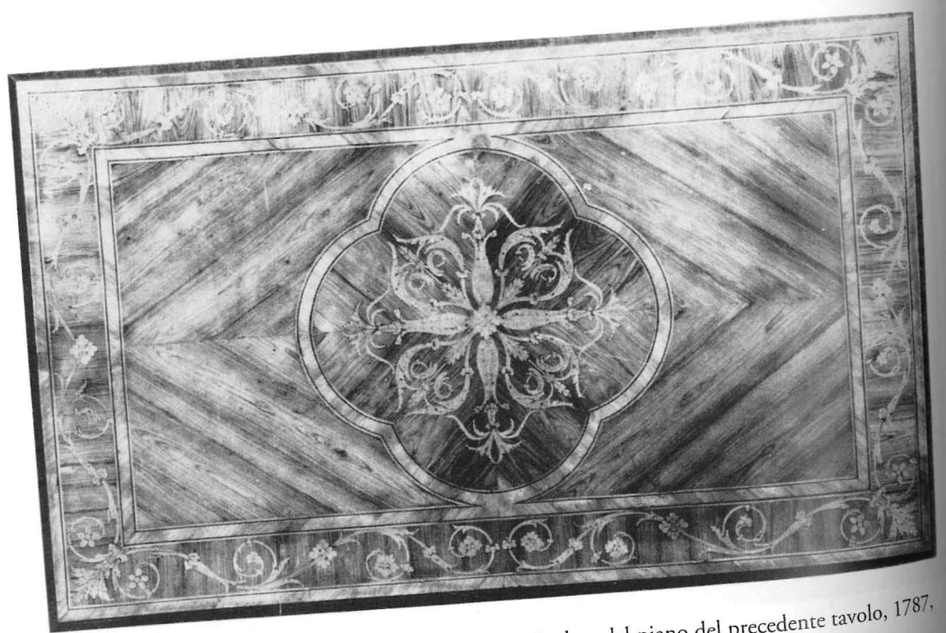


FIG. 8 - Giuseppe Colombo detto il Mortarino, particolare del piano del precedente tavolo, 1787, già mercato antiquario.

FIG. 9 - Bottega di G. Maggiolini, *angoliera*, 1792, Milano, Palazzo Morando.

FIG. 10 - G. Levati (?), *disegno preparatorio per la tarsia della precedente angoliera*, 1792, Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

FIG. 11 - Bottega di G. Maggiolini, *cassettone*, inizi del XIX sec., già Sant'Angelo Lodigiano, Fondazione Morando Bolognini.

Fig. 12 - Bottega di G. Maggiolini, *cassettone*, inizi del XIX sec., Strà, Villa Pisani.

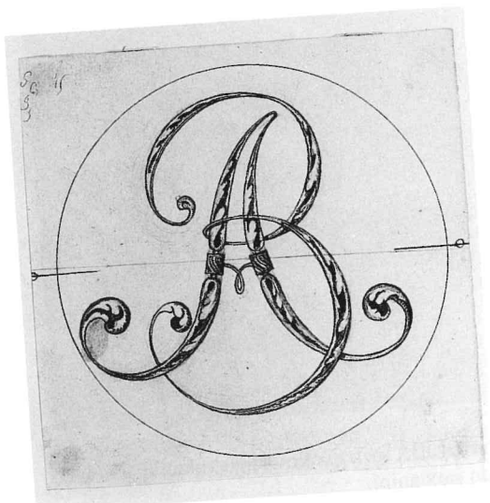


Fig. 13 - Bottega di G. Maggiolini,
Studio di iniziali intrecciate,
Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

Fig. 14 - G. Levati (?), *studio per ornato*,
Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

Fig. 15 - Bottega di G. Maggiolini, *cassettone*, 1809, Milano, Castello Sforzesco,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

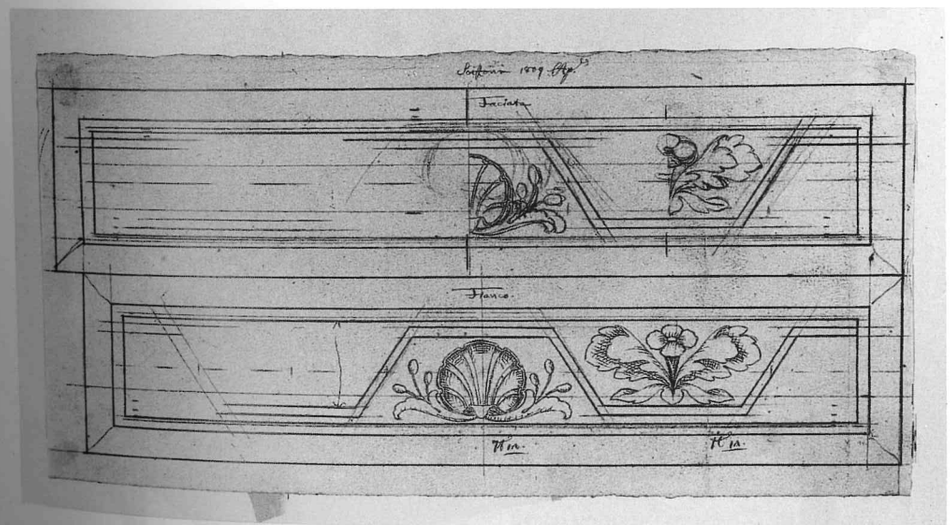


Fig. 16 - Bottega di G. Maggiolini, *disegno preparatorio per il fregio del precedente cassettone*, 1809,
Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

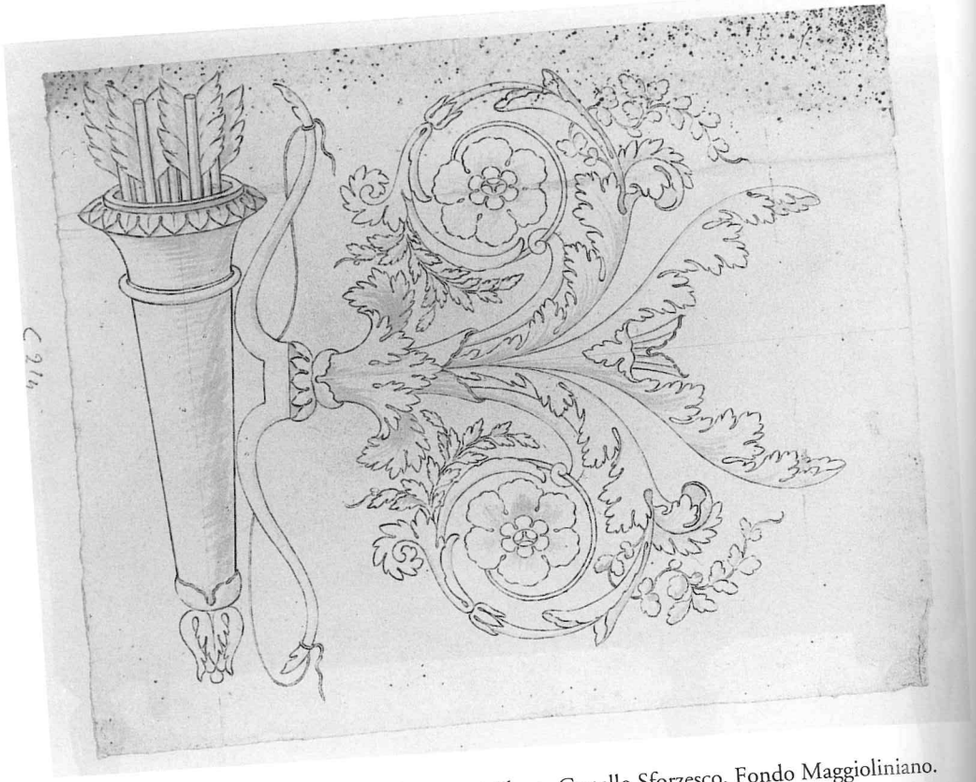


FIG. 17 - G. Levati (?), *studio per ornato*, Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

FIG. 18 - Bottega di G. Maggiolini, *cassettone*, inizi del XIX sec., Ajaccio, Musée National de la Maison Bonaparte.

FIG. 19 - G. Maggiolini, *cassettone*, particolare del fianco sinistro, Tremezzo, Villa Carlotta.

FIG. 20- Bottega di G. Maggiolini, *tavolino*, inizi del XIX sec., Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

delle opere del Mortarino si può tuttavia affermare che rispetto ai coevi mobili d'ebanisteria lombardi quelli realizzati dal nostro artigiano si distinguono per una maggiore attenzione all'evoluzione dello stile francese e risultano svincolati dagli influssi della *rocaille* tedesca che invece sembra muovere i primi passi del Maggiolini nella cui cospicua raccolta di incisioni trovavano posto numerose stampe d'ornato per lo più provenienti dalla Germania[15].

Ad un tardo Luigi XVI, mediato attraverso le creazioni di Gerli e di Giuseppe Levati, si rifanno la maggior parte dei mobili usciti dalla bottega di Parabiago durante l'ultimo decennio del Settecento e i primi anni del secolo seguente. E' il caso delle due angoliere (fig. 9) ora conservate in Palazzo Morando la cui composizione ad intarsio è stata ripresa da un disegno (fig. 10) conservato nella raccolta Maggiolini dove in basso si legge la scritta «Fac.ta Cantoni Andreani 92» che starebbe ad indicare come committenti dei due arredi la famiglia Andreani di Milano e ne fisserebbe la data di esecuzone al 1792. Composizione questa che fu più volte adattata con qualche variante anche su altri mobili come si può vedere nel cassettone (fig. 11) già nella Fondazione Morando[16] dove il motivo centrale del vaso con fiori racchiuso tra una coppia di volute di foglie d'acanto è inserito all'interno di un riquadro geometrico ripreso pure nella parte frontale della commode (fig. 12) di villa Pisani di Strà. Qui, al posto della composizione floreale, furono preferite le iniziali «AB» del committente (Alberico Belgioioso ?) di cui esiste il disegno (fig. 13) così come per il fregio posto sotto il piano (fig. 14) derivato da una idea del Maggiolini per la console di Palazzo Reale di Genova[17]. Ancora al gusto neoclassico si legano la coppia di cassettoni (fig. 15) delle Civiche Raccolte che un disegno preparatorio per il fregio (fig. 16) indica come in via di realizzazzione nel 1809. Anche in questo caso il progetto per la composizione centrale raffigurante una faretra tra due archi da cui si diramano volute di foglie d'acanto terminanti in mazzi di fiori (fig. 17) fu adattato dalla bottega del Maggiolini per decorare altri mobili come ad esempio la coppia di cassettoni (fig. 18) attualmente divisi tra la residenza della Malmaison e il Museé National de la Maison Bonaparte di Ajaccio[18], i fianchi del cassettone ora a Villa Carlotta, ma proveniente dal Palazzo Reale di Milano (fig. 19) o il piano della credenza pubblicata da Clelia Alberici[19]. Così si può dire del motivo decorativo delle due sfingi affrontate tra volute di foglie d'acanto che si ritrova intarsiato lungo la fascia al di sotto del piano sia nel cassettone con alzata delle Civiche Raccolte d'Arte applicata del Castello Sforzesco che in un tavolino (fig. 20) attualmente in deposito presso l'Archivio Storico del Comune di Milano; oppure della composizione con un erma tra un bacile, due rami di palma e un frammento di colonna derivata da Giuseppe Levati da una incisione tratta da *Le pitture antiche d'Ercolano*[20] e adattata a ornare diversi arredi, tra cui anche il fronte di un cassettone (fig. 21) passato sul mercato antiquario assai simile ad un altro esemplare con pannelli intarsiati a motivi archeologici (fig. 22).

Al Levati si devono far risalire anche i progetti per la decorazione di una scatola (figg. 23-26) ora in deposito presso il Museo di Milano. L'arredo fu realizzato dal Maggiolini,

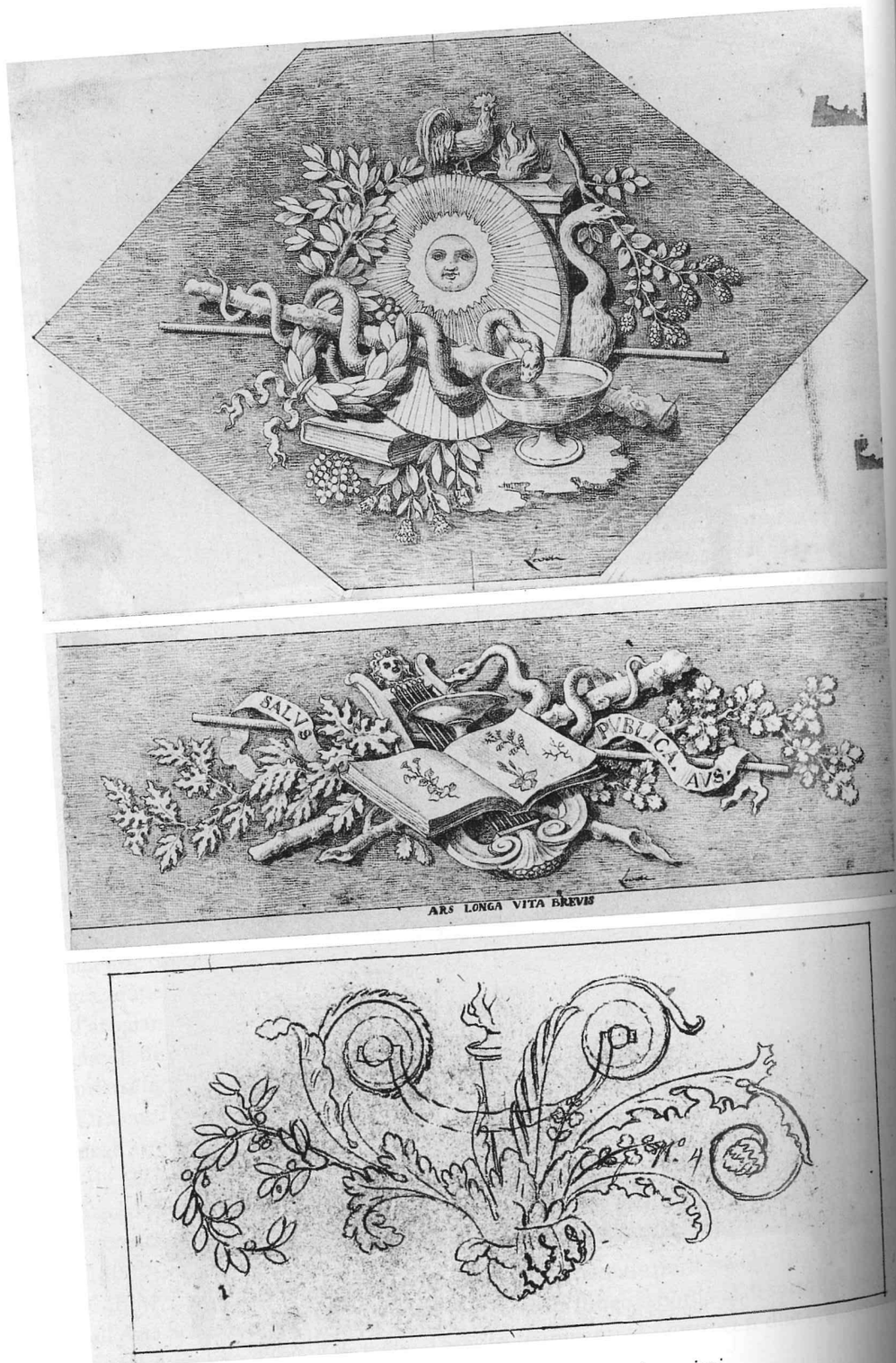
probabilmente verso la fine del Settecento, per un ricco committente che volle far apporre l'iniziale «W» del suo nome all'interno del coperchio. Tale iniziale, individuata dal Morazzoni anche su una scrivania attualmente conservata in collezione privata e presente in alcuni disegni della raccolta dell'ebanista, è stata sciolta tenendo presente il nome del banchiere Von Willer[21]. Si potrebbe però avanzare l'ipotesi che i citati arredi, così come un cassettone ora nella villa Reale di Strà, siano stati commissionati al Maggiolini dal ministro plenipotenziario J. Wilczeck, posto dall'Imperatore Giuseppe II accanto all'Arciduca Ferdinando nel governo del territorio lombardo. Le scritte «Salus publica aus.» e «Ars longa vita brevis» potrebbero infatti essere riferite all'importante ruolo pubblico del ministro e alla sua campagna riformatrice nel campo sia civile che artistico.

«Dopo che Giuseppe Maggiolini di Parabiago ebbe richiamata presso di noi l'arte di dipingere, direm così, coll'intarsiatura in legno, e portarla a certo grado di perfezione, principalmente nel dare col fuoco le mezze tinte, ond'ebbe dal R. Governo, per mano della Società, una medaglia d'oro del valore di 50 zecchini; vari altri operai vi furono che estesero questa maniera di lavoro, cosicché presso di noi è or divenuto anche un ramo di commercio attivo, oltre il somministrare ricchi ed eleganti mobili di lusso nazionale. Bellissimi saggi della loro abilità ci presentarono su questo oggetto Gaspare Bassano, ed Epifanio Moreschi il quale ad un armadio, oltre l'eleganza aggiunse un congegno semplicissimo, di quasi niuna spesa, e nuovo, con cui da chi non ne sa l'artifizio, non può aprirsi, comunque abbiasi l'opportuna chiave; e n'ebbe premio dalla Società.
Altri studiaronsi d'immaginare stromenti onde facilitare le forme degli ornati, come, oltre i summentovati, Giuseppe Cassina, e le riquadrature de' corniciamenti, come il giovinetto Carlo Mattusio che una medaglia d'argento ebbe dalla Società.»[22].

Da quanto riportato negli Atti della «Società patriottica di Milano diretta all'avanzamento dell'agricoltura e delle arti» dati alle stampe nel 1793, si rileva che l'ebanisteria milanese alla fine del secolo era divenuta una delle attività portanti dell'economia lombarda e ciò grazie anche alla bottega del Maggiolini dove si andavano formando le nuove generazioni d'artigiani che, come si legge nel testo degli Atti, si cimentavano nell'elaborazione, oltre che di nuove tipologie d'arredo, anche di originali motivi decorativi da trasferire negli intarsi lignei.
Di alcuni di questi ebanisti, grazie alla firma apposta sulle loro opere, si sono ritrovati parte degli arredi: è il caso di Antonio Mascarone[23] al cui catalogo sarà da aggiungere il tavolino (fig. 27) delle Civiche Raccolte che reca al centro del piano un ottagono con intarsiato Bacco su di un carro trainato da due cavalli che hanno in groppa un putto ciascuno, una scenetta che si ritrova intarsiata nel piano ribaltabile di un sécretaire firmato e datato 1802[24]; oppure di Francesco Abbiati o dell'anonimo artigiano che sigla le sue opere G.B.M.[25]. A quest'ultimo artigiano saranno da ricondurre il tavolo (fig. 28) battuto all'Asta Semenzato del luglio 1990[26] che presenta lungo il bordo al di sotto del piano un fregio a motivo di girali di foglie d'acanto terminanti al centro con due grifi affrontati

FIG. 21 - Bottega di G. Maggiolini (?), *cassettone*, XVIII-XIX sec., già mercato antiquario.

FIG. 22 - Bottega di G. Maggiolini (?), *cassettone*, XVIII-XIX sec., mercato antiquario.



FIGG. 23-24-25 - G. Levati, *studi per decorazioni*, Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

FIG. 26 - G. Maggiolini, *scatola*, fine del XVIII sec. (?), Milano, Palazzo Morando.

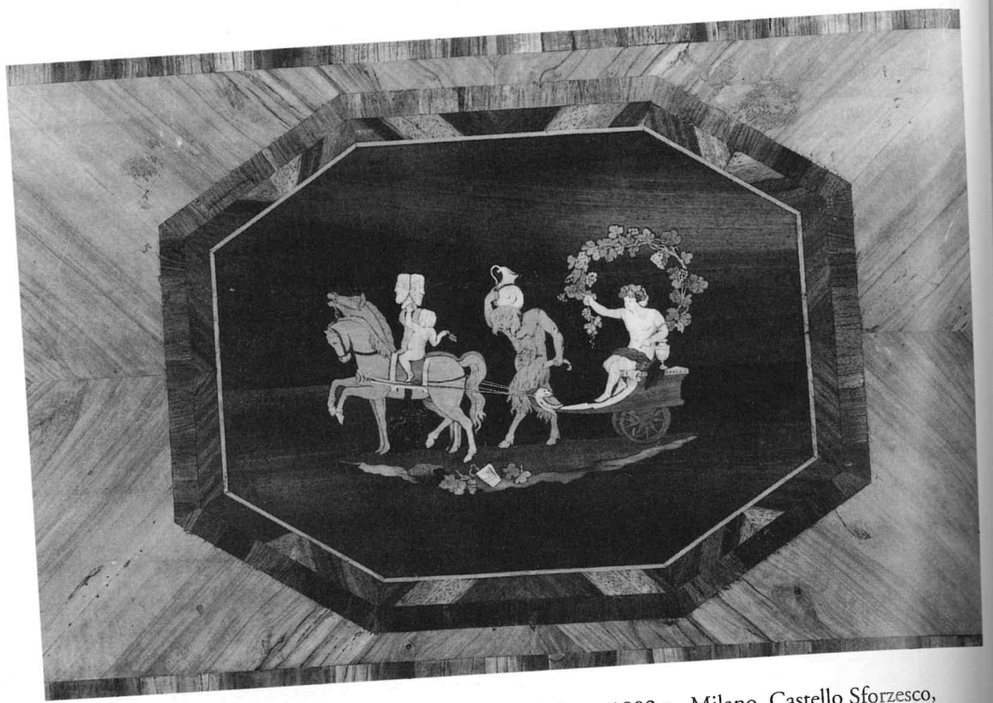


Fig. 27 - A. Mascarone, *tavolino*, particolare del piano, 1802 c., Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Fig. 28 - G.B.M. (?), *tavolo*, XVIII-XIX sec., già mercato antiquario.

Fig. 29 - G.B.M. (?), *cassettone*, Milano, XVIII-XIX sec., Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Fig. 30 - G.B.M. (?), *cassettone*, XVIII-XIX sec.,già mercato antiquario.

FIGG. 31-32 - G.B.M. (?), *coppia di cassettoni*, XVIII-XIX sec., mercato antiquario.

FIG. 33 - G.B.M. (?), *Tavolo*, Milano, XVIII-XIX sec., Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

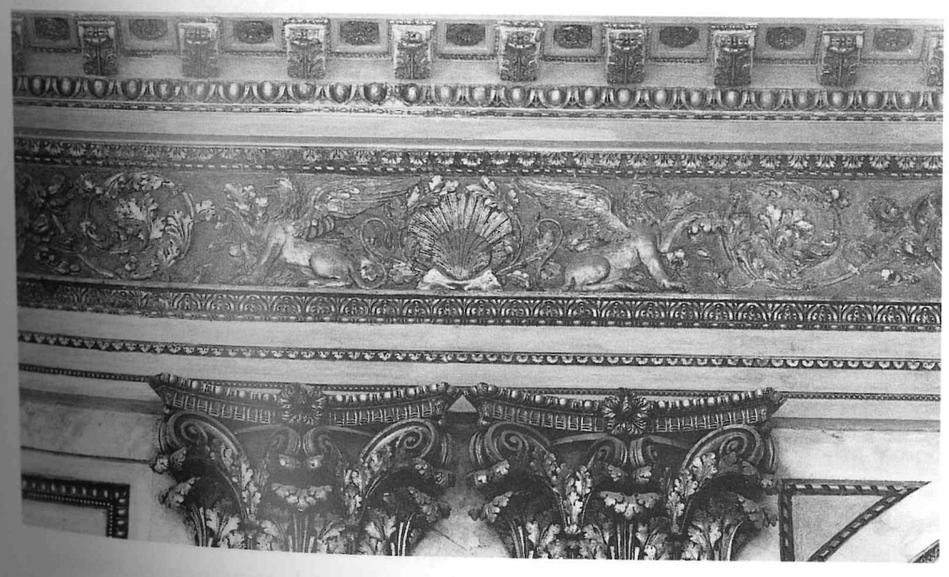


FIG. 34 - G. Albertolli, *particolare decorativo*, 1772-1778, Milano, Palazzo Greppi, Salone da ballo.

Fig. 35 - Bottega di G. Maggiolini, *cassetta*, inizi del XIX sec., Milano, Palazzo Morando.

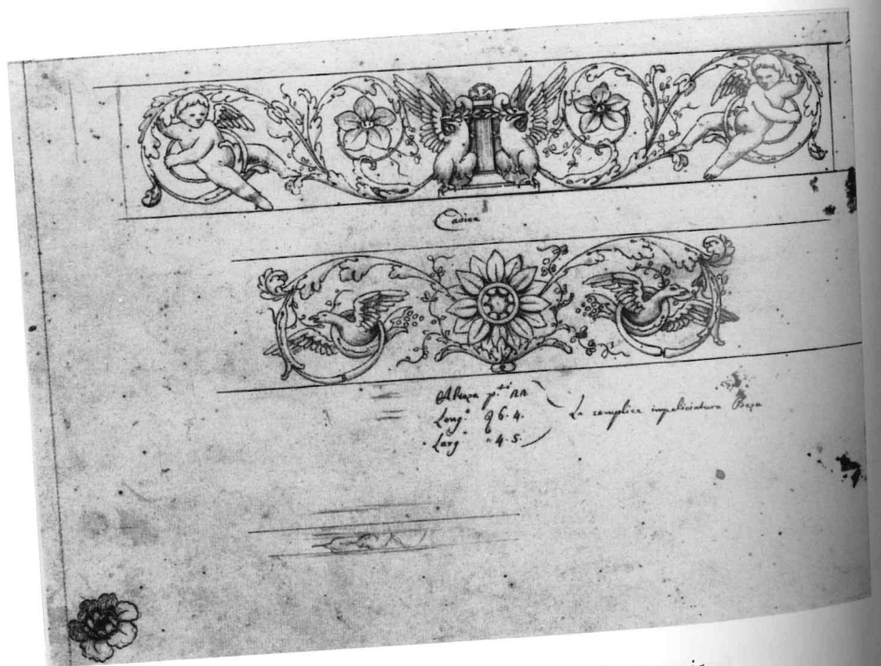


Fig. 36 - Bottega di G. Maggiolini, *studio per tarsia*, Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano.

uguale a quello di una coppia di cassettoni siglati e datati 1797[27] e alcuni mobili delle Civiche raccolte che presentano una disposizione degli intarsi assai simile a quella delle opere siglate dall'ebanista. Si tratta delle due commodes (fig. 29), dei due comodini e di un tavolino donati al Comune di Milano nel 1934 con intarsiati entro medaglioni posti al centro di ciascun lato due figure panneggiate all'antica. La struttura dei citati arredi, così come l'esecuzione tecnica delle tarsie, richiamano alla mente, oltre alla coppia di cassettoni 1797, anche l'angoliera del museo di Brighton dove una figura muliebre racchiusa da una cornice ovale si staglia sul fondo impiallacciato dello sportello contornato da grottesche[28]. Il motivo delle due figure all'antica che avanzano abbracciate presente nei mobili del Castello Sforzesco dovette godere di una certa fortuna. Si ritrova infatti intarsiato in diversi cassettoni passati sul mercato dell'antiquariato[29], mentre il fregio con medaglie alternate da vasi e festoni fu riutilizzato per decorare un tavolino da toilette battuto all'asta Finarte di Milano nel maggio 1989 (lotto 343) e, con alcune varianti, su altri arredi sempre riconducibili alla bottega di G.B.M.[30]. Gli stessi disegni raffiguranti Giove con l'aquila e Giunone e due amanti abbracciati con cupido intarsiati nei cassettoni siglati e datati 1797 (e ripetuti anche in due esemplari datati 1799) furono adoperati anche per un'altra coppia di commodes (fig. 30) per le quali si preferì sostituire il fregio a girali di foglie d'acanto sotto il piano con una decorazione formata da aquile con le ali spiegate alternate a cestini di fiori e tripodi collegati tra loro da leggere ghirlande di foglie[31]. All'impianto strutturale e compositivo dei mobili di G.B.M. si possono avvicinare infine due cassettoni (figg. 31-32) con intarsiato al centro di ciascun esemplare entro un ovale un puttino su di un carro trainato rispettivamente da una coppia di leoni e da due capri. Anche qui, al pari del tavolo con piano in pietre dure delle Civiche Raccolte (fig. 33), compare sotto il piano il motivo a grottesca che si diparte da una composizione centrale (nel caso dei due cassettoni da due draghi disposti simmetricamente al centro del fregio), probabilmente ripreso dai disegni del Levati o dalle decorazioni dell'Albertolli, come ad esempio quella in stucco dorato che contorna il salone da ballo di Palazzo Greppi (fig. 34), ma ravvivato dall'inserimento di piccole figure di satiri e ninfe.
Deriva infine i suoi intarsi dai disegni del Fondo Maggiolini anche una piccola cassetta delle Civiche Raccolte milanesi (figg. 35-36) che, pur riprendendo il motivo delle aquile affrontate e dei putti che giocano tra girali di foglie d'acanto dai fregi dei precedenti arredi, risulta eseguita da una mano meno esperta di quella dei citati ebanisti.

I rapidi mutamenti politici seguiti all'invasione francese e alla nomina di Napoleone a Re d'Italia, la conseguente diffusione del gusto Impero e, non ultima, la massiccia esportazione nei territori conquistati d'ogni genere d'arredo prodotto in Francia, determinarono il progressivo affievolimento dell'ebanisteria lombarda a tutto favore del mobile intagliato. Poco si sa della produzione all'interno della bottega di Maggiolini la cui direzione nel frattempo era passata nelle mani del figlio Francesco e successivamente in quelle di Cherubino Mezzanzanica. Le guide e i dizionari di Milano e della Lombardia editi durante la restaurazione riportano, oltre ai nomi dei più famosi Giovanni Maffezzoli e

Paolo Moschini, anche quelli di vari artigiani che nel frattempo avevano assunto la denominazione di «fabbricanti» e, in taluni casi anche di «mercanti», di mobili quasi a sottolineare un nuovo tipo di produzione serializzata dove non si faceva più distinzione tra l'arredo prodotto in loco e quello importato. Bastava infatti, come nel caso del *cassettone* e della *psiche* (figg. 37-38) dipinti a finti intarsi dai fratelli Pietro e Gaetano Bigatti[32], che il manufatto rispondesse alle mutevolezze e ai capricci del gusto parigino. E ad un attardato stile Carlo X si adegua anche il Mezzanzanica nell'unica opera a noi nota uno scrittoio (figg. 39-41) in legno di noce intarsiato in metallo conservato nel Museo Leone di Vercelli. Il mobile, che reca all'interno del cassetto sotto il piano una placchetta con inciso il nome dell'autore e la data 1834, presenta una decorazione tutta incentrata su emblemi allusivi a Napoleone e all'Impero Francese che alla data in cui esso fu realizzato risulta incosueta se non addirittura unica. In un momento in cui i governanti di tutta Europa tendevano a cancellare dalle menti delle popolazioni il mito napoleonico solo un membro della famiglia Bonaparte o qualche nostalgico, come il principe Demidoff, può aver dato la commissione al Mezzanzanica di realizzare lo scrittoio. Tale supposizione potrebbe essere convalidata dal fatto che nella villa di San Martino all'Isola d'Elba, che fu ceduta dai Bonaparte ad Anatolio Demidoff, si trova ancora pressoché intatto l'arredamento di una camera da letto con mobili intarsiati in ottone (fig. 42) che sembrano dipendere dal medesimo gusto dello scrittoio[33].

Il Mezzanzanica non era però il solo ebanista milanese in grado di eseguire questo tipo d'intarsi. Lo stabilimento di Bernardino Speluzzi, fondato nel 1837, realizzava fino a tutto il 1844, oltre ai consueti mobili con tarsie lignee anche «intarsiature di ottone e tartaruga alla boule, guarnizioni di bronzo, lampade e galanterie sifatte» che oltre a soddisfare la clientela lombarda, venivano esportate anche all'estero[34].

«Milano poi anche nei mobili di lusso può forse gareggiare per solidità, precisione, eleganza e varietà colla stessa Parigi, e dalle officine degli Spelluzzi, dei Colombo, dei Fontana escono lavori che non son certo inferiori all'opere di più squisita fattura del secolo decimosesto. All'uniforme noce o mogano, che usavansi precipuamente in addietro, succedettero ora anche nel nostro paese i legni più ricchi e più varii: l'érable, il legno di rosa, il frassino d'Ungheria, i lavori di tarsia, nonché le dorature e le incrostature in ebano, in avorio, in madreperla, in bronzi cesellati, od anche in pietre dure; e, se cedesi talvolta nel barocco, però si uscì da quella rigidezza di linee, da quella nudità ed uniformità che contraddistinguono i mobili usati nel principio del secolo»[35].

Una rinascita dei lavori a tarsia si attua in Lombardia intorno alla metà dell'Ottocento allorché il recupero degli stili storici del medioevo, del Rinascimento e del Barocco prese il sopravvento al persistente gusto neoclassico che aveva caratterizzato gli ornati e gli arredi eseguiti nel regno lombardo-veneto per buona parte della prima metà del secolo[36]. Nel 1856 Giovanni Frattini scriveva infatti che la locale industria dei mobili era particolarmente florida e che essi «per varietà, eleganza, precisione, solidità» non erano

FIG. 37 - P. e G. Bigatti, *cassettone*, Firenze, Villa di Petraia.

FIG. 38 - P. e G. Bigatti, *psiche*, Firenze, Villa di Petraia.

FIGG. 39-40 - C. Mezzanzanica, *scrittoio*, 1834, Vercelli, Museo Leone.

FIG. 41 - Firma apposta all'interno dello scrittoio precedentemente illustrato.

FIG. 42 - C. Mezzanzanica (?), *cassettone*, terzo decennio del XIX sec., Portoferraio, villa di San Martino.

Fig. 43 - Manifattura milanese, *stipo*, terzo quarto del XIX sec., Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Fig. 44 - F. Pogliani, *stipo*, Carpi, collezione privata.

Fig. 45 - F. Pogliani, particolare dei cassetti in temi del precedente stipo.

FIG. 46 - F. Pogliani, *stipo*, 1883, già mercato antiquario.

FIG. 47 - F. Pogliani, *stipo*, ultimo quarto del XIX secolo, già mercato antiquario.

Fig. 48 - Manifattura milanese, *stipo*, 1870-1890 circa,
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Fig. 49 - Manifattura milanese, *stipo*, 1870-1890 circa, già mercato antiquario.

Fig. 50 - A. De Amici, *stipo*, incisione tratta da *L'Esposizione Universale di Parigi del 1867 illustrata*.

inferiori a quelli parigini. Nel testo vengono citati nuovamente lo Speluzzi per i mobili alla Boulle, mentre per quelli intarsiati in ebano e avorio il Fontana «pur di Milano, che giunse, specialmente nella parte del disegno, non solo ad emulare, ma a vincere in questo genere i più squisiti lavori del Cinquecento»[37]. A questi artigiani, cui si potranno aggiungere i nomi di Luigi Mascheroni, «intarsiatore sì in legno che in metalli»[38], Giovanni Colombo, «ebanista, premiato con medaglia d'oro» che fabbricava mobili anche con intarsiature metalliche[39], Antonio Ceruti che fu anch'esso premiato dal governo austriaco per i suoi mobili e Romualdo Cassina, «ebanista e fabbricante di mobili di lusso»[40], possono essere assegnati un gruppo di arredi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco già ritenuti del XVII secolo, ma che ad un più attento esame stilistico risultano opere indiscutibilmente ottocentesche. Si tratta di tre piccoli stipi (fig. 43) impialllcciati di ebano e intarsiati in avorio che, pur riprendendo la loro forma da quelli seicenteschi, tradiscono, nella disposizione degli ornati, un gusto neocinquecentesco a metà strada tra le incisioni d'ornato tedesche e le moderne opere d'ebanisteria come ad esempio quelle dei fratelli Pogliani[41], di cui si illustrano qui alcuni stipi (figg. 44-47) firmati dall'ebanista[42] e di un *cabinet* in ebano e pietre dure (fig. 48) la cui matrice stilistica può essere ricercata negli intarsi marmorei eseguiti nel corso del Seicento per ornare le chiese milanesi, come ad esempio quelli dei confessionali e del pulpito della chiesa di Sant'Alessandro. A quest'ultimo arredo, che presenta una architettura e una così precisa tipologia decorativa basata sul contrasto cromatico dei marmi e delle pietre dure con le cornici nere che le racchiudono, possono essere affiancati un gruppo di mobili che, come una libreria, un altro stipo con orologio sorretto da da due mori (fig. 49), un mobile a due corpi, un tavolo e sei sedie[43], hanno in comune il rivestimento realizzato con piccole formelle geometriche di cui Adriano Brambilla sembra essere stato uno degli artigiani specializzati.

«L'applicazione della tarsia ai mobili di lusso si pratica con grande magistero ed eleganza in Milano dallo Spelluzzi, dall'Annoni e da (Giovanni) Brambilla»[44] ribadiva nel 1873 il conte Demetrio Finocchietti. Ai citati artigiani si può aggiungere, a questa data, anche Angelo De Amici, «studioso cultore» dell'arte della tarsia e «degno erede delle gloriose tradizioni» artigiane lombarde[45], che presentò all'Esposizione di Parigi del 1867 un monumentale stipo (fig. 50) intarsiato in avorio realizzato su disegni di Luigi Annoni e con la collaborazione di Giovanni Brambilla, parente di Adriano Brambilla a sua volta autore di un armadio (fig. 51) con intagli e intarsi presentato, accanto ad un tavolo adornato da un intarsio raffigurante il ratto delle Sabine, all'Esposizione di Milano del 1881 ed ora conservato insieme ad un tavolino (fig. 51) con intarsiata sul piano «una scena dell'Erodiade portante sopra il bacile la testa di S. Giovanni», nel Museo Borgogna di Vercelli[46]. Qui lo sfoggio delle intarsiature in avorio, rame, «pakfond» e madreperla tendevano a ricreare i preziosi effetti cromatici presenti sui mobili barocchi, mentre i soggetti dei pannelli dovevano riproporre all'attenzione degli spettatori le glorie artistiche italiane al fine di gettare un ideale ponte tra presente e passato. A questo scopo i temi da rappresentare ad intaglio o ad intarsio sulle superfici dei mobili erano per lo più ricavati

dalle incisioni dei più celebri dipinti del Cinquecento o del primo Seicento poiché solo così gli ebanisti «sull'avorio che copre i tavoli, che adorna gli armadi, che arricchisce gli scrigni» potevano attenersi fedelmente al soggetto copiato e fargli acquistare «un nuovo fulgore dal colore nerissimo dei tratti del bulino e dal candore simpatico dell'avorio»[47]. È il caso ad esempio del piano del tavolo (fig. 52) presentato da Carlo Andreoni all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881 dove l'ebanista milanese riprodusse ad intarsio il celebre affresco dell'*Aurora* del Reni, soggetto poi replicato anche sul piano di un altro tavolo (fig. 53) recentemente battuto dalla casa d'aste Christie's di Roma[48].
Un'altra ditta milanese specializzata in questo genere di lavori, e che era ben nota anche fuori d'Italia per il suo commercio di mobili antichi, fu quella della vedova Arrigoni. I mobili intarsiati ed intagliati usciti dalla sua fabbrica, acquistati «in gran numero» dalla ricca borghesia e nobiltà milanese per arredare le proprie residenze, riproducevano nelle tarsie le incisioni tratte dai poemi cavallereschi: si trattava di «guerrieri catafratti, di castelli, di giostre e di battaglie» dove l'ambientazione delle scene e i costumi erano fedelmente ricopiati «nelle linee generali» e nel «carattere» dalle sculture e dalle incisioni di volta in volta prese a modello[49]. Sempre dal catalogo dell'Esposizione parigina del 1878 si apprende anche che tra gli ebanisti milanesi recensiti con lode dalla critica contemporanea venivano annoverati Carlo Corbetta, Daniele Lovati, di cui si riproduce uno stipo (fig. 54) in ebano, avorio, pietre dure e pannelli in argento sbalzato[50], Francesco Angiolini, Francesco Visconti, Maurizio Yung e Antonio Luraschi, tutti presenti con mobili eseguiti in un opulento stile neorinascimentale che, secondo l'anonimo recensore, potevano «a buon diritto» essere affiancati agli esemplari originali[51].
La tecnica dell'intarsio tornava quindi, verso la fine dell'Ottocento, ad essere il vanto dell'artigianato artistico lombardo e Milano poteva di nuovo «andar lieta della prestanza delle sue arti e de' suoi artefici» poiché allora, più che mai, l'unione tra «l'arte architettonica e la decorativa colle arti affini» facevano rivivere con «vigorosa vitalità» le «gloriose memorie del passato»[52].

Desidero ringraziare per gli aiuti e le agevolazioni ricevute durante il lavoro di ricerca Clelia Alberici, Paola Astrua, Maurizio Cera, Arnalda Dallai, Francesco Ferraris, Valentina Maderna, Francesco Morrone, Carlo Orsi, Giovanna Repellini, Anna Rosso, Paolo Setti, Mario Tavella e Giannino Tiziani. Un grazie anche al personale della Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli e a quello del Gabinetto Fotografico del Castello Sforzesco per la loro costante disponibilità.

NOTE

[1] C. M. Giudici, *Riflessioni in punto di Belle Arti dirette ai suoi scolari*, Milano 1775, p. III.

[2] Una dettagliata analisi di tale problematica si trova in M. L. Gatti Perer, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica diocesi di Milano*, in 'Arte Lombarda', 1975, pp. 11-66 e nel più recente intervento di A. Coccioli Mastroviti, *Note sull'architettura d'altare a Piacenza: Gli altari maggiori*, in 'Bollettino Storico Piacentino', gennaio - giugno 1989, pp. 81-101 cui si rimanda anche per una più specifica bibliografia sull'argomento.

Fig. 51 - A. Brambilla, *armadio*, 1881, Vercelli, Museo Borgogna.

FIG. 51 - A. Brambilla, *tavolino*, particolare del piano, Vercelli, Museo Borgogna.

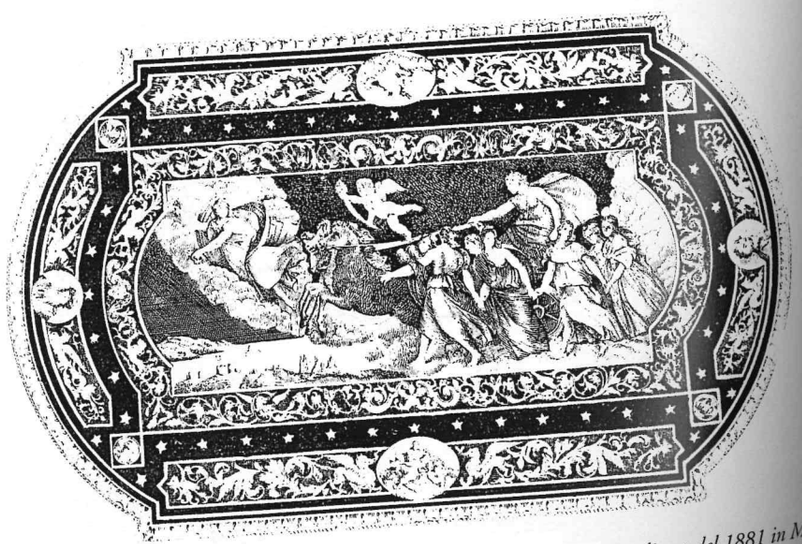


FIG. 52 - C. Andreoni, *piano di tavolo*, incisione tratta da *L'Esposizione italiana del 1881 in Milano illustrata*..

FIG. 53 - C. Andreoni, *tavolo*, nonodecennio del XIX secolo, già mercato antiquario.

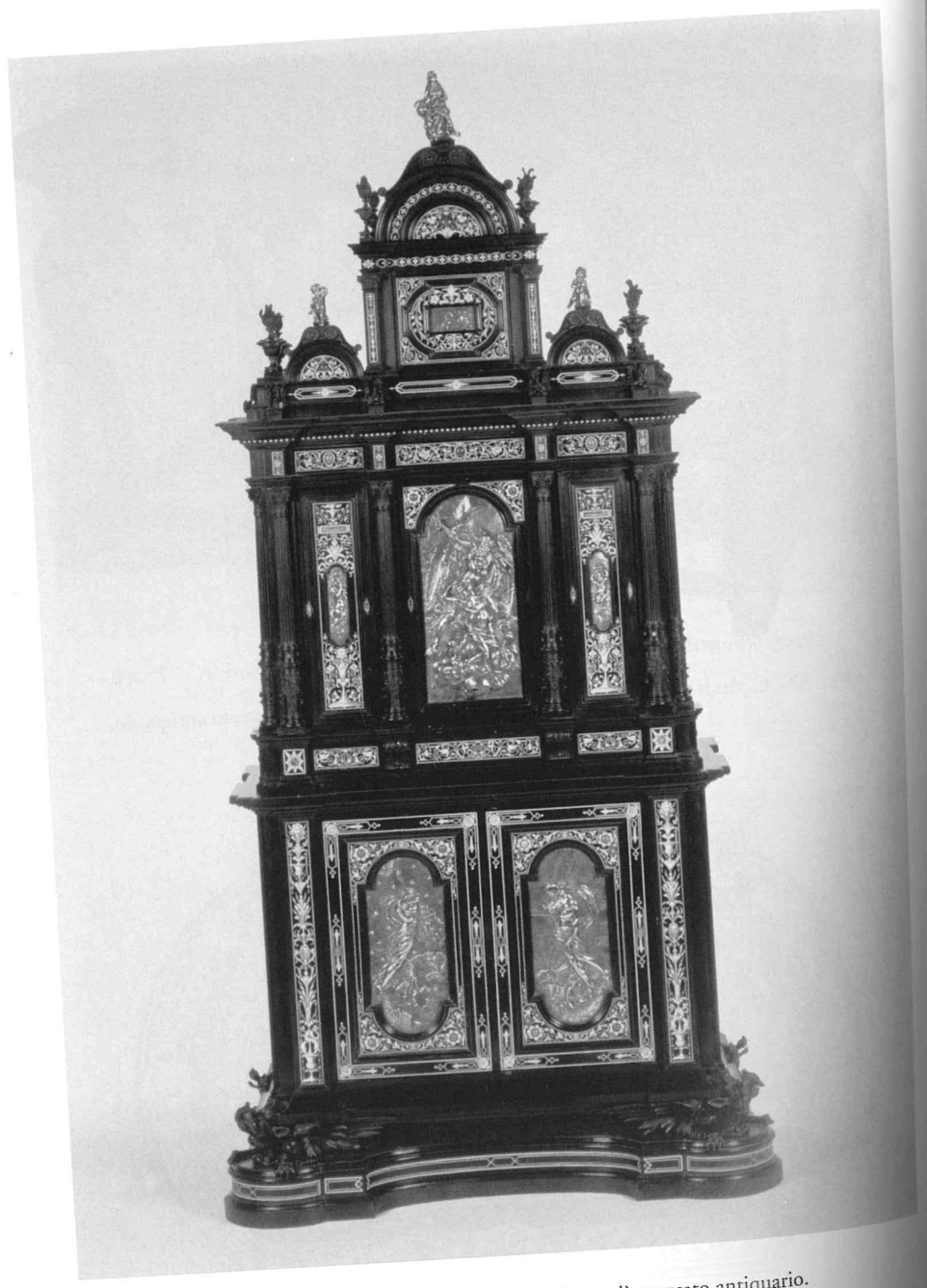


FIG. 54 - D. Lovati, *stipo*, 1870-1890 circa, già mercato antiquario.

[3] Cfr. M. VERGA BANDIRALI, *La riforma barocca di San Giacomo Maggiore di Crema (1712-1749)*, in 'Arte Lombarda', 1994, 1-2, pp. 114-123.

[4] Cfr. *Asta Sotheby's*, Milano, Palazzo Broggi, maggio 1993, p. 48, n. 327, tav. V.

[5] Cfr. C. ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano 1969, p. 112.

[6] Si veda a questo proposito la sezione dedicata ai quadraturisti nel catalogo della mostra Settecento lombardo, Milano 1991, curata da A. Barigozzi Brini, pp. 419-426.

[7] Cfr. E. COLLE, *Nota sul mobile rococò in Lombardia*, in 'Antichità Viva', 4, 1990, pp. 53-54.

[8] G. BERETTI nel suo articolo *Un contributo allo studio della tarsia lignea in Lombardia prima di Giuseppe Maggiolini*, apparso sul volume XVI (1991-1992) di questa rivista, riprendendo quanto detto in E. COLLE, op. cit., 1990, p. 54, ha arricchito il catalogo di questo anonimo ebanista con alcune opere di collezioni private.

[9] Cfr. G. MORAZZONI, *Il mobile veneziano del Settecento*, Milano 1958, vol II, tav. CDVII.

[10] Cfr. *Asta Sotheby's*, Firenze, dicembre 1990, n. 654.

[11] Cfr. E. COLLE, op. cit., 1990, p. 54, fig. 2.

[12] Cfr. Asta Semenzato, Milano, novembre 1990, lotto n. 119.

[13] Cfr. nota n. 11.

[14] Cfr. E. COLLE, *Modelli d'ornato per Giuseppe Maggiolini*, in Prospettiva, 65, 1992, p. 84, nota n. 9.

[15] Cfr. E. COLLE, op. cit, 1992, pp. 78-84.

[16] Il cassettone faceva parte di un gruppo d'arredi recentemente rubati dal Castello dei Morando.

[17] Cfr. G. MORAZZONI, *Il mobile neoclassico italiano*, Milano 1955, tav. CXLVIII.

[18] Di questo motivo decorativo esistono delle varianti nel Fondo maggioliniano di cui una datata 1805.

[19] Cfr. C. ALBERICI, *Una credenza del Maggiolini e i disegni preparatori degli intarsi*, in *Arte all'incanto*, Milano 1990, p. 326, fig. 11.

[20] Cfr. A. GONZÀLEZ-PALACIOS, *Il tempio del Gusto*, 1986, p. 294-295, figg. 605-608 e C. ALBERICI, op. cit., 1990, p. 323.

[21] Cfr. G. MORAZZONI, *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano 1953, tavv. XXIII e CXIX.

[22] Cfr. *Atti della Società Patriottica di Milano diretta all'avanzamento dell'agricoltura e delle arti*, Milano 1793, vol. III, p. CXXVIII.

[23] Cfr. G. VILLANI, in *Civiltà del legno*, catalogo della mostra, Genova 1985, pp. 85-89.

[24] Cfr. A. GONZALEZ-PALACIOS, op. cit., 1986, p. 274, figg. 621-622.

[25] Di questi due intarsiatori si è recentemente occupato A. GONZÀLEZ PALACIOS nel volume *Il gusto dei principi*, Milano 1993, pp. 345-359.

[26] Cfr. Asta Semenzato, Venezia, luglio 1990, lotto n. 263.

[27] Cfr. A. GONZALEZ-PALACIOS, op. cit., 1993, figg. 612-615.

[28] Cfr. A. GONZÀLEZ-PALACIOS, op. cit, 1993, figg. 617-618.

[29] Tra questi: il *cassettone* pressoché identico a quelli delle Civiche Raccolte battuto all'Asta Semenzato di Roma del Marzo 1989, lotto n. 54; la coppia di *comodini*, già all'Asta Farsetti di Prato dell'ottobre 1992, lotto 215; il *cassettone* e i *comodini* passati alle aste di Christie's di Roma rispettivamente nel novembre 1990, lotto n. 70 e nell'ottobre 1991, lotto 239; il *cassettone* dell'Asta Finarte di Milano del maggio 1991, n. 791, lotto n. 436; e la *scrivania* dell'Asta Semenzato di Venezia del febbraio 1989, lotto 270.

[30] Si propone qui in via attributiva di raggruppare sotto la sigla dell'ebanista di G.B.M anche i seguenti mobili passati in varie aste Finarte del 1989: maggio, *tavolino*, lotto n. 164 e del 1990: marzo, *coppia di cassettoni*, lotto n. 148; aprile, *cassettone*, lotto n. 145; maggio, *coppia di comodini*, lotto n. 550, coppia di cassettoni, lotto n. 551; dicembre, *coppia di comodini*, lotto 180; alla XI Mostra dell'Antiquariato di Milano del 1992, p. 203.

[31] Cfr. l' Asta Semenzato di Roma dell'ottobre 1990, lotto n. 143. I cassettoni datati 1799 sono stati pubblicati da A. GONZÀLEZ-PALACIOS, op. cit., 1993, figg. 610-611. Recentemente mi sono stati segnalati da Maurizio Cera due cassettoni datati 1827.

[32] Cfr. A. GONZALEZ-PALACIOS, op. cit., 1986, p. 259. I fratelli Bigatti compaiono citati nelle Guide di Milano dal 1842 al 1849.

[33] A questi mobili si potrebbe aggiungere anche il cassettone e una serie di sedie rispettivamente conservati nei castelli torinesi di Racconigi e Aglié e pubblicati da Edi Baccheschi nel catalogo della mostra *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna*, Torino 1980, vol. 2, nn. 683-684.

[34] Cfr. *Milano e il suo territorio nella sesta riunione degli scienziati italiani*, Milano 1844, p. 110.

[35] Cfr. G. ZANARDELLI, *Sulla Esposizione Bresciana. Lettere di Giuseppe Zanardellli*, Milano 1857, p. 194.

[36] A questo proposito si veda E. COLLE, *I disegni d'ornato dell'Accademia (1776-1860)*, in corso di stampa nella collana *I quaderni di Brera.*

[37] Cfr. G. FRATTINI, *Storia e Statistica della Industria manifatturiera in Lombardia di Giovanni Frattini*, Milano 1856, p. 199.

[38] Si vedano le guide di Milano per gli anni:1842, 1844, 1846, 1848, 1849, 1850.

[39] Cfr. le guide di Milano citate nella precedente nota. Non è stato possibile appurare se il Colombo sia un discente del Mortarino.

[40] Cfr. le guide di Milano degli anni 1846, 1848, 1849.

[41] Gli stipi sono stati pubblicati nel catalogo di G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963, pp. 60-61, nn. 131 e 132 bis. Per quanto riguarda i Pogliani si veda O. SELVAFOLTA, in AA.VV., *Il bello ritrovato*, Novara 1990, p. 480.

[42] Gli stipi illustrati alle figure 46 e 47 furono battuti dalla Casa d'Aste Sotheby's di Londra rispettivamente il 2 novembre 1990 (lotto n. 192) e l'8 giugno 1990 (lotto n. 150). A questi esemplari si possono aggiungere anche gli stipi in ebano, avorio e pietre dure pubblicati nel catalogo della vendita all'asta Sotheby's di Londra del marzo 1986 (lotto n. 477) e Semenzato di Milano dell'ottobre 1990 (lotto n. 57).

[43] Gli arredi citati sono stati pubblicati da G. WANNENES, *Mobili d'Italia. L'Ottocento*, Milano 1987, pp. 148-150, 173, nn. 266, 268, 271, 349, 351-352. Allo stipo delle Civiche Raccolte, già assegnato da Gilda Rosa, op. cit., 1963, p. 62, n. 136, ad anonimi artigiani toscani del XVII secolo, vanno affiancati anche due analoghi mobili conservati a Madrid rispettivamente in Palazzo Reale (Sale della raccolta degli strumenti musicali) e nel Museo Lazaro Galdiano.

[44] Cfr. D. FINOCCHIETTI, *Della scultura e tarsia in legno*, Firenze 1873, p. 247.

[45] Cfr. D. C. VITTORI, *Tarsia d'avorio in ebano*, in *L'Esposizione Universale di Parigi del 1867 illustrata*, Milano 1867, p. 958.

[46] Cfr. *L'Esposizione italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano 1881, pp. 156 e 191.

[47] *Ibidem*, p. 191.

[48] Cfr. Asta Christie's, Roma, 27 marzo 1990, lotto n. 166..

[49] Cfr. *Mobili italiani*, in *L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata*, Milano 1890, p. 259.

[50] Lo stipo è stato pubblicato da G. WANNESSES, op. cit., 1987, p. 146, n. 263.

[51] Cfr. *Mobili italiani*, op. cit., 1890, pp. 259 e 262.

[52] Le citazioni sono state tratte da un opuscolo edito in occasione della presentazione del regalo offerto dal Comune di Milano a Margherita di Savoia nel 1868 e intitolato *Indirizzo a S.A.R. la Principessa Margherita di savoia letto dal sindaco della città di Milano presenti i membri della giunta il giorno 4 settembre 1869 nell'atto di offerire lo stipo che il voto del consiglio comunale designava a ricordanza delle faustissime sue nozze con S.A.R. il Principe Umberto.*

TRA SEGNO E PAROLA: IMMAGINI ITALIANE NELLA POESIA E IN ALCUNE INCISIONI DI ARTISTI CONTEMPORANEI NELLA RACCOLTA BERTARELLI

Marco Fragonara

Il confronto tra il linguaggio poetico e il linguaggio incisorio dal dopoguerra ai giorni nostri permette di delineare un'immagine d'uomo contemporaneo, volto ad una costante volontà di fiducia nel presente e ad un inesauribile atteggiamento di speranza nel futuro, tuttavia immancabilmente delusi e quasi sempre frustrati ogni qualvolta si affacci il desiderio di attuare una conoscenza e una penetrazione, per così dire, più *piene* del reale. Sembra infatti che il tentativo di cogliere la *pienezza* dell'esistere spesso riveli, a più riprese e con le dovute differenze epocali, la percezione di un vuoto e di una mancanza, che contraddicono le istanze di una società italiana, avviata, all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, ad una progressiva riduzione della realtà ad oggetti quantificabili e a beni semplicemente intercambiabili, per permettere la facile assimilazione di una globalità di *cose*, senza un distinto e definito sapore.

Da questa situazione sono emerse una confusione di contenuti, quasi sia mancata la possibilità di cogliere un vero centro tematico, e un tradimento di linguaggi, come se la parola o il segno non siano riusciti a disvelare compiutamente il segreto nascosto nelle pieghe del vissuto. Tale circostanza ha portato la poesia ad avvicinarsi alle forme della narrativa e in genere la grafica a quelle della pittura, costringendosi spesso a perdere la loro valenza simbolica e a confluire in un tutto indistinto, ove il linguaggio è stato sempre più negato. Tuttavia all'interno di questo panorama, ove le varie realtà sono state schiacciate e private del senso del sacro in esse riposto, non sono mancati coloro che hanno mostrato attraverso la poesia, ma anche la grafica, la loro indipendenza e la loro autonomia da quegli schemi preconfezionati dall'industria culturale che, all'indomani della Liberazione, ha iniziato ad imporre al pubblico nuovi indirizzi e spesso a inglobare nelle sue strutture numerosi intellettuali, conferendo ad essi, solo artificiosamente, il ruolo di *maestri* della morale, del comportamento e delle scelte altrui.

Il tentativo spesso affannoso di un aggiornamento culturale, unito al desiderio di diffondere opere e idee in ogni livello sociale, è sembrata la strada più idonea a molti artisti italiani – si pensi a Vittorini o a Pavese – per offrire non tanto una visione del mondo, ma una serie di documenti improntati su di un realismo, assai particolare, che non ha trovato concreti riferimenti nella società, ma è sfociato in un intellettualismo lontano dalla

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

[31] Cfr. l' Asta Semenzato di Roma dell'ottobre 1990, lotto n. 143. I cassettoni datati 1799 sono stati pubblicati da A. GONZÀLEZ-PALACIOS, op. cit., 1993, figg. 610-611. Recentemente mi sono stati segnalati da Maurizio Cera due cassettoni datati 1827.

[32] Cfr. A. GONZALEZ-PALACIOS, op. cit., 1986, p. 259. I fratelli Bigatti compaiono citati nelle Guide di Milano dal 1842 al 1849.

[33] A questi mobili si potrebbe aggiungere anche il cassettone e una serie di sedie rispettivamente conservati nei castelli torinesi di Racconigi e Aglié e pubblicati da Edi Baccheschi nel catalogo della mostra *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna*, Torino 1980, vol. 2, nn. 683-684.

[34] Cfr. *Milano e il suo territorio nella sesta riunione degli scienziati italiani*, Milano 1844, p. 110.

[35] Cfr. G. ZANARDELLI, *Sulla Esposizione Bresciana. Lettere di Giuseppe Zanardellli*, Milano 1857, p. 194.

[36] A questo proposito si veda E. COLLE, *I disegni d'ornato dell'Accademia (1776-1860)*, in corso di stampa nella collana *I quaderni di Brera.*

[37] Cfr. G. FRATTINI, *Storia e Statistica della Industria manifatturiera in Lombardia di Giovanni Frattini*, Milano 1856, p. 199.

[38] Si vedano le guide di Milano per gli anni:1842, 1844, 1846, 1848, 1849, 1850.

[39] Cfr. le guide di Milano citate nella precedente nota. Non è stato possibile appurare se il Colombo sia un discente del Mortarino.

[40] Cfr. le guide di Milano degli anni 1846, 1848, 1849.

[41] Gli stipi sono stati pubblicati nel catalogo di G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963, pp. 60-61, nn. 131 e 132 bis. Per quanto riguarda i Pogliani si veda O. SELVAFOLTA, in AA.VV., *Il bello ritrovato*, Novara 1990, p. 480.

[42] Gli stipi illustrati alle figure 46 e 47 furono battuti dalla Casa d'Aste Sotheby's di Londra rispettivamente il 2 novembre 1990 (lotto n. 192) e l'8 giugno 1990 (lotto n. 150). A questi esemplari si possono aggiungere anche gli stipi in ebano, avorio e pietre dure pubblicati nel catalogo della vendita all'asta Sotheby's di Londra del marzo 1986 (lotto n. 477) e Semenzato di Milano dell'ottobre 1990 (lotto n. 57).

[43] Gli arredi citati sono stati pubblicati da G. WANNENES, *Mobili d'Italia. L'Ottocento*, Milano 1987, pp. 148-150, 173, nn. 266, 268, 271, 349, 351-352. Allo stipo delle Civiche Raccolte, già assegnato da Gilda Rosa, op. cit., 1963, p. 62, n. 136, ad anonimi artigiani toscani del XVII secolo, vanno affiancati anche due analoghi mobili conservati a Madrid rispettivamente in Palazzo Reale (Sale della raccolta degli strumenti musicali) e nel Museo Lazaro Galdiano.

[44] Cfr. D. FINOCCHIETTI, *Della scultura e tarsia in legno*, Firenze 1873, p. 247.

[45] Cfr. D. C. VITTORI, *Tarsia d'avorio in ebano*, in *L'Esposizione Universale di Parigi del 1867 illustrata*, Milano 1867, p. 958.

[46] Cfr. *L'Esposizione italiana del 1881 in Milano illustrata*, Milano 1881, pp. 156 e 191.

[47] *Ibidem*, p. 191.

[48] Cfr. Asta Christie's, Roma, 27 marzo 1990, lotto n. 166..

[49] Cfr. *Mobili italiani*, in *L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata*, Milano 1890, p. 259.

[50] Lo stipo è stato pubblicato da G. WANNESSES, op. cit., 1987, p. 146, n. 263.

[51] Cfr. *Mobili italiani*, op. cit., 1890, pp. 259 e 262.

[52] Le citazioni sono state tratte da un opuscolo edito in occasione della presentazione del regalo offerto dal Comune di Milano a Margherita di Savoia nel 1868 e intitolato *Indirizzo a S.A.R. la Principessa Margherita di savoia letto dal sindaco della città di Milano presenti i membri della giunta il giorno 4 settembre 1869 nell'atto di offerire lo stipo che il voto del consiglio comunale designava a ricordanza delle faustissime sue nozze con S.A.R. il Principe Umberto.*

TRA SEGNO E PAROLA: IMMAGINI ITALIANE NELLA POESIA E IN ALCUNE INCISIONI DI ARTISTI CONTEMPORANEI NELLA RACCOLTA BERTARELLI

Marco Fragonara

Il confronto tra il linguaggio poetico e il linguaggio incisorio dal dopoguerra ai giorni nostri permette di delineare un'immagine d'uomo contemporaneo, volto ad una costante volontà di fiducia nel presente e ad un inesauribile atteggiamento di speranza nel futuro, tuttavia immancabilmente delusi e quasi sempre frustrati ogni qualvolta si affacci il desiderio di attuare una conoscenza e una penetrazione, per così dire, più *piene* del reale. Sembra infatti che il tentativo di cogliere la *pienezza* dell'esistere spesso riveli, a più riprese e con le dovute differenze epocali, la percezione di un vuoto e di una mancanza, che contraddicono le istanze di una società italiana, avviata, all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, ad una progressiva riduzione della realtà ad oggetti quantificabili e a beni semplicemente intercambiabili, per permettere la facile assimilazione di una globalità di *cose*, senza un distinto e definito sapore.

Da questa situazione sono emerse una confusione di contenuti, quasi sia mancata la possibilità di cogliere un vero centro tematico, e un tradimento di linguaggi, come se la parola o il segno non siano riusciti a disvelare compiutamente il segreto nascosto nelle pieghe del vissuto. Tale circostanza ha portato la poesia ad avvicinarsi alle forme della narrativa e in genere la grafica a quelle della pittura, costringendosi spesso a perdere la loro valenza simbolica e a confluire in un tutto indistinto, ove il linguaggio è stato sempre più negato. Tuttavia all'interno di questo panorama, ove le varie realtà sono state schiacciate e private del senso del sacro in esse riposto, non sono mancati coloro che hanno mostrato attraverso la poesia, ma anche la grafica, la loro indipendenza e la loro autonomia da quegli schemi preconfezionati dall'industria culturale che, all'indomani della Liberazione, ha iniziato ad imporre al pubblico nuovi indirizzi e spesso a inglobare nelle sue strutture numerosi intellettuali, conferendo ad essi, solo artificiosamente, il ruolo di *maestri* della morale, del comportamento e delle scelte altrui.

Il tentativo spesso affannoso di un aggiornamento culturale, unito al desiderio di diffondere opere e idee in ogni livello sociale, è sembrata la strada più idonea a molti artisti italiani – si pensi a Vittorini o a Pavese – per offrire non tanto una visione del mondo, ma una serie di documenti improntati su di un realismo, assai particolare, che non ha trovato concreti riferimenti nella società, ma è sfociato in un intellettualismo lontano dalla

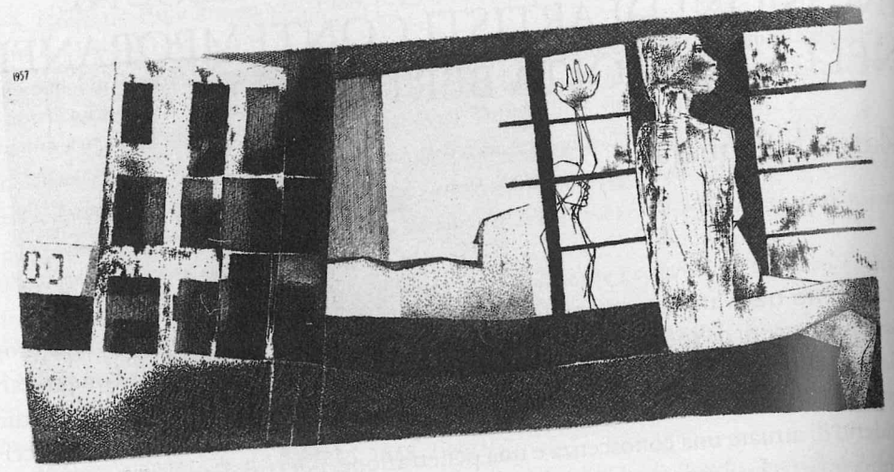


FIG. 1 - Giuseppe Guerreschi (Milano 1929 - Saint Laurent du Var 1985)
Anno zero, acquaforte, 1957 (Mod. m 48-8)

comprensione e dal consumo popolari.
A nulla sono valse, in quegli anni, le speranze riposte in una ripresa e in una riedificazione sociale, che si sono risolte, all'interno dell'ambito intellettuale, in un ritorno alla cronaca e al quotidiano, ove è emerso il senso della contraddizione tra un dolore personale a volte sinceramente provato e l'altrui indifferenza. È il caso delle poesie di Quasimodo, poste sulle tracce di un linguaggio realistico, intriso di oratoria e retorica, ma anche di Alfonso Gatto che, dopo le esperienze ermetiche degli anni Trenta, nel ventennio successivo si è mostrato incerto tra le istanze populiste ed un approdo politico, ispirato ai temi bellici, sintetizzati nella raccolta *Il capo sulla neve* del 1949[1], paragonabile per il suo crudo realismo a molte opere di Guttuso.
Tuttavia per molti artisti le esperienze della guerra, della prigionia o della lotta partigiana divengono pretesto per denunciare il fallimento di un'intera generazione e per considerare il tradimento storico di ogni ideale, in una dimensione atemporale, che risolve in un incedere lento,

Spesso per viottoli tortuosi
(...)
tra sterpi amari del più amato filo
di ferro (...)

come ricorda nel 1947 Vittorio Sereni nel suo *Diario d'Algeria*[2].
Della recente esperienza bellica al poeta non rimane che un senso di vuoto, un vago sogno in cui,

Ride una lavra chiara
dov'era la sentinella
e la collina
dei nostri spiriti assenti
deserta e immemorabile si vela[3].

L'evento vissuto ha perso in questi versi ogni concretezza e il luogo, ove solo un anno prima era sorto il campo di concentramento, non è più raggiungibile neppure dalla memoria. Quel che rimane si riassume in uno stato di abbandono, ove tutto appare annebbiato e remoto.
Questa condizione psicologica, emblematica dell'uomo contemporaneo, è propria di chi avverte che qualcosa all'interno della storia, non solo personale, si è inevitabilmente rotto per lasciare il posto ad una dimensione, ove la prigionia è divenuta allegoria dell'intera esistenza. Una situazione simile per la sua drammaticità viene ancora avvertita nella seconda metà degli anni Cinquanta nelle acqueforti di Giuseppe Guerreschi. In *Anno zero* (fig. 1), infatti, la presenza della violenza espressiva, tipica delle opere di quest'artista, lascia tuttavia spazio ad una fragile figura, che andrà via via sempre più deformandosi con il passare degli anni nell'evocazione di una umanità ossessionata ed inquieta che sembra essere entrata in dissidio con la continuità storica.
È dalla prima metà degli anni Cinquanta che la nuova realtà socio-economica inizia a riflettersi anche sul costume e sulla cultura italiana, mossa alla ricerca di nuovi concetti e di rinnovate formulazioni, spesso attinte nelle suggestioni straniere. Tuttavia l'intellet-

FIG. 2 - Paolo Manaresi (Bologna 1908-1991)
Visione notturna, acquaforte, 1954 (Mod. p. 69-9)

tuale continua a trovarsi, per così dire, spiazzato dato che il « naturalismo è illeggibile, il realismo è messo in discussione e il simbolismo ha anch'esso perso la sua forza e la sua attualità. Il solo punto fermo da cui partire è che lo scrittore [e l'artista in genere di quegli anni] è un uomo che ha preso come materiale la lingua comune»[4], come ha avuto modo di constatare Sartre un decennio più tardi, ma non ha più recuperato un sistema di riferimento per il suo esistere.
Se non si ha più nulla da dire sugli uomini, non rimane che denunciare la paradossale situazione dell'individuo di essere-nel-mondo e rivolgere la propria attenzione non alle emozioni, ma al tentativo di ricondurre all'universale il proprio esistere parziale.
Il silenzio diviene così testimone della condizione di precarietà, ove la speranza di riscatto appare come pallida luce e

> In questa frana siamo aggrappati a un raggio di sole
> sulla cascata silenziosa delle anime perdute.
> Con dolcezza ci adescano dal profondo[5].

Sono i versi di uno dei poeti più trascurati dalla critica nel dopoguerra, Andrea Rivier, che in *Messaggio* del 1952 ricerca un significato della vita che non può essere più restituito a chi ha provato il senso della solitudine, costantemente percorso da brividi di morte e di delusione. Ad essi sembrano fare eco le parole di Giorgio Caproni in *Il passaggio d'Enea*[6] di quattro anni posteriore, ove in un silenzio senza storia non è possibile comunicare alcun sapere, né alcuna teoria perché non si ha più nulla da dire «nell'infinito caos dei nomi ormai vacui». Eppure i poeti comunicano e sanno cogliere con l'opera artistica la più radicale condizione umana, rappresentandola allusivamente, senza mai descriverla, come nell'acquaforte del 1954, *Visione notturna*, di Paolo Manaresi (fig. 2) o nel bulino di Armando Donna, *Case e ringhiera* del 1953 (fig. 3), in un procedere verso l'ignoto, dissimulato agli sguardi e immerso nel nulla, senza i sobbalzi dell'appagamento, né le impennate dell'insoddisfazione, nell'evocazione di una vaga atmosfera surreale e onirica.
È forse per questo senso di incompiutezza all'interno della storia che la poesia e l'incisione, soprattutto italiane, hanno mostrato, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, un progressivo ritorno al tema del paesaggio, riproposto non tanto in una lettura naturalistica-mimetica, quanto in una reinterpretazione esistenziale. L'esigenza di incontrare una realtà *vera* da afferrare anche illusoriamente nella sua totalità, per evitare di continuare a sperimentare la bruttezza e la confusione quotidiane, conduce infatti alla ricerca di epifanie, cariche di nuovi significati, pur nella consapevole impossibilità di una riproposta di mitiche età felici, ma

> Il tempo ci rapisce, e il cielo è solo
> anche di queste rondini che il volo
> intrecciano, pericolosamente,
> come chi va cercando nella mente
> qualche nome perduto… e il ritrovarlo
> nemmeno conta, poiché ormai è già sera[7].

Il senso di pacata angoscia di questi versi di Carlo Betocchi, tratti dalla raccolta *L'estate*

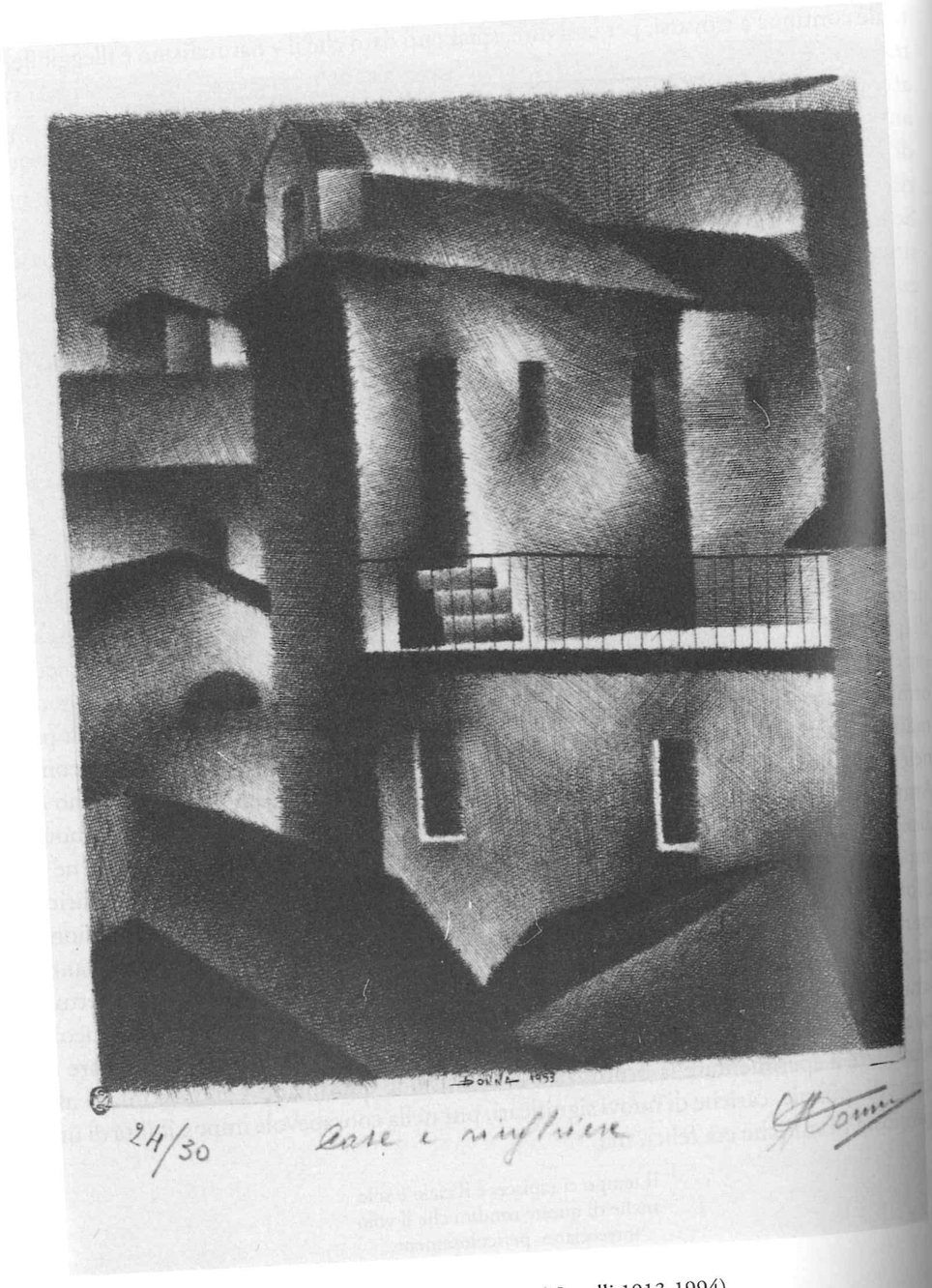


FIG. 3 - Armando Donna (Vercelli 1913-1994)
Case e ringhiera, bulino, 1953 (Mod. m 79-7)

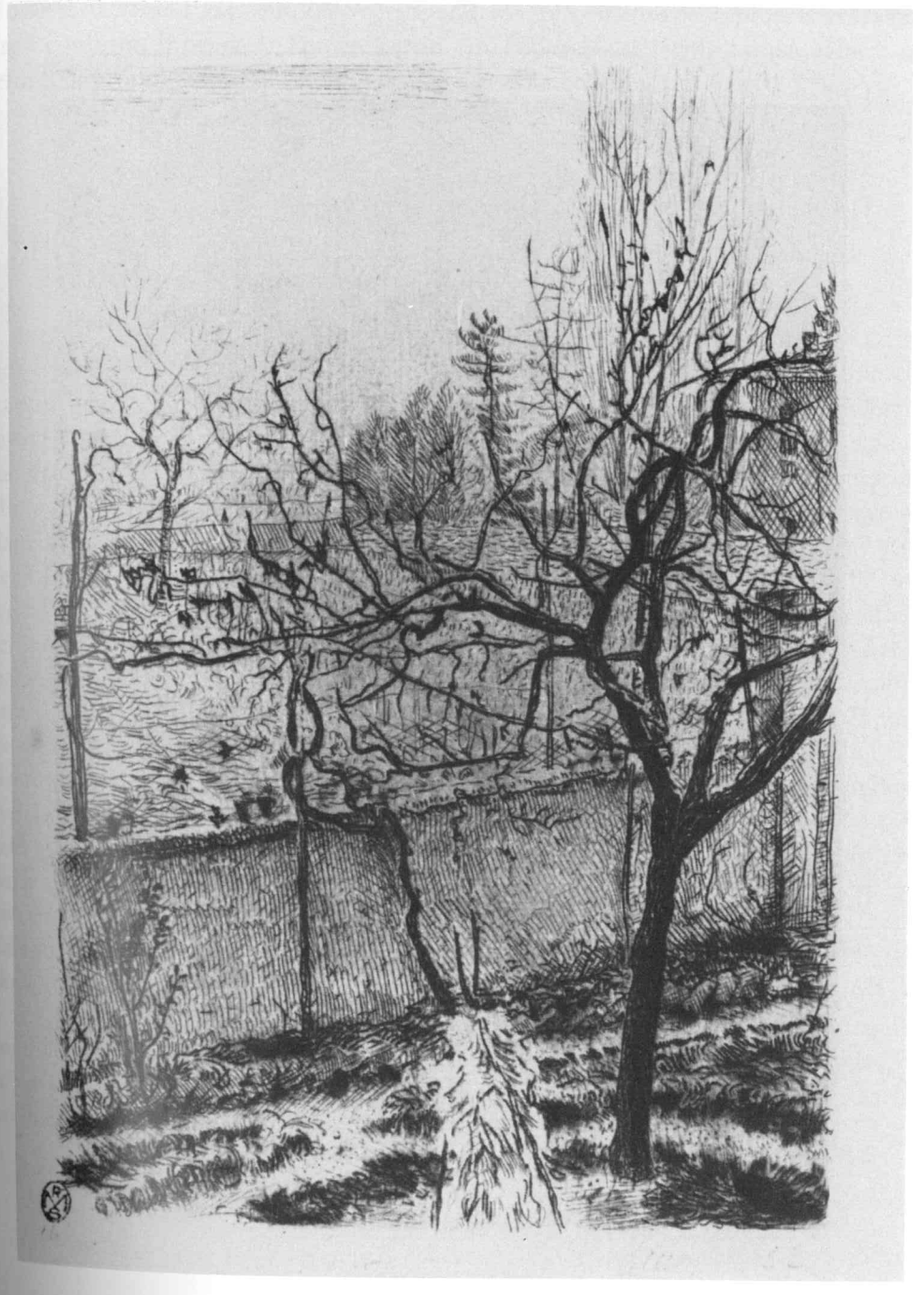


FIG. 4 - Virgilio Tramontin (San Vito al Tagliamento 1908)
L'orto, acquaforte, 1957 (Mod. p 96-12)

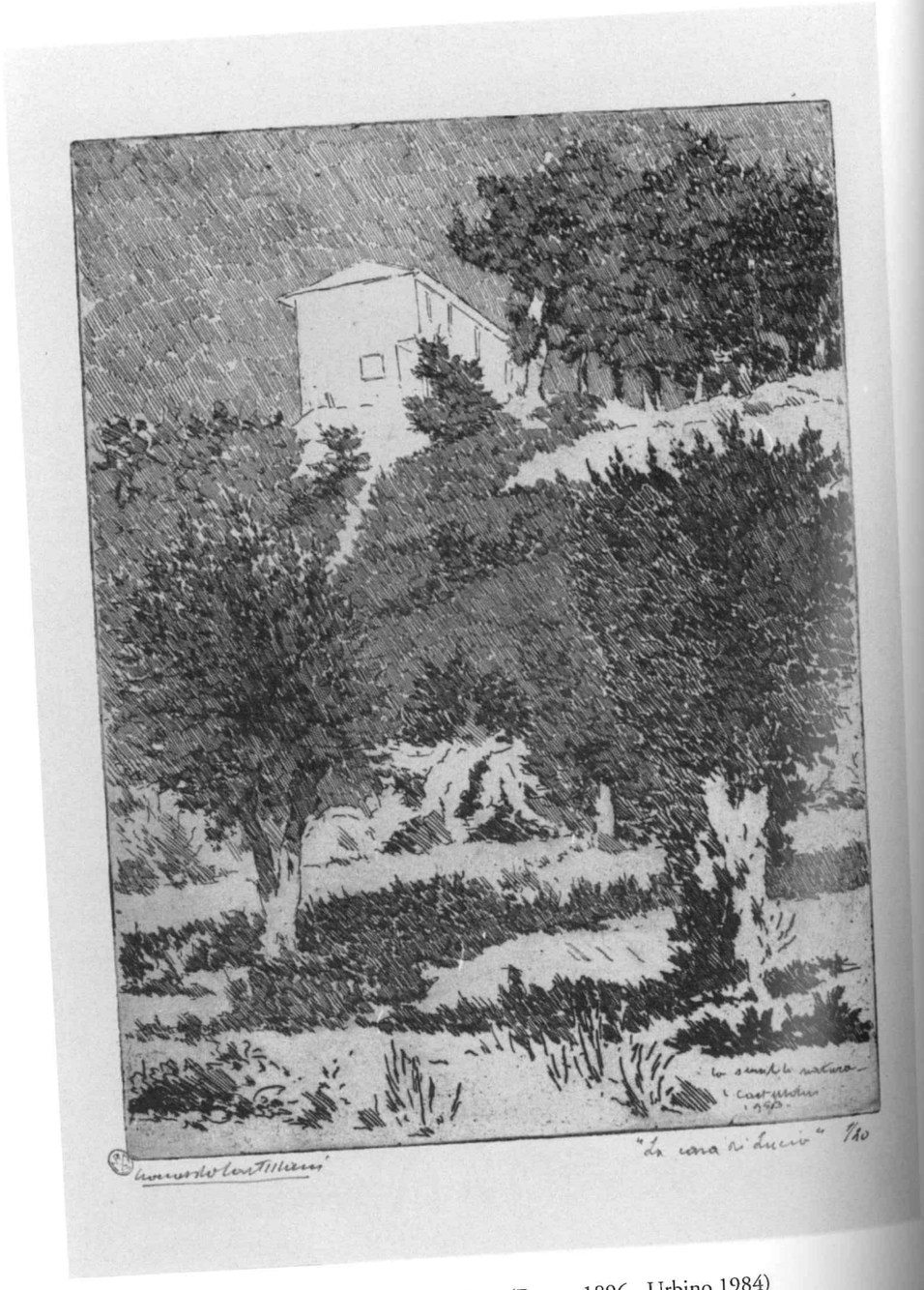


FIG. 5 - Leonardo Castellani (Faenza 1896 - Urbino 1984)
La casa di Lucio, acquaforte, 1953 (Mod. p 63-10)

di San Martino del 1961, sembrano corrispondere al turbamento per la propria irrilevanza senza conforto, provata da Franco Fortini, in *Parabola* del 1959, il quale ricorre per definire il proprio approdo esistenziale alla metafora dell'uva,

che ai ricchi giorni di vendemmia
fu trovata immatura
ed i vendemmiatori non la colsero
e che poi nella vigna
smagrita dalle pene dell'inverno
non giunta alla dolcezza
non compiuta la macerano i venti[8].

È sintomatico notare come nei versi di questi due autori l'elemento naturale sia indissolubilmente legato a quello temporale. Entrambi infatti evocano un tempo che domina l'individuo, passandogli accanto per superarlo, di lui ormai incurante. Allora la natura diviene straniera, misteriosa e spesso agghiacciante, non più adatta ad ospitare l'uomo che si trova ad affrontare l'esperienza dell'incertezza, senza riuscire a dare un senso alla realtà, nonostante egli «abbia sviluppato la sua tecnica e stabilito la sua Legge sul pianeta Terra, ma nel momento in cui egli accede alla potenza prometeica scopre che nello stesso momento è detronizzato, decentrato, periferico nell'Universo. Non è più l'Eletto degli Dei, l'Immagine di Dio, il Re dell'Universo; è tutt'al più il Gengis-Khan della periferia solare»[9], come ha sintetizzato Edgar Morin. È per questa ragione che probabilmente il paesaggio è divenuto il soggetto prediletto di molti artisti che si sono rivolti a ritrarre la natura, non perché da essa incantati, ma per quella sua carica tragica che la pone tra reale e irreale, accomunando a sé la medesima dimensione umana.
Si attua pertanto, nella lontananza, un avvicinamento alla Natura, terribile e meravigliosa, ove l'uomo può dimorarvi solitario, ed è ad essa comunque solidale. Uscito dal dramma della guerra, avviatosi ad un nuovo inizio, l'individuo si proietta verso una finalità purificatrice, tuttavia non ancora in atto, nella discreta ricerca di una qualificazione per una svolta, di cui ancora non avverte la pienezza.
Ed è in questa direzione che la parola o il segno dell'artista divengono *poetici*, nell'accezione più ampia di questo termine. In opere come *L'orto* di Virgilio Tramontin (fig. 4) o *La casa di Lucio* di Leonardo Castellani (fig. 5), incisori attenti soprattutto alla composizione di uno spazio, ove la luce, quasi solare, diviene la maggiore protagonista, la *poesia* produce sensazioni che si accordano con il piacere dei nostri sensi, ricreando un'illusione in cui il desiderio sembra per un attimo placarsi e aggrapparsi

A quel filo di luce
che, rotta l'abitudine, fa che alfine si guardi
con occhi nuovi
(...)
per chi spera che torni
un po' di luce nei nostri atti umani[10]

in un rinnovato *Coraggio di vivere*, titolo anche della raccolta di poesie del 1961 di Alessandro Parronchi, da cui sono tratti questi ultimi versi.

Non si tratta quindi di rinvenire nel reale un senso già in esso presente, ma al contrario di donare un senso, attraverso una nuova disposizione, rivelatrice del mistero per ora rimasto in disparte, che si congiunge al Sacro, velato e per molto tempo negato, all'interno della storia, anche se ne *I morti* del 1951, Attilio Bertolucci non dimentica che necessariamente

> L'uomo cammina solo e le foglie umide
> che gli ingombrano il passo per i campi
> non lo lasciano andare lontano[11].

In questa limitazione spaziale, l'opera si apre e guarda il Tempo, dal quale l'uomo per il momento sembra essersi volutamente bandito, di fronte ad una natura statica ed ormai impenetrabile come in *Paesaggio con due case e una ciminiera* di Lino Bianchi Barriviera (fig. 6) o in *L'orto* di Giovanni Barbisan (fig. 7).
Il clima culturale del decennio successivo sembra avviato ad accettare, spesso in modo indiscriminato, ogni tipo di linguaggio e a eliminare quel contrasto tra arte e società, che nella prima metà del secolo era stato promosso soprattutto dalle avanguardie. Gli anni Sessanta sono stati così caratterizzati, almeno in Italia, da una sorta di rilassamento della tensione tra cultura ufficiale ed artisti, che spesso, solo apparentemente, sono riusciti a rimanere autonomi dall'industria politico-culturale, divenuta allora promotrice di nuovi premi, di biennali e di convegni, ove in genere si è cercato maggiormente di fare notizia, piuttosto che arte.
Ed è ancora lo spazio, insieme con il tempo, ad essere la tematica principalmente affrontata da molti autori, ma in modo completamente nuovo.
L'arte non figurativa di questo periodo è l'aperta denuncia di una crisi e di una impossibilità di aderire alla Natura; pertanto l'artista cerca di porsi a contatto con il mondo fisico degli oggetti nella loro densità originaria per captarne le pulsioni oscure che salgono dal profondo, tentando la strada già intrapresa dal cubismo, che aveva considerato l'oggetto come mediatore tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e il sociale, tra il visibile e l'invisibile così come ha affermato Raymond Court[12]. Tuttavia ora, modificatosi il concetto di avanguardia, l'artista cerca di sovvertire i valori estetici, attraverso la ricerca e la sperimentazione, piegando alle nuove esigenze un linguaggio che altrimenti avrebbe ancora ben poco da comunicare.
Anche la poesia mostra un simile atteggiamento ad opera di molti autori, tra i quali ricordiamo Pagliarani, Balestrini, Giuliani, Sanguineti e Antonio Porta, che aderiscono prima alla corrente denominata i *Novissimi*[13] e successivamente al *Gruppo 63*.
Ad essi se ne dovrebbero aggiungere altri come Zanzotto, Raboni, Loi, Orelli e Risi, i quali nonostante la convinzione che nessuna verità possa essere ormai rivelata dalla poesia, continuano, quasi accanitamente, a nominare gli oggetti, da cui estrarre almeno un residuo ed una parvenza di vero. Tuttavia il muro di silenzio rimane la meta di un viaggio del tutto astratto che, almeno nel suo nascere, mantiene ancora vivo il mondo naturale, trasfigurandolo poi nella memoria e nella fantasia, evocatrici di nuove sintesi emotive, che nascono dal baratro dell'inferno quotidiano.

FIG. 6 - Lino Bianchi Barriviera (Montebelluna 1906 - Roma 1965)
Paesaggio con due case e una ciminiera, acquaforte, 1955 (Mod. m 57-6)

FIG. 7 - Giovanni Barbisan (Treviso 1914-1988)
L'orto, acquaforte, 1953 (Mod. m 39-17)

E ora tutto questo non è più
non più dell'indolente
forma già umana
che tanto
s'impicciolì sotto zolle vivide
tanto se ne umiliò
che né - benché scarsa -
sostanza più si crede.
(...)
Ti guiderò nel vuoto
sempre più vuoto[14].

Così scrive nel 1962 Andrea Zanzotto in *Ecloga VIII*, ove emerge un senso di soffocamento, prodotto da spazi angusti e ormai privati di ogni dimensione storica, in cui il soggetto di fronte alla deformazione di scarne immagini non può che proferire parole di sgomento, come in *Dentro la sostanza* del 1965 di Nelo Risi, il quale unendo differenti linguaggi settoriali giungerà a gridare a limite della vertigine:

Defletto declino decado decampo e degrado
sono un Pilato deietto delato[15].

In questa non accondiscendenza con i meccanismi sociali imposti, e nel rifiuto di una civiltà, quella borghese, che crea ed insegue nuovi miti, non rimane che denunciare il proprio alibi, i propri inganni e fallimenti, rendendo sempre più acuto il senso di impotenza che giunge ad esprimersi nell'incapacità di comprendere, persino la sofferenza. A questo proposito sono emblematiche alcune tra le incisioni di Gianfranco Ferroni, che a partire dagli anni Cinquanta inizia a dedicarsi alle tecniche calcografiche.
Tuttavia è sul versante dell'arte astratta, debitrice dei dettami di tipo informale, che si fa strada la coscienza di dover reagire, nonostante un prevedibile e inevitabile scacco finale. La rappresentazione può quindi ridursi ad una disposizione geometrica bidimensionale degli spazi, al limite del linguaggio simbolico non figurativo, nel tentativo di oggettivare con durezza ed essenzialità anche un soggetto, privato della sua valenza temporale come nelle opere di Spacal, Santomaso e Mastroianni (fig. 8).
Il senso di malessere provato nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta, inizia così a diffondersi in quasi tutti gli strati sociali e si manifesta, nel periodo compreso tra il 1967 e il 1978, attraverso l'apparizione di movimenti, di agitazioni, di contestazioni e di scontri tra loro simili solo apparentemente.
L'affermazione nel decennio precedente di una nuova classe imprenditoriale di tipo professionale, il consolidato fenomeno dell'emigrazione verso un nord industrializzato, la scolarizzazione di massa e il movimento di liberazione della donna hanno innescato in Italia una serie di mutazioni a livello sociale, che non tardano ad avvertirsi sul piano politico, culturale e personale. Il desiderio di rompere con le istituzioni tradizionali avviene sul versante privato dapprima con il movimento *hippy*, e poi con quello che viene definito dissenso cattolico, parte del quale confluirà nel biennio 1967-68 nel movimento studentesco e nell'esplosione dell'anno successivo, del movimento sindacale, per assumere una particolare rilevanza politica nella prima metà degli anni Settanta.

FIG. 8 - Umberto Mastroianni (Fontana del Liri 1910)
Composizione astratta, acquaforte e tecnica mista, 1963 (Mod. m 77-18)

Di fronte a questo panorama socio-politico la cultura, e in particolare la poesia, viene confinata in uno spazio ridotto, accusata di inutilità e per questo emarginata. A causa della sua carica aristocratica, priva di incidenza sul reale, essa inizia a vivere in un clima di semiclandestinità con una sorte simile a quella toccata alla grafica, quella non pubblicizzata, s'intende, dai grandi circuiti commerciali, che in questo periodo hanno diffuso soprattutto una *grafica-pittura*, priva di significato artistico, provocando per mancanza di chiarezza, una crisi di mercato e di cultura che ancor oggi viene sentita.
Tuttavia non si deve pensare che altri poeti e incisori abbiano cessato di produrre. Anche attraverso un ampio materiale teorico, nelle loro opere si avverte infatti la predilezione per innovazioni linguistiche e per contenuti che giungono a denunciare il non-senso dell'esistere e l'approdo sempre più consapevole ad uno spazio, ove regna il nulla. In questa situazione di non ritorno e di non ripresa, neppure la razionalità è in grado di indagare il mistero, ed ora il luogo diviene sempre più desolato in un ambiente squarciato e devastato, ove alcuni viandanti

Ora
sapevano che quello era
l'ultimo borgo.
Un tratto ancora, poi la frontiera
e l'altra terra: i luoghi
non giurisdizionali[16]

come scrive Giorgio Caproni nel 1976 in *L'ultimo borgo* o come ha ritratto, nell'acquaforte di qualche anno prima intitolata *Natura morta* (fig. 9), Karl Plattner.
Scomparsa la natura o ridotta alla sua scabra e disarmante essenzialità anche la figura umana sembra deformarsi in immagini confuse, con una violenza ossessionante che giunge a delineare non solo una visione di morte, ma anche lo stato frammentario dell'individuo, testimone di crolli, devastazioni e cupe rovine. In questa riduzione dell'io e nel rifiuto di ogni soggettivismo, anche il linguaggio viene spogliato di ogni elemento narrativo e la sua povertà diviene simbolo di uno sguardo stravolto dal reale e traumatizzato dagli eventi quotidiani.
È il caso di Antonio Porta, che in *Zelda* della raccolta *Week-end* del 1974, ricrea un angoscioso sgomento nell'evocare la reale assenza di ogni via d'uscita, dalla quale

se tenteranno di salvarmi
le inferriate infisse alle finestre
quando l'incendio è già troppo avanti
non si può uscire in nessun modo
appoggiando le scale di legno prendono
fuoco coi pompieri a precipizio
da una pantofola sarò riconosciuta
e sia quella pantofola conservata in tutte le case inferriate
poiché nessuno viene a salvarsi
e brucerà insieme a voi
come l'incendio come donna-pantofola come amante infelice
corro tutta la vita come fossero due o tre vite ciò
significa che produco il doppio e come tutti
mi circondo di sbarre (...)[17].

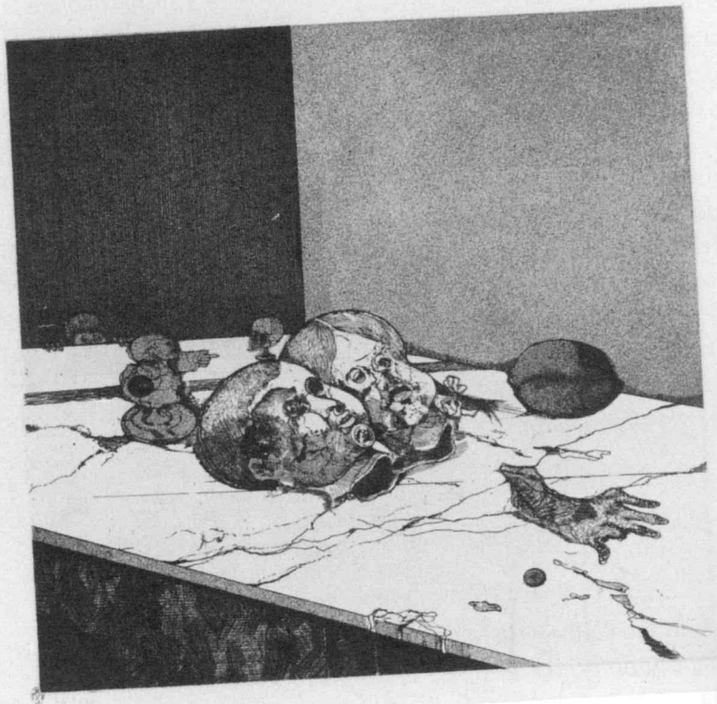


FIG. 9 - Karl Plattner (Malles 1919 - Milano 1986)
Natura morta, acquaforte, 1968 (Albo Mod. j 2 tav. 5)

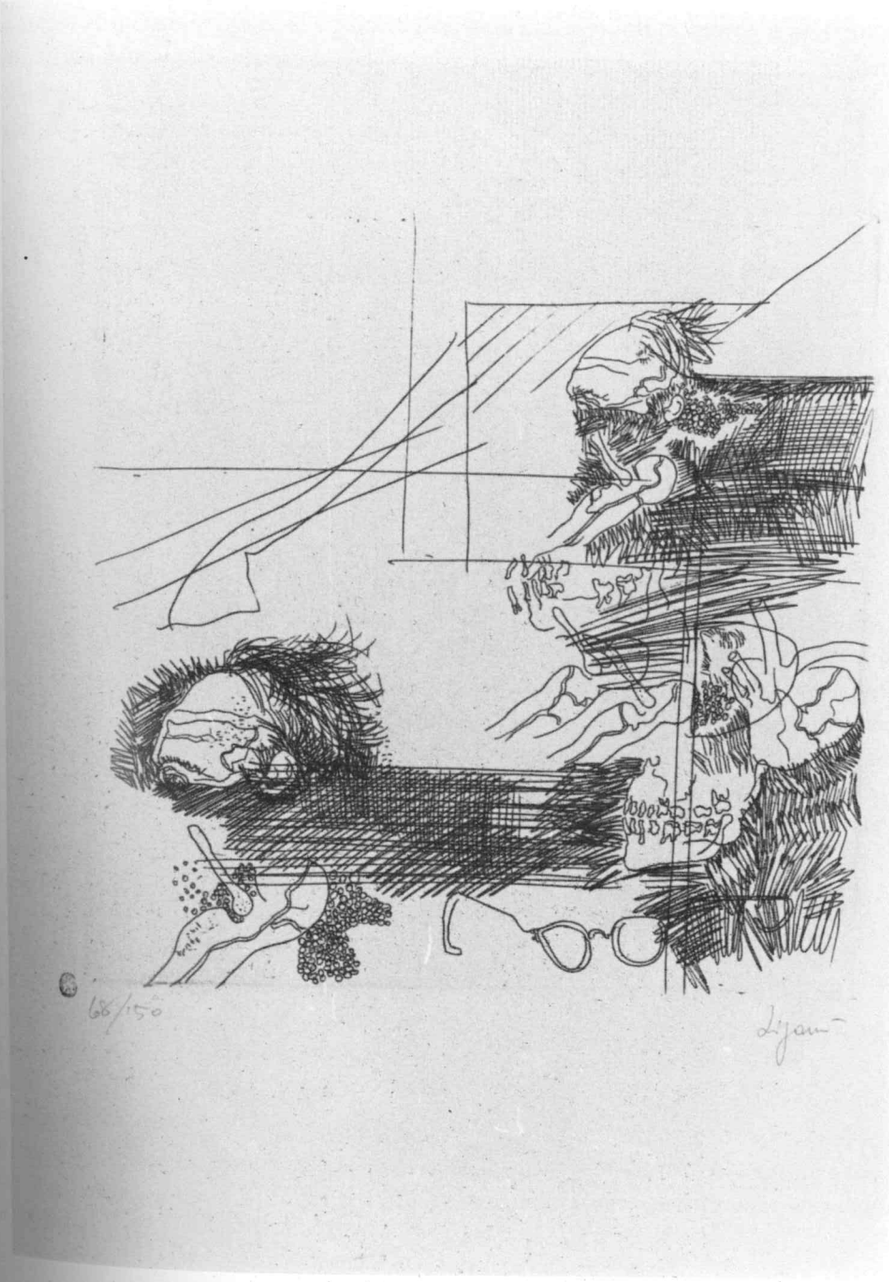


FIG. 10 - Giuseppe Zigaina (Cervignano del Friuli 1924)
Madre, acquaforte, 1971 (Albo Mod. H 3 tav. 9)

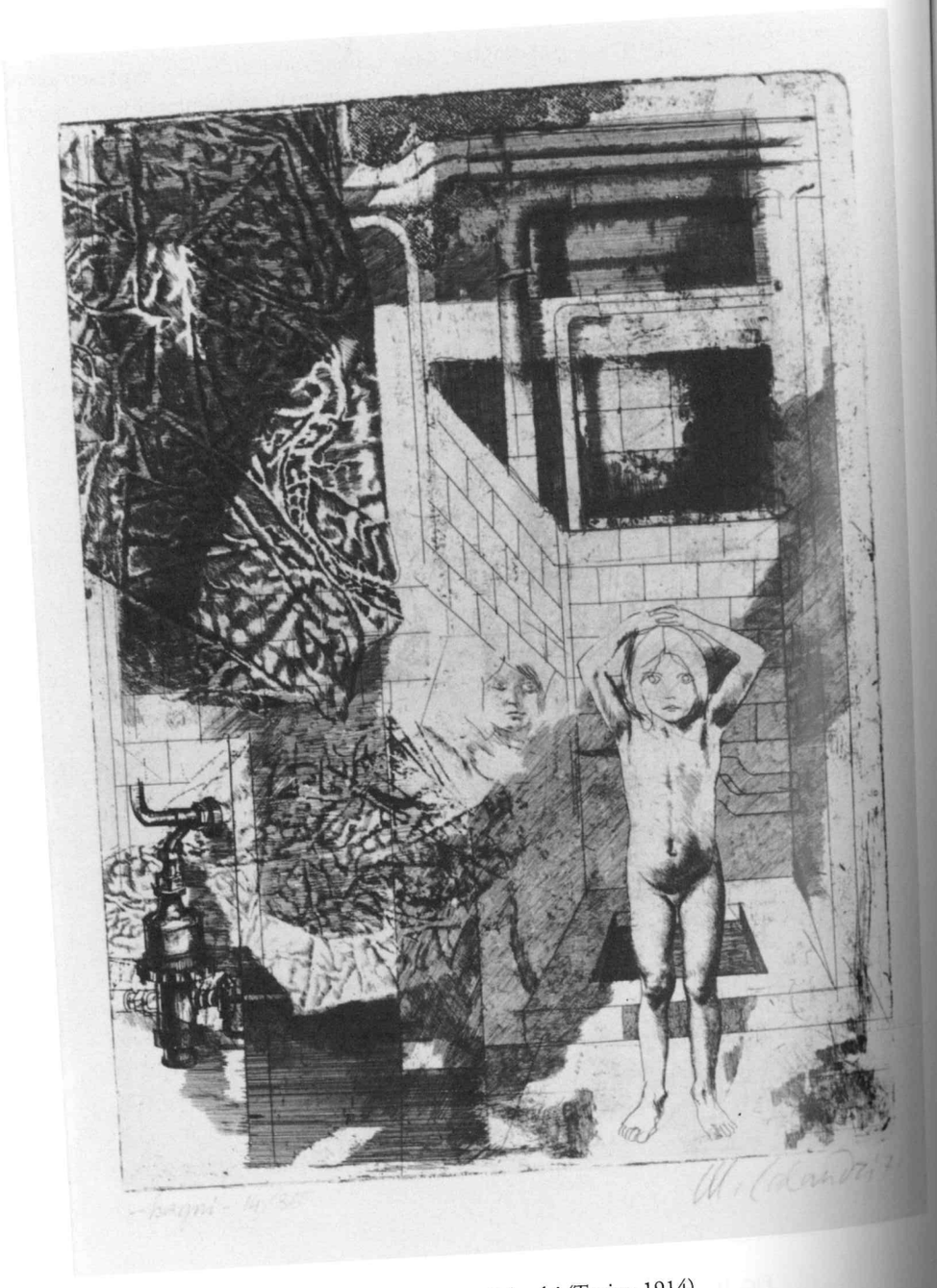


FIG. 11 - Mario Calandri (Torino 1914)
Bagni, acquaforte e acquatinta, 1971 (Mod. g 15-6)

La stessa sospensione spaziale e psicologica, carica di simboli di morte, è presente nelle immagini, evocate dal profondo dell'inconscio che deforma i particolari ingrandendoli, delle incisioni di Giuseppe Zigaina, come *Madre*, che accompagna alcuni testi di Pier Paolo Pasolini (fig. 10).
Su altri versanti, questa atmosfera apocalittica, che non lascia speranza per nessuno, diviene, con prepotenza, latrice della nuova condizione frammentaria dell'uomo che, pur non richiamandosi ad alcun desiderio di ritrovare la perduta totalità, viene assalito da dubbi, da presentimenti, e da paure fino ad allora rimaste inconfessate, perché sorrette ancora dalla razionalità.
La poesia così, a partire dagli anni Settanta, è affetta da una sorta di assenza di ogni sviluppo discorsivo, che viene sostituito da un miscuglio e da una varietà di oggetti, spesso semplicemente giustapposti e difficilmente riconducibili a una sistematica, ove tuttavia si può comprendere che

L'ordine è grazia
il caos fecondità.
Ma quando cavi dall'anima
fuscelli secchi e scheletri d'insetti
né graziosi né fertili
sai dirmi a che mondo appartieni?[18]

A questa drammatica domanda presente nei versi di Margherita Guidacci, tratti dalla raccolta *Neurosuite* del 1970, che in modo desolato, ma lucido, giunge a definire la propria esclusione da ogni tipo di slancio vitale, perché ormai giunta al nebuloso confine posto tra vita e morte, la psicoanalisi potrebbe forse offrire ancora una risposta, ma si rivelerebbe troppo parziale. Infatti quel che si pone in questo interrogativo riguarda l'identificazione di un nuovo statuto di certezze che per il momento ancora non riesce a fare la sua comparsa. Al di là quindi di una non continuità discorsiva che investe la forma d'espressione, la problematica nascosta sottintende la fine di ogni illusorio approdo ad una sicura verità, quella creduta un tempo, ma nello stesso momento diviene apertura verso il cammino della ricerca, anche se ogni rapporto di casualità tra gli elementi è stato rotto e sono andate perdute tutte le capacità di sintesi del soggetto enunciatore, che si è distrutto per ricostruirsi nell'opera, come accade nell'acquaforte e acquatinta del 1972 di Mario Calandri, intitolata *Bagni* (fig. 11).
Accanto a questa giustapposizione di oggetti incombenti, in uno spazio ridotto alla sua scarna struttura e spogliato di ogni elemento decorativo, inizia lentamente a farsi strada il recupero del tempo vissuto, quasi in una necessaria costrizione per chi è giunto a toccare il vuoto, come Giorgio Caproni nel 1976 ha stigmatizzato in *Conclusione quasi al limite della salita*:

Signore, deve tornare a valle.
Lei cerca davanti a sé
ciò che ha lasciato alle spalle[19].

Il mondo della memoria diviene così l'unica realtà ancora possibile. Non è tuttavia il ricordo, a volte inerte, di un evento ad essere protagonista, come è accaduto agli inizi degli

FIG. 12 - Mirando Haz (Bergamo 1937)
Il negozio delle maschere, acquaforte, 1974 (Mod. m 72-5)

anni Cinquanta, ma è il recupero nostalgico di un vissuto personale, rimasto nel profondo dell'individuo per anni e che ora riaffiora dirompendo, pur nella frantumazione, ora che «la speranza è un danno forse definitivo», come ha avuto modo di scrivere Amelia Rosselli[20]. E così Mario Luzi, in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, testimonia nel 1985 come dentro di sé l'individuo abbia perduto ogni certezza, anche quella un tempo offerta dalla razionalità, per lasciarsi afferrare da nuove emozioni del cuore in un orizzonte di attese che sveli ciò che risiede oltre il visibile:

Memoria di che, memoria di quando?
Non sa il ricordo
se com'era la rammenta
o se com'era la svisa.
Tuttavia
ricorda. Ricorda lei, ricorda
la luce d'antiprimavera
di quel ricordo.
(...)
Chi occupa il tempo e il luogo, che propina se stesso?
Risibile la storia, incomprensibile la leggenda[21].

A queste parole sembrano fare eco, con esiti fantastico-surreali l'acquaforte di Mirando Haz intitolata *Il negozio delle maschere* (fig. 12) del 1974, oppure con soluzioni di stampo naturalistico l'acquaforte di Teodoro Cotugno *Il giardino riposa* (fig. 13).
Il presente pertanto viene visto sempre con maggiore difficoltà a causa della crisi di interpretazioni che su di esso grava. Tutto rimane più confuso e il sovrapporsi delle immagini comporta anche una coesistenza di temporalità spesso contraddittoria. È tipico infatti della società multimediale di questi anni recenti, cercare di attualizzare il futuro in una serie di proiezioni proprie del soggetto e nello stesso tempo sottomettere il presente a pratiche quotidiane, che rendono gli eventi effimeri.
Da questa rottura temporale, tuttavia emerge perentoria l'esigenza di un passato in un'alternanza di flussi e riflussi, in cui si fa strada il senso di una tradizione rinnovata dai segni della contemporaneità per poter nuovamente

collegare e legare i frammenti
o lasciarli a correggere
a sorreggere l'ordine inerte[22]

come recentemente si è augurato il giovane Giuliano Mesa in *Seconda narrazione*, quasi che l'incosciente individuale emerga, tuttavia sempre a stento, in rapporto al cosciente, magari intorno ad un oggetto spazio-temporalmente non situato, dietro la cui fisicità appare il mistero di intuizioni interiori sospese in un continuo manifestarsi e celarsi, come nella maniera nera del 1982 di Alberto Rocco dal titolo *Il cavallino* (fig. 14).
Sullo scorcio degli ultimi anni Ottanta e di quelli di questo nuovo decennio, vengono pertanto a crearsi nuove ricerche di forme d'identità, espresse anche mediante una rinnovata sperimentazione stilistica, che in poesia, soprattutto con il *Gruppo 93*, si concretizza non tanto nella distruzione del linguaggio, che anzi viene recuperato anche

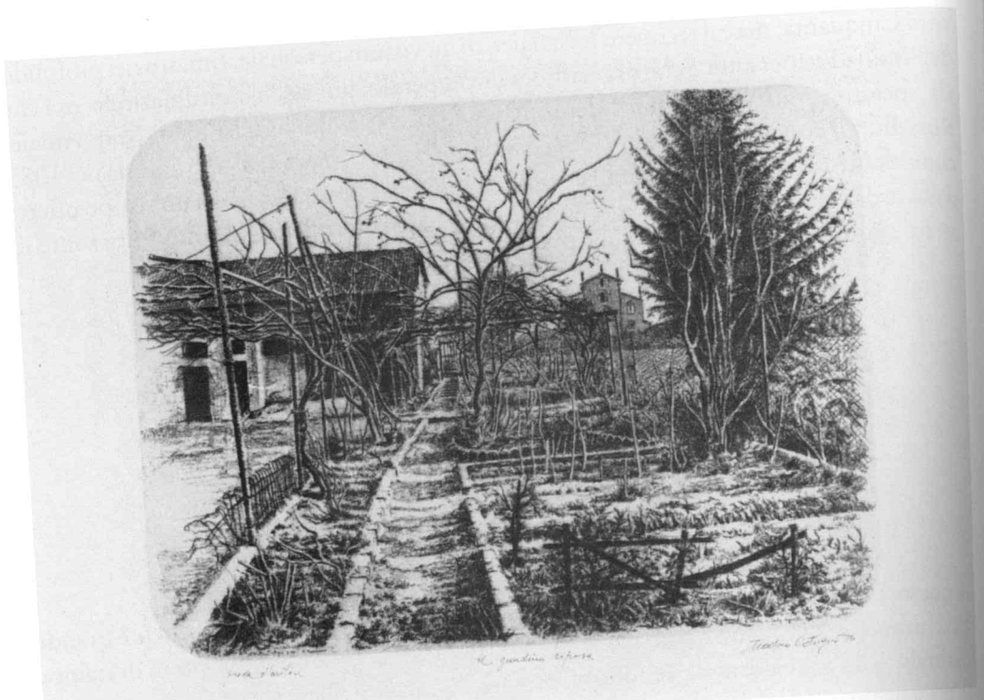


FIG. 13 - Teodoro Cotugno (Desio 1943)
Il giardino riposa, acquaforte, 1986 (Mod. g 21-18)

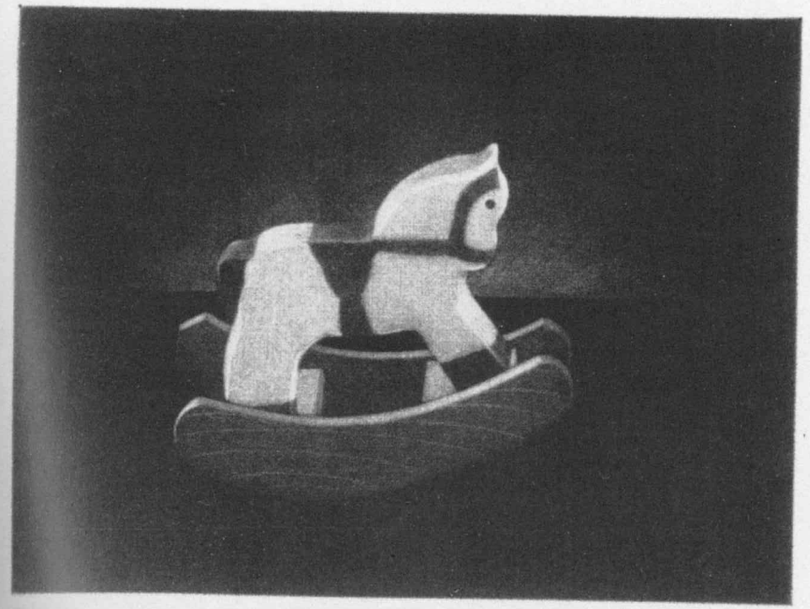


FIG. 14 - Alberto Rocco (Roma 1935)
Il cavallino, maniera nera, 1982 (nuova acquisizione)

FIG. 15 - Giancarlo Vitali (Bellano 1929)
Storie di ringhiera, acquaforte e acquatinta, 1987 (nuova acquisizione)

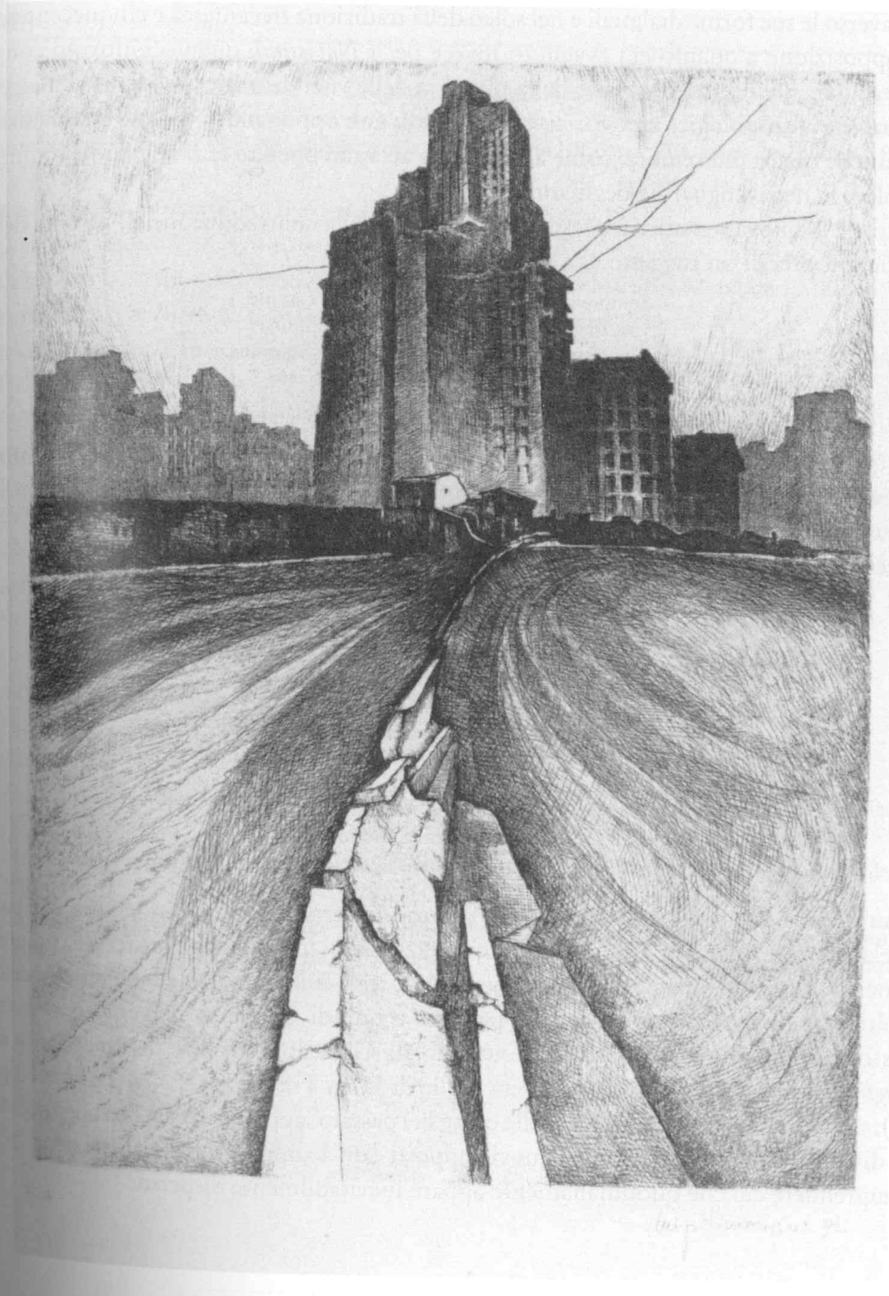


FIG. 16 - Luigi Timoncini (Faenza 1928)
La città è vicina, acquaforte e cera molle, 1991 (nuova acquisizione)

attraverso le sue forme dialettali e nel solco della tradizione trecentesca e cinquecentesca, in opposizione a quanto era avvenuto invece per i *Novissimi*, quanto piuttosto con la ricreazione, all'interno del testo, della pluralità delle voci del reale, che fanno emergere referti ora antropologici, ora storici, ora culturali, non opponendosi quindi alla tradizione, anche quella più remota, come al contrario avevano operato le avanguardie di inizio secolo e le neoavanguardie degli anni Sessanta.
Tuttavia la nuova tematica espressa diviene quella della contraddizione all'interno della storia, propria di un soggetto che si è accorto che c'è

Sempre un tempo nuovo sull'albero e in me
un adagio accorato desideroso a comporsi
e presto arreso. Si accompagna alla realtà
trascorsa una memoria fredda. L'istinto
di sfaldarla corre con sibilo fugace[22].

Da questi versi di Anna Malfaiera, tratti da *Un tempo nuovo sull'albero*, sembra che infine una flebile speranza possa ancora nascere, pur se qualche dubbio permane sul degrado del vivere quotidiano.
Ed essi si richiamano alle parole, tratti da *Poesie elettroniche*, di Lamberto Pignotti:

Passeremo la vita ad amarla?
Ma riprendiamo la nostra strada,
spesso tagliata da ruscelli
che formano a monte pittoresche cascate:
comprende sette diversi tracciati di crescente difficoltà,
consentono di avvicinare luoghi intatti
e popoli primitivi
tra riflessi, trasparenze e nebbioline
perfezionati al massimo.
Paillettes a raffica, quindi,
e lieto fine con foto di gruppo[22].

Non rimane che ancorarsi nuovamente al proprio territorio non conosciuto, che può rivelare attraverso un linguaggio, di difficili decifrazioni, riti, usanze e misteriosi comportamenti sociali che cercano di riaffermare con forza l'individuo, isolato all'interno della moltitudine per riappropriarsi della persona e quindi del senso dell'esistenza, come possono suggerire l'acquaforte e acquatinta di Giancarlo Vitali dal titolo *Storia di ringhiera* (fig. 15), o l'acquaforte e cera molle di Luigi Timoncini, *La città è vicina* (fig. 16), ove senza recuperi nostalgici delle orme del passato, appaiono spazi e configurazioni in divenire con i quali stabilire nuovi rapporti con l'ambiente e con le persone, per comprendere ciò che quotidianamente appare inevitabilmente disperso.

NOTE

[1] Alfonso Gatto, *Il capo sulla neve*, Milano-sera editrice, Milano 1949.
[2] Vittorio Sereni, *Spesso per viottoli tortuosi*, 1944, in «Diario di Algeria», Vallecchi, Firenze 1947.

[3] Vittorio Sereni, *op. cit.*
[4] J.-P. Sartre, *Difesa dell'intellettuale. Introduzione di Ferdinando Adornato*, Theoria, Roma 1992, p. 100. Questo volume raccoglie il testo di tre conferenze, intitolate rispettivamente: *Qu'-est-ce qu'un intellectuel; Fonction de l'intellectuel; L'écrivain est-il un intellectuel*, tenute da Sartre a Tokio e a Kyoto nei mesi di settembre e ottobre del 1965 e pubblicate per la prima volta in J-P. Sartre, *Situations 8*, Gallimard, Paris 1972, pp. 375-455.
[5] Andrea Rivier, *Messaggio*, in «Teologale», Ed. del Presente, Roma 1952.
[6] Giorgio Caproni, *Il passaggio d'Enea*, Vallecchi, Firenze 1956.
[7] Carlo Betocchi, *Il tempo ci rapisce e il cielo è solo*, in «L'Estate di San Martino», Mondadori, Milano 1961.
[8] Franco Fortini, *Parabola*, in «Poesia ed errore», Feltrinelli, Milano 1959.
[9] Edgar Morin, *La Rélation anthropo-bio-cosmique*, in «Encyclopédie Philosophique Universelle, L'Univers Philosophique I», Puf, Paris 1989, p. 387.
[10] Alessandro Paronchi, *A quel filo di luce*, in «Coraggio di vivere», Garzanti, Milano 1961.
[11] Attilio Bertolucci, *I Morti*, in «La capanna indiana», Sansoni, Firenze 1951.
[12] Raymond Court, *La faillité de la raprésentation et l'esprit de la musique moderne*, in «Encyclopédie Philosophique Universelle, L'Univers Philosophique I», Puf, Paris 1989, p. 639.
[13] *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Einaudi, Torino 1961.
[14] Andrea Zanzotto, *Ecloga VIII*, in «Ecloga IX», Mondadori, Milano 1962.
[15] Nelo Risi, *Dentro la sostanza*, Mondadori, Milano 1965.
[16] Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1983.
[17] Antonio Porta, *Zelda*, in «Week-end», Cooperativa Scrittori, Roma 1974.
[18] Margherita Guidacci, *A che mondo*, in «Neurosuite», Neri Pozza, Vicenza 1970.
[19] Giorgio Caproni, *op. cit.*, 1983.
[20] Amelia Rosselli, *I fiori vengono in dono e poi si dilatano*, in «Documento 1966-73», Garzanti, Milano 1976.
[21] Mario Luzi, *Bruciata la materia del ricordo*, in «Per il battesimo dei nostri frammenti», Garzanti, Milano 1985.
[22] Giuliano Mesa, *Seconda Narrazione VI*; Anna Malfaiera, *Un tempo nuovo sull'albero*; Lamberto Pignotti, *Percorrendo la via della seta*, in «Poesia italiana della contraddizione. L'avanguardia dei nostri anni», a cura di Franco Cavallo e Mario Lunetta, Newton Compton Editori, Roma 1989.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

DEFINIZIONE E VERIFICA DI UNA PRASSI NON DISTRUTTIVA PER LA REALIZZAZIONE DI CALCHI SU MATERIALE LIGNEO

Andrea Gatti - Ennio Cozzi

OBIETTIVI

Realizzazione di una documentazione completa, precisa ed esauriente delle misure, profili e dei particolari degli strumenti musicali del Museo del Castello Sforzesco a supporto di una opera di catalogazione scientifica che possa fornire agli studiosi dati attendibili.

PROBLEMATICHE CONNESSE ALLA MISURAZIONE.

Molte migliaia di strumenti musicali sono arrivati a noi dai secoli passati, alcuni sono in pessimo stato, altri sono ancora in uso, altri ancora hanno subito modifiche diverse nel corso del tempo per adattarli via via alle diverse mode e esigenze musicali. Retrocedendo nei secoli si rileva che il numero degli strumenti superstiti decresce notevolmente passando dal XVIII secolo al XVII, diventa bassissimo per gli esemplari del XVI secolo e quasi nullo per quelli del XV secolo. Degli strumenti antecedenti questa data non resta praticamente nulla, specie per quelli in legno.
La causa di questo va ricercata soprattutto nella struttura meccanica degli strumenti stessi che per fornire prestazioni di buona qualità hanno caratteristiche costruttive che li portano durante l'utilizzo vicino al limite di rottura. E' facile intuire come una costruzione meccanicamente delicata, composta talvolta di pezzi molto sottili risulti notevolmente deformata dall'uso e dalla trazione delle corde applicata per un lungo periodo.
Il materiale ligneo del quale sono fatti gran parte degli strumenti, per quanto sia scelto fra quello di qualità migliore per l'uso al quale esso è destinato è un materiale organico, instabile, attaccabile da agenti di vario genere, altamente igroscopico e soggetto a variazioni dimensionali a volte notevoli. Ne deriva che una misurazione di alta precisione dello stesso oggetto effettuata in due condizioni di umidità diverse darà risultati che possono differire anche di diversi millimetri nel caso p.es. di clavicembali, organi e strumenti di grosse dimensioni.
La forma degli strumenti musicali è una ulteriore fonte di difficoltà quando si intende

procedere al rilievo delle misure ed al loro disegno. Considerando per il momento solo l'aspetto esterno, che è una minima parte della complessità della loro struttura, ci si accorge di aver a che fare con oggetti poco riconducibili a forme o entità geometriche facilmente misurabili. Si prenda ad esempio un violino, strumento dotato di una ricca letteratura di tentativi di ricostruzione geometrica; nessuna superficie è piana, si possono rilevare misure dimensionali relative ad un sistema di tre assi cartesiani, ma diventa impossibile rilevare la progressione della bombatura della tavola o del fondo con i sistemi fino ad ora adottati.
Bombature, curvature, profili, ghiere di strumenti a fiato, cornici di strumenti a tastiera, ponticelli ed altri accessori sono però indicatori essenziali per la catalogazione e la collocazione temporale dello strumento o per la sua attribuzione ad un autore, scuola o area geografica di provenienza; il loro esatto rilievo è importante, anche per la possibilità di realizzare una copia storica, laddove l'originale non sia funzionalmente recuperabile.

TECNICHE SINORA ADOTTATE PER IL RILIEVO E LA MISURAZIONE

Una paziente misurazione dimensionale con l'uso di strumenti sufficientemente precisi come calibri e spessimetri è stata finora la tecnica più usata che però ha lasciato molto margine ad una definizione «a occhio» dei particolari più minuti e delicati. Per i rilievi di sagome e bombature si è ricorso spesso al sistema del calco in gesso, previa spalmatura della parte da rilevare con olio di vaselina o simili.
Questa prassi ha spesso causato danni ai reperti, asportando frammenti di vernice o di legno e fornendo un risultato poco preciso per il ritiro del materiale impiegato conseguente alla perdita di umidità. Si è tentato l'impiego di sostanze più specifiche, soprattutto gessi e paste siliconiche per uso odontoiatrico. Nel caso dei gessi è migliorato il grado di precisione del rilievo, ma il procedimento resta ad alto rischio distrutivo, mentre per le paste, a parte il loro costo elevato per rilevare p.es. un violino, non si è andati oltre un impiego empirico e non si è mai fatta una seria ricerca sul grado di aggresività che queste hanno nei confronti di una vernice o di una lacca. Per il rilievo dei profili qualche volta è stato impiegato un sistema meccanico, il cosiddetto «pettine» che consiste un una serie di fili di acciaio del diametro non inferiore al mezzo millimetro che vengono premuti contro la superficie da rilevare, assumendone l'andamento. Questo sistema, buono per un tornitore in legno, è alquanto barbaro per uno strumento musicale e comporta altissimi rischi di graffi e danneggiamenti oltre ad avere una precisione ridotta al mezzo millimetro nei casi più felici.
Tentativi tecnologicamente più avanzati e raffinati sono stati effettuati con rilevazioni fotogrammetriche, procedimenti che posono raggiungere precisioni dell'ordine del decimo di millimetro. Se in qualche caso i risultati si sono rilevati soddisfacenti, in alcuni strumenti come il violino sono state mosse molte critiche alle restituzioni ottenute. Ciò

dipende soprattutto dalla quantità di punti considerati in fase di restituzione, ovviamente maggiore è la loro frequenza più attendibile sarà il risultato, ma anche dalla abilità e competenza specifica dell'operatore che deve avere conoscenze in materia tali da decidere quali punti sino maggiormente significativi. A queste condizioni diventa ancora una volta decisivo l'intervento arbitrario umano, vanificando buona parte del rigore scientifico offerto dal sistema di rilevazione. Si aggiunga anche che il costo di una operazione di questo tipo e dei macchinari necessari è elevatissimo e pochi enti possiedono la tecnologia necessaria per effetuare l'esame.

IL PROGETTO DI RICERCA

La proposta di ricerca ha considerato alcuni elementi:

- Il patrimonio organologico è in parte conservato presso istituzioni pubbliche quali musei o collezioni, ma è anche polverizzato fra moltissime entità private, collezionisti, musicisti, antiquari, commercianti o singoli che a vario titolo sono possessori di strumenti anche di notevole importanza storica ed organologica. Talvolta la possibilità di effettuare rilevamenti è limitata dal tempo e dalle strutture a disposizione, da qui la necessità di elaborare una prassi con materiali adatti che permetta un rilevamento affidabile, non distruttivo e economico, destinato eventualmente ad una elaborazione successiva.

- I materiali impiegati sono stati finora presi in prestito da altre applicazioni, valutando sommariamente le loro qualità, senza verificare nello specifico eventuali incompatibilità con i reperti. La ricerca in questo campo ha fortissimi ritardi rispetto ad altri settori artistici come il restauro pittorico o architettonico; sicuramente parte dei materiali e delle tecnologie di diagnostica e restauro possono provenire da altri ambiti, occorrerebbe che i materiali proposti al conservatore, al catalogatore e al restauratore venissero analizzati nei loro comportamenti durante l'impiego.

- Il rilievo effettuato anche in condizioni e ambienti diversi fra di loro deve fornire dati che abbiano una caratteristica assoluta di «oggettività», devono poter essere cioè elaborabili in differenti situazioni senza che i risultati si discostino fra di loro. Occorre cioè abolire ogni potere discrezionale dell'operatore che effettua sia il rilievo che la restituzione, come accade p.es. nella fotogrammetria.

La prima parte del progetto consisterà pertanto nell'identificare fra i prodotti in commercio normalmente quelli che in linea teorica si potrebbero prestare per il rilievo di superfici o profili non regolari, bombati, sottosquadrati o comunque non misurabili con i mezzi meccanici comunemente impiegati. Di questi prodotti deve essere conosciuta la formulazione, scartando fra questi quelli che per la presenza di prodotti di origine vegetale o animale non diano sufficiente garanzia nella costanza dei loro componenti.

Da due anni sono in corso le operazioni per la realizzazione del nuovo Catalogo degli strumenti musicali appartenenti alla Collezione del Castello Sforzesco. Per realizzare questa iniziativa sono impegnati sette studiosi oltre al coordinatore e prestano la loro opera un buon numero di collaboratori e di Istituti Pubblici e Privati esterni. Questo sforzo è dovuto al fatto che i reperti sono in gran parte privi di qualsiasi documentazione che ne provino l'autore, la provenienza e i passaggi di proprietà, dunque tutte le informazioni che si potranno ricavare ai fini della classificazione degli strumenti non potranno venire altro che dagli oggetti stessi.

Spesso gli esperti di un settore sono in grado di ricondurre ad una scuola e ad un autore un oggetto (dipinto, scultura, mobile o strumento musicale) sulla base dell'esperienza acquisita visionando migliaia di reperti; *stile, caratteristiche, colpo di sgorbia, piccoli segni,* sono parole ricorrenti in queste descrizioni dove il profano invidia l'esperto affidandosi in toto alla sua illuminata opinione. Càpita talvolta che illustri esperti siano in contraddizione fra di loro oppure che semplicemente prendano un grosso granchio nonostante la provata esperienza. Negli strumenti musicali la situazione è simile ad altri campi, soprattutto per gli strumenti del quartetto d'archi (violino, viola, violoncello e contrabbasso) che per il profano differiscono molto poco da un costruttore all'altro essendo le loro misure e tipologie estremamente standardizzate e rigide. Fra gli strumenti a tastiera la situazione è più agile: cembali, spinette e virginali pur simili per alcune caratteristiche costruttive differiscono di molto da un costruttore all'altro e talvolta anche fra un esemplare e l'altro uscito dalla stessa bottega. Le modificazioni intervenute nel tempo complicano ancor più il quadro, molti strumenti sono anonimi, molti altri lo sono diventati per aver perso il frontale, la barra d'arresto dei salterelli o i tasti che portavano la firma dell'autore. A questi interventi non sono estranee le mani di qualche falsario che inventando firme, assemblando strumenti con pezzi diversi, apponendo firme di autori noti su strumenti anonimi hanno confuso ancor più le acque. Di tutti i clavicembali, spinette e virginali conservati nella Collezione del Castello Sforzesco, 27 pezzi, solamente quattro o cinque sono di autore certo, negli altri casi la firma è da ritenersi apocrifa oppure manca del tutto.

Fortunatamente alcuni particolari di questi strumenti sono caratteristici e personali di un determinato autore o bottega, fungendo da impronta digitale; è il caso delle cornici, abbondantissime su tutti gli strumenti a tastiera antichi, che venivano sagomate con un ferro (pialla o raschietto) costruito a mano, non esattamente replicabile e diverso da una bottega all'altra. Da poco più di dieci anni gli studiosi più attenti delle varie Collezioni di strumenti hanno iniziato un rilievo sistematico di profili e cornici pubblicandone le sagome[1] si è giunti così ad attribuire con certezza ad un autore strumenti anonimi e a chiarire alcuni casi dubbi. La stessa operazione di rilievo verrà dunque fatta anche per il Catalogo del nostro Istituto, dopo aver risolto qualche grosso dubbio tecnico sulle modalità di realizzazione delle impronte e sulla loro restituzione attendibile.

Realizzare dei calchi non è di per sé una operazione difficile: modellisti, ceramisti, fonditori e da ultimo la grande industria si servono di calchi o di stampi per riprodurre un oggetto una volta oppure in molte copie; nella maggior parte dei casi, soprattutto in campo artistico ci si accontentava del fatto che l'oggetto riprodotto fosse visivamente simile a quello originale, senza ulteriori indagini. La grande industria ha preteso che la copia fosse identica almeno dimensionalmente all'originale ed ha messo a punto materiali nuovi e procedure adatte per raggiungere lo scopo; pochi si sono però domandati se durante le operazioni di rilievo del calco l'oggetto di partenza non subisse danni, anche non visibili.

Per forza di cose, dovendo eseguire delle prove scientifiche si è dovuto ricorrere a prodotti industriali che avessero delle caratteristiche di componenti, ritiro, stabilità e comportamento note, questo per poter almeno sapere che cosa andare a cercare durante le analisi di prova. Grosso modo la problematica investiva due aspetti:

a) Mettere a punto una prassi non distruttiva,

b) Una volta realizzato il calco ottenere un nuovo positivo non soggetto a variazioni dimensionali e facilmente lavorabile per ottenere delle sezioni sottili (mezzo mm ca.).

PARTE SPERIMENTALE

Gli strumenti oggetto di studio per il Catalogo sono tutti oggetti lignei, tuttavia le essenze impiegate, le verniciature e le finiture differiscono alquanto da un esemplare all'altro: possono incontrarsi finiture con legni non trattati, con legni verniciati, incerati o oleati, con legni laccati a tempera; ognuna di queste finiture presenta in teoria problemi diversi per la realizzazione di calchi.

Per la messa a punto di questa procedura il nostro Istituto si è avvalso della collaborazione della SYREMONT, presso i cui laboratori sono state effettuate le analisi e le verifiche della parte sperimentale.

La presente relazione riporta le determinazioni effettuate mediante spettrofotometria infra-rossa a trasformata di Fourier (FT-IR), per la verifica di interazioni tra materiale ligneo e prodotto siliconico utilizzato per il calco.

Provini esaminati

La presente sperimentazione è tesa a verificare una prassi per la realizzazione di calchi che offra garanzie di sicurezza nei confronti dei reperti, ovvero che non intacchi la superficie lignea, le vernici o le tempere che la rivestono e che non abbia alcun interscambio fra il materiale gommoso impiegato per le impronte e l'oggetto del rilevamento.

Le varie tipologie di essenze legnose e manufatti (fornite dal Museo degli Strumenti Musicali) sono state le seguenti:

legno non trattato si incontra spesso negli strumenti a tastiera, in quelli a fiato e nelle tavole armoniche di strumenti a pizzico. Si tratta comunque di essenze molto diverse fra di loro: porose, resinose, tenere o dure, a seconda dello strumento e dell'impiego.

legno incerato, oleato o verniciato in questo caso il legno viene protetto da un film di materiale isolante che può essere più o meno solidale con il supporto; il materiale per il rilievo del calco non viene in contatto direttamente con il legno, ma con film di rivestimento.

legno dorato o laccato a tempera è una casistica frequente fra gli strumenti a tastiera, meno fra altre tipologie. Particolarmente frequente è la doratura delle cornici, il cui profilo è un elemento essenziale da rilevare a fini di studi. Per rappresentare questa casistica viene dunque scelto come campione un pezzo di legno vecchio intagliato, ricco di particolari sotto squadra, appartenente ad un fregio dorato.

Preparazione dei provini

I provini sono stati preparati a cura del Museo, secondo il procedimento descritto qui di seguito. Per raggiungere il risultato desiderato con un buon grado di affidabilità e precisione si è pensato di ricorrere a resine siliconiche di formulazione ed impiego conosciuti, colando poi nel negativo ottenuto una resina epossidica bicomponente caricata con polveri inerti. Per una maggiore fedeltà di impronta si è pensato di stendere un primo strato di resina siliconica chiamata comunemente «spatolabile» che può essere applicata con un pennello a setole rigide, questo per evitare bolle d'aria che facilmente resterebbero imprigionate se si utilizzasse una resina più densa e pastosa. A catalizzazione avvenuta sul primo strato sottile (max 1 mm) di resina spatolabile si applica un secondo strato spesso anche 1 cm o più di resina conosciuta genericamente come «stuccabile», in grado di mantenere la forma in negativo dell'oggetto senza deformazioni. Esistono in commercio diverse versioni di queste resine, prodotte da differenti case, tutte più o meno simili nella formulazione.

L'utilizzo di resine siliconiche nella prassi del restauro è già noto nel campo dei reperti lapidei e metallici, ma comporta qualche problema se i reperti sono manufatti lignei dove queste resine trovano buona possibilità di aggrappaggio con conseguente rimozione di piccole scaglie di legno o vernice in fase di distacco dell'impronta. Per evitare questo inconveniente si è pensato di frapporre fra la resina siliconica ed il reperto un sottile film che eviti il contatto diretto fra i due materiali; per questo film, scartati i vecchi impieghi di olii, cere o altro che potesse penetrare nel legno, scartati anche eventuali sottili film plastici (teflon o altro), per ragioni di fedeltà d'impronta ci si è orientati su un prodotto applicabile a pennello (o spruzzo). Questo film, a base di un fluoropolimero, è ottenuto da una soluzione di Akeogard CO, diluita 1:3 in Delifrene. L'uso del Delifrene fra i tanti solventi possibili è giustificato dalla sua altissima volatilità e dal suo tempo rapidissimo di

evaporazione, il che rende sostanzialmente impossibile un'aggressione della superficie eventualmente verniciata.

Per ogni tipologia prescelta è stata preparata una coppia di campioni provenienti dallo stesso pezzo di legno; i campioni non sono stati preventivamente lavati, ma solo spolverati meccanicamente; quali contrassegnati dalla lettera *a* sono stati sottoposti alla procedura di rilevamento dell'impronta senza applicazione di film protettivo, quali contrassegnati dalla lettera *b* sono stati trattati preventivamente con la soluzione di Akeogard CO secondo questo schema:

Contrassegno	Campione di legno	Caratteristiche
1a	cipresso non verniciato	legno resinoso
1b (trattato)	cipresso non verniciato	legno resinoso
2a	bosso non verniciato	legno durissimo, liscio
2b (trattato)	bosso non verniciato	legno durissimo, liscio
3a	tiglio non verniciato	legno tenero, poroso
3b (trattato)	tiglio non verniciato	legno tenero, poroso
4a	acero non verniciato	legno duro, poco poroso
4b (trattato)	acero non verniciato	legno duro, poco poroso
5a	acero verniciato a spirito	vernice poco resistente ai solventi
5b (trattato)	acero verniciato a spirito	vernice poco resistente ai solventi
6a	pioppo dorato	doratura vecchia a spolvero
6b (trattato)	pioppo dorato	doratura vecchia a spolvero
vetro a		controllo
vetro b (trattato)		controllo

Controlli effettuati

Controlli visivi

Per ogni campione è stata analizzata la superficie del legno e quella del calco al fine di verificare se scaglie di legno siano rimaste sulla gomma, oppure se tracce di gomma siliconica o dei suoi componenti siano rilevabili sulla superficie dei campioni.

Per le tavolette verniciate o dorate è stato rilevato se componenti della vernice o della doratura siano presenti sulla superficie del calco.

I risultati sono riportati nella seguente tabella:

Campione	Osservazioni
1a	Non si notano distacchi di particelle
2a	Strappi di fibre dove difetti del legno
3a	Nessun distacco
4a	Nessun distacco

5a	Tracce di distacchi di vernice
6a	Tracce di doratura staccata
1b	Nessun distacco
2b	Nessun distacco
3b	Nessun distacco
5b	Nessun distacco
6b	Alcune tracce di sporco nei sotto squadra

Analisi FT-IR

Residui superficiali del materiale d'impronta

I provini di ambedue le serie sono stati liberati dal calco di gomma siliconica e la superficie, prima ricoperta è stata lavata con n-eptano bidistillato; il liquido di lavaggio, raccolto, dell'ordine di qualche milligrammo, è stato evaporato ed il residuo, dopo pesata di controllo, è stato ripreso con qualche goccia di cloroformio.
Questa soluzione è stata fatta evaporare su dischetti di bromuro di potassio e successivamente sono stati esaminati mediante spettrofotometria infrarossa a trasformata di Fourier (FT-IR), in trasmissione, per valutare in modo semi quantitativo il contenuto di polimeri silossanico.

Penetrazione del materiale di impronta

Per valutare la eventuale penetrazione di frazioni del materiale di impronta nel substrato ligneo le superfici interessate sono state sottoposte a tre forature ciascuna, con punta da 9 mm di diametro sino ad una profondità di 1.5 mm circa.
I materiali asportati sono stati raccolti quantitativamente in bicchierini di vetro e sottoposti a trattamenti estrattivi con n-eptano. I liquidi di estrazione sono stati trattati ed analizzati come detto al punto precedente.
Con la tecnica descritta sono stati esaminati solo i provini con superficie piana, ossia: da 1a a 5a e da 1b a 5b, poiché i provini con superficie non piana, non avrebbero permesso di raccogliere quantitá confrontabili di prodotto.
Come superfici di riferimento, assolutamente non assorbenti, sono state esaminate quelle di vetro dopo rilevamento della loro impronta.

Risultati

Residui superficiali del materiale d'impronta

Gli esami FT-IR, hanno consentito di rilevare quanto segue :
il lavaggio della superficie dei provini, dopo la rimozione dello strato di gomma siliconica simulante il calco, asporta residui di consistenza oleosa ancora solubili, composti da

frazioni di materiale siliconico non polimerizzato, ció in quantitá maggiore sui provini trattati con AKEOGARD CO. Vedasi ad esempio gli spettri relativi ai provini 3A e 3B (tiglio non verniciato, spettri n. 1 e 2), dove la frazione siliconica lavata è molto superiore nel provino 3B, tiglio trattato con CO.
Anche i provini con superfici verniciate (provini 5A, 5B, 6A, 6B) presentano, seppure su scala inferiore, la stessa fenomenologia; lo strato di vernice è quindi in grado di fermare, anche se non in modo completo, la penetrazione delle frazioni polisilossaniche oleose, è evidente che la porosità del substrato è in grado quindi di modificare localmente l'estensione della reazione di polimerizzazione, assorbendo frazioni relativamente poco viscose di prepolimeri silossanici. In sintesi, eseguendo calchi con resine siliconiche si può notare che esse non entrano completamente in catalisi, ma che una parte di esse, di consistenza oleosa, penetra nella superficie del legno lasciando inoltre alcune macchie non asportabili con solventi chiaramente visibili ad occhio nudo. La barriera eventualmente composta dalla vernice non è sufficiente ad isolare il legno, inoltre le frazioni non catalizzate che restano sulla superfice una volta allontanato il calco potrebbero causare dei problemi ad un successivo studio delle lacche e delle vernici (ad es. fotografia UV).

Penetrazione del materiale di impronta

L'estrazione del materiale prelevato con le forature sui provini, mostra come sino a 1,5 mm di profondità, i provini trattati con AKEOGARD CO abbiano contenuti di silossano molto inferiori rispetto ai provini non trattati: si confrontino gli spettri relativi sempre ai campioni 3A e 3B (spettri n. 3 e 4).
Si è perciò ipotizzato che la riduzione del fenomeno di assorbimento della resina siliconica sui provini trattati con Akeogard CO, essendo questa riduzione confrontabile per tutte le essenze dei legni esaminate, sia legata, nel caso dei legni trattati, alla quantità di AKEOGARD CO depositato col trattamento.
Per verificare tale ipotesi e valutare l'efficacia dell'Akeogard CO nel contrastare la penetrazione nel legno di oligomeri silossanici durante il rilevamento del calco, sono stati preparati alcuni campioni sotto forma di piccole tavolette di legno, rappresentanti diversi trattamenti, che risultano così identificabili:

1) - gomma siliconica per applicazioni a pennello, impiegata su:

stesura di 4 mani di soluzione di Akeogard CO al 3%, ulteriormente diluita 1:2 con acetone, provino: (A)

stesura di 6 mani di soluzione di Akeogard CO al 3%, provino: (B);

stesura di 3 mani di soluzione di Akeogard CO al 3%, provino: (C).

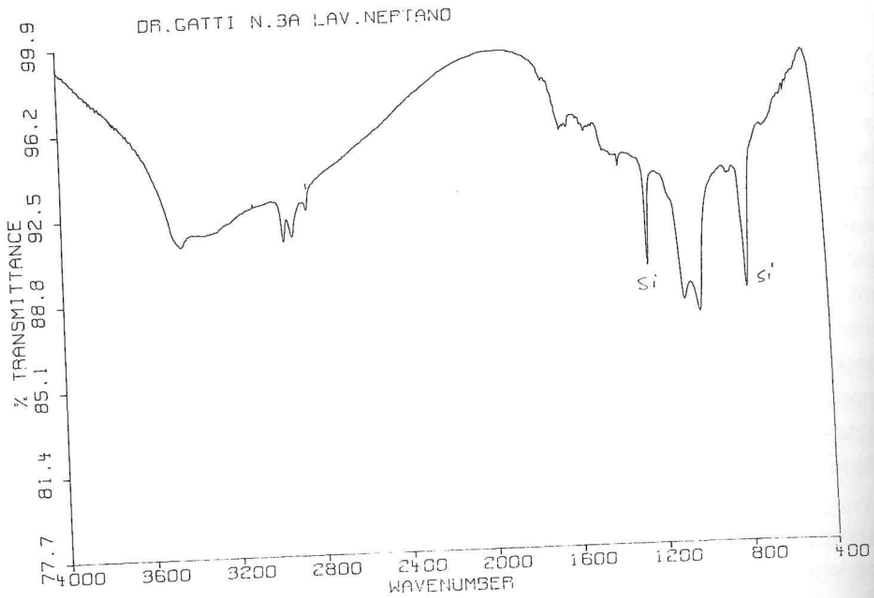
2) - gomma siliconica per applicazioni a spatola, impiegata su:

stesura di 6 mani di soluzione di Akeogard CO al 3%, provino: (D)

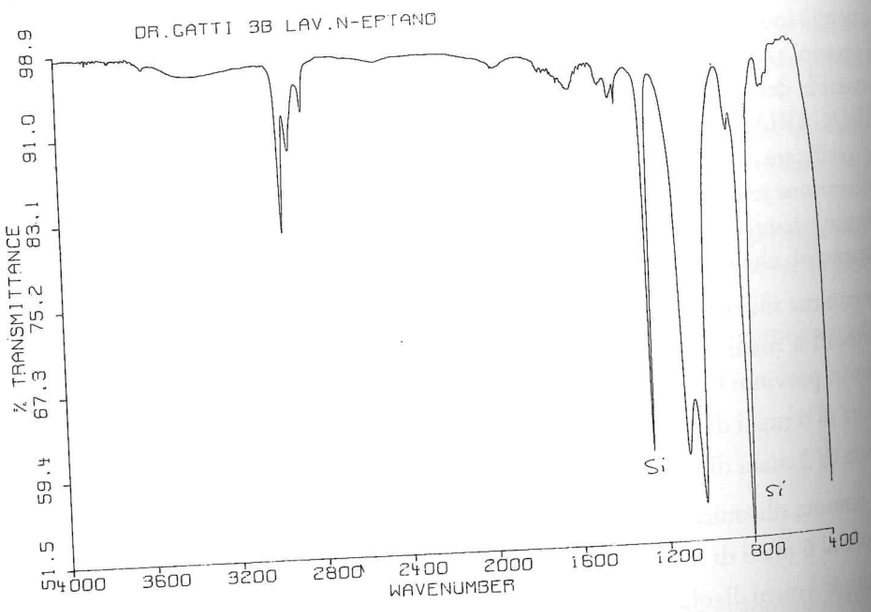
stesura di 4 mani di soluzione di Akeogard CO al 3% diluita 1:2 con acetone, provino: (E)

stesura di 3 mani di soluzione di Akeogard CO al 3%, provino: (F).

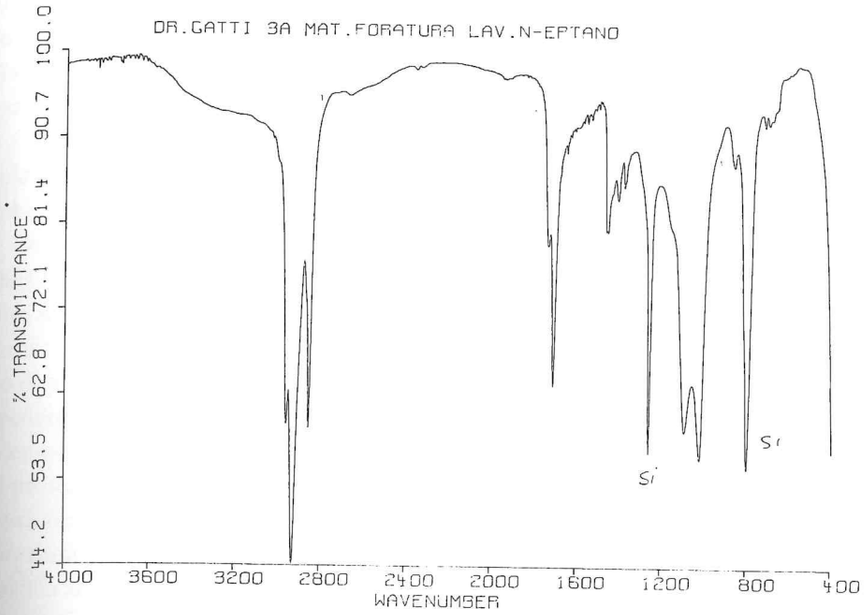
SPETTRO N° 1



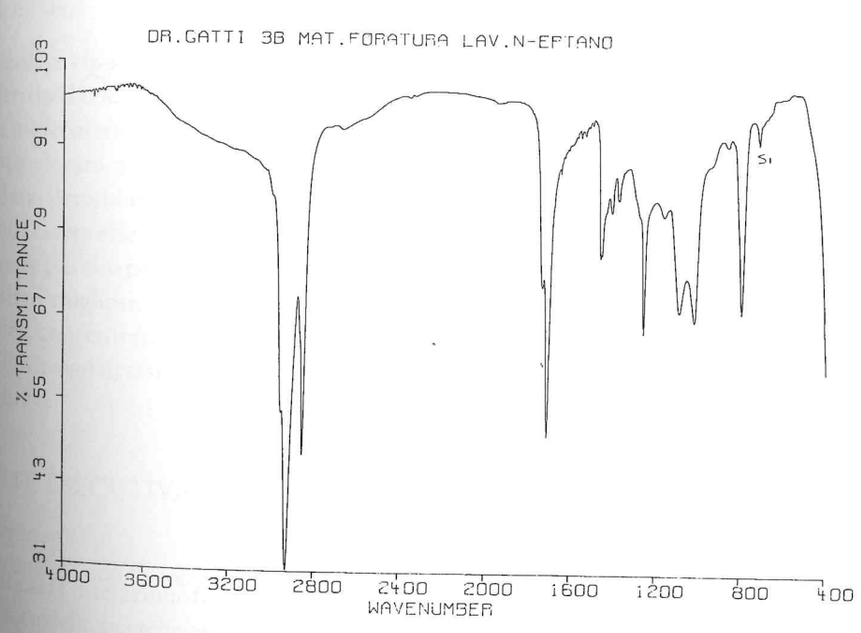
SPETTRO N° 2



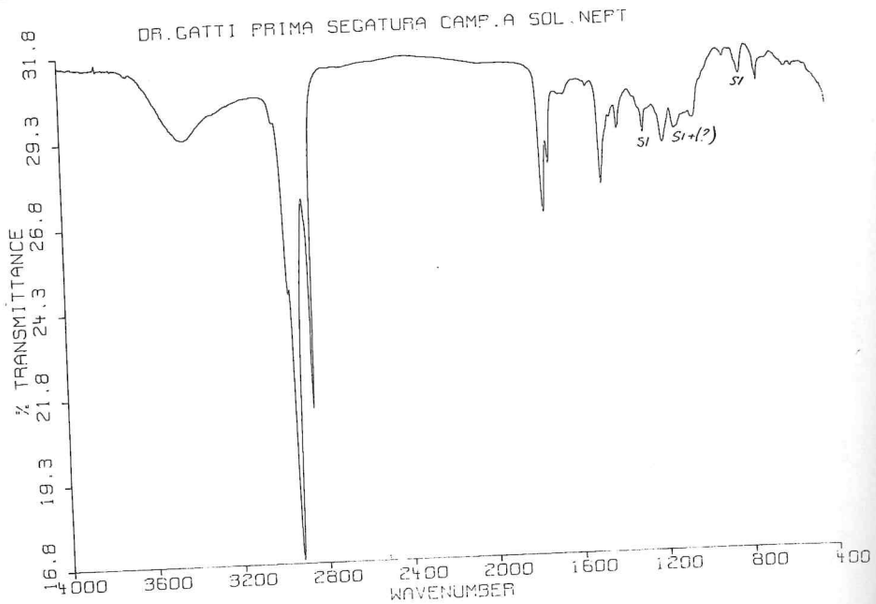
SPETTRO N° 3



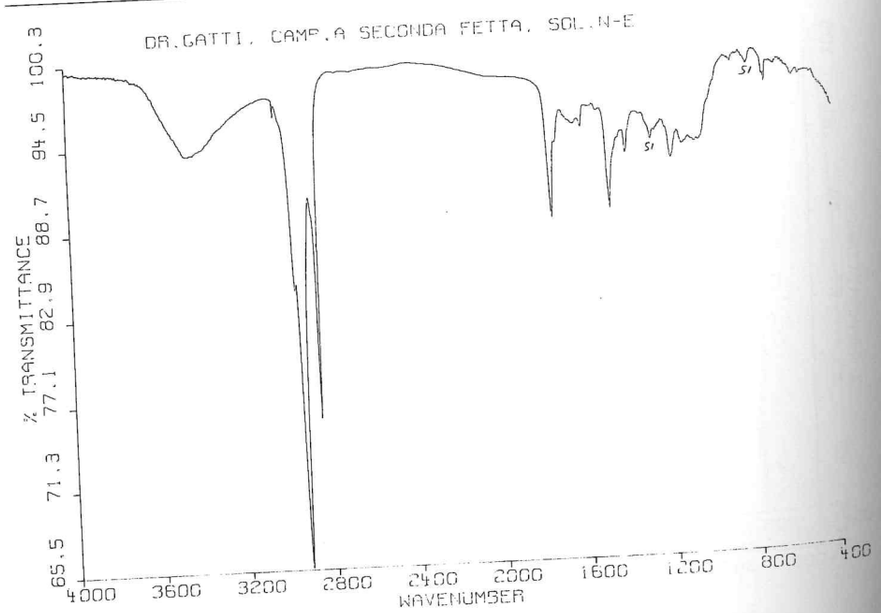
SPETTRO N° 4



SPETTRO N° 5



SPETTRO N° 6



I provini, dopo allontanamento della sovrammissione di gomma siliconica sono stati sottoposti a foratura con sega a tazza da 25 mm di diametro esterno. Il piccoli tondi ottenuti sono stati sottoposti a sezione mediante taglio con seghetto sottile. Le prime fettine, riguardanti la superfici superiori trattate con soluzioni di Akeogard CO ed aventi spessori inferiori ad mm, sono state accantonate, mentre le frazioni di segatura dei vari tagli (30-40 mg ciascuna) sono state raccolte e sottoposte a trattamento estrattivo con piccole aliquote di n-eptano caldo. Le fasi estraenti dopo filtrazione sono state evaporate ed i residui sono trattati con adatte porzioni di polvere di KBr. Da queste ultime sono poi state ottenute le pastiglie per esami in Spettro fotometria Infrarossa a Trasformata di Fourier (FT-IR). Dagli spettri ottenuti (vedi spettri dal N° 5 al 13), si potuto rilevare quanto segue:

- nel caso della gomma per applicazioni a pennello si è notata una decisa penetrazione nel legno di oligomeri silossanici; (spettri dal N° 5 al 10)
- la penetrazione più rilevante è risultata quella conseguente al trattamento C, essa si è mantenuta ancora superiore a quella degli altri provini nella seconda fettina ricavabile dalla prosecuzione del taglio del provino; (spettri N° 6,8,10)
- questa accertamento è stato effettuato anche per il trattamento A, dove, fatte le debite proporzioni quantitative rispetto a C, si è potuto accertare la presenza di oligomeri silossanici anche nella seconda fettina;- nel caso della gomma per applicazioni a spatola la penetrazione dei polimeri silossanici per i provini D,E,F, è risultata decisamente più contenuta di quella (alle stesse quote) dei provini A,B;

Conclusioni

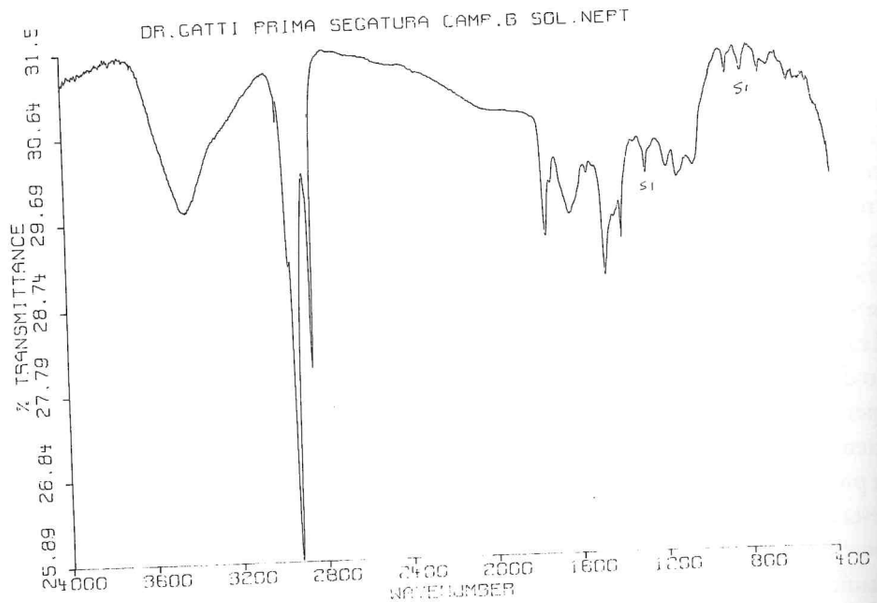
La verifica effettuata mediante analisi FTIR, di calchi siliconici su provini di legno, ha evidenziato come il potere di penetrazione delle frazioni polisilossaniche oleose a basso peso molecolare, presenti nella resina siliconica per applicazioni a pennello, sia estremamente elevato e che con trattamenti protettivi non sempre si ottiene una adeguata barriera. Il trattamento protettivo con elastomero fluorurato con AKEOGARD CO, deve quindi essere effettuato in più mani in modo tale da ottenere un film continuo con lo spessore più alto possibile, compatibilmente alla accuratezza dei particolari da riprodurre. Risultati migliori, si ottengono effettuando l'applicazione dell'elastomero in soluzione diluita: concentrazione 1%, in più mani. Ulteriori vantaggi potrebbero essere ottenuti con l'impiego di resine siliconiche da calco a viscositá più alta e con tempi di reticolazione più brevi.

PARTE ESECUTIVA

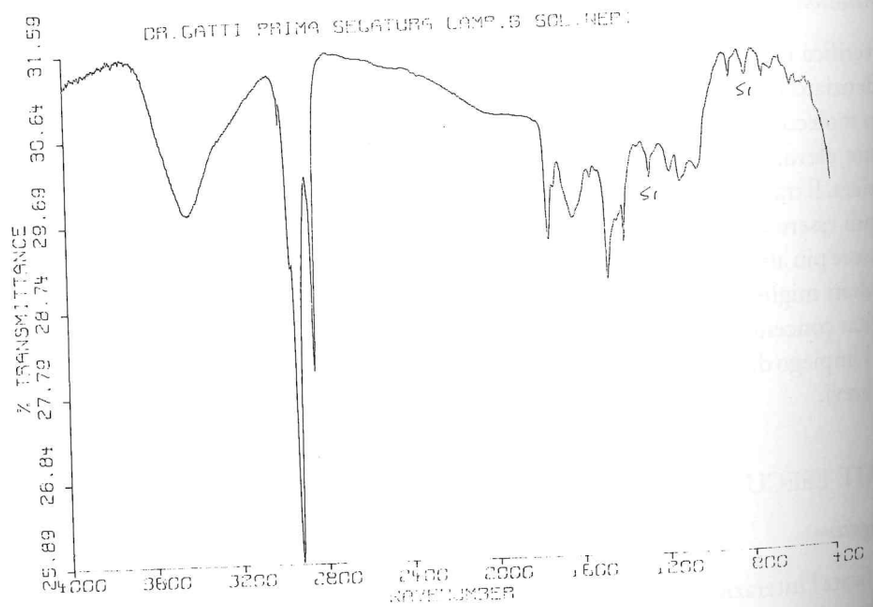
Il negativo

Verificata l'interazione fra i materiali per le impronte e le superfici degli oggetti da rilevare, alla luce delle ricerche effettuate si è deciso di operare come segue:

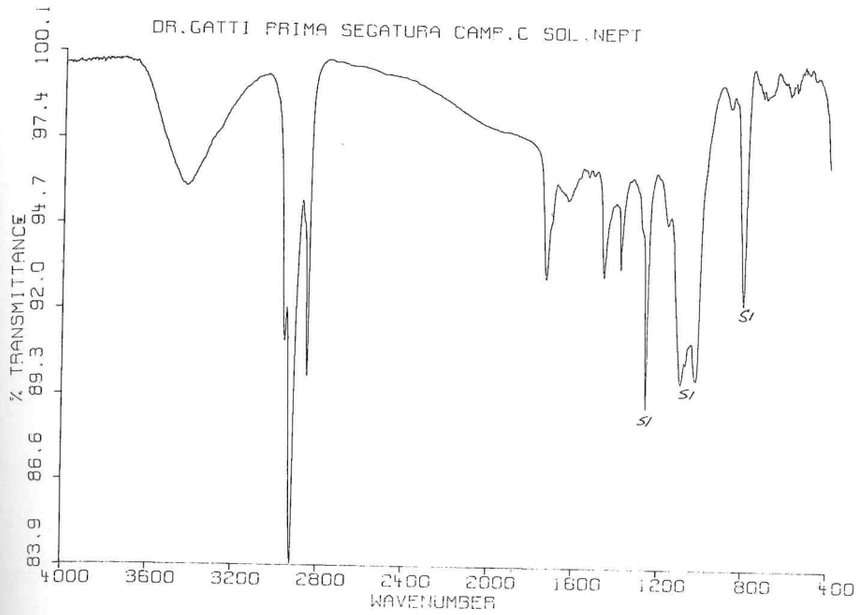
SPETTRO N° 7



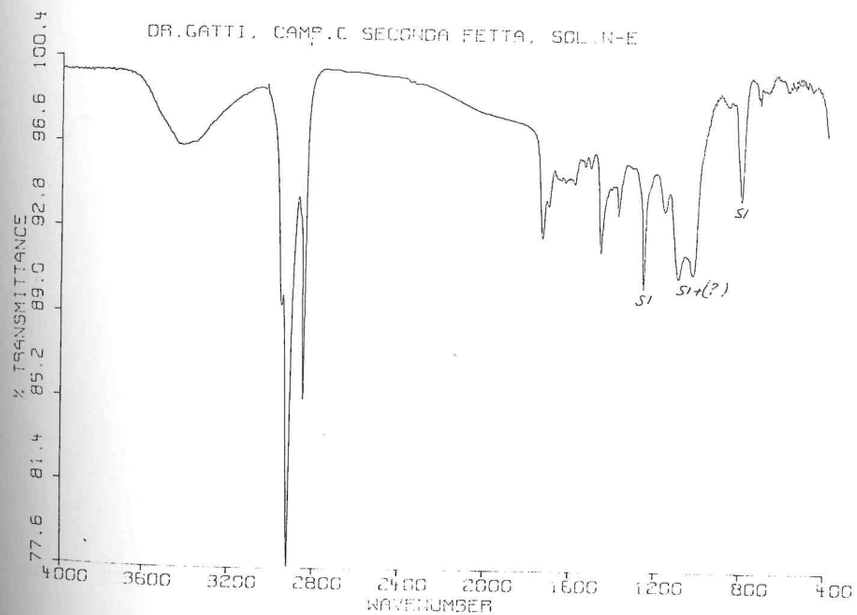
SPETTRO N° 8



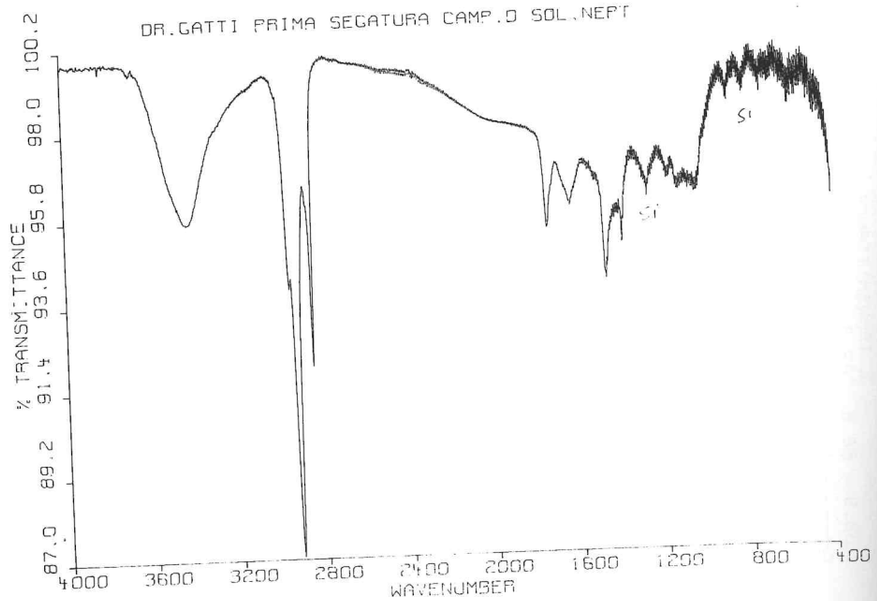
SPETTRO N° 9



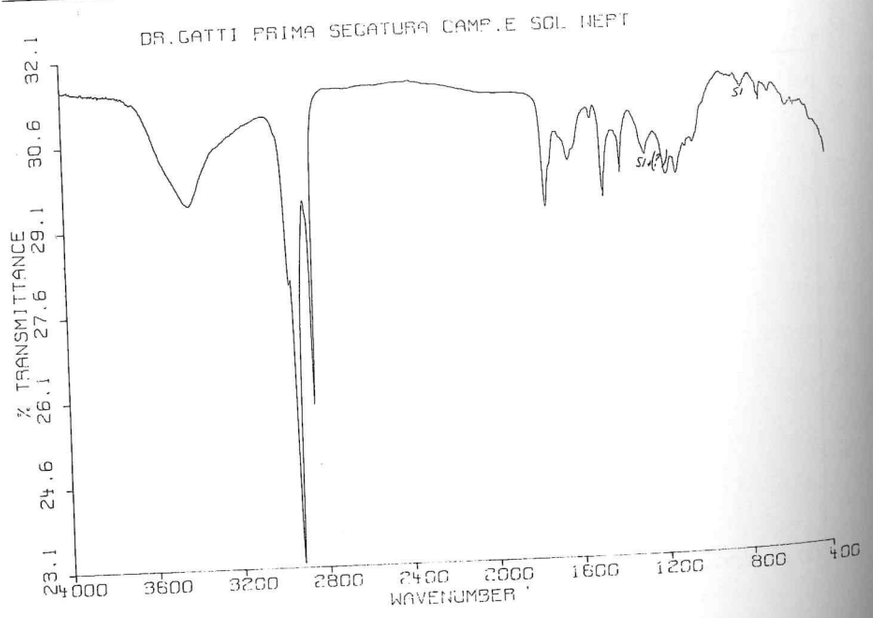
SPETTRO N° 10



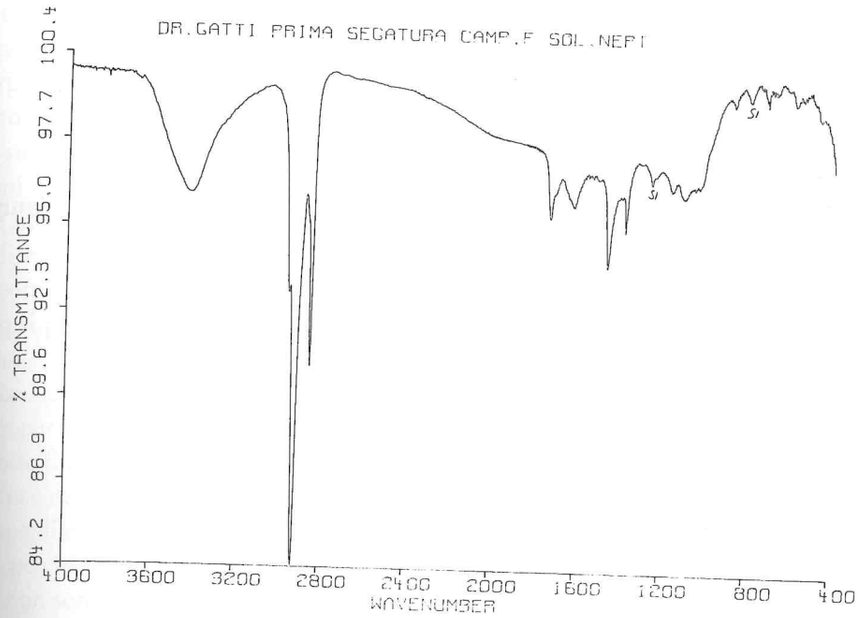
SPETTRO N° 11



SPETTRO N° 12



SPETTRO N° 13



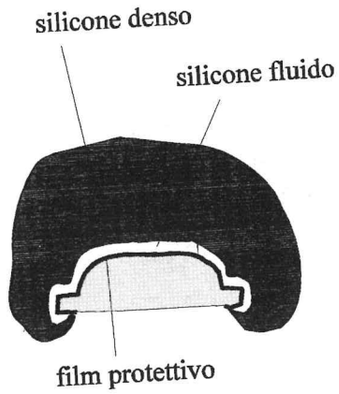


figura 1

figura 2

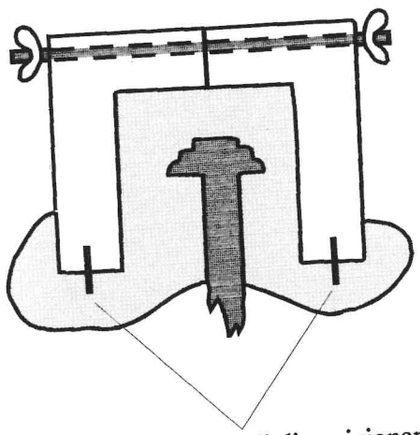


figura 3

figura 4

Assolutamente scartata l'ipotesi di usare gomme sisliconiche a diretto contatto con gli oggetti, vista la soddisfacente risposta data dalla gomma fluorurata (AKEOGARD), utilizzata come film protettivo, si è optato per l'utilizzo di quest'ultima con alcuni accorgimenti riguardanti la sua applicazione.

Si è notato che una accurata stesura è fondamentale per ottenere un perfetto isolamento della superficie da rilevare, per questo motivo il film protettivo viene steso a pennello in 4 mani successive con una concentrazione di gomma del 3% in delifrene; per la stesura viene adoperato un pennello morbido di vajo o di martora.

Il delifrene utilizzato come solvente evapora con una tale rapidità che utilizzando concentrazioni superiori il prodotto si raggruma sul pennello e la stesura risulta lacunosa, il film si presenta strappato e l'effetto isolante è incompleto, come si è visto in alcuni provini.

Ad essiccazione avvenuta, dopo poche decine di secondi, la superficie così trattata è pronta per ricevere la prima applicazione di gomma siliconica, che deve essere di un tipo piuttosto fluido per evitare la formazione di bolle d'aria nei particolari più interni o sotto squadra e deve poter essere applicata con un pennello a setole rigide.

Il tempo di catalisi varia a seconda della casa produttrice, ma non deve mai essere troppo breve, perchè le gomme con basso tempo di reticolazione subiscono variazioni dimensionali e non sono affidabili nel tempo.

Lo spessore di questo strato non supera i due mm e serve da base alla seconda gomma siliconica di tipo più denso, impastabile a mano con il catalizzatore ed ugualmente applicata con cura per evitare bolle d'aria.

La funzione di questa seconda gomma è di puro riempimento per conferire al calco negativo un giusto spessore, anche qui per il tempo di catalisi vale il discorso precedente, in genere è buona norma attendere 24 ore.

Alcuni rilevamenti sono facili da realizzare, appoggiandosi la gomma stessa alle pareti laterali dell'oggetto, altri sono piuttosto complessi, per la tendenza della gomma a «colare» prima che si avvii decisamente il processo di reticolazione. Le impronte che vengono eseguite circondando un oggetto su tre lati (ponticelli o cornici di testa delle fasce negli strumenti a tastiera) necessitano dell'inserimento nella massa di uno scheletro rigido oppure della costruzione di contenitori smontabili per poter allontanare il negativo dall'oggetto e nello stesso tempo essere sicuri che quando si realizzerà il positivo l'elasticità dell'impronta non causi alterazioni dimensionali (figure 1, 2 e 3).

Per la realizzazione di un contenitore rigido si può ricorrere ad una costruzione di tipo 3), avendo cura che la massa inglobi i perni di riferimento, oppure in modo empirico ma efficace si può ricorrere al sistema suggerito dal prof. Fabrizio Ferranti, utilizzando i mattoncini modulari in plastica dei giochi di costruzione per bambini che si prestano a realizzare ogni forma di contenitore e sono ricchi di punti di riferimento, per cui ricollocare il negativo è impresa facilissima[2].

A reticolazione avvenuta si allontana il calco negativo e si deterge la superficie dal film protettivo con un batuffolo di cotone imbevuto di delifrene.

Il positivo

Per la realizzazione del modello positivo esistono vari materiali, ciascuno dei quali presenta vantaggi ed inconvenienti. Nella nostra ipotesi di lavoro è necessario realizzare una sezione sottile (0,5-1 mm) del positivo, per questo motivo è stata scartata l'ipotesi di utilizzare dei gessi, anche se additivati di qualche resina consolidante perchè è quasi impossibile realizzare una sezione così fine senza sbriciolare i bordi se non tutta la sezione di un calco così ottenuto. Il gesso avrebbe avuto il vantaggio di essere colabile e di avere un costo contenuto. E' stata scartata l'ipotesi di impiegare una resina poliestere, perchè troppo soggetta a ritiro in fase di catalisi; la scelta finale è caduta su una resina epossidica a due componenti caricata con polvere inerte in modo da risultare opaca. Questo tipo di resina non presenta ritiri di sorta ed è perfettamente lavorabile con ogni tipo di attrezzo una volta indurita. Lo svantaggio risiede nella poca fluidità della massa miscelata che deve essere stesa nello stampo a spatola con il rischio di inglobare bolle di aria, tuttavia si è valutato che questo rischio è poco importante su un calco della lunghezza di qualche centimetro, dove occorre prendere in esame una sezione buona inferiore al millimetro. Dopo circa 24 ore dal miscelamento il calco può essere tolto dal negativo e lavorato, tagliando una sezione dello spessore di qualche mm. Questa viene incollata con un biadesivo su un sostegno rigido e mediante levigatura portata allo spessore voluto; il profilo è così pronto. Per maggiore praticità di studio le singole sezioni sono state stampate a contatto su pellicola fotografica piana (la carta è inaffidabile per via delle deformazioni). Per esigenze di studio i calchi sono stati riprodotti su pellicola rivolti sia a destra che a sinistra e la pellicola può essere a sua volta ristampata a contatto per avere un positivo da sovrapporre e verificare con un negativo, ma a questo punto le varianti possono essere pressochè infinite (fig. 4).

NOTE

[1] Il primo e più importante cointributo è venuto da Friedemann Hellwig, allora conservatore presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga che nel suo *Atlas der Profile* pubblicò tutte le sagome degli strumenti a tastiera conservati in questo museo, impiegando una tecnica analoga a quella impiegata nel nostro Istituto.

[2] Confronta i suggerimenti tecnici che si trovano pubblicati in: F. Eisener, *Das Legobau als Mittel zur Begrenzung der Silikonmasse*, Ed. die Kluge Ziege, Rostock 1989.

UN LEGNO DI FRANCESCO MARCOLINI DA FORLÌ E ALTRI LEGNI VENEZIANI NELLE COLLEZIONI DELLA RACCOLTA BERTARELLI *

Maria Goldoni

«Im Kerker des Körpers,
die Gedanken sind frei»

I: La trasmissione del patrimonio silografico antico: note su libri e legni nell'Italia del Nord

Alberto Milano concludeva il suo intervento a proposito della raccolta silografica milanese con una osservazione sulla estraneità di un gruppetto di matrici rispetto al complesso di cui era documentabile la provenienza Antoine[1].
Ora, entro questo gruppetto, che definirei in modo leggermente diverso da Milano, quattro pezzi sono a mio avviso identificabili come illustrazioni uscite dalle botteghe veneziane tra i primi decenni del '500 e il 1545[2]; è questa la data di edizione dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* di Francesco Marcolini da Forlì, nel quale la più tarda e la più preziosa di queste illustrazioni è stampata[3], (fig. 1).
Riprendendo su tale punto il discorso di Milano, non vorrei però limitarmi a identificare e descrivere i pezzi in questione, per quanto anche questo sia di per sè un piccolo contributo alla definizione della raccolta. Vorrei invece, se possibile, andare oltre la prassi catalogatoria che è stata finora l'unica seriamente praticabile su materiali del tutto nuovi quali sono le matrici silografiche: tentare, cioè, in premessa, una sintesi delle esperienze raccolte in proposito, per evitare che all'accumularsi ormai notevole di dati non corrisponda una elaborazione che del materiale grezzo cerchi di fare, in senso proprio, cultura.
Le domande sono allora:
1. Che cosa significa la presenza di antichi legni veneziani entro lo *stock* dei tipografi Antoine, attivi a Bergamo nell'ultimo quarto del XVIII secolo, o piuttosto, come sarà chiarito meglio più avanti, accanto ad esso? 2. È possibile dare una spiegazione più complessa di quella tentata a suo tempo per l'analoga situazione verificata nel caso modenese dei Soliani[4]? 3. È la specificità del caso milanese rapportabile a quella situazione, e alla generalità delle situazioni note?

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

Per la realizzazione del modello positivo esistono vari materiali, ciascuno dei quali presenta vantaggi ed inconvenienti. Nella nostra ipotesi di lavoro è necessario realizzare una sezione sottile (0,5-1 mm) del positivo, per questo motivo è stata scartata l'ipotesi di utilizzare dei gessi, anche se additivati di qualche resina consolidante perchè è quasi impossibile realizzare una sezione così fine senza sbriciolare i bordi se non tutta la sezione di un calco così ottenuto. Il gesso avrebbe avuto il vantaggio di essere colabile e di avere un costo contenuto. E' stata scartata l'ipotesi di impiegare una resina poliestere, perchè troppo soggetta a ritiro in fase di catalisi; la scelta finale è caduta su una resina epossidica a due componenti caricata con polvere inerte in modo da risultare opaca. Questo tipo di resina non presenta ritiri di sorta ed è perfettamente lavorabile con ogni tipo di attrezzo una volta indurita. Lo svantaggio risiede nella poca fluidità della massa miscelata che deve essere stesa nello stampo a spatola con il rischio di inglobare bolle di aria, tuttavia si è valutato che questo rischio è poco importante su un calco della lunghezza di qualche centimetro, dove occorre prendere in esame una sezione buona inferiore al millimetro. Dopo circa 24 ore dal miscelamento il calco può essere tolto dal negativo e lavorato, tagliando una sezione dello spessore di qualche mm. Questa viene incollata con un biadesivo su un sostegno rigido e mediante levigatura portata allo spessore voluto; il profilo è così pronto. Per maggiore praticità di studio le singole sezioni sono state stampate a contatto su pellicola fotografica piana (la carta è inaffidabile per via delle deformazioni). Per esigenze di studio i calchi sono stati riprodotti su pellicola rivolti sia a destra che a sinistra e la pellicola può essere a sua volta ristampata a contatto per avere un positivo da sovrapporre e verificare con un negativo, ma a questo punto le varianti possono essere pressochè infinite (fig. 4).

NOTE

[1] Il primo e più importante cointributo è venuto da Friedemann Hellwig, allora conservatore presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga che nel suo *Atlas der Profile* pubblicò tutte le sagome degli strumenti a tastiera conservati in questo museo, impiegando una tecnica analoga a quella impiegata nel nostro Istituto.

[2] Confronta i suggerimenti tecnici che si trovano pubblicati in: F. Eisener, *Das Legobau als Mittel zur Begrenzung der Silikonmasse*, Ed. die Kluge Ziege, Rostock 1989.

UN LEGNO DI FRANCESCO MARCOLINI DA FORLÌ E ALTRI LEGNI VENEZIANI NELLE COLLEZIONI DELLA RACCOLTA BERTARELLI *

Maria Goldoni

«Im Kerker des Körpers,
die Gedanken sind frei»

I: La trasmissione del patrimonio silografico antico: note su libri e legni nell'Italia del Nord

Alberto Milano concludeva il suo intervento a proposito della raccolta silografica milanese con una osservazione sulla estraneità di un gruppetto di matrici rispetto al complesso di cui era documentabile la provenienza Antoine[1].
Ora, entro questo gruppetto, che definirei in modo leggermente diverso da Milano, quattro pezzi sono a mio avviso identificabili come illustrazioni uscite dalle botteghe veneziane tra i primi decenni del '500 e il 1545[2]; è questa la data di edizione dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* di Francesco Marcolini da Forlì, nel quale la più tarda e la più preziosa di queste illustrazioni è stampata[3], (fig. 1).
Riprendendo su tale punto il discorso di Milano, non vorrei però limitarmi a identificare e descrivere i pezzi in questione, per quanto anche questo sia di per sè un piccolo contributo alla definizione della raccolta. Vorrei invece, se possibile, andare oltre la prassi catalogatoria che è stata finora l'unica seriamente praticabile su materiali del tutto nuovi quali sono le matrici silografiche: tentare, cioè, in premessa, una sintesi delle esperienze raccolte in proposito, per evitare che all'accumularsi ormai notevole di dati non corrisponda una elaborazione che del materiale grezzo cerchi di fare, in senso proprio, cultura.
Le domande sono allora:
1. Che cosa significa la presenza di antichi legni veneziani entro lo *stock* dei tipografi Antoine, attivi a Bergamo nell'ultimo quarto del XVIII secolo, o piuttosto, come sarà chiarito meglio più avanti, accanto ad esso? 2. È possibile dare una spiegazione più complessa di quella tentata a suo tempo per l'analoga situazione verificata nel caso modenese dei Soliani[4]? 3. È la specificità del caso milanese rapportabile a quella situazione, e alla generalità delle situazioni note?

Intorno ad esse ho articolato in tre sezioni, con un certo numero di sottosezioni, il presente scritto.

Anticipando questa riflessione, invece di collocarla, come sarebbe forse più naturale, in chiusura (dopo l'esame dei pezzi antichi, che formerà l'argomento della seconda parte di questo articolo), vorrei da un lato stabilire alcune linee di ricerca da tener presenti per future descrizioni e catalogazioni, questa mia per prima; dall'altro, soprattutto, chiarire il senso di un accanimento in indagini specialistiche su materiali finora considerati di poca o nessuna importanza, dando conseguentemente voce a un'esigenza di tutela e di catalogazione. Materiali non valorizzati e non capiti vanno anche con una certa facilità perduti o distrutti, oppure finiscono per essere inaccessibili alla ricerca per il semplice fatto di non essere riconosciuti per quel che rappresentano, e di non essere per lo più quindi nemmeno censiti in modo riconoscibile. Non mi riferisco con quest'ultima osservazione soltanto alle matrici lignee, ma anche a quei loro cataloghi (fig. 2) che costituiscono una sorta di corrispondente silografico delle «Mostre di caratteri» per la stampa dei testi; e in secondo luogo allo stesso tesoro di illustrazione e decorazione silografica che giace in genere ugualmente non repertoriato tra le pagine delle edizioni cinque-sei-settecentesche[5] e la cui conoscenza circostanziata permetterebbe di incrociare dati con risultati di grande interesse per la storia della stampa tanto nel settore tipografico quanto in quello silografico. Il modo in cui recenti contributi cercano ad esempio di far parlare le marche tipografiche cinquecentesche, ha messo chiaramente in evidenza la portata del valore documentario dei corrispondenti legni, conservati o semplicemente attestati che siano, e induce a una rilettura insieme più dinamica, più ravvicinata e più problematica di tanti casi di reimpiego[6].

Se cioè in un primo momento il lavoro su una raccolta di legni si limita, o si è limitato nel caso modenese, a riconoscere matrici e a riscontrarne l'impiego e il reimpiego, si tratterà, in un momento successivo, di trarre conseguenze dai fatti constatati, mirando, per quanto possibile, a risalire ai concreti rapporti tra tipografi, editori, intagliatori, disegnatori e librai che li hanno posti in essere: collaborazioni, committenze, viaggi, cessioni, scambi... In un futuro ancora probabilmente lontano, le raccolte di matrici, conservate o solamente attestate, dovrebbero poter concorrere efficacemente a ricostruire le linee di questa trama di rapporti, ciò che è destinato a trasformare la richiesta di tutela e di creazione di repertori da semplice petizione di principio in esigenza della ricerca.

Non meno interessanti sono a mio avviso le prospettive aperte dalla possibilità di investigare direttamente sul lavoro degli intagliatori di silografie, ciò su cui mi soffermo brevemente nel paragrafo 1.3.2: sebbene non sia questo l'argomento specifico del presente scritto, per cui mi riprometto di riprenderlo più ampiamente non appena i dati raccolti mi daranno conferma delle mie ipotesi – o me ne suggeriranno altre più adeguate. In generale, il senso di una ricerca su legni e non solo su carte, così come ho cercato di impostarla qui, è quello di aggredire il mistero che circonda la silografia antica[7] – molte opere, pochissimi nomi; molta bellezza, scarsi riconoscimenti; fascinazione dei contenuti, disprezzo della forma in cui si espressero – aggirandone il territorio da due versanti

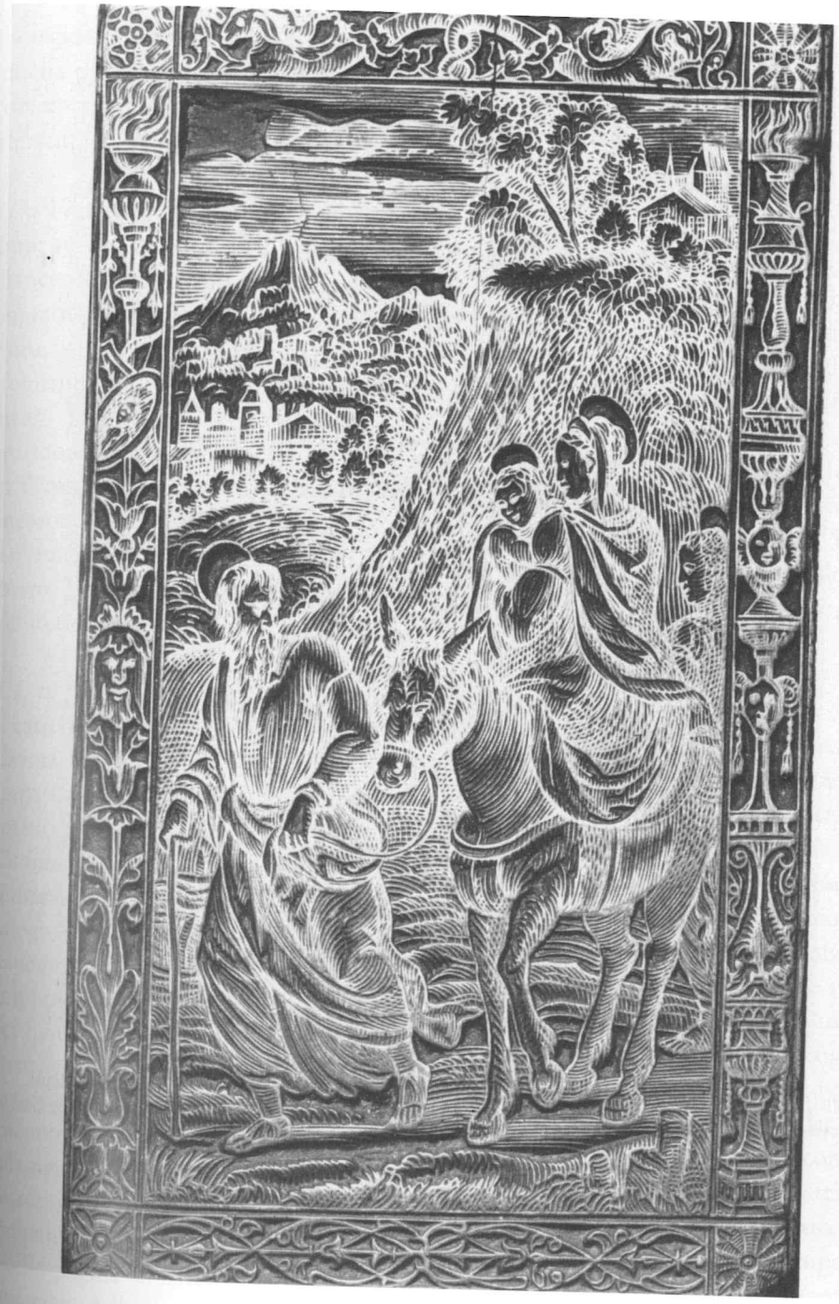
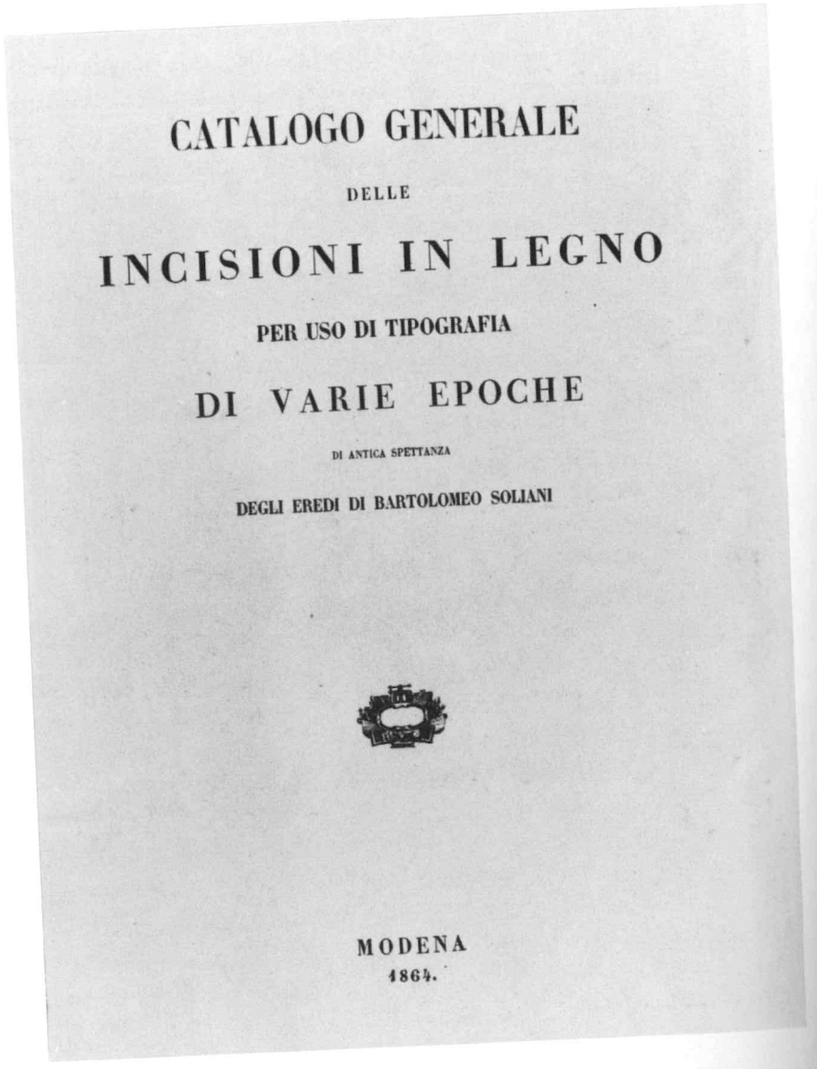


FIG. 1 - Milano, Civica Raccolta Bertarelli: *Fuga in Egitto*, matrice intagliata per l'*Officium Beatae Mariae Virginis* stampato a Venezia da Francesco Marcolini, 1545. Foto Saporetti, Milano.


CATALOGO GENERALE

DELLE

INCISIONI IN LEGNO

PER USO DI TIPOGRAFIA

DI VARIE EPOCHE

DI ANTICA SPETTANZA

DEGLI EREDI DI BARTOLOMEO SOLIANI

MODENA

1864.

FIG. 2 - Esempio di catalogo di matrici, stampato a Modena nel 1864 per gli Eredi Soliani, Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli Archivio fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia (SBASMo).

privilegiati: quello della tipografia e quello dell'intaglio. Non è la sola manovra possibile: è quella di cui tento di dar ragione in questa sede, lasciando a resoconti successivi la problematica di altri momenti di una faticosa e difficile accessibilità, dalla tradizionale letteratura storico-artistica al rapporto privilegiato con la cultura scritta.

1. Da Venezia a Milano: per quali vie?

Come va dunque valutata la sopravvivenza di matrici veneziane anche nella raccolta milanese, e più in generale, come è da valutarsi questa raccolta milanese nella rete xilotipografica che i documenti superstiti cominciano a disegnare, e disegneranno meglio in futuro, su un territorio che grosso modo possiamo definire come quello dell'Italia Settentrionale, per un periodo compreso tra la fine del Quattrocento e l'inizio dell'Ottocento?

Per rispondere a queste domande, bisogna in primo luogo giustificare l'analogia stabilita con il caso Soliani, analogia che verrà poi discussa nella sua portata: è infatti ancora piuttosto dubbio che le matrici antiche siano state parte costitutiva della raccolta Antoine, dal momento che le corrispondenti impressioni non compaiono nel relativo catalogo, che Alberto Milano ha potuto rintracciare a Bergamo presso un collezionista privato, l'architetto Sandro Angelini[8].

1.1.*Dati per una via bergamasca: il catalogo Antoine*

È il caso di dedicare a questo catalogo qualche osservazione. Anzitutto sul suo aspetto e sulla sua funzione, e in secondo luogo sul suo valore. Come nei cataloghi modenesi stampati dagli Eredi Soliani nel 1828 e nel 1864, c'è un frontespizio che fornisce gli elementi per identificare il volume, in questo caso il titolo *Intagli in legno che si trovano nella stamperia di Vincenzo Antoine*, la marca tipografica, e la data, 1808, manoscritti, e inquadrati da una cornice di fregi silografici ritagliati e incollati[9]. Come nel modenese catalogo Mucchi (e solo in parte nei citati cataloghi Soliani)[10], le silografie sono stampate separatamente, ritagliate, incollate sulle pagine e numerate; diversamente che in tutti gli esempi modenesi, però, le silografie sono accuratamente divise in sezioni, ciascuna delle quali ha un proprio titolo: «Ornati», «Agricoltura, Bigatti, Cosmografia e Geografia», «Lunarj», «Caratteri ed Alfabeti», «Dottrine» («Crosettino», «Bellarmino»)... La cura di questa ripartizione è così puntigliosa da far pensare, nonostante la data tarda, a uno strumento di lavoro più che a un catalogo di vendita, quali si è finora pensato (con buon fondamento) che fossero i cataloghi modenesi. Questo può essere verificato in particolare sulla sezione dei libri religiosi, nella quale (seconda importante differenza rispetto a tutti i cataloghi modenesi) annotazioni manoscritte spiegano l'uso dei legni nella composizione delle pagine illustrate: la quarta figura destinata alla «Dottrina» del Crosettino è rimpiazzata dalla nota: «Il Primo delle Offerte serve per il 4.»; nella illustrazione del «Bellarmino», per la terza figura «si serve del 6. del Rosario Contemplato», per la quarta «del I. delle Offerte», mentre la quinta, sesta, settima, ottava figura sono le corrispondenti «del Crosettino», e «Per il 16 si serve del 13. del Ros.o Contemplato»; dei «Cinque

Maggiori dolori», «Il 12. della Via Crucis serve per il 4», «Il 15. della Via Crucis serve per il 5.»; infine per le «Offerte», «Il I.o della Via Crucis serve per il 3.», «Il 5 e il 13. della Via Crucis servono per li 6. e 7». In altri termini, le singole matrici degli Antoine facevano parte per lo più di cicli illustrativi riferiti alle edizioni della ditta; e un ciclo di immagini per l'illustrazione di un *Rosario*, di *Dottrine* di autori diversi, di una *Via Crucis*, poteva non essere completo e venir integrato, data la genericità delle rappresentazioni, con singole scene da altri cicli. La maggior parte dei soggetti si prestava ad essere impiegata più volte in contesti diversi, ma lo era in modo non arbitrario, bensì previsto e stabilito con precisione[11].

1.1.1. *Valore dei cataloghi originali di matrici silografiche*

Detto per inciso, l'informazione che questo modo di procedere ci fornisce circa l'organizzazione della stampa di figure entro l'officina Antoine è a mio avviso della massima importanza e costituisce una conferma notevole della correttezza ed utilità delle ipotesi finora formulate sulla utilizzazione delle matrici nelle tipografie: tesaurizzazione, risparmio, non casualità vengono in luce nel modo più chiaro. Questo è uno dei motivi per cui il catalogo Antoine dovrebbe non essere perso di vista dai competenti organi di tutela del patrimonio artistico e storico – senza che questo implichi la benchè minima sottovalutazione del ruolo dei privati proprietari che ne hanno permesso la conservazione fino a noi –; un secondo motivo, più generale, è dato dal legame tra simili cataloghi e le superstiti collezioni di legni: di cui viene così attestata in modo indubbio l'autenticità – sulla quale si resta a volte perplessi, per un complesso di motivi che spero di poter esporre più ampiamente altrove ; un terzo motivo consiste nel valore documentario rivestito dai cataloghi qualora le matrici non si siano conservate. Per il quarto, rimando al terzo capitoletto, punto 6, di questo stesso scritto.

1.1.2. *Il complesso Antoine della collezione Angelini*

Fin qui il vero e proprio registro originale degli Antoine, quaderno non rilegato, a rubrica, in fogli di carta filigranata, della cui autenticità il proprietario ha certezza per aver avuto autorevoli garanzie in tal senso al momento dell'acquisizione. Lo ebbe infatti da un esperto della cultura bergamasca e della stampa quale Luigi Pelandi[12], un biglietto autografo del quale, datato 2.XII.1959, accompagna il registro con queste parole: «Illustre Architetto, eccole il campionario Antoine (non Lancellotti, come credo d'averle detto). Assolvo così ad una promessa che ora datava da anni! Con distinti saluti, Luigi Pelandi.»

Ci sono però anche, tra le carte accompagnate da quel biglietto, ventidue ulteriori pagine costituite da montaggi, su carta recentissima, di stampe ritagliate di presumibile provenienza Antoine – venti dei quali montaggi sono opera del medesimo cav. Luigi Pelandi, e due dell'ing. Luigi Angelini, padre dell'attuale proprietario – ; infine, facevano parte dell'originario invio del Pelandi altri analoghi ritagli attualmente raccolti in buste. Se si prescinde dalle due pagine costruite dall'ing. Angelini per la riproduzione

nel suo importante volume *Arte minore bergamasca*[13], tutto il materiale escluso dal registro a rubrica, che mi pare attendibile come documento originale[14], suscita a mio avviso qualche problema di interpretazione: è vero che sul *verso* di qualche ritaglio si legge un appunto, probabilmente manoscritto dal Pelandi, sulla provenienza dalla stamperia Antoine; ma è anche vero che sul *verso* di altri si riscontra un testo a stampa che appare così pertinente alla silografia sul *recto* da suggerire la provenienza non da fogli stampati allo scopo di costituire un catalogo delle matrici possedute, ma da pubblicazioni, una delle quali, in lingua tedesca e in *Fraktur*, ben difficilmente sarà degli Antoine, sebbene sembri coerente con l'»ornato» n. 24 del registro vero e proprio. Che, entrato in possesso di numerosi ritagli a integrazione del registro manoscritto, il Pelandi intendesse comporre una sorta di continuazione per la quale non sempre aveva prove sicure? A quanto mi comunica ancora l'architetto Angelini, il materiale che gli venne ceduto dal Pelandi era originariamente proprietà dell'editore Paolo Gaffuri, fondatore e proprietario dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche, personaggio di spicco nella cultura bergamasca – e non solo bergamasca –, appassionato di grafica, collezionista e promotore di *Emporium*, oltre che uno dei pochi soci italiani, con Bertarelli e Novati, del «Vieux Papier»[15], e faceva parte della eredità da lui lasciata alla figlia, che, in difficoltà economiche, ne venne man mano vendendo, e così disperdendo, i pezzi.[16] Questa vicenda rende incerto il giudizio per chi, non lavorando sul posto, ha difficoltà a valutare in modo sicuro l'origine dei ritagli e dei montaggi recenti. Lasciando la ricerca a chi può farla con più agio, limito a quel documento in sè concluso che è il registro del 1808 la certezza della provenienza Antoine, riservandomi un dubbio circa il restante materiale, che potrebbe per esempio riferirsi in parte almeno a matrici pervenute dopo il 1808.[17]

1.1.3. *Difficoltà nell'ipotesi Antoine*

Tornando alla questione posta in apertura, se la registrazione degli Antoine nel 1808 è così scrupolosa e ordinata, è improbabile che le matrici antiche siano state omesse per dimenticanza; ed è in particolare improbabile, essendo così dettagliata proprio soprattutto la sezione religiosa, ed evidentemente così notevole l'attività della tipografia nel settore, che una matrice «da libro di devozione», e di linguaggio, tra l'altro, così moderno, come quella Marcoliniana raffigurante la *Fuga in Egitto* sia sfuggita completamente. Ma è secondo me anche da scartarsi l'ipotesi di una omissione dovuta alla inutilizzabilità di questo e altri legni nel momento in cui il catalogo fu costituito: nella sezione «Vecchj contorni e figure», alle pagine 28 e 29 del catalogo Antoine, sono stati meticolosamente riportati e numerati anche frammenti o sezioni di fregi[18], e, anzichè escluderli, li si è esplicitamente definiti «vecchi»: a maggior ragione non si sarebbe rifuggito dall'inserire tra gli «intagli in legno *che si trovano* nella stamperia», come recita il titolo, i bei pezzi cinquecenteschi, o almeno quello di essi che si è appena menzionato. Siccome poi questi non sono registrati neppure nel disordinato e più problematico materiale di accompagnamento, un loro originario collegamento con la stamperia Antoine diventa difficile a

sostenersi. Si deve tentare l'ipotesi di una provenienza non unitaria della collezione di legni delle Civiche Raccolte, per la quale comunque è possibile che la città di Bergamo rimanga, come si vedrà, in causa.

1.2. *La via bergamasca ripensata: la mediazione del collezionismo*

D'altra parte, per quanto ho potuto ricostruire con l'aiuto del personale e del direttore delle Civiche Raccolte Bertarelli, della collezione di legni esiste sì un inventario (o «registro di raccolta»)[19], ma non una registrazione d'ingresso, o altra notizia d'archivio che possa aiutarci a ricostruirne la provenienza. Due mi sembrano gli indizi di qualche interesse a questo proposito: la rilevanza del collezionismo dell'editore Gaffuri[20], e la presenza in Milano, ancora nei primi anni del secolo, di matrici silografiche antiche – peraltro locali e strettamente legate, sembra di capire, all'istituzione milanese presso la quale venivano conservate – che andarono disperse per una valutazione sciaguratamente errata , attestata da Giorgio Lise in *Stampe popolari lombarde*[21]: si era dunque conservato anche a Milano qualche resto di una produzione silografica locale che fu tra le più affascinanti del primo Rinascimento? poteva essere originariamente aggregato a quel nucleo, se non l'intera raccolta Antoine, venuta da Bergamo, almeno il piccolo gruppo di matrici veneziane? Oppure la trasmissione dei legni si deve, del tutto o in parte, ad una avveduta scelta collezionistica del Gaffuri, se non allo stesso Bertarelli? Non posso far altro che porre il quesito, con ogni probabilità ancora non del tutto centrato, a chi, frequentando assiduamente la documentazione degli istituti milanesi e bergamaschi, è assai meglio di me in condizione e di valutarlo e di cercarne la risposta. Personalmente trovo interessante l'idea di una provenienza Gaffuri, sulla base dei seguenti indizi: 1. Gaffuri ha lasciato testimonianza di un vivo interesse collezionistico per i libri illustrati, al campo dei quali pertengono i legni in questione; 2. Gaffuri deve aver posseduto legni, e proprio legni del primo Cinquecento veneziano; 3. la dispersione dell'eredità di Gaffuri potrebbe forse giustificare la diversa sorte toccata alle matrici che ipotizzo possano aver fatto parte delle sue raccolte. Collego il primo punto soprattutto a un album composto prevalentemente (anche se non unicamente) di illustrazioni ritagliate, ora di proprietà S. Angelini[22]. Il secondo risulta da due elementi, e cioè che a) l'architetto Angelini possiede tuttora, e mi ha mostrato, alcune antiche matrici lignee che l'ing. Luigi Angelini acquistò negli anni '50 dalla figlia del Gaffuri: di queste, quattro sono collocabili, con gradi diversi di certezza, nel primo Cinquecento Veneziano, nonostante una, danneggiata in modo gravissimo, sia difficilmente decifrabile, e nonostante la leggibilità di tutte sia offuscata da residui di inchiostro e di polveri; b) le illustrazioni veneziane stampate alla p. 283 di *Arte minore bergamasca*, di Luigi Angelini, furono, a memoria del di lui figlio Sandro, senza dubbio stampate partendo da matrici originariamente di proprietà del Gaffuri, all'epoca già deceduto, il cui Istituto Italiano di Arti Grafiche era editore dell'opera. Perchè, del resto, illustrare un'opera di argomento bergamasco con materiali veneziani, senza specificarli come tali, senza giustificazioni, se non per la ragionevole supposizione di un interesse bergamasco delle matrici? e come poteva formarsi questa supposizione più semplicemente

che con il reperimento *in loco* dei legni corrispondenti? È vero che il breve capitolo dell'Angelini sugli stampatori bergamaschi ricorda che gli inizi dell'attività tipografica dei bergamaschi sono da ricercarsi a Venezia, ciò che potrebbe giustificare l'apparato iconografico, tra l'altro riferito a epoche precoci. Ma è anche vero che questa scelta richiederebbe, in un libro che persegue una precisione così meticolosa, qualche parola di commento e spiegazione. Qualcosa può aver dato all'autore l'impressione di avere a che fare con materiali locali, ciò che ne rendeva pertinente la riproduzione accanto alle grate di finestre e cancelli, agli attrezzi contadini e agli zufoli da richiamo classificati con una ricerca sul territorio evidentemente lunga e paziente. Infine, terzo dei punti che stavo enumerando, la non omogeneità degli esiti collezionistici dei legni del Gaffuri non costituisce un'obiezione all'ipotesi di un originario nucleo di sua proprietà, di una certa consistenza: la figlia fu infatti costretta a disfarsi a poco a poco degli oggetti ereditati, che anche nel caso delle stampe finirono certamente nelle mani di proprietari diversi. Lo stesso Luigi Angelini dovrebbe aver acquistato da lei non soltanto i legni che ho potuto vedere di persona, ma anche altri, che l'architetto Angelini sa con certezza di aver utilizzato per la stampa di alcune cartoline (che mi ha mostrato), ma che non gli è stato possibile reperire al momento della mia visita: due di questi, di piccole dimensioni, sono, o erano, fini lavori veneziani dell'ultimo ventennio del Quattrocento.

Se dunque, ciò che non mi illudo di aver dimostrato, il Gaffuri può aver collezionato legni veneziani del Cinquecento, magari avendoli trovati presso qualche stamperia locale, così da poterli supporre di interesse bergamasco, l'approdo di questi legni, una volta smembrate le sue raccolte, può essere stato a lidi diversi: alcuni alla collezione Angelini, altri, quelli dalle cui stampe furono tratte le riproduzioni di *Arti minori bergamasche*, a luogo non identificato, e forse altri infine alle collezioni di Achille Bertarelli, e da quelle al Castello Sforzesco.

1.3. *Una ipotesi più generale: la via delle tipografie*

E d'altra parte, quale altra via possono aver percorso le matrici silografiche? Per quanto se ne sa finora, esse non sono state per tempo oggetto di collezionismo artistico. Al contrario, il loro legame caratteristico con le tipografie è attestato dal caso di svariate raccolte: si può dire che al centro di queste collezioni sta simbolicamente il torchio tipografico, la macchina che ha permesso di imprimere «forme» includenti matrici di caratteri e di figure dalla fine del '400 all'inizio dell'Ottocento con procedimenti sostanzialmente invariati[23]. L'evoluzione della macchina ha certo condizionato quella della matrice in modo significativo: l'aumento delle tirature ha portato a considerare la matrice lignea, strumento principe della illustrazione di libri e di riviste, non più semplicemente come il più solido e duraturo mezzo di impressione esistente, ma come un originale da cui trarre con procedimenti galvanoplastici molteplici copie, con cui il lavoro di molteplici macchine e la distribuzione a diversi centri di stampa sono presumibilmente resi possibili – la durata non essendo in questione per copie che, pur con tutta la loro modernità, probabilmente non competono con il legno[24]. E tuttavia l'idea della lavora-

zione in rilievo e del tipo di pressione con cui ricavarne stampe non viene toccata nella sostanza per secoli. Così, matrici sono state conservate a Modena, attraverso l'attività delle tipografie Soliani e Mucchi; a Bergamo, grazie agli Antoine; a Milano, grazie alla «antica tipografia dei fratelli Agnelli in Milano e Lugano», poi «ditta Pietro Agnelli»; a Bassano, grazie ai Remondini; a Brescia, grazie alla stamperia Giuseppe Pasini; a Belluno, grazie probabilmente alla tipografia Tissi; a Bologna, caso diverso ma pur sempre gravitante nell'orbita del torchio tipografico, come risultato dell'attività editoriale di Ulisse Aldrovandi; a Treviso, in circostanze non ancora chiarite ma che la struttura della collezione fa ritenere dello stesso genere[25]. Non si vuole con questo esaurire la casistica riscontrabile: esistono qua e là singoli legni di cui non è esattamente ricostruibile una provenienza di questo tipo (il caso più clamoroso, in Italia Settentrionale, è probabilmente quello delle matrici per la veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari, conservate ed esposte al Museo Correr; ma anche il grande monogramma Bernardiniano della collezione bresciana è pervenuto ai Musei Civici come dono di un privato, e mostra di essere stato usato come un intaglio in positivo, appeso a una parete, come le sue grandi dimensioni e la sua leggibilità potevano ben permettere)[26]. Si vuole invece prendere in esame il caso della stragrande maggioranza dei pezzi conservati, che è da attribuirsi appunto alla forza di attrazione, se si può dir così, del torchio tipografico.

1.3.1. *Silografia e tipografia*

La silografia non risulta, in questa prospettiva, come un esercizio individuale mosso da qualche intenzione, artistica o economica, praticabile nell'isolamento: sembra invece aver vissuto per lo più all'ombra dei tipografi, o in contatto stretto con essi.[27]
A questa immagine dell'arte silografica, di una sua strutturazione caratterizzata da relative rigidità, si può contrapporre, naturalmente, l'argomento della famosa «rozza silografia popolare», e della spontaneità e indisciplinata libertà che ne conseguirebbe per una tecnica elementare praticabile da qualunque pastore durante i tempi morti della sua attività principale. Ho cercato di illustrare altrove le debolezze di questa concezione[28], strettamente legata a un approccio radicato in aspetti della cultura romantica e di quella positivista, ma poco attento alla lettura filologicamente precisa dei materiali conservati, e forse anche insufficiente, da questo punto di vista, a rendere le caratteristiche della stessa cultura popolare. Riporterò qualche punto di quell'esame, aggiungendo alcune considerazione emerse da ulteriori riflessioni e da indagini tuttora in corso che mi sembrano utili a chiarire l'ulteriore obiezione della praticabilità universale di una tecnica (quella silografica) «francamente piuttosto povera»[29].
In primo luogo, anche prescindendo dal dato di fatto del modo di trasmissione fino a noi delle matrici attraverso le tipografie, va considerato che il passo per cui dall'intaglio del legno si procede alla creazione di un negativo su una tavola lignea non è nè così autoevidente in linea di principio nè così elementare in rapporto alla sua attuazione. Certamente, la stampa di motivi su tessuti ha una storia antica ed è probabilmente stata di modello, sebbene anche in questo caso dall'interno di una pratica artigianale disciplì-

FIG. 3 - Esempio famoso di silografia anonima: *La Nave di Salvazione*, matrice silografica. Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

FIG. 4 - Esempio di silografia anonima: il *verso* della *Nave di Salvazione*, intagliato con motivi decorativi.
Matrice silografica, Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

nata da certe necessità obbligate della tecnica e dalla disponibilità dei materiali, nonchè da quella delle necessarie conoscenze, solitamente non accessibili a chiunque[30]. Ma la stampa di testi e di figure su carta è un passo che presuppone l'esistenza e la valutazione di una specifica domanda da parte di un pubblico[31], ed il suo senso sta in una operazione non semplicemente di *ripetizione*, ma, più profondamente, di *diffusione*: presupposto di questo fatto tecnico non sono solo questioni di disponibilità di materiali e di maturità di tecnologie, ma, ben di più, fatti sociali e idee su fatti sociali: in questo senso, l'uso che il povero pastore può aver fatto della silografia come tecnica è a mio avviso del tutto secondario, episodico e, per così dire, gregario.[32]

1.3.2. *Il lavoro degli intagliatori*

Passando dalla questione della stampa a quella specifica dell'intaglio di matrici lignee, tutte le evidenze raccolte finora sono contrarie alla tesi della spontaneità, o della assenza di mediazioni tecniche. Il punto è tutt'altro che di facile definizione, perchè richiede ricerche di prima mano che sono per parte mia tuttora in corso[33]; ma allo stato presente delle mie conoscenze, lo riassumerei provvisoriamente così: se non si possedessero nient'altro che stampe, potrebbe anche essere difficile contestare l'argomento della «rozza silografia popolare», perchè il risultato a stampa può non tradire immediatamente il carattere del lavoro preliminare sulla tavola di legno: ma, poichè di matrici possediamo intere collezioni, il più originale risultato che queste ci possono garantire è quello di metterci in un rapporto diretto con una delle figure che collaborano all'approntamento di una silografia, quella dell'intagliatore[34]. A patto naturalmente che si riesca a leggere il messaggio implicito in questi documenti, e che si sia disposti ad accettare i limiti che, come si vedrà meglio più avanti, hanno, in questo come in molti altri casi, le fonti scritte.

Ora, prima di tutto, chi abbia visto molte matrici non può dubitare del carattere non improvvisato della preparazione delle tavolette su cui l'intagliatore ricavava l'immagine in negativo: le tavolette sono di spessore generalmente uniforme, secondo le esigenze del torchio tipografico, tagliate e lisciate con regolarità costante, realizzate nelle essenze che meglio permettono la lavorazione progettata, trattate in molti casi in modo tale da sopravvivere all'attacco degli insetti xilofagi con resistenza sorprendente. Non si ha affatto l'impressione di un qualsiasi pezzo di legno passato per le mani di un qualsiasi praticante a tempo perso dell'arte silografica, ma di una selezione e di una preparazione effettuate a regola d'arte.

In secondo luogo, il lavoro di intaglio può far uscire dal legno una forma goffa, o ingenua o di poche pretese, ed essere ciononostante di ottima qualità: l'oggetto matrice può cioè avere una sua bellezza, o almeno una sua capacità decorativa anche elevatissima, indipendentemente dal valore della stampa che deve originare, e questo in grazia del lavoro sapiente e non casuale dell'intagliatore (figg. 3, 4, 5, 6). Esiste qualche caso piuttosto isolato di matrice che in tutto e per tutto può aspirare all'ingresso nel regno della «rozza silografia popolare»: si tratta delle matrici bresciane n. 25, un *S. Rocco* che con

FIG. 5 - Esempio di silografia anonima: *Annunciazione*, prob. sec. XVII.
Matrice silografica, Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

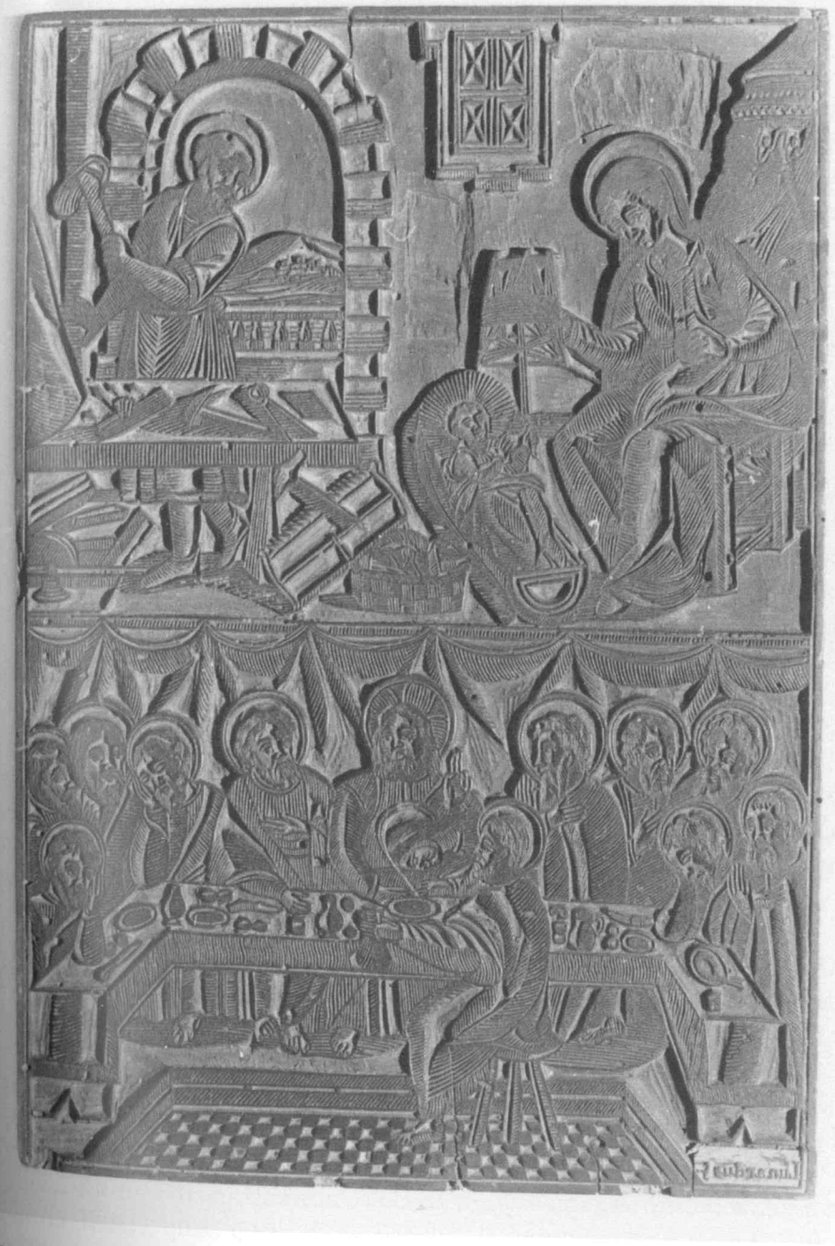


FIG. 6 - Esempio di silografia anonima: *La vita laboriosa della Sacra Famiglia - L'Ultima Cena*, secc. XVII-XVIII.
Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

FIG. 7 - Maestria di un intagliatore anonimo: «*O peccator deh non peccar non più...*», Modena, sec. XVI.
Matrice silografica, Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

colorita e felicissima espressione il gentile ed esperto restauratore dei Musei Civici, sig. Lucio Zampatti, definisce «lavoro da cannibali», e n.35, i *SS. Crispino e Crispiniano*, senza dubbio avvicinabili a diversi esempi noti dell'attività della stamperia Maccanelli[35]. Qui si vede la completa assenza nell'intagliatore delle più elementari conoscenze circa la necessità di rispettare la «vena» del legno impiegato. Lo scalpello ha ricavato sì in qualche modo il disegno richiesto, così che vedendo la stampa si potrebbe ipotizzare l'esistenza dietro di essa di una matrice come tante altre, ma a prezzo sicuramente di una ingrata fatica, e soprattutto dello scempio della tavoletta lavorata sistematicamente contro vena, e letteralmente massacrata da una asportazione violenta, scaglia dopo scaglia, del legno superfluo. Sarei disposta a considerare una raccolta di matrici di questo tipo come opera del sopra citato Robinson della situazione, il solitario e incolto pastore. Le altre, che con maggiore o minore ricchezza di effetti tradiscono il rispetto di regole nella lavorazione del legno, sono passate attraverso la mediazione di una cultura dell'intaglio, più o meno profonda, che richiede un apprendimento, degli esempi, un maestro.

In terzo luogo, la facilità del lavoro di intaglio non è poi così ovvia: oggi, che si sono abbandonate le tecniche tradizionali del legno di filo, o per praticare quelle ottocentesche del legno di testa, o per applicare al legno di filo lavorazioni che tengano conto della lezione espressionistica, sembra essere tutt'altro che scontato ricavare da quella materia – appunto il legno di filo – gli effetti che pure nei secoli passati modesti e spesso anonimi intagliatori hanno saputo trarne, in genere senza ottenere adeguato riconoscimento della loro maestria.[36] (fig. 7)

Infine, non mi sembra affatto secondario l'elemento del tempo e della spesa che stanno, o possono stare, dietro – o dentro – una matrice silografica: questione finora posta con ogni probabilità in modo eccessivamente monolitico, così come pressochè tutte le altre inerenti la storia, il valore, la collocazione culturale dell'arte silografica. Mi limito per ora a menzionare quest'ultimo punto, perchè intendo prenderlo in esame in un momento successivo della mia argomentazione.

1.4. *Conclusione: probabilità della provenienza da tipografie delle matrici veneziane di Milano*

Concludendo: sono del parere che, in considerazione di queste caratteristiche dell'arte silografica, sia altamente probabile che le antiche matrici veneziane delle Civiche Raccolte siano pervenute fino a noi, come le altre a noi note, grazie a qualche tipografia – forse non quella degli Antoine, forse una che deve ancora essere individuata – e non, per esempio, attraverso forme di collezionismo privato. Qualunque sia l'itinerario tardo ottocentesco e novecentesco, che può ben supporsi passato attraverso un collezionismo colto, quale quello di un Gaffuri e di un Bertarelli, o anche attraverso una valorizzazione antiquariale più o meno deviata, quale quella di un Barelli[37], la continuità della trasmissione delle matrici fino a metà Ottocento sembra a me garantita dalla continuità del lavoro delle aziende tipografiche, una continuità tecnica capace di superare alcuni secoli di distanza anche a prescindere da considerazioni di valore secondo un'ottica collezionistica.

Questo ci dicono le collezioni esistenti, in primo luogo attraverso la loro costante

congiunzione con le tipografie, e in secondo luogo attraverso la non completamente interpretata ostensione delle caratteristiche di tecnica relativamente scaltrita offerte dalle matrici lignee, caratteristiche che rendono assai improbabile *in linea generale* l'esercizio dell'arte silografica in contesti del tutto non professionali, che non facciano capo a qualche programma di moltiplicazione a stampa organizzato se così si può dire in modo istituzionale. Il primo argomento può certo non essere conclusivo, il secondo è ancora in via di elaborazione: ma, così come stanno le cose, non vedo argomenti concorrenti che mi obblighino a rinunciare alla costruzione che mi si è imposta finora. Ciò che è dubbio è che siano stato gli Antoine a trasmettere i legni; molto meno mi par dubbio che a tramandarceli siano state officine tipografiche, e silografiche ad esse legate.

2. *I tipografi e la conservazione di matrici antiche: tentativi di spiegazione*

Ora, posto che botteghe di tipografi siano responsabili della continuità della trasmissione delle matrici antiche, bisogna domandarsi perchè l'abbiano fatto.

2.1. *Reimpiego e modelli*

Una prima ipotesi che si è fatta in proposito è quella più prosaica e forse banale del reimpiego da parte degli stessi tipografi, che faceva da filo conduttore alle ricerche sulle matrici modenesi; una seconda, più raffinata, suggeriva il carattere di modelli utili a varie categorie di artigiani delle immagini conservate dai tipografi, e quindi, benchè non direttamente ed esplicitamente, dei legni stessi[38]. Della prima è indiscutibile la fondatezza, ma non del tutto certa la portata: si sa cioè con certezza da molte prove che la riutilizzazione di figure non guardava a salti di epoca, ove questo fosse reso possibile dallo stato delle matrici, ma si rimane disorientati di fronte al numero tutto sommato assai basso dei casi di reimpiego che si riesce a documentare quando si pone a confronto il catalogo dei legni di un tipografo con l'elenco delle edizioni rintracciabili, per quanto si sia avvertiti della grave lacunosità di tale elenco rispetto alla produzione effettiva[39]. Della seconda, molto suggestiva e nel frattempo ulteriormente fondata da successivi studi[40], pone problemi, che comunque non la mettono in discussione, il modo concreto della trasmissione di modelli a pittori e decoratori: mentre è molto interessante che si trovino rapporti tra decorazione di ceramica e illustrazione di libri, ed è fino a un certo punto chiaro il rapporto tra libro illustrato e oggetto in maiolica «istoriato», la relazione che si è subito tentati di stabilire tra quest'ultimo e il catalogo di immagini del tipografo è più oscura. A tramandare immagini potrebbe bastare, in astratto, il tradizionale commercio e il collezionismo di stampe, che ha spesso notoriamente compreso quello di libri figurati: l'idea che l'artigiano in cerca di invenzioni già confezionate possa trovarle non già nella bottega del libraio o del mercante di stampe, ma in quella del tipografo, magari sfogliando il suo catalogo[41], o facendo riferimento a «prove grafiche» da lui conservate «anche se non più d'attualità»[42], è estremamente stimolante, ma qualche punto dovrà essere chiarito da ricerche ulteriori. Una prima difficoltà viene dal fatto che per ora ci si muove su un terreno certo fattuale, ma nello stesso tempo astratto: libri e

stampe esistenti in determinate raccolte sono stati brillantemente confrontati con maioliche esistenti in altre raccolte, ma non si è ancora potuto sufficientemente indagare sulla storicità del rapporto[43]: era plausibile che in una certa bottega entrassero determinati libri, o determinate incisioni, piuttosto che altre? È stato il rapporto proprio precisamente con quella silografia, con quella incisione, o non piuttosto con qualche altra analoga?[44] Uno degli aspetti più caratteristici della silografia, per restare aderenti al nostro tema, è una sorta di fedeltà iconografica che rende difficile stabilire, all'interno della tradizione illustrativa di un certo testo, quale sia precisamente e direttamente il modello di una certa raffigurazione. Una seconda difficoltà di qualche rilievo è la differenza che corre tra la gamma delle offerte illustrative della maiolica e quella dei cataloghi dei tipografi conosciuti: la ricchezza di scene mitologiche, e profane in genere[45], della prima, non trova riscontro nell'impronta religiosa o nella strumentalità immediata che domina la seconda. La stessa ricchezza iconografica del settore biblico non ha paragoni: del tutto eccezionale è già la raccolta di legni modenesi in materia, che peraltro è assai povera delle illustrazioni dell'Antico Testamento che sembrano essere state molto richieste per le maioliche istoriate[46] (figg.13-15). Fonte diretta per queste ultime sembrano perciò i libri e le stampe molto più che le relative «forme», utilizzate per mettere in vendita, come si è ipotizzato, le rispettive prove grafiche. Non casualmente del resto per ora i paralleli istituiti tra silografie e maioliche evitano salti di epoche, cioè non chiamano in causa la conservazione di esemplari antichi da prendersi poi a modello; e non casualmente la ricerca di modelli non ha per ora quasi mai chiamato in causa esemplari da collezioni di legni – sebbene questo possa in parte dipendere dalla scarsa conoscenza di queste ultime anche da parte degli specialisti –. Va anche tenuto presente che mentre il libro illustrato con legni fornisce automaticamente la chiave di lettura delle immagini, queste, separate dal contesto, diventano, soprattutto col passare degli anni, di difficile comprensione, e pertanto, se non certo inservibili, di più difficile e indiretta utilizzabilità: ciò che costituisce una premessa importante di quella rotazione di significati che si riscontra nel riuso in tipografia, e forse per certe funzioni di modello nelle arti parallele[47].

Ma non c'è dubbio che i progressi di queste interessantissime ricerche porteranno risposte più di quanto possano farlo queste provvisorie speculazioni. Occorre comunque compiere un passo ulteriore per poter affermare che uno dei motivi per cui matrici antiche erano conservate nonostante non venissero utilizzate nella produzione corrente di libri era che esse erano ricercate da artisti e artigiani. Con ogni probabilità questa ipotesi vale cioè per certe categorie di tipografi, ma non per tutti: vale per quelli che affiancavano alla stampa di testi scritti quella di immagini, per quelli che esercitavano anche un'attività commerciale, per esempio il mestiere di librai, per quelli che avevano a disposizione per la vendita al pubblico tanto libri e opuscoli quanto figure stampate. La conservazione di matrici significava in questo caso la possibilità di mettere sul mercato una scelta maggiore di figure, magari anche antiche e di pregio, possibilità di cui peraltro, come già osservato, sembra non si sia fatto grande uso (cfr. nota 42). Ma con questo siamo giunti ad uno dei punti principali di questa discussione, e cioè alla domanda iniziale circa l'uniformità o

meno delle raccolte di legni conservate in Italia Settentrionale, e circa la possibilità di estendere alla raccolta milanese le considerazioni fatte a suo tempo sulla raccolta di Modena. Mi propongo pertanto di riprenderlo più avanti, bastandomi per ora di avervi fatto cenno.

2.2. *Tempo e denaro*

Quella che dovrebbe naturalmente collocarsi al primo posto tra le ipotesi esplicative della conservazione di legni antichi nelle botteghe dei tipografi, e cioè l'ipotesi di un valore in qualche modo attribuito ad essi proprio semplicemente in quanto legni, e cioè ai legni in generale, stenta a trovare credito a causa di una situazione sfavorevole delle nostre fonti e di una certa approssimazione nel vagliarle, dovuta allo stato iniziale delle ricerche in proposito.

2.2.1. *«...di poche sei od otto lire...»*

Da un lato si è cioè preso atto che una scorta di legni poteva costituire un notevole valore: quando il modenese «sacerdote e tipografo Antonio Bergolli ..., il 25 febbraio 1539, cessò l'attività e cedette tutti i suoi capitali..., documentò in una *Lista* allegata all'atto di vendita la presenza nella sua bottega di 'forme da figure grandi e piccole, e da istorie grandi e picciole che sono in tutto numero duecente vente quatre a soldi otti l'una che montano in tutte lire ottanta cinque e soldi otto...'...Il costo totale della stamperia raggiunse le 436 lire, per cui i legni per le silografie costituivano addirittura un quinto dell'intero capitale di bottega»[48]

Dall'altro lato, si è sottolineato al contrario, e sempre con buon sostegno di documenti, l'irrilevanza del valore economico che sembra esser stato attribuito alle matrici lignee, e si è forse stati indotti da questo parametro, oltre che un criterio di gusto, a una sottovalutazione di fatti di reimpiego che, attestando la forza di attrazione dei grandi centri della silografia sui tipografi dei centri minori, depongono per una situazione di relativa scarsità di buone matrici o di buoni intagliatori[49]: «...sia a causa della tecnologia utilizzata, francamente piuttosto povera, sia – di conseguenza – a causa dei bassissimi costi di produzione, essa (*la produzione di legni, n.d.a.*) non costituiva di certo un grave motivo di contenzioso tra autori, librai e stampatori», osserva Giorgio Montecchi, ribadendo a proposito del Settecento una valutazione già in precedenza riferita al Quattrocento[50]; «tutto questo, in un contesto nel quale le contese costituivano spesso l'unica strada attraverso cui... vicende e personaggi di minor rilievo potevano lasciare ai posteri un ricordo del loro operato, significava essere per sempre condannati all'oblio. Nella contesa del 1762 che seguì la pubblicazione della *Storia letteraria d'Italia* di Anton Francesco Zaccaria stampata da Giuseppe Remondini per conto dei Soliani si accenna solo alle silografie: proprio per ricordare che 'la spesa degli intagli in legno' era stata coperta interamente dall'autore ed era irrisoria, 'di poche sei od otto lire per essere stata appunto in legno'». Una citazione di questo genere ha un peso che non si può ignorare, tanto più quando viene proposta da uno specialista della tipografia[51] cui dobbiamo la presentazione

FIG. 8 - Modena, Galleria Estense: *Lapide trovata a Cuneo*, illustrazione per la Storia letteraria d'Italia di A.F. Zaccaria. Matrice silografica. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

e l'inquadramento aggiornato di documenti importanti sui tipografi modenesi (e sul loro patrimonio silografico), che, segnalati in parte a suo tempo da E.P. Vicini, in parte in tempi recentissimi da O. Baracchi, non erano stati ancora oggetto dell'attenzione mirata degli storici: vediamo se e come si possa, in accordo con le premesse, conciliare il documento scritto con una esperienza specialistica *sulla silografia* nelle sue fonti più naturali, le carte «istoriate» e i legni intagliati con i quali le si pone in essere.

Una prima limitazione della portata del documento deriva da una considerazione molto semplice: come poteva la spesa per le silografie essere alta, in un'opera quasi per niente illustrata, e pochissimo decorata?[52] Anche a non voler considerare soltanto i due volumi stampati a spese degli Eredi Soliani, ma bensì tutti i quattordici cui si arriva aggiungendo ciò che spetta al Poletti e ai Remondini, due mani sarebbero troppe per contare le modestissime illustrazioni silografiche, che sono per giunta in maggioranza semplici riproduzioni di scritte, lapidi o caratteri, di un tipo piuttosto elementare (e, per la verità, non si arriva molto oltre conteggiando le pure modeste, ma in genere più complesse, incisioni da rame). Per giunta rimane un dubbio circa la validità assoluta della asserzione, per il fatto che una parte dei legni può verosimilmente essere stata pagata dai Soliani: per quanto riguarda l'illustrazione vera e propria, due dei tre legni che illustravano i due volumi Soliani si trovano presso la Galleria Estense, già documentati nel 1828 e nel 1864 come altri legni per i quali la proprietà Soliani sembra difficile da mettere in dubbio[53], mentre il terzo, pur ancora presente nella stessa raccolta nel 1864, è oggi perduto (figg. 8-10); e per quanto riguarda la decorazione, sembra strano che si debbano attribuire all'autore anche le spese per le iniziali e i fregi, il cui uso faceva parte per il tipografo di una *routine*. In effetti, sempre facendo riferimento ai volumi Soliani della *Storia letteraria*, alcuni dei fregi ivi impiegati fanno tuttora parte dello *stock* Soliani (cfr. oltre, nota 54).

2.2.2. «*...per esser stata appunto in legno...*»

Di passaggio, va notato che poche silografie si prestano come quella rappresentante la lapide di Cuneo a mostrare le ambiguità della «rozza silografia popolare»: essa è senz'altro rozza abbastanza per aspirare, estratta dal contesto, all'ingresso nel campo della silografia popolare – fermo restando il fatto della pulizia e correttezza dell'intaglio –; si pensi per esempio all'effetto che farebbe se le parole latine fossero state asportate – modificazione frequente nelle matrici anche indipendentemente da una volontà falsificatoria –, tanto più che suggestioni popolari non sarebbero fuori luogo per una «pietra» sotto la quale, come dice lo Zaccaria, fu «trovato un cadavere d'assai straordinaria grandezza». Eppure sarebbe difficile immaginare una origine e una destinazione meno specificamente dotte di questa, e chi ha presenti le silografie dei *Marmora Felsinea* sa che non si tratta di un caso isolato.

Ora, nelle stesse pagine trova posto un fregio a festoni di fronde e frutti che è invece di

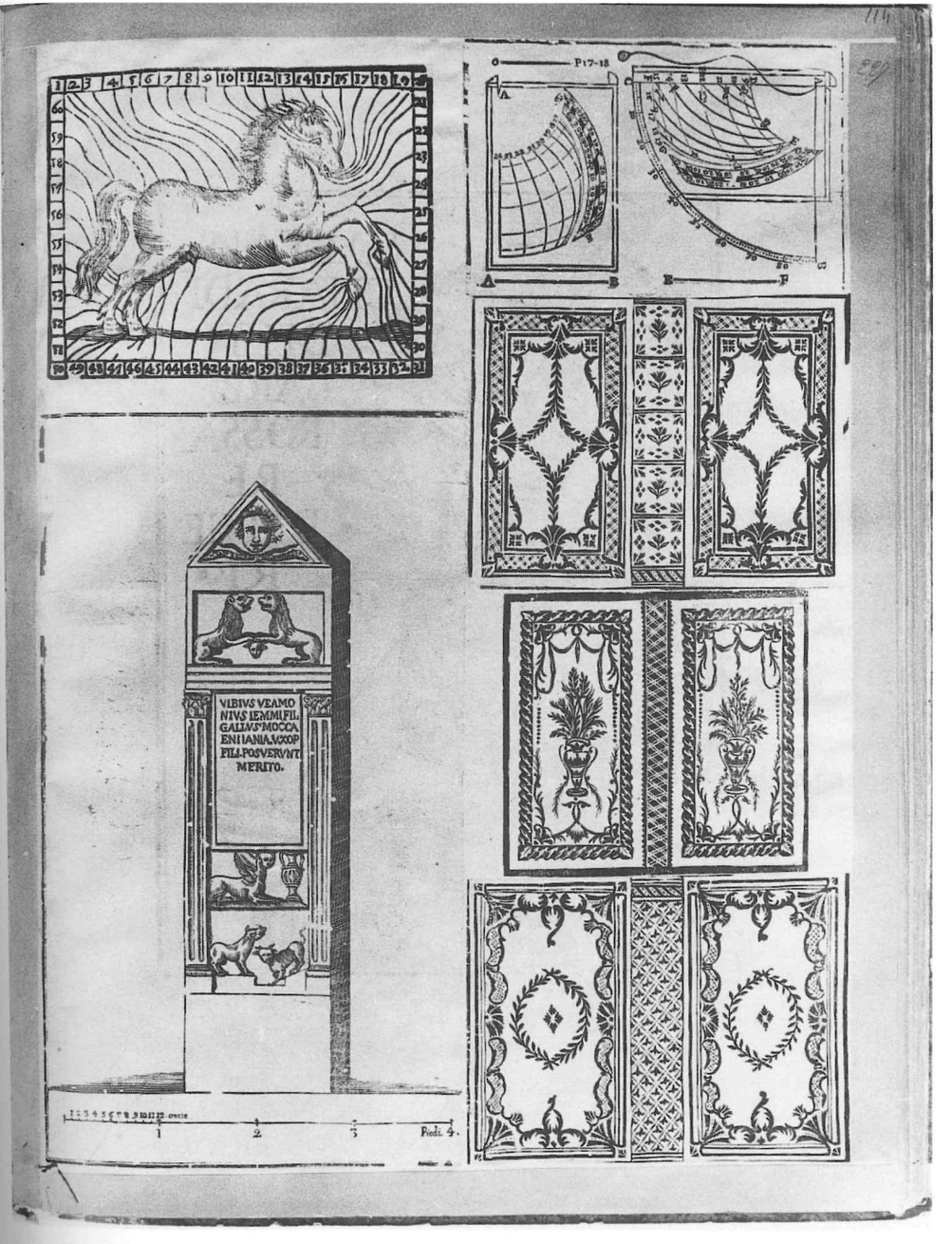


FIG. 9 - Modena, Galleria Estense: Pagina del *Catalogo delle incisioni... Soliani*, Modena 1864, con la stampa della matrice alla fig. 8. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

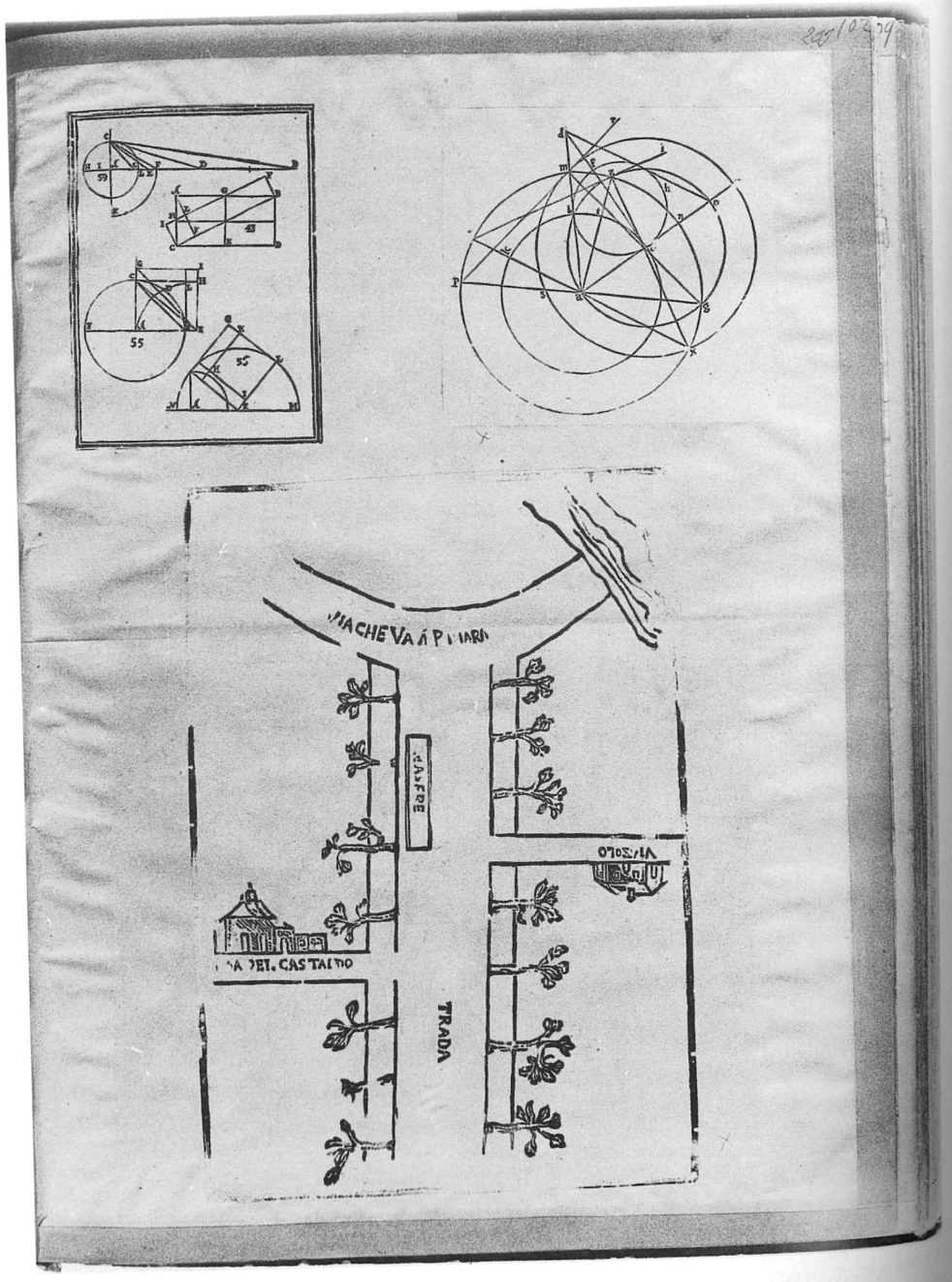


FIG. 10 - Modena, Galleria Estense: Pagina del *Catalogo delle incisioni... Soliani*, Modena 1864, le due silografie in alto sono illustrazioni al problema dell'enneagono per la *Storia letteraria d'Italia* di A.F. Zaccaria.
La matrice della silografia di destra si conserva alla Galleria Estense.

servizio del medesimo libro, legno e legno. E c'erano legni per i quali valeva probabilmente la pena di arrivare a contese, benchè corrispondessero con ogni probabilità a quel genere di lavoro rimasto anonimo che costituisce il grosso delle raccolte conservate.
Nel 1582 è con un «instromento» in piena regola che Michele Tramezzino il Giovane, figlio di Giuseppe Tramezzino, cede al ramo romano dei Tramezzino, e precisamente a madonna Cecilia Tramezzino, figlia di Francesco e moglie di Venturino Tramezzino, «figure» che credo possano essere, in buona parte almeno, proprio matrici silografiche[55], per le quali dal 1579 esistevano precisi accordi[56], e cioè «che tutte le figure che si trovavano in essere per conto delle stampe di Tramezini, cioè arme, sigilli, mitre de Pontifici et Cardinali, figure d'Imperatori et altri, non si potessero metter in istampa sopra qual sorte de libri si volesse *sensa espresso consenso di una parte et l'altra, ma restar dovesero in mano de uno loro commune amico, a requisitione delle parte*, et come in detto instrumento, del quale ne fu pregato il nodaro infrascritto sotto dì 2 settembrio 1579 al qual s'habbi relatione, si contiene.»[57] Ed è ovviamente con assoluto rispetto del formulario notarile che la cessione ha luogo: «De qui è che, constituto alla presentia di me nodaro et delli testimonij infrascritti, il sodetto messer Michiel Tramezino... spontaneamente, per sé, suoi heredi et successori, ha datto, cesso, et liberamente renontiato, sì come da, ciede et liberamente renontia alla sopranominata madonna Cecilia Tramezina, benchè absente ma per suo nome presente, stipulante et accettante l'egregio messer Zuanne Varisco, libraro al segno della Serena nella città di Venetia, et per suoi heredi et successori, tutte et cadaune raggion et attention di qualonque sorte che detto messer Michiel ha, et li aspettano et competiscono *in tutte le figure che si trovano in essere per conto delle predette stampe de Tramezini, cioè d'arme, sigilli et mitre de Pontefici et Cardinali, figure et copie delle Vite d'Imperatori tradotte dal Tarcagnota..., et parimente d'altre figure di cadauna sorte che detto messer Michiel pretendeva haver ragione nella città di Roma, et Venetia...*»[58] Risparmiando al lettore un'ulteriore valanga di formule cautelative, clausole e garanzie, vengo al punto: le matrici silografiche non possono aver avuto un valore univocamente e stabilmente fissato, magari derivante solo da un intrinseco pregio del lavoro dell'intagliatore, ma devono essere state valutate sulla base di una pluralità di fattori.

2.2.3. *Una pluralità di fattori*

Ne elenco alcuni che mi sembrano fondamentali[59]:
a) Prima di tutto, la dipendenza dell'epoca e dall'illustrazione in generale e dalla tecnica silografica dell'illustrazione in particolare: perciò la maggiore o minore voga, disponibilità, utilità di matrici lignee – che sono altissime nel Quattro e Cinquecento, minori certamente in linea di massima nel Seicento e nel Settecento (restando qui fuori del nostro campo la nuova esplosione della silografia nell'Ottocento), a causa della competizione con l'incisione su rame e della graduale dissociazione che il gusto e la mentalità vengono man mano operando tra la pagina scritta e la pagina figurata[60].
b) In secondo luogo, la relazione delle matrici con i fogli che contribuivano a stampare, ovvero da un lato con le entrate da essi garantite o con esclusive o privilegi ad essi legati

FIG. 11 - Modena, Galleria Estense: Pagina del *Catalogo delle incisioni... Soliani*, Modena 1864, che riunisce stampe di diversa epoca e diversissima qualità. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

(è proprio il caso delle forme dei Tramezzino, che hanno a che fare evidentemente con una rilevante committenza ecclesiastica, oppure, se fosse a legni e non a rami il riferimento, con quelle «Historie del Tarcagnoto» che sono oggetto di convenzioni nel 1579 con Giunta e Varisco in qualità di stampatori, e nel 1583 con il libraio Simone Pinargenti[61]), dall'altro con la natura stessa del rapporto di tali fogli con l'illustrazione: rapporto che poteva essere perfino di imprescindibilità, come nel caso dell'illustrazione scientifica di qualsiasi tipo, dei modelli per ricami, di un libro come il *Rosario* del domenicano Alberto da Castello, o degli stessi catechismi, figurati per motivi pedagogici che ci portano direttamente all'*Orbis pictus* di Comenio e all'universo xilo-litografico dell'Ottocento[62]. (Corollario di questa tesi è che sia in generale importante la posizione del proprietario di matrici, posizione che può metterlo in grado più o meno di valutare le potenzialità implicite in un certo patrimonio figurale: probabilmente un'attività editoriale è condizione di rilievo, privilegiata rispetto a quella del semplice stampatore, nella misura in cui si riesca a isolarle nettamente l'una dall'altra)[63].

c) In terzo luogo, e il fatto che palesemente perdurino confusioni tra stampa popolare e silografia obbliga a ripeterlo per quanto per certe categorie di studiosi sia del tutto scontato, non tutte le matrici si equivalgono, sebbene uno stesso editore possa averne avute in magazzino di scadenti e di preziose. L'inerzia dei luoghi comuni sulla stampa popolare ha portato, nella situazione italiana caratterizzata in genere da scarso impegno sul fronte della silografia[64], fino all'identificazione pressochè completa operata da Paolo Toschi tra storia della stampa popolare e storia della silografia, e a un assorbimento poi rivelatosi tecnicamente nefasto dell'arte silografica, così delicatamente e sottilmente connessa con le arti e con la cultura alte, nei confini in buona parte estranei dell'arte popolare[65]: così che tutta una fascia di nobile artigianato silografico restava esclusa dall'indagine tradizionale sulle arti «maggiori» e «minori», senza d'altra parte che la ricerca sul popolare potesse approdare, in materia, a risultati degni di nota. Probabilmente il problema cruciale, che ha reso tanto seducente l'ipotesi folklorica, e che va ripensato, è costituito dall'intreccio particolarmente indecifrabile tra anonimato e lavoro collettivo: una matrice silografica è il prodotto di una collaborazione in cui possono intervenire anche tre figure diverse, come una lastra di rame, con la differenza che 1) una di queste tre figure (l'intagliatore) effettua un lavoro che non può essere assimilato da nessun punto di vista al procedimento del disegno, e forse per questo è così difficile da inquadrare; 2) spesso nessuna di esse figure ha un nome. La natura poi del contributo della più sconosciuta di tutte, quella dell'intagliatore, è ancora alquanto misteriosa: eppure il suo lavoro può essere di una difficoltà estrema, e di durata impensabile. In questo senso c'è una singolare continuità tra una pratica raffinata e una pratica elementare della silografia: il terreno comune è dato dalla pervasività dell'anonimato e dal singolare, e singolarmente misconosciuto, ruolo dell'intagliatore.[66] La ragione per cui nella bottega di un tipografo legni preziosi potevano esser conservati accanto ad altri di esecuzione scadente (fig. 11), è che comunque il confine tra silografia per così dire colta e silografia popolare non è così chiaramente nelle cose: nelle cose è una organizzazione in cui il tipografo sembra essere

stato il punto di riferimento più costante, nonchè in secondo luogo il tessuto di un sapere artigiano che ha momenti altissimi e momenti scadenti, grandi nomi e anonimati tuttavia degnissimi di considerazione.
Non a caso le fonti riportano contemporaneamente la traccia di una scarsa considerazione per gli intagliatori e i segni di una cura nella ricerca dei medesimi che ai nostri occhi rischia di apparire contraddittoria, se si tien conto solo dei pregiudizi di cui si è parlato.
L'impegno di un Vasari, di un Baruffaldi, di un Malvasia, per far intagliare i ritratti degli artisti biografati, impegno di tempo e di denaro, va di pari passo, e in epoche non sospette di eccessivo vantaggio per la silografia, con quello di un Aldrovandi: il quale ci lascia anche esplicitamente qualcuno di quei dati concreti di cui tanto sentiamo la mancanza: «Aldrovandi si preoccupò incessantemente di richiedere aiuti per dare alla luce i 'gran volumi dell'Istorie naturali', ma soprattutto per far intagliare le matrici da più intagliatori, esigenza giustificata dal fatto che uno solo non poteva 'fare più d'ottanta figure l'anno, dove ci va per anno da cento cinquanta scudi in un intagliatore, senza la spesa dei disegni', che, come attesta lo stesso Aldrovandi, dovevano essere cinquemilà'.[67] E non è del resto questo anche il senso, in termini economici, della cura con cui i legni del Vasari vennero cercati e ristampati da un Ciotti e da un Manolessi? Una volta disponibile, un ciclo di legni ben intagliati doveva costituire un valore, se collegato o collegabile a edizioni culturalmente o economicamente vitali, notevolissimo: era difficile trovare buoni intagliatori, e i pochi reperibili avevano bisogno, oltre che di buon legno e di ottimi strumenti, di tempo per reggere la sfida di disegni che da un lato divenivano via via più precisi, meticolosi, particolareggiati, dall'altro imponevano, con il loro primato, un superamento che ha oggi dell'incredibile delle resistenze offerte dal legno alla fluidità delle linee. Che poi tutto ciò possa in molti casi non risultare da giudizi dell'epoca non implica che ci si debba appiattire in una lettura indifferenziata e senza mediazioni storiche di tali giudizi.
Forse nemmeno i prezzi, che in molti casi sono certamente molto bassi, esprimono in modo indiscutibile il valore delle matrici. Il prezzo non è la solo forma possibile di attribuzione di valore: la tesaurizzazione di oggetti per esempio ne è manifestamente un'altra. Il modo in cui dall'attribuzione di valore si passa alla formazione di un prezzo ha suscitato tante speculazioni illustri che spero mi venga perdonato di non essere all'altezza della densità teorica e delle articolazioni storiche del problema. Ma credo ci possa essere un certo accordo sul carattere relativo del prezzo di una matrice come indicatore del suo valore. Il fatto che il prezzo pagato a un intagliatore per una matrice sia basso potrebbe riflettere qualcosa di diverso dalla sua imperizia e dalla scarsa dignità dei suoi materiali, per esempio la sua mancanza di potere all'interno della società o del mercato: il fatto che esistevano ed esistono lavori sfruttati, mal pagati e scarsamente riconosciuti, o la scarsa disponibilità di una committenza interessata sostanzialmente in primo luogo al testo scritto a sborsare più di tanto per pagare illustrazioni non strettamente indispensabili. In fin dei conti, un tipografo non poteva lavorare senza possedere torchio e caratteri. Poteva lavorare senza possedere legni, o possedendo quei pochi a cui con tutta evidenza diversi documenti attribuiscono un prezzo irrisorio[68].

2.2.4 *«...il disusato...difficile taglio in legno...»*

A proposito del caso di Ulisse Aldrovandi, ampiamente studiato da Giuseppe Olmi, si è accennato alla durata dell'intaglio di una matrice lignea di medie dimensioni, come sono quelle Aldrovandiane che Cristina Tagliaferri va schedando presso il Museo bolognese. Il contesto della citazione già presentata, da una lettera del 23 giugno 1595 di Ulisse Aldrovandi[69], permette qualche considerazione in più sull'impegno del committente che sta dietro l'intagliatore: «Però hò pensato di vedere, se per meggio di qualche Prencipe potessi ħavere aggiuto di qualche intagliatore, perchè non c'è dubbio, che ad un'intagliatore solo non bastarebbero quarant'anni ad intagliare il restante delle Figure, non si potendo fare più d'ottanta Figure ...l'anno: dove ci va per anno da cento cinquanta scudi in un intagliatore senza la spesa dei disegni. La onde mi pare, che facilmente riuscirebbe, che varij Prencipi mi dessero aggiuto di tre, o quattro anni d'un intagliatore per ciascun di loro, come per essempio uno ne pigliasse la cura di mantenirne uno, come sarebbe à dire uno degli Insetti, l'altro de' quadrupedi, l'altro de Pesci e un'altro de' Serpenti, un'altro delle Piante, l'altro de monstri e così discorrendo, didicandoli poi a ciascuno l'opera, gli intagli della quale si fossero tolti l'impresa di far intagliare, e questo sarebbe una miseria a questi Signori, non spendendo in tre, o quattro anni più di quattrocento, o cinquecento scudi.»[70] Una miseria per ciascun principe, ma non per un autore o un editore, intende il testo, che dovesse sobbarcarsi l'intera spesa da solo.
Le matrici disegnate e intagliate di Ulisse Aldrovandi erano già 3647 nel 1599[71], avevano una funzione univoca ed erano per giunta soggette all'esigenza di una sorta di esclusiva, come dimostra un incidente con Giovanni Neri[72]. Diverso certo era il caso di un editore che avesse in magazzino o facesse intagliare una maggioranza di legni generici, con scene evangeliche o figure di santi. Si provi tuttavia ad estendere le considerazioni di tempo e di denaro dell'Aldrovandi al ricchissimo apparato illustrativo dei contemporanei libri liturgici veneziani[73], il cui livello artistico deve con ogni probabilità considerarsi superiore a quello delle silografie aldrovandiane, nonostante queste abbiano una paternità, in fatto di intaglio, che quelli in genere per ora non hanno: forse la voce matrici silografiche avrà un rilievo maggiore nel conteggio complessivo delle altissime spese per le edizioni dei libri in «rosso e nero»[74]. (figg. 12-15)
Evidentemente occorre pervenire a studi specifici che valutino caso per caso l'impegno costituito dall'illustrazione silografica dei libri: per il momento mi limito ad estrapolare da una ricerca in corso qualche elemento, che vale a mio avviso a testimonianza della fatica che ci si poteva sobbarcare per procurare le matrici necessarie a un'edizione, e della rarità di buoni intagliatori, seguendo per sommi capi un filone, quello delle biografie di artisti, che ha conosciuto una tradizione illustrativa interessante in questo contesto[75].
Giorgio Vasari, che inizia questa tradizione cercando fino a Venezia quel Maestro Cristofano che era evidentemente tra i pochi capaci di accontentarlo – benchè neppure lui alla fine lo lasciasse del tutto soddisfatto, pur con una abilità che ha in certe prove del prodigioso[76] –: «E se le effigie e i ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera (dei quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenza), non

FIG. 12 - Lavoro anonimo, impegno di tempo e qualità elevata al servizio dell'illustrazione liturgica veneziana: Isaia, matrice silografica, Venezia, ultimo decennio del '500. Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

FIG. 13 - Ingrandimento della fig. 12.

sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno quella proprietà e somiglianza che suol dare la vivezza de' colori, non è però che il disegno ed i lineamenti non sieno stati tolti dal vero, e non siano e proprj, e naturali: senza che essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. *Non mi è anco stato in ciò di piccolo incomodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate; però che, se fossino stati intagliatori appresso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza, che non si è fatto, usare*...Di Fiorenza alli 9. di Gennajo 1568"[77].

Carlo Manolessi, che si procura i legni vasariani e li ristampa a Bologna nel 1647: «Sono alcuni anni, che m'invogliai di questa, per altro sì difficile impresa, ne altro m'impediva, che il desiderio di pubblicar queste Vite nella stessa forma in tutto col primo Originale, cioè co' Ritratti medesimi, & ornamenti, con cui furon stampate in Firenze da i Giunti l'anno 1567 (sic). *Ma la Fortuna favorevole à miei disegni (dopo sei anni di traccia) m'ha finalmente portati i sudetti ornamenti, e Ritratti nelle mani*; ond'io, superata sì importante difficoltà, non hò perdonato à fatiche, nè spese per ridur l'opera alla perfezione, con la quale ora ve la presento... e per maggiormente mostrarvi la mia diligente premura, hò aggiunto i Ritratti di Benvenuto Garofalo, Pietro Cavallini, Antonio da Correggio, D. Giulio Clovio, & altri, che non capitarono già mai al Vasari, e *procurato di renderli più simili, che si può a gli antichi, avendoli fatti intagliare da uno de' migliori Maestri de' nostri tempi.*» E ancora: «...vi faccio noto, che à mia istanza un virtuosissimo, e qualificatissimo Suggetto m'onora di continuare queste Vite dall'anno 1567 in cui termina il Vasari fino à tempi nostri, per istamparle à suo tempo con lo stesso adornamento de' ritratti di tutti què Maestri, che per l'eccellenza de' lor pennelli si son resi degni d'affaticar la penna di questo letterato: *i quali Ritratti vado radunando dovunque io posso, e facendo intanto di quando in quando intagliarli con la diligenza d'un accuratissimo Artefice* gli serbo per le edizioni di questo nuovo Volume, per cui non mi riuscirà se non gratissima ogni spesa, fatica, e disturbo...»[78]

Monsignor Giovanni Bottari, introducendo l'edizione romana del Vasari, 1759: «...*Carlo Manolessi*, avendo raccapezzati i ritratti intagliati in legno, che aveva adoperato il Vasari nell'edizione de' Giunti, benchè deteriorati, intraprese a farne una ristampa a Bologna nel 1647...»[79] «Ma tornando a questa nostra edizione, in essa si troveranno i ritratti non intagliati in legno, bensì in rame, e da due de' buoni professori che ora si trovino in Italia: dal che se ne ritrarranno molti vantaggj. Il primo è, che salta subito agli occhi, che la stampa in rame è sempre più pregevole che in legno; *tanto più che ora non c'è un Alberto Duro, un Ugo da Carpi, un Antonio da Trento, un Andrea Andreasso da Mantova, un Bartolomeo Coriolani Bolognese, e simili intagliatori, ma nè meno chi vada loro dietro anche molto di lontano; laonde non era sperabile il rinvenire chi si appressasse alcun poco a quei ritratti eccellenti, che fece incidere il Vasari.* Il secondo è, che si sono ingranditi in maniera, che meglio s'esprimono le vere fattezze. Il terzo, che imprimendosi i rami in fogli appartati dalla stampa, non verranno i ritratti adombrati da' caratteri, nè i caratteri dalle figure; come segue nell'edizione de' Giunti; oltrechè per tal guisa, chi vorrà provvedersi di questi ritratti senza il libro, il potrà fare, e lo stampatore è pronto a dargli a chi gli vorrà.»[80]

Malvasia, la cui galleria di ritratti di artisti nelle *Vite* del 1678 è non meno una galleria

silografica bolognese di prim'ordine: «Avranno anche al suo tempo le dovute, e ben meritate lodi le stampe in legno, che con sì bel principio, anzi con sì prodigioso avanzamento si è posto a fare la sig. Veronica figlia di pochi anni del suddetto Fontana, che di sì belle, e stupende ha reso adorno tutto il famoso Museo Cospiano; me pure accomodando di molte, che in queste mie Vite si veggono, e che nulla cedono a quelle del famoso Cassioni al quale feci quasi tutti intagliare i ritratti, *non men per la nuova bizzarria, e curiosità del disusato, & oggi rimesso, e ripigliato difficile taglio in legno*, che per la scarsezza presso di noi, anzi, mancanza affatto, di què bravi bollini, che a' tempi andati di un Marc'Antonio, de' Carracci, del Valesio, e simili, a niun'altro cedevano, e tutti sopravanzavano.»[81]

Quanto al Baruffaldi, la parola sul suo impegno per far intagliare i ritratti dallo silografo Giuseppe Maria Moretti, con l'intermediazione di Giampietro Cavazzoni Zanotti, spetta a Mariangela Novelli[82], già autrice di importanti contributi in proposito[83], che ha scritto: «Le *Vite* del Vasari costituivano ancora il modello del nuovo genere letterario e le immagini degli artisti, presenti a partire dall'edizione giuntina del 1568, ne erano parte integrante. Persino l'austero cardinale Gabriele Paleotti – in simili scelte editoriali – aveva approvato 'che ne restassero ai discendenti le memorie loro, non solo stese in scrittura, ma ancor formate in dissegno'...*Fino al luglio 1709 proprio i ritratti sono argomento ricorrente nella corrispondenza del Baruffaldi. Invii di disegni si alternano a sollecitazioni, ringraziamenti, apprezzamenti per le prove incise ottenute di ritorno. Lo Zanotti faceva da intermediario con l'incisore Giuseppe Maria Moretti*, che aveva anche il compito di accomodare – e talvolta 'interpretare' – i disegni inviati dal Baruffaldi per tradurli in xilografie...»[84]

Quel che fin d'ora si può dire, in attesa dei risultati delle ulteriori ricerche della prof.ssa Novelli su questi ritratti ferraresi, è che, ancora una volta, i legni così scrupolosamente preparati non andarono perduti, sebbene,in questo caso, par di capire, per cura dell'autore e degli eredi, e non del tipografo, o dell'editore, che non ci fu: dovevano essere ancora disponibili a metà dell'Ottocento, quando il Taddei ne fece la base per l'illustrazione litografica della sua edizione di Ferrara, 1844: «Si ha avuto incontro di raccogliere in maggior parte *i legni stessi fatti incidere dal Baruffaldi in Bologna da Giuseppe Maria Moretti*, ed il rimanente in tante tirature originali in carta, uniformi a quelli che trovansi sparsi nei tre originali della Costabiliana. Da questi tutti, sono stati fedelmente tratti a semplici contorni per la litografia Zannoli, quelli che ora vengono a decorare la presente prima edizione...»[85]

La sequenza Vasariana è interessante: emergono i pregiudizi estetici di varia natura sulla silografia[86], ma anche la cognizione dell'eccellenza che essa ha raggiunto, e non solo nell'opera dei maestri citati dal Bottari, ma anche in quella del piuttosto misterioso «Maestro Cristofano...che ha operato e opera di continuo in Venezia infinite cose degne di memoria». Eccellenza però rara, che già costringeva il Vasari a uno scomodo rapporto a distanza, che induceva il Manolessi a riutilizzare i legni benchè deteriorati, e che impediva al Bottari di prendere in considerazione la possibilità di eguagliarla altro che sul rame nel 1759. E, soprattutto, eccellenza insufficiente a uscire dall'anonimato: nonostan-

te l'illustre citazione, dell'intagliatore è rimasto certo il nome di battesimo, dubbio ogni altro dato[87].

Tuttavia il Malvasia, il Baruffaldi e lo Zanotti danno testimonianza che l'arte non si era totalmente spenta: con ogni probabilità aveva piuttosto cambiato ritmi, sedi ed intenti, forse a seguito del combinarsi di diversi fattori, la crisi tardo cinquecentesca dell'arte della stampa veneziana[88], un mutato atteggiamento nei confronti dell'illustrazione in generale, un ruolo forse ancora non immaginabile della impresa editoriale di Ulisse Aldrovandi, il peso dell'illustrazione scientifica nell'ambito dell'editoria universitaria... Secondo l'autorevole parere di Paul Kristeller, è a Venezia che guarda ancora tutta la silografia italiana anche nel tardo Cinquecento[89]; per giunta, l'identificazione dello xilografo di Vasari porta forse fino a Norimberga, nonostante lo stesso Kristeller, in quello scambio tra l'esperienza tedesca e la veneziana in cui individua una caratteristica saliente della nuova fioritura nell'illustrazione cinquecentesca, ritenga ormai classificabili come veneziani anche maestri con ogni probabilità tedeschi scesi a lavorare in Italia, come Cristoforo Guerra, o Krieger, e Cristoforo Coriolano, o Lederer.[90] Tuttavia forse non è azzardato dire che a Bologna spetta, non solo dal punto di vista editoriale, ma anche, soprattutto a partire dalla generazione successiva, dal punto di vista artistico, un qualche ruolo nell'intaglio di legni, di centro non certo paragonabile, in generale, a Venezia, ma tuttavia capace di prove eccellenti[91].

In sintesi: per quanti attacchi l'arte dell'intagliar matrici in legno abbia subito dall'evoluzione delle tecniche e dalle preferenze del gusto, il senso di una preziosità, di una rarità dei suoi prodotti non è affatto mancato, e questo non necessariamente con riferimento a opere di primissimo rango e non senza consapevolezza di una difficoltà eccezionale dell'arte, che ne rendeva rari i praticanti: «...il disusato, et oggi rimesso, e ripigliato, difficile taglio in legno...»

2.3. *Dal reimpiego al distacco: il riconoscimento di una maestria*

È forse possibile, alla luce di tutto quanto si è detto, proporre una quarta ipotesi, che si siano cioè conservati questi legni antichi anche per la stessa loro qualità, antichità o fama, per tramandare esempi dell'arte silografica, più o meno coscientemente ritenuti come tali, magari addirittura per poterne copiare il lavoro, l'uso dei materiali e degli strumenti? A questa ipotesi mi induce una rimeditazione di alcuni momenti della letteratura sulla silografia, che possono essere letti cercandovi qualcosa di diverso da quelle notizie sull'artista e sulla sua opera che vi si cercano usualmente, e questo a proposito specificamente proprio delle matrici provenienti dall'attività editoriale di Francesco Marcolini. È caso, o è questione pratica di reimpiego, che una delle particolarissime illustrazioni dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* del 1545 si sia in qualche momento aggregata alla raccolta degli Antoine? Che diversi bordi figurati del medesimo *Officium* ci siano pervenuti insieme con quella dei Soliani[92]? Che la tavola del frontespizio del *Giardino di Pensieri* sia stata ritrovata da Adolfo Venturi tra le matrici che Pietro Barelli aveva

acquistato «girando, girando, col suo carrettino» in una città di cui non è immediatamente possibile oggi ricostruire il nome?[93]

È possibile a mio avviso che a queste matrici sia stato dato già in tempi precoci un valore fino a un certo punto indipendente dalla utilità pratica che se ne poteva trarre, valore risalente alla riconosciuta eccellenza dell'illustrazione delle stampe Marcoliniane. Si tratta infatti di pezzi che non solo avevano un pregio di evidenza presumibilmente immediata per la gente del mestiere, se ha fondamento quanto si è detto circa il carattere dell'intaglio silografico, carattere di tecnica complessa, che richiede insegnamento, «maestria»; ma che avevano un riconoscimento tramandato e diffuso di questo pregio, una fama. Già il Vasari aveva scritto un giudizio inequivocabilmente positivo sulle silografie Marcoliniane in particolare[94], e sulla coeva silografia veneziana in generale[95]. Ci si può chiedere quanto di questo giudizio fosse rimasto nella memoria degli stampatori delle epoche successive, e dubitare della cultura storico-artistica della categoria: la risposta si può cercare di ottenerla procedendo per indizi, e anticipando brevemente qualcosa che diventerà più chiaro nella seconda parte di questo articolo. Per il momento, mi limito ad accennare che, se il riferimento è ancora una volta al caso di Modena, ciò non dipende solo dall'esser questo il caso più studiato, ma anche, specificamente, dal passaggio per Modena proprio della matrice Marcoliniana di Milano.

Nel caso di Modena, le matrici Marcolini non vengono direttamente dal rozzo «soldato di rastello» Bartolomeo Soliani, ma dalla famiglia dei Gadaldini: cioè il legame con la miglior stampa veneziana è stabilito dalla miglior stampa modenese. I Gadaldini, certamente capaci di valutazioni di ordine culturale e artistico, non utilizzano poi soltanto legni Marcoliniani, ma anche un certo numero di altri legni veneziani, mostrando così un'attenzione inequivocabile per questo aspetto del lavoro in tipografia.[96]

Non è ancora chiaro se la trasmissione dei legni dai Gadaldini ai Soliani avvenga con la mediazione del riuso presso altre tipografie modenesi: ma certo, mentre il piccolo centro diventa una piccola capitale, il passaggio dall'una grande tipografia all'altra assume un valore emblematico, anche per quel che riguarda la silografia. L'esperienza che potremmo definire culturalmente aristocratica dei Gadaldini, con i suoi fermenti di ribellione, prende la strada che porterà alla ben diversa produzione di Bartolomeo Soliani e dei suoi eredi: cortigiana e ufficiale per un verso, popolaresca per l'altro. Ai primi del secolo XVII i legni del Marcolini, ristampati da Paolo Gadaldino[97], hanno ancora in pieno il pregio di una utilità immediata, che mette forse in ombra motivazioni meno immediatamente concrete. Non c'è ancora il senso di una rottura: preziosi legni veneziani e legni locali decisamente rozzi sono impiegati insieme, accanto a legni mediamente buoni, probabilmente sempre di produzione locale, per illustrare una stessa edizione. È il vero e proprio momento del reimpiego; che registra tuttavia interesse e fermento intorno alla silografia, con una aspirazione ad accedere alle sue migliori creazioni.

È dopo, che le testimonianze si fanno lacunose: che cosa accada nel corso del '600, e come e se la decadenza generale dell'arte silografica (fatto evidente non tanto in astratto e in assoluto – dandosi pur sempre, come si è accennato, casi di eccellenza nell'arte –, quanto

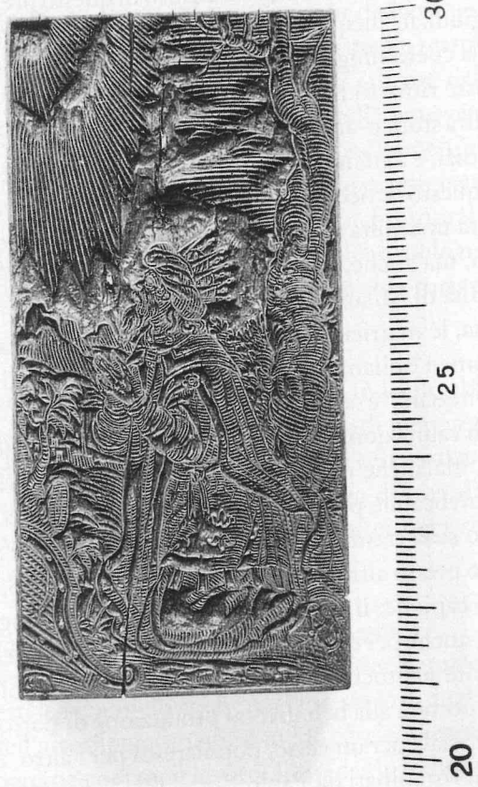


FIG. 14 - Lavoro anonimo, impegno di tempo ed elevata qualità al servizio dell'illustrazione liturgica veneziana: *David*, matrice silografica, Venezia, ultimo decennio del '500. Modena, Galleria Estense. Foto Gavioli, Arch. fot. SBASMo.

FIG. 15 - Ingrandimento della fig. 14.

piuttosto nel caso concreto della grande tradizione illustrativa Veneziana)[98] condizioni il rapporto con i bei lavori cinquecenteschi, mettendone in risalto la rarità, l'irrepetibilità,non è facile stabilire. Forse, in un secolo di erudizione, l'antichità stessa, con i suoi molteplici significati, di pezzi tramandati per generazioni, comincia di per sè a rappresentare un valore e a raccomandare la conservazione: si pensi alle complesse ragioni che stanno dietro la valutazione dei ritratti degli artisti di Giorgio Vasari: essi hanno autorità perchè sono famosi, perchè sono legati a un'opera famosa, ma anche perchè pretendono di tramandare le fattezze autentiche degli artisti, l'interesse per le quali è evidentemente vivissimo, oltre ad essere autorevolmente consentito. Nello stesso tempo, si produce una svolta, nell'iconografia, nella produzione libraria, nello stile, che forse rende difficile il reimpiego di molti legni: non a caso M.A.Novelli ha sottolineato la liceità della ritrattistica vasariana, e non a caso si è visto che la ricchezza di matrici a soggetto religioso conservate – e questo non vale solo per Modena – contrasta con la scarsità di matrici a soggetto profano, di quelle mitologiche per esempio che la maiolica ha tanto apprezzato. A poco a poco si fa sensibile una nuova tendenza: Bologna diventa per Modena il polo d'attrazione che sostituisce Venezia. Lo dimostra l'acquisizione di legni Bolognesi nelle raccolte modenesi, la ripresa del filone popolaresco e caricaturale in particolare ispirato da Giulio Cesare Croce, ma anche la presenza di esempi di buona silografia – anonima – che guarda ai Coriolano, ai Carracci, alla scuola di Guido Reni.[99] Dopo la fase di identificazione-reimpiego, potrebbe essere un momento di distacco consapevole dall'antico: che si conserva in quanto tale, che forse si copia, che forse acquisisce valore per l'antiquaria.
Nel '700 comunque la nuova consapevolezza tecnica che conduce a una ripresa dell'arte silografica – a Modena il riferimento obbligato è alle illustrazioni silografiche per la *Secchia Rapita*, che non sono peraltro le solo buone silografie dell'epoca [100]– non può non aver indotto ad ammirare e valutare pienamente la sapienza dell'intaglio delle matrici antiche. All'argomento dell'esemplarità degli oggetti in se stessi sembra possibile che se ne siano aggiunti altri, legati alla cultura scritta. La testimonianza di Papillon è difficile a valutarsi in mancanza di studi che ne analizzino la riferibilità al contesto italiano: anch'essa parte però da una volontà di riportare la tecnica a una correttezza e a una gamma di possibilità perdute, fondandosi da un lato su una conoscenza concreta del mestiere antico e approdando dall'altro a una trattazione storica. La volontà di riscatto sociale del mestiere di silografo si appoggia sì, da una parte, sulla nuova mentalità – sulla valorizzazione delle tecniche e dei mestieri promossa dall'*Encyclopedie*, cui Papillon appunto collabora –, ma si fonda anche, dall'altra, su una trattazione storica che deve far risultare quale passato, quale nobiltà stiano dietro un'arte ora ingiustamente avvilita e quasi disprezzata, una volta così grande[101]: e torna fra tanti famosi anche il nome di Francesco Marcolini da Forlì.

Ora, questo legame tra tecnica e storia merita qualche parola di più. Benchè poco apprezzato, il libro di Papillon entra nei gabinetti di stampe[102] e può costituire uno stimolo al collezionismo colto, così alimentando almeno in certi ambienti una richiesta di *stampe* che aumenta l'interesse delle *matrici* corrispondenti. Ma queste sono stavolta chiamate in

causa nel modo più diretto: è il lavoro dell'intagliatore che è stato valorizzato, è una tecnica che è stata nobilitata e riproposta a un pubblico di tecnici: sono le matrici stesse dei maestri che tornano ad acquistare valore di esemplarità.[103] A questo proposito penso che possa risultare vantaggioso introdurre un punto di vista di ascendenza antropologica, con le articolazioni storiche del caso: il modo di *fare* le matrici non è e non può essere un sapere comune e ovvio. Sono a portata di tutti le stampe, ma il modo in cui esse sono ottenute è unico solo se si forma un sapere tecnico che, per così dire, lo consacra, come del resto nel settore qui in discussione viene messo chiaramente in evidenza dal ruolo di «inventore» che comunemente si trova attribuito a Thomas Bewick per l'adozione settecentesca del legno di testa. In questo senso, per fare un esempio a tutti presente, anche se forse non molto calzante,le osservazioni di Hind[104] circa l'uso del legno di testa per le illustrazioni di libri armeni stampati per lo più a Costantinopoli nel 1709, possono essere lette non come una questione di precedenza all'interno di uno sviluppo lineare dal traguardo obbligato, ma più semplicemente come una forma di diversità, come l'adozione di una fra più possibilità date, facilitata eventualmente dalla disponibilità di legni diversi, quali il bosso, per giunta forse in «pezzature» insolite per la nostra esperienza[105]. Ciò che è del resto scontato per il capitolo della silografia giapponese e delle sue tecniche.
Così, la presenza di una raccolta di matrici incarna, se mi si passa il termine, il fenomeno della effettiva esistenza di un tale sapere tecnico: il tipografo che conserva nelle sue «corbe» e nei suoi «scanzelli» qualche secolo di storia della stampa, tiene anche contemporaneamente presso di sè un secolare «come si fa» che non è per nulla scontato e che non è del tutto indecifrabile. Gli antichi capolavori possono cioè non venir del tutto capiti nei veri e propri segreti di bottega che li hanno portati in essere, ma assumono automaticamente un valore normativo per tutta una serie di elementi di immediata evidenza: che per procedere a determinati effetti si prendono tavole di legno di determinate essenze, trattate in un certo modo che può essere comune a tutta una serie di altre lavorazioni, ma soprattutto, ciò che è specifico, tagliate in un certo modo; che, dato quel tipo di tavola, il risultato da raggiungere è quello che si ha sotto gli occhi[106]: non oggetti «di passaggio», del tutto subordinati al fine per cui vengono preparati, bensì manufatti con una propria completezza e perfezione, inutile in fin dei conti rispetto allo scopo da raggiungersi. Quasi immancabilmente, come si è detto, le matrici modenesi sono intagli in sè gradevoli almeno quanto le stampe da essi ottenuti, in genere anzi di più: i solchi tra un segno e l'altro in rilievo perfettamente ripuliti, i fondi incavati spianati e ripuliti con lavoro più o meno accurato, in generale l'impressione che suscitano è quella di un lavoro estremamente accurato come se fosse fine a se stesso. E questo modello perdura nei secoli, così che matrici di età diversa hanno una sorta di aria di famiglia che le unifica al di là delle diversità di livello sul piano artistico.

Si incontrano così a mio avviso due ipotesi distinte sul valore attribuito all'antico in silografia: una circa la possibilità che di certi legni fosse noto il valore artistico, e un valore storico più generale nel quale giocava un ruolo anche la trasmissione originale di dati del

passato; e una circa il tesoro tecnologico conservato. Più in generale, è possibile a mio avviso che un valore non solo e non strettamente «zweckrational», se mi si permette di adire a categorie filosofiche nell'ambito di questa modesta discussione, abbia circonfuso gli oggetti antichi e di più o meno illustre provenienza, consigliandone la conservazione anche al di là di utilità pratiche di grado diverso, quella immediata del reimpiego, quella di ripresa dei «disegni stampati», che viene probabilmente mediata da attività o figure di ambito commerciale, e quella più sottile dell'esempio tecnico-artistico implicito nell'eccellenza dell'intaglio.

Tutti questi motivi però hanno senso soltanto entro una determinata situazione storica: tanto è vero che le raccolte vanno per lo più perdute quando il mondo che in esse si esprimeva, quello che ruota intorno al torchio tipografico tradizionale, gradualmente si dissolve in quello di comunicazioni in senso più proprio di massa, cui sono adeguate dimensioni aziendali, mercati e tecnologie di tipo nuovo. Non è immediata la comprensione da parte del collezionismo, perchè questo è abituato alle stampe, mentre le matrici sono rimaste evidentemente dietro le quinte, nel magazzino del venditore o dello stampatore: si perde così la circolarità che era o poteva essere esistita tra valorizzazione delle matrici e valore della carta stampata, non tanto per un cambiamento di gusto, quanto per un cambiamento di strutture. Nè è possibile la comprensione da parte del mondo artistico, perchè tanto i cambiamenti tecnologici quanto le svolte critiche rendono inutile prima, e fanno sembrare insipidamente servile poi il paziente e faticosissimo sforzo dell'intagliare o incidere matrici di legno[107].

3. *La raccolta di Milano tra le altre dell'Italia Settentrionale*

Si può allora concludere per l'equivalenza di tutti i casi in cui matrici lignee sono stati conservati da tipografie? Tornando alla domanda iniziale, se si possano estendere alla raccolta di Milano le considerazioni fatte per la modenese, la riformulerei a questo punto così: si può concludere per l'equivalenza tra i casi di Milano e Modena, e tra il caso di Modena e Milano e quelli di Brescia, Bassano, Treviso, Belluno, Bologna, che si sono citati? Si può dire che in tutte queste collezioni pezzi antichi sono stati conservati nella stessa misura e soprattutto per ragioni analoghe a quelle formulate?[108]

La risposta è a mio avviso di qualche rilievo non solo per la valutazione della collezione di Milano, ma anche perchè ha una implicazione teorica interessante: costituisce un passo verso la soluzione di un problema Bertarelliano per eccellenza, in cui non può non imbattersi chi lavori sulle collezioni modenesi, e che si tentò infatti di affrontare nel 1986: il grande ruolo attribuito tradizionalmente ai Soliani nella storia della stampa popolare è fondatamente tale?[109] Trovando estremamente difficile affrontare la sostanza della questione, chi scrive ha cercato di rispondere articolando il quesito in una indagine filologica preliminare sui materiali Soliani e in una successiva sulle due tradizioni critiche che idealmente convergono nella ricerca in proposito[110]: sul vicolo cieco cui la ricerca in materia di silografia può approdare, se viene posta nei termini dello studio di una «stampa popolare» intesa al modo di Paolo Toschi; sulle ben più promettenti aperture cui è pervenuto un cinquantennio di intensiva ricerca europea in una direzione che si può dire genericamente storico-artistica, ma che si caratterizza per una specializzazione in ambito incisorio, non raramente anche bibliografico[111]. Si è cercato poi in questa sede di districare ulteriormente il nodo che aggroviglia insieme silografia e «stampa popolare», distinguendo, nell'ambito di quella che ho chiamato silografia anonima, tra il mestiere «colto», il «buon mestiere», l'artigianato modesto ma consapevole delle tecniche, e quella che è davvero l'assenza di mestiere. Si è visto che non solo le prime due gradazioni di capacità artigiana sono presenti in contesti decisamente colti o ufficiali, ma anche la terza: l'uso della *Lapide trovata a Cuneo* o di certi stemmi e ornamenti poveri in stampe dedicate ad alti personaggi[112] servono di esempio. Si può intravedere il quadro ideale di una storia complessiva dell'arte silografica che riesca a fare a meno di trasferire steccati istituzionali sugli oggetti della ricerca[113]: storia complessiva che, se già non riuscì a suo tempo ad Hind[114], a maggior ragione sarà del tutto impossibile a chi scrive, e forse per molto tempo a venire non potrà essere compilata – al di là delle linee generali – da una persona sola; ma che dovrebbe prendere la forma di capillari ricerche mirate per raccogliere intanto almeno i necessari «materiali», come li si sarebbe chiamati nel secolo dei lumi.

Ora, in questa prospettiva e a questo punto, i materiali e le interpretazioni qui presentati influiscono sul problema Bertarelliano di cui sopra nel modo seguente:

1. il caso di Modena, si è detto a suo tempo, ha il suo impressionante contrappeso nel caso di Verona, cioè di quella produzione Scolari di cui non avremmo idea se ritrovamenti fortuiti non avessero documentato un caso di reimpiego tra i più eclatanti.[115] In altri termini, il fatto che le matrici modenesi siano conservate dà forse una falsa impressione, inducendo a credere che solo Modena abbia avuto un'attività nel campo della silografia, o meglio di una certa silografia, che in realtà era propria anche ad altri centri, per esempio Verona. Fatto contro fatto, si era a suo tempo sospeso il giudizio.[116]
2. la portata del fatto di Verona si riduce peraltro nel confronto con altri dati, costituiti dalla consistenza delle raccolte di matrici conosciute in Italia Settentrionale: qualcosa distingue il caso modenese dagli altri. Quel che c'è di particolare a Modena è la grande sistematicità e la durata della tesaurizzazione di matrici che ha fatto capo ai Soliani, o meglio agli Eredi Soliani e alla tipografia Mucchi, che si è sempre fregiata del titolo di «antica tipografia Soliani»; e in secondo luogo l'inusitata estensione della raccolta. Escludendo dal confronto Bologna e Bassano, della cui diversità si è già detto, rimangono Milano, Brescia, Belluno, Treviso. Ma a Modena si parla di migliaia di pezzi, in tutti questi altri centri di qualche centinaio. A Modena i legni di pregio importati dall'esterno, soprattutto da Venezia, si contano a decine, altrove non sono più di quattro o cinque.
3. si deve allora tenere nella dovuta considerazione il fatto che in base a questa quantità e qualità di sopravvivenze Modena sembra aver coltivato un traffico particolarmente intenso di materiali grafici per così dire «di seconda mano» oppure di second'ordine, ed essere stata perciò veramente in qualche modo un notevole centro di «non-classiche stampe».

4. Milano, che non ha raccolte proprie ma solo una collezione bergamasca, o Venezia, caso ancora più clamoroso, come dovrebbero allora venir considerate? Evidentemente entra qui in gioco un altro elemento: la perdita di enormi proporzioni di cui si è avuto modo di parlare a proposito delle edizioni dei Soliani, ma che emerge dalla ricostruzione anche di altri patrimoni[117].

5.Tuttavia, la perdita che ha giocato su scala generale non ha risparmiato Modena, che però i legni li conserva. Forse si deve allora tentare di capire qualcosa di più di una sopravvivenza così notevole, restando ovviamente avvertiti che non si pretende di venire a capo di questioni storiche a forza di teoremi, ma che si dovrà in futuro cercar di allineare documenti d'archivio, carte stampate, e legni, per riesaminare il tutto complessivamente. Quel che si può dire concentrandosi per ora sui legni, è che, se sul piano collezionistico e sul piano artistico li si è finora considerati più o meno equivalenti alle stampe – così come, per fare un esempio, Schreiber li considerò alla stessa stregua ai fini del suo censimento delle silografie primitive –, essi hanno rispetto ad esse una peculiarità importante, esattamente quella che li condanna ad essere in genere scarsamente studiati e che li rende così rari: la loro caratteristica, rispetto a quella che metaforicamente può dirsi la vita di un'incisione, è di parlarci non, come le stampe, essenzialmente della fase di commercializzazione, bensì della fase che potremmo dire produttiva. Non vengono dal mercato, vengono dalla «bottega». Per lo più non dalla bottega in cui sono stati intagliati, ma dall'officina del tipografo. O almeno, questo vale per quelli che abbiamo considerato, in assoluto i più numerosi. Sono strumenti per arrivare a un prodotto finito che poi prende molteplici vie, e sopravvive solo se finisce in una collezione, in un archivio, in una biblioteca. Se ora si premette che l'intenzione è solo quella di provocare su questo punto l'indagine dei competenti, e non di improvvisare competenze di storia economica che si sa di non possedere, l'esame di ciò che questi antichi strumenti di lavoro sembrano dirci a proposito della dimensione produttiva della silografia sarà forse consentito dai censori. A Modena sembra che l'intera città abbia collaborato a coltivare l'inclinazione dimostrata da Domenico Roccocciola per la silografia; studiando le stampe modenesi – edizioni tipografiche e cataloghi di matrici – il quadro sembra essere ancora più vasto di quello fornito dalla raccolta della Galleria Estense[118]. I legni pervenuti fino a noi costituiscono certo una sopravvivenza consistente; tuttavia i legni di pregio che hanno transitato per la città sono stati più numerosi di quelli che possiamo toccare e contare oggi. Non i Soliani, si è detto, ma i Gadaldini e il Verdi hanno raccolto alacremente legni veneziani e ferraresi. Ai Soliani è invece probabilmente da datarsi, e probabilmente ai Cassiani e al Capponi – uno strato bolognese della raccolta, che ancora non è stato valutato con precisione. Quel che importa è comunque che lo strato cinquecentesco non è stato semplicemente rimpiazzato, così come poi il seicentesco: man mano che nuovi legni venivano intagliati, essi semplicemente integravano il nucleo dei vecchi. Ciò fa pensare prima di tutto, ipotesi la più concreta, che i vecchi legni rispondessero alla ricerca di modelli di cui si è detto – forse prima di tutto a una ricerca interna alla bottega stessa –, ma anche a un vero e proprio collezionismo di stampe antiche: ovvero, che alimentassero un commercio del tipo di

quello tradizionale di incisioni che poteva affiancarsi a quello di libri, praticato da diversi di questi stampatori.[119] E questo potrebbe significare che la consapevolezza di un valore delle matrici consistente nella loro antichità, bellezza, e forse in qualche caso fama agiva efficacemente nella direzione della tutela del patrimonio antico dalla dispersione[120]. Non mi sembra improbabile neppure l'ipotesi che più avvicina alla lettura di Bertarelli, quella di uno stimolo tecnico-iconografico permanente rappresentato dalla ricchezza degli esempi antichi. Le dimensioni del patrimonio conservato, o rappresentato fino all'Ottocento, sono troppo rilevanti perchè si possa parlare di un caso curioso, o di un episodio come tanti. Esso comprende tra l'altro pezzi ripetuti, copiati[121]: forse perchè si è formato attraverso gli apporti di tipografie diverse e rivali, ma forse anche perchè si risparmiavano i legni di migliore qualità per occasioni e per un pubblico diversi dall'ordinario? comunque anche questo contina ad attestare che c'erano esempi imitati, che la raccolta accumulata aveva un ruolo di fermento, che c'era una circolazione di modelli notevole, che le prove «magistrali» avevano un qualche riconoscimento, forse anche in termini del valore tecnicamente normativo di cui si è detto. La stessa rinnovata silografia settecentesca mostra una fiducia nelle possibilità del legno che può essersi alimentata forse della conoscenza di modelli antichi, sebbene non ne segua affatto i metodi di intaglio: non mi sembra assurdo collegarla a un tessuto tecnico mai irreparabilmente lacerato.

Di una lacerazione si ha semmai l'impressione, fatte le debite proporzioni, pensando al caso di Venezia[122]: non certo come scomparsa dell'arte durante il XVII secolo, quanto come drastico contrarsi della sua dimensione quasi industriale[123], determinato forse dalle esigenze della grande competizione internazionale cui la stampa veneziana era sottoposta. In centri più piccoli, come Modena, la silografia potrebbe invece essersi mantenuta su un livello mediocre senza momenti di vera e propria rottura. Per il ruolo e le ambizioni internazionali di Venezia[124], per il suo pubblico internazionale, erano per lo più indispensabili prodotti alla moda, aggiornati: la silografia veneziana non è stata *una* forma d'arte qualsiasi al servizio del libro, e stata *la* forma d'arte decorativa e e figurativa che accompagnava una delle più prospere e vitali produzioni librarie d'Europa. Quando si verifica una crisi in quella produzione, e contemporaneamente il gusto impone un cambiamento[125], forse non è retorica dire che la silografia – una parte di essa –»si rifugia» in provincia: letteralmente, potrebbe essersi liberato un patrimonio di legni che non serviva più, ed essere diventato possibile acquistarne pezzi anche da parte di tipografi minori[126]. A Modena, il reimpiego di legni nei libri si era affiancato nel corso del '500 anche all'edizione di fogli silografati di eccellente livello, l'esame delle cui matrici non fa escludere un intaglio sul posto[127]: è possibile che le matrici siano state intagliate altrove, per esempio a Venezia; ma anche che, tutte o in parte[128], siano state intagliate sul posto, e cioè che qualcuno abbia praticato una silografia di buon livello, o per una istintiva familiarità con il legno, collaudata in altri tipi di intaglio, o per un vero e proprio mestiere silografico[129]. A giudicare dai legni della Galleria Estense, sui quali il giudizio comincia a farsi più chiaro, epigoni più modesti devono poi aver tenuta viva l'arte, della quale si avevano tanti modelli. In quale rapporto con i Soliani, o comunque con i tipografi

modenesi? Non penso a una sorta di laboratorio, in qualche modo simile a quello che nel '700 ebbero i Remondini e i Dalla Volpe per l'incisione calcografica. Penso piuttosto a una rete di rapporti stabili con intagliatori di livello e capacità diverse, di provenienze diverse[130]. A questo punto davvero il fatto che la capacità di intagliare il legno fosse ampiamente diffusa, come sempre hanno sottolineato gli autori cui risale l'ipotesi della silografia popolare, diventa, con la presenza di committenti che sanno quello che vogliono e che possono fornire modelli, plausibile. E vicino a Modena c'era Bologna, dove altre grosse imprese tenevano viva la tecnica dell'intaglio e la risorsa illustrativa della silografia[131].

6. Esisteva qualcosa del genere anche altrove? I legni di provenienza Barelli conservati a Modena fanno intuire che altre città avevano tipografie fornite di matrici anche antiche, e che le hanno cedute, così come fece Modena. Tra queste pare certamente da annoverarsi Verona, da cui dovrebbero essere arrivati legni cinquecenteschi, passati ancora nel Settecento sotto i torchi di Alessandro Scolari, e, secondo i documenti, anche Reggio Emilia e Brescia [132]– che ha avuto una sua egregia fioritura silografica rinascimentale e che ha tuttora un piccolo nucleo di «legni incisi». Ho appena bisogno a questo punto di sottolineare come l'importanza dei cataloghi di matrici risulti confermata anche in questo caso: se non esistessero i cataloghi del 1828 e del 1864, quanti e quali indizi porterebbero a Modena, nel caso, plausibilissimo sotto quella condizione, che per esempio i legni giacenti nel magazzino Barelli fossero stati acquistati da Achille Bertarelli[133], e non da Adolfo Venturi che li rintracciò proprio sulla scorta di quei cataloghi?[134] Il ricercatore avrebbe davanti a sè da una parte materiale ritrovato a Milano, di proprietà milanese, con qualche pezzo lombardo e qualcuno passato certamente per Milano, con emergenze veneziane impressionanti, e dall'altra il nome di Modena che in pezzi rilevanti ritorna, dopo le falsificazioni, due volte. Solo l'esame degli stemmi sarebbe una guida sicura, ma la presenza di stemmi non modenesi farebbe da contrappeso a quelli modenesi, e sarebbe tutto sommato per giunta quasi perverso da parte di un ricercatore interessato alla silografia appassionarsi prima agli stemmi che alle illustrazioni veneziane. La storia della silografia anonima e della stampa popolare italiana avrebbe avuto per qualche anno, o decennio, il suo centro tra Veneto e Lombardia con qualche traccia molto secondaria di Emilia. Per paradossale che possa suonare, questo sarebbe l'esito: le nostre conoscenze sono ancora così vaghe che il tessuto teorico capace di controbilanciare la potenza di un «hard fact» è quasi inconsistente. Può essere che in un futuro anche vicino emergano cataloghi come quello Antoine della raccolta Angelini a dirci chiaramente il ruolo di Verona o di Brescia nella raccolta Barelli. Tuttavia, allo stato attuale delle cose, quelle città che hanno mantenuto proprie raccolte trasmettono l'impressione di una produzione più limitata e più concentrata della modenese: la sensazione è che la prevalenza di una tipografia sulle altre, contemporanee e passate, dia luogo a una caratterizzazione più univoca: Antoine per Milano-Bergamo, Pasini e Maccanelli per Brescia, probabilmente Tissi per Belluno, una non ancora identificata bottega impegnata nella stampa di libri greci a Treviso. Sedimenti della produzione precedente, e a volte della veneziana, rimangono anche qui. C'è qualche legno veneziano a Belluno, a Brescia, a Milano; tutta la raccolta di Treviso si alimenta del tradizionale ruolo giocato da Venezia nei rapporti con il mondo greco[135].

Il confronto gioca a favore di un aspetto della lettura che Bertarelli diede del fondo modenese: non nel senso che ne sia del tutto centrata la chiave, quella della stampa popolare, ma nel senso che quel ruolo notevole giocato dai Soliani, eredi di una ricchezza modenese, oppure dalla città di Modena, nella irradiazione di un certo tipo particolare di stampe risulta più plausibile: stampe soprattutto silografiche, destinate a un pubblico variegato, che forse a volte ha incluso anche collezionisti, ma che è prevalentemente quello «delle occasioni quotidiane».

7. In secondo luogo, si potrebbe forse ritentare l'accesso alle «rozze silografie» modenesi, e non solo modenesi, rileggendole come espressioni di una seconda stagione della silografia, nella quale quest'arte difficile e preziosa letteralmente si sommerge, passando dai fasti della capitale della stampa a una dimensione dimessa e quotidiana, funzionale e un po' fuori moda. Da questo momento quella che era stata una specie di industria attivissima diventa lavoro di pochi artigiani effettivamente qualificati e di molti intagliatori generici e occasionali, ma con un riferimento fisso: gli stampatori, che come si è detto sanno esattamente quello che vogliono, perchè ne tengono esempi in magazzino. Non stampe popolari come *via regia* all'»anima del popolo», non silografia popolare contrapposta alla colta: ma pratica, in forme tecnicamente semplificate e tuttavia generalmente efficaci e corrette, di una tecnica che, se non era più all'avanguardia, manteneva evidentemente ancora su certi mercati una sua convenienza, e che poteva in circostanze favorevoli venir di nuovo fatta propria dagli artisti con risultati di prim'ordine, come accadde negli anni '40 del '700 per le illustrazioni alla *Secchia Rapita.*

NOTE

Per agevolazioni nella riproduzione dei materiali, per indicazioni nella ricerca, e per il costante appoggio ringrazio vivamente il dr. Claudio Salsi, nonchè la dr. Clelia Alberici e tutto il personale delle Civiche Raccolte.

Devo inoltre specificare che, benchè questo studio sia il risultato di sforzi e spese personali, esso non sarebbe pensabile senza l'esperienza maturata nei miei compiti d'ufficio sulla collezione di matrici silografiche della Galleria Estense. Ringrazio in particolare il Soprintendente dr. Jadranka Bentini e il Direttore Amministrativo dr. Orazio Grilli che, nell'ambito di un programma generale di schedatura, hanno reso possibili le visite alle collezioni silografiche di Belluno, Bassano, Milano, Bologna, Brescia, Treviso. Ringrazio inoltre la Soprintendenza per avermi permesso di utilizzare alcuni materiali dell'archivio fotografico per illustrare questo scritto, e in particolare, a questo proposito, la dr. F. Nardulli per la sua cortese collaborazione.

[1] cfr. A. Milano, *Le matrici silografiche della Raccolta Bertarelli*, in «Rassegna di studi e notizie», vol.XV, anno XV, 1989/90, pp. 165-201, a p. 193: «Esiste tuttora un problema irrisolto a proposito di alcune matrici databili al XVI e XVII secolo che non figurano nel Registro del 1808. L'ipotesi più probabile è che non vi siano state inserite perchè non più materialmente utilizzabili, ma che anch'esse siano

appartenute agli Antoine, a loro pervenute da stampatori che li avevano preceduti. Una conferma a questa ipotesi potrà essere ricercata specialmente per un gruppo di emblemi... forse utilizzati da qualche stampatore bergamasco del XVII secolo o dell'inizio del XVIII. I legni più antichi del fondo sono i nn.249-288-289 e 319 che risalgono al XVI secolo e che meriterebbero uno studio specifico.»

[2] si tratta dei nn. 394 (appunto l'illustrazione Marcoliniana), 288-289 (citati da Milano), 402; il n.319, pure incluso nell'elenco di Milano, potrebbe anche essere di origine fiorentina, come si spiegherà meglio; di grande interesse è inoltre il n. 291, che sembra rimandare a modelli non italiani.

[3] cfr. in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986, la mia scheda n.5, alle pp. 65-66, relativa al reimpiego in Modena di un gruppo di matrici originariamente destinate appunto a questo Officio, nonchè la scheda 70, p. 113, riferita al legno dell'»Accademia delle Scienze», dal *Giardino di pensieri* dello stesso Marcolini, con il rinvio, per quanto riguarda la corrispondente stampa, allo studio storico artistico di M. Muraro e D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Venezia 1976, pp. 142-.143, p. 145. Il punto verrà ripreso specificamente nella seconda parte del presente articolo.

[4] basata essenzialmente sul reimpiego dei legni antichi da parte dei tipografi modenesi. Cfr. *Legni incisi* 1986, cit., in particolare la mia sezione *Il reimpiego*, o, per un resoconto più concentrato, M. Goldoni, *Il reimpiego e la formazione dell raccolta*, in *I legni incisi della Galleria Estense a Milano per il 50° della morte di Achille Bertarelli*, a cura della Soprintendenza di Modena e del Comune di Milano, Milano 1988, *Percorso*, pp. 22 .24.

[5] di grande utilità per lo studio della silografia sarebbe pertanto un'applicazione sistematica del metodo di alcune recenti pubblicazioni che annettono ai dati tradizionalmente bibliografici riproduzioni esaustive della decorazione e illustrazione delle opere repertoriate, di solito riportate in modo piuttosto episodico, o, più ancora, semplicemente menzionate o descritte (mi riferisco in particolare a B. Giglio, I. Vignono, *Incunaboli, cinquecentine e loro filigrane, impronte, P. D.P. , P. A.G.I., della Biblioteca Capitolare di Ivrea*, Ivrea 1989): perfino per il caso molto studiato di Venezia, l'insuperato repertorio del principe di Essling sull'illustrazione dei libri, pur riportando anche un buon numero di silografie di metà Cinquecento, si propone lo scopo di delineare una storia della silografia in quanto legata a edizioni le cui date di partenza sono comprese tra gli esordi della stampa e il 1525, senza peraltro poter dare riproduzione a tappeto neppure delle illustrazioni del primo cinquantennio della tipografia; mentre il ricchissimo volume sui Messali ha una precisa limitazione nel suo tema, e sviluppa in modo esaustivo soprattutto lo svolgimento dei *Kanonbilder*.

[6] cfr. per esempio A. Contò, *Prime note sulla stampa a Treviso nel '500*, in «Studi Trevisani», anno II, fasc.4, 1985, pp. 25-38; P. Costabile, *Forme di collaborazione:riedizioni,coedizioni, società*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, Roma 1989, pp. 127-154

[7] oggetto di questo studio è sempre quella zona vastissima dell'arte silografica italiana che non è stata investigata dagli storici dell'arte, oppure che è stata abbandonata dagli studi, prevalentemente stranieri, più o meno alle soglie della Seconda Guerra Mondiale (più estesamente: M. Goldoni, *Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno, Modena 25-26 maggio 1990 (a cura di Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Scuola Normale Superiore di Pisa, Istituto per i Beni Artistici e Storici della Regione Emilia Romagna, Musei Civici Modenesi, Fondazione S. Carlo), Modena 1994, pp. 147-179, alle pp. 159 sgg.. Si potrebbe parlare, in generale, di silografia «anonima», nel senso che o è in tutto e per tutto tale, o è identificata solo da un monogramma, o è di autori per i quali la conoscenza del nome non è sufficiente a inquadrare personalità definite. In grandissima parte è silografia per illustrazione di libri, che ha avuto in Paul Kristeller il suo grande studioso anche per i periodi meno battuti, come la seconda metà del Cinquecento, ma che dopo di lui è stata poco frequentata dagli studi. È intorno a questa che a mio avviso si può raccogliere tanta altra produzione, sia per i fatti di conservazione che qui cerco di spiegare, sia per la centralità documentaria che hanno, come pezzi per cui almeno si può ricostruire una data.

[8] Milano, *Le matrici...*, cit., p. 188; nell'articolo la provenienza del catalogo non è esplicitata, sebbene vi si alluda con il ringraziamento a p. 193 appunto all'architetto Sandro Angelini: io l'ho pertanto appresa direttamente da Milano che ringrazio. Ringrazio inoltre vivamente l'architetto Angelini, cui devo non solo il permesso di consultare l'originale, ma anche spiegazioni e informazioni che mi sono state di grande utilità, come si vedrà da quanto verrò dicendo.

[9] Per i cataloghi Soliani, di cui esistono tre differenti stampe, le prime due datate rispettivamente 1828 e 1864, la terza non datata, ma risalente al 1913-1914, si veda, oltre a quanto ne ho detto in *La raccolta di legni della Galleria Estense*, pp. 15-17 (in *Legni incisi* 1986, cit., pp. 11-29), quanto ho ulteriormente precisato in *Dietro un acquisto...*, cit, in part. nota 8, pp. 168-169: esistono della «edizione» del 1864 diversi esemplari, che presentano varianti molto significative, come avrò modo di di ricordare più avanti.

[10] cioè il catalogo illustrato della raccolta di matrici silografiche e metalliche della famiglia dei tipografi modenesi Mucchi, catalogo esistente in due redazioni, una più antica, incompleta e riferita solo alle matrici silografiche, ed una completa che comprende l'intera collezione. Attualmente i due cataloghi, come l'intera raccolta, fanno parte delle collezioni silografiche della Galleria Estense, dopo l'acquisizione allo Stato conclusa dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia nel 1993. La sezione *La struttura industriale*, di M. Infelise, del catalogo *Remondini. Un editore del Settecento*, a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano 1990, pp. 72-81, include schede (5, 6) riferite a volumi fino a un certo punto analoghi a quelli modenesi, che fanno supporre il riferimento a matrici, di rame e di legno: *Catalogo delle stampe in rame, in legno, ec....*, 1791, *Catalogo delle stampe in rame e in legno...*, 1797. Dietro questi cataloghi stanno però strutture non paragonabili a quelle dei Soliani o degli Antoine, e quindi con ogni probabilità anche intenzioni diverse: prima fra tutte quella di un ben altrimenti organizzato commercio di stampe. V. oltre, par. 2.1.

[11] la dizione «Bellarmino» si riferisce quasi sicuramente alla versione più sintetica del catechismo di Roberto Bellarmino, la *Dottrina cristiana breve* del 1597; il Crosettino, non menzionato dai principali repertori bibliografici, non risulta altrettanto immediatamente identificabile. Gli illustri antecedenti della produzione di catechismi figurati attestata nel catalogo Antoine sono nel 1587 la *Doctrina christiana nella quale si contengono li principali misteri della nostra fede rappresentati con figure per istruttione degl'idioti e di quelli che non sanno leggere*, del gesuita G.B. Eliano o Romano, e nel 1589 la versione illustrata della traduzione italiana, dovuta ad A. Dovizi (Venezia 1563), del celebre catechismo di Pietro Canisio in versione breve. (si veda, sinteticamente, la voce «Catechismo» di A. Silli, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1949/1931, vol.IX, in part. p. 441, e, per una suggestiva analisi storica dei dati citati sopra, A. Prosperi, *Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500*, in «Quaderni di Palazzo Te», gennaio-giugno 1985, n.2). Per quel che riguarda gli altri titoli menzionati del registro Antoine, essi si riferiscono genericamente a fregi («Ornati») e lettere iniziali silografiche («Alfabeti») per la decorazione di ogni genere di testo a stampa, alle varie edizioni delle *Istruzioni intorno all'agricoltura e tenuta dei Bigatti*, cioè dei bachi da seta (Milano, *Le matrici...*, cit., p. 179), ai lunari e ai calendari, che implicavano l'uso di simboli più o meno fissi, relativi alle fasi lunari, ai segni zodiacali, a stelle, sole, comete, lavori agricoli riferiti ai diversi mesi dell'anno... (ibid., p. 179; cfr. anche la relativa sezione di *Legni incisi* 1986, pp. 187-192 e le tavv.130-138).

[12] si veda ad esempio: L. Pelandi, *La Biblioteca Civica di Bergamo Angelo Mai*, Bergamo 1958, *Editori e stampatori bergamaschi dal 1400 a oggi*, Bergamo 1957; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori, incisori italiani moderni e contemporanei*, terza edizione *completamente rifatta da Luigi Pelandi* e *L. Servolini*. Tutte le informazioni sulla provenienza dei materiali Antoine risalgono a comunicazione dell'arch. Angelini.

[13] del medesimo ing. Luigi Angelini, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1956 (indicazione dell'arch. Angelini, che ricorda con precisione le circostanze descritte). Le pagine in questione sono la 284 e la 285, all'interno di un capitolo riguardante la stampa bergamasca. Sarà il caso di ricordare che Luigi Angelini, ingegnere ma attivo soprattutto come architetto, artista, e in particolare incisore, svolse anche una vasta opera di storico dell'arte, e dell'architettura soprattutto (*Gli affreschi di Lorenzo Lotto in Bergamo*,

Bergamo, Istituto di Arti Grafiche 1953, *Architettura settecentesca a Bergamo*, in *Atti* dell'VIII Convegno nazionale di Storia dell'Architettura in Caserta, 1953, Roma 1956; *L'analisi dei particolari architettonici come elemento di attribuzione*, e *Ricerche sulle origini e addizioni del castello Colleonesco di Malpaga*, in *Atti* del V Convegno nazionale di Storia dell'Architettura in Perugia, 1948, Roma 1956 e Firenze 1957, *Le opere in Venezia di Mauro Codussi*, Milano 1945...)

[14] e non dovrebbe aver subito altro rimaneggiamento, a quanto mi ha comunicato l'arch. Angelini, che un restauro reso necessario nel 1983 dall'attacco di muffe che hanno reso poco leggibili alcune pagine.

[15] devo quest'ultima informazione sul Gaffuri ad A. Milano, le altre ad una entusiastica presentazione che l'arch. Angelini mi ha gentilmente fatto del personaggio.

[16] tra i quali una raccolta di stampe di piccolo e medio formato, di carattere in buona parte illustrativo, ritagliate e applicate in un grosso album appositamente composto e rilegato dall'Istituto di Arti Grafiche, ora di proprietà dell'Arch. Angelini, che cito perchè prova un interesse del Gaffuri per l'illustrazione dei libri su cui dovrò tornare.

[17] tuttavia, questa ipotesi che può valere per la figura di una rana impiegata nell'*Abecedaire Amusant* del 1810, che Milano dice corrispondere al legno della Bertarelli (MILANO, *Le matrici...*, cit., p. 189, fig. 26) – ciò su cui non posso pronunciarmi non avendo effettuato il confronto tra il legno e il libro, ma che mi pare, sulla base delle riproduzioni, del tutto plausibile –, non è certo applicabile alla vignetta con *Mercurio* per il *Mercurietto piacevole* del 1797 (ibid., ripr. pp. 166-167), che , come la matrice con la rana, è esclusa dal registro del 1808 (i due pezzi sono rispettivamente documentati nei fogli composti dal Pelandi e in uno dei due fogli montati da Luigi Angelini).

[18] l'architetto Angelini ritiene si tratti di sezioni da utilizzarsi per fregi «componibili»; personalmente, ho l'impressione che si tratti, se non di matrici spezzate, ciò che sembra escluso dalla precisione geometrica delle fratture, di matrici originariamente integre che in un successivo momento sono state, per qualche uso imposto da incompatibilità di formati, accorciate o sezionate, o anche di matrici molto povere intagliate su pezzi assemblati e fissati a un unico supporto: di questi usi trovo prova nelle raccolte modenesi, di quello di intagliare fregi monchi, per poi trarne composizioni a piacere, non ho invece, finora, riscontri credibili. Questo a causa, a mio avviso, di regole del mestiere che consigliavano all'intagliatore di proteggere la matrice con un bordo anche quando doveva servire a stampare la metà soltanto di una figura o di una decorazione, ciò di cui si possono citare numerosissime prove: la mascheratura del bordo, che risultava con un filetto nero nella stampa, era a quanto pare effettuata sulla carta, non progettata nel legno. D'altra parte, l'uso del bordo nei fregi settecenteschi è in molti casi eliminato, e nella raccolta Antoine in modo particolare, senza che tuttavia si venga meno all'uso di lasciare intorno al disegno rilevato uno spazio protettivo di forma regolare: anche la forma irregolare della *Eva* usata per l'*Abecedaire Amusant* del 1810 (MILANO, *Le matrici...*, cit., p. 189, fig. 24 e fig. 25) si deve non alla trasgressione di una pratica generale, ma alla necessità di incastrare a destra e a sinistra , entro il contorno del disegno, le matrici per due lettere «a», rispettivamente capitale e corsiva. Ma dubito del senso di intagliare appositamente una siffatta matrice per una frazione di fregio di due o tre centimetri, quali sono quelle documentate nel registro Antoine.

[19] manoscritto: per ora, nonostante la buona volontà e la competenza del personale delle Civiche Raccolte milanesi, non è stato possibile individuare l'autore, per il quale è stato fatto anche il nome dello stesso Bertarelli.

[20] Esiste a parere di Milano la possibilità che, essendo Gaffuri un grosso collezionista, che donò parecchi materiali alle raccolte del Castello Sforzesco, la stessa collezione di matrici sia stata in qualche forma ceduta da lui; altrettanto gratuitamente, si può proseguire ipotizzando che i legni antichi siano pervenuti a lui indipendentemente dalla raccolta Antoine, e siano poi stati da lui o aggregati ad essa, e con essa ceduti a Bertarelli, o ancora ceduti in un momento successivo. Lo schedario dei donatori della Raccolta Bertarelli, cui Claudio Salsi mi ha indirizzata, non porta peraltro traccia di un simile dono, che può d'altra parte avere avuto luogo anche in forma privata e personale prima della istituzionalizzazione delle collezioni Bertarelliane come patrimonio municipale milanese.

[21] G. LISE, *Stampe popolari lombarde*, Milano 1976, p. 33: «Calendari milanesi sono noti dal 1507. Un foglio venne compilato... da Benedetto Bellabucha, dottore in Milano, e l'esemplare venne stampato con legni del secolo XVI ritrovati nell'Archivio dell'Ospedale Maggiore e di cui Bertarelli ebbe copia tirata su carta antica. Gli originali andarono purtroppo dispersi in una errata valutazione del 1905.»

[22] cfr. la nota 16. Il mio debito nei confronti dell'architetto Angelini si estende a queste considerazioni, che hanno trovato sostegno sia in materiali della sua collezione che nelle informazioni di cui è stato larghissimo.

[23] Questo è materialmente il caso delle raccolte modenesi, che comprendono un torchio ligneo legato al nucleo Soliani, datato al secolo XVIII, e due torchi, uno ligneo probabilmente più antico del precedente, e uno metallico, datato 1873, legati al nucleo Mucchi. Di fatto, durante l'Ottocento il torchio tradizionale, ancora rappresentato dall'esemplare Dall'Orto della raccolta Mucchi, viene man mano sostituito dai progressi dell'automatizzazione: tuttavia anche le macchine piano-cilindriche utilizzano le forme tradizionali, e dunque le matrici in rilievo. Tecnicamente, da questo punto di vista, le contemporanee matrici «incise» (nel senso di *wood-engraving, Holzstich*), non fanno eccezione: che il disegno sia ottenuto attraverso la linea bianca anzichè risparmiando la linea nera in rilievo, non cambia il modo in cui le impressioni vengono ricavate.

[24] quello della durata delle matrici lignee è un *topos* della letteratura sull'incisione. Conferma empirica dello scopo degli stereotipi, non legato alla maggior durata dei medesimi, mi viene anche da un testimone diretto di quell'epoca, della cui esperienza artigiana spero di poter dare notizia più ampia in un prossimo lavoro.

[25] il caso dei legni bassanesi è a rigore, allo stato attuale della raccolta, diverso dagli altri, trattandosi per lo più di matrici per la stampa di carte decorate (cfr. in *Remondini...*, cit., G. TRASSARI FILIPPETTO, *Tecniche di stampa a colori su carta con le matrici lignee del fondo Remondini*, pp. 105-107, e le schede di vari autori pp. 107-141) legate non tanto al versante tipografico dell'azienda quanto piuttosto al suo vasto e complesso campo d'azione nel settore delle stampe, per lo più calcografiche. Però i Remondini hanno senza dubbio posseduto legni per illustrazione tipografica, e tra questi anche legni antichi, come si può desumere da loro edizioni pubblicate nella sezione *Libri «popolari» e libri da risma*, di M. INFELISE, in *Remondini...*, cit., pp. 304-309: il *Viaggio da Venezia al Santo Sepolcro...* del 1696 non è solo «ricco di incisioni xilografiche di fantasia», come recita la relativa scheda (18, p. 309), ma di «incisioni», ovvero silografie, che stilisticamente rimandano alla Venezia dei primi decenni del Cinquecento, e le cui matrici denunciano il reimpiego attraverso la presenza di fori dovuti all'azione degli insetti xilofagi. Sui legni bassanesi si veda comunque anche, in generale, P. MARINI, *Le stampe dei Remondini*, ibid., pp. 28-33, in particolare pp. 28-30; si veda anche in altre sezioni del catalogo qualche cenno sui legni, pp. 192-193, 265.... Sulla ditta Agnelli, cfr. MILANO, cit., nota 4, p. 200; sui legni bresciani, cfr. l'introduzione di Giorgio Nicodemi a *I legni incisi dei Musei bresciani*, Brescia 1921; sui legni bellunesi, l'introduzione di L. PUTTIN, *I legni delle tipografie bellunesi nelle collezioni del Museo Civico*, alla cartella di ristampe pubblicata a cura del Museo nel 1979, e, dello stesso PUTTIN, *Ex-voto e stampa religiosa nella pietà popolare*, in *Tavolette votive bellunesi*, Belluno 1979, pp. 63-70 (testi, detto incidentalmente, che dimostrano una comprensione sensibile e intelligente della materia, ma che purtroppo non conoscevo ancora durante il lavoro sulle matrici modenesi); sui legni di Treviso, «alcune centinaia», cfr. ancora quest'ultimo articolo di L. PUTTIN, alla nota 7. p. 70; sui legni bolognesi, M.C. TAGLIAFERRI, schede n.80, 81, 82, pp. 165-168 in *Alma Mater Librorum. Nove secoli di editoria bolognese per l'Università*, Bologna 1988; ID., schede n.34-41, pp. 138-142, in L. LAURENCICH-MINELLI (cur.), *Bologna e il Mondo Nuovo*, Bologna 1992;E. BALDINI, M.C. TAGLIAFERRI, *Matrici inedite dell'iconografia dendrologica di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1990; M.C. TAGLIAFERRI, S. TOMMASINI, *Le xilografie naturalistiche di Ulisse Aldrovandi*, in via di pubblicazione.

[26] G. NICODEMI, *I legni incisi dei Musei bresciani*, cit., nn.1 e 2; sulla provenienza, dalla sig.ra Carolina Ghio vedova Rossi, cfr. nel foglio di apertura l'introduzione di Giorgio Nicodemi, che si vorrebbe meno sintetica in proposito. Per i legni della Veduta di Venezia e le relative questioni di attribuzione, cfr. A.M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, New York 1963/1935(1°), II, pp. 434-436. Si potrebbero citare altri casi, dai legni del Vesalio conservati a Monaco fino alla Seconda Guerra Mondiale al legno del monogrammista MF conservato a Pavia: ma non ha senso il farlo prima di averne investigato attentamente le vicende collezionistiche e museali caso per caso.

[27] prendendo per buona una suddivisione un po' artificiosa, che rimanda spesso più a steccati istituzionali che a una situazione di fatto, si potrebbe dire che – sempre rimanendo all'ambito italiano – c'è una silografia legata agli artisti – per eccellenza quella della cerchia di Tiziano – che tuttavia ha per forza di cose rapporti importanti con lo sfondo xilo-tipografico veneziano -; ma la gran massa della produzione silografica, che può anche essere di buon livello artistico, anonima e per lo più illustrativa, resta soprattutto legata alla produzione dei libri. Ribadisco che è questa l'oggetto del presente lavoro, sebbene non sia mia intenzione dare spazio a scissioni di comodo: si dovrebbe, piuttosto, «riconquistare» il territorio sommerso della silografia anonima, ricreando nello stato delle nostre conoscenze i rapporti di scambi e influenze che hanno avuto luogo storicamente con la silografia d'autore. Cfr. la nota 7. È naturalmente poi necessario tenere presenti le scansioni cronologiche, perchè il discorso qui riguarda solo *una parte* della storia della silografia, escludendo quella delle origini, cfr. le quattro fasi di cui parla Hind nel I volume di *An Introduction...*, cit.; cfr. anche la nota 31.

[28] cfr. GOLDONI, *Considerazioni sulla continuità tra «stampe popolari» e figurine alla luce di una ricerca sulla cosiddetta raccolta Soliani di Modena*, in *Figurine. Contributo allo studio*, Atti del Convegno, Milano 1 dic. 1989, a cura di E. MANENTI, Modena 1992, pp. 19-45.

[29] G. MONTECCHI, *Botteghe tipografiche, libri e stampe a Modena dal XV al XVII secolo*, in *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena 1988, pp. 7-33, a p. 28. Estrapolando questa espressione dal testo di Montecchi non voglio far torto all'autore attribuendogli affermazioni di principio, di valore, e di portata generale sull'argomento, che egli forse non fa. Del resto, l'ottimo livello di molta silografia all'epoca (1757) e nei luoghi (Modena e Bologna) cui si riferisce l'espressione di Montecchi rende inadeguato il giudizio, qualora gli si attribuisca valore generale; così come inadeguato suona quello analogo riferito alla fine del Quattrocento sia nel caso particolare della *Vita di San Geminiano* del Parente, citato ad esempio, sia in generale: «Le edizioni di Domenico Roccocciola ...diffusero in Modena il gusto per la silografia. Non abbiamo alcuna testimonianza diretta su chi aveva inciso i legni... La loro fattura, alquanto rozza, non ci stimola a cercare troppo a lungo il loro autore. Nelle botteghe di Modena c'erano allora molti artigiani in grado di disegnare e di incidere questi legni senza bisogno di andare a cercare troppo lontano. Produzione, appunto, artigianale senza eccessive pretese...» (ibid., p. 10) Chi scrive si sente stimolata in senso opposto, oltre ad avvicinarsi forse in modo diverso alla questione dei rapporti tra arte e artigianato. Nelle botteghe di Modena c'erano appunto abili «artigiani» del legno, così come c'erano «artisti» capaci di disegnare: ovvero *non chiunque* intagliava matrici per gli stampatori. Nonostante questa sicura presenza di buoni artigiani del legno e del disegno, o di buoni artisti di entrambi, che non cessa con il secolo XV, è cosa ormai dimostrata, benchè non tenuta in considerazione da Montecchi, che gli stampatori modenesi del Cinquecento si servirono sistematicamente, quando poterono farlo, di matrici importate da grandi centri, come si avrà luogo di ripetere più avanti nel corso di questo saggio (in particolare nella seconda parte), e come si era sufficientemente documentato in *Legni incisi* 1986 (cfr. in particolare la sezione *Il reimpiego*). Lo stesso Roccocciola del resto non è un caso da liquidarsi così semplicemente: in fin dei conti, le sue illustrazioni non sono state disdegnate dalle massime autorità in fatto di storia della silografia, Paul Kristeller, per il quale esse «von derselben Hand herzuruehren scheinen wie das...Titelbild zu dem 1493 in Ferrara gedruckten Alfraganus» (*Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1922/1905(1°), p. 147), e A.M. Hind (*An Introduction...*, cit., II, pp. 525-526), che le giudica in modo più differenziato e chiama in causa per l'*Adorazione dei Magi* «some such master of the Lombard school as Vincenzo Foppa», per le illustrazioni del Lichtenberger i modelli tedeschi di cui esse sono «merely adaptations». Quanto poi al valutare l'illustrazione silografica delle sue edizioni come fatto scontato, si ricordi la perplessità con cui D.Fava concludeva un'accurata rassegna (*Sulla tipografia modenese del Quattrocento e specialmente sulle edizioni silografiche*, Sonderabzug aus dem «Gutenberg-Jahrbuch», 1929, pp164-185): «Col 1495 cessa in Modena ogni attività silografica diretta alla illustrazione di libri. Le susseguenti edizioni quattrocentine...non mostrano più alcun legno, all'infuori di qualche marca tipografica. Sarebbe utile conoscere la causa di questa improvvisa interruzione, ma non ci soccorre alcun elemento che ci illumini su tale circostanza.»

[30] sarebbe naturalmente ingenuo figurarsi forme di artigianato generalmente connesse al territorio dell'»arte popolare» come spontanee e prive di tecnica: oggetto della presente contestazione è solo l'idea di una spontaneità, di una universale conoscenza delle tecniche che permetterebbe a chiunque di produrre silografie. Circa la stampa di tessuti da matrici lignee, mi sembra opportuno ricordare in questo contesto la grande collezione Zucchi di matrici per la stampa di tessuti, in buona parte lignee, di Ossona (Milano). Per l'origine della silografia dalla stampa di tessuti, cfr. HIND, *An Introduction...*, cit., I, pp. 67-72.

[31] cfr., per questa complessità della stampa tipografica di testi scritti, L. BALSAMO, *Tecnologie e capitali nella storia del libro*, in B. MARACCHI BIGIARELLI, D. RHODES, *Studi offerti a Roberto Ridolfi*, Firenze 1973, pp. 77-94, in part. pp. 87 sgg. (Anche per la silografia si deve distinguere tra quella effettivamente legata alla tipografia e quella delle origini, di cui probabilmente non si deve dare una lettura in chiave imprenditoriale. Non è a questa silografia «delle origini» ancora abbastanza misteriosa che si riferisce il presente scritto, ma a una storia successiva che va dagli ultimi due decenni del '400 fino a tutto il Settecento).

[32] lo stesso fatto, che mi è stato segnalato, ma di cui non ho potuto trovare conferma alcuna, dell'attività silografica di un intero paese di pastori, il paese di Campli in Abruzzo, non farebbe che ribadire, attraverso il dato della specializzazione tradizionale, il carattere di attività economica continuativa, regolata e strutturata, che si cerca di negare. Temo però che la tecnica in questione sia non la silografia, ma la litografia, e che l'attività degli abitanti di Campli sia quella riferita alla vendita, e nemmeno alla preparazione, di litografie, per cui v. M. TRIFONI, *I «santari». Venditori itineranti di immagini devozionali a Campli e nel Teramano*, in «La ricerca folklorica», n.19, aprile 1989, *La piazza. Ambulanti vagabondi malviventi fieranti*, pp. 113-119.

[33] fuori d'Italia, e con particolare riferimento all'ambito della grafica tedesca, la ricerca sugli intagliatori è stata approfondita anche per il fatto di essere una questione Düreriana, oltre che per una diversa rilevanza dei risultati della silografia in generale. Mi limito, non essendo questo l'oggetto del presente studio, a rimandare a qualche titolo recentissimo, che può illuminare sul modo di trattare il problema, sia sul piano scientifico che su quello della didattica museale: E. HUBALA, B. HERRBACH, *Kunst und Können. Drei graphische Techniken und ihre Meister* , Sammlung Otto Schäfer, Schweinfurt, 1985, sezione *Dürer. Holzschnitte*, pp. 95-174; U. TIMANN, *Lucas Cranach und der Holzschnitt*, in C. GRIMM, J. ERICHSEN, E. BROCKHOFF, *Lukas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg 1994, pp. 201-207; D. HERLES, *Cranach und der Holzschnitt. Mit Anregungen für die bildnerische Praxis*, Museums-Pädagogisches Zentrum, München 1994, in part. pp. 50-55. In Italia, o almeno in italiano, una parte dei grandi meriti del *Tiziano e la silografia veneziana del '500* di M. MURARO, D. ROSAND (Venezia 1976), sta proprio nel tentativo continuo di individuare chiaramente i personaggi che hanno concorso alla realizzazione delle silografie tizianesche e il loro ruolo. Per la maggior parte della produzione silografica, invece, si è lontani da simili risultati; in particolare non mi pare si sia mai studiata a fondo la fonte costituita dalle matrici silografiche sopravvissute.

[34] Un problema tradizionale nella critica della silografia è appunto quello del ruolo dell'intagliatore rispetto al disegnatore, nel senso che si cerca spesso di distinguere all'interno della collaborazione tra le due figure che cosa spetti all'una e che cosa all'altra, forse con un eccesso di analogia rispetto alla classica incisione in rame, puntuale nell'indicare i nomi dell'*inventor*, del *delineator*, dello *sculptor*. Semplificando, si può dire che – procedendo con maggiore o minor parallelismo a seconda dei momenti la critica e l'arte – il

lavoro di intaglio viene visto a volte come puramente negativo, delegato semplicemente a togliere parti superflue della matrice intorno al tracciato del disegno, mentre altre volte è invece rivendicato come fondamentale, e allora si potrebbe quasi dire che lo xilografo cosciente del proprio mestiere è colui che, al contrario, adatta il disegno al proprio materiale, per cui l'intaglio della tavola diventa una sorta di scultura. Si può dire, generalizzando, che le due posizioni estreme sono rappresentate rispettivamente dalla silografia ottocentesca e dalla silografia espressionista, e che una critica influenzata dal giudizio negativo che l'espressionismo diede della silografia ottocentesca è facilmente portata a riflettere sul disegnatore quanto di valore artistico c'è, eventualmente, in una stampa da legno, l'intagliatore essendo privo di una volontà propria, un semplice «tecnico» nel senso riduttivo del termine, tutte le volte che non asseconda quella che viene sentita come una sorta di autentica natura del legno.

[35] si veda la riproduzione delle relative stampe, in NICODEMI, *I legni...*, cit., con la medesima numerazione; in LISE, *Stampe popolari...* cit., fig. 148. Ringrazio vivamente il sig. Zampatti per avermi assistita nell'esame delle matrici bresciane discutendone con me le caratteristiche. Delle matrici modenesi, oltre alle poche riproduzioni qui offerte, si vedano quelle pubblicate in *Legni incisi* 1988, cit., nel quale si è cercato di dar rilievo attraverso l'apparato figurativo al fatto che legni, e non stampe, costituiscono la raccolta della Galleria Estense, e al valore estetico di essi legni.

[36] Gli effetti ottenuti dal legno di filo dagli intagliatori di certe matrici antiche delle raccolte modenesi hanno stupito, per la loro sottigliezza e raffinatezza, uno dei pochi silografi che ancora lavorino secondo i metodi ottocenteschi, pre-espressionistici dal punto di vista tecnico se non da quello cronologico, in Italia: la sua sorpresa è riferita al paragone con le proprie pur così scaltrite capacità tecniche, che gli consentono sì di ottenere quegli effetti, ma soltanto con legno di testa. Cito questo confronto di tecniche, su cui spero di poter più ampiamente riferire in un prossimo contributo, come conferma empirica di un fatto abbastanza noto agli studiosi dell'arte, ma difficilmente acquisito in modo consequenziale per la sua concorrenza con l'argomento contrario dello scarso prestigio dell'intagliatore e del primato del disegno. Cfr. la nota 33 e, più avanti, il cap. 2.2. Ringrazio il sig. Adriano Porazzi e il sig. Thomas Roediger, silografi, e il prof. Gennaro Pisco, silografo e insegnante di silografia presso l'Istituto d'Arte di Modena, per aver discusso con me la questione, il dottor Giuseppe Mirabella per avermi dato indicazioni importanti.

[37] il «cartolaio» milanese che, come è ormai noto, acquistò e usò per falsificazione le matrici modenesi dopo il 1864, cfr. in *Legni incisi* 1986, cit., i saggi introduttivi di M. GOLDONI, A. MILANO.

[38] G. ROMANO, *Uso, diffusione e commercio dei modelli grafici*, in G. BISCONTINI UGOLINI, J. PETRUZZELLIS SCHERER (a cura di), *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Vicenza 1992 (catalogo della mostra, Milano apr.-sett. 1992) – d'ora in avanti, per brevità, *Maiolica e incisione* -, pp. 15-18: «Due mostre recenti hanno scandagliato in modo esaustivo la realtà operativa e collezionistica di due grandi imprese familiari di stampatori, i Soliani a Modena e i Remondini a Bassano, e nella ricomposizione dei fondi di bottega delle due ditte è emersa una parallela conservazione delle prove grafiche anche se non più di attualità: per non improbabili riusi a distanza o come spunti iconografici per nuove realizzazioni. ... la stragrande maggioranza del... materiale grafico fu ad evidenza di fruizione ...corrente e ci consente di osservare la straordinaria ricchezza e varietà delle immagini apprezzate ai vari livelli della società di *ancien régime* : dalle stampe per le ventole più aristocratiche ...ai copri-ricca più modesti, agli almanacchi, ai giochi da tavolo, alle stampe per tabacchiere, per biglietti da visita, per la decorazione di soffitti, per mobili di lacca povera ecc. Naturalmente tutta questa pervasiva presenza di mondi alla rovescia, paesi di cuccagna, stagioni, mesi, ore del giorno, momenti della vita umana, personaggi storici, costumi esotici... ha sedotto più di una volta i decoratori di ceramiche, come tanti altri artigiani coinvolti in una civiltà consumatrice di immagini assai più vivace e curiosa di quanto siamo abituati a credere.» (p. 17) Il testo parla precisamente di prove grafiche, che si può supporre fossero messe in circolazione – a partire da vecchi legni disponibili in bottega – con una certa autonomia rispetto alla loro funzione iniziale. Il passaggio all'ipotesi di una conservazione dei relativi legni per questo scopo segue abbastanza naturalmente, ma è responsabilità di chi scrive.

[39] come è stato possibile fare nel caso dei legni modenesi sulla base prima della tesi di laurea di D. RUBBIANI (*Edizioni modenesi del secolo XVIII alla Biblioteca Estense di Modena*, Univ. degli Studi di Parma, Facoltà di Magistero, Rel. prof. L. Balsamo, anno acc.1971-1972), poi del vastissimo lavoro di A. BATTINI e A.R. PO per i *Lavori preparatori per gli annali della tipografia Soliani*, a cura di ERNESTO MILANO, Modena 1986; rispetto ai casi constatati nel volume *Legni incisi* 1986, cit., un modesto allargamento del numero di legni di cui si è potuto constatare l'impiego da parte dei Soliani è venuto dalla mostra *La tipografia Soliani in due secoli di attività, Modena 1646-1800*, presso la Biblioteca Estense (di cui esiste un piccolo catalogo a cura di G. Arganese, A. Battini, P. Ortolani, A. Palazzi, A.R. Po, A.R. Venturi, Modena 1987), che non ha tuttavia cambiato minimamente la prospettiva: i legni impiegati sono in generale coevi all'edizione, e si concentrano nei secoli XVII e soprattutto XVIII, mentre è rara, in proporzione, la pratica del reimpiego. Sembra che si debbano trarre almeno tre conseguenze: 1) il numero di edizioni perdute deve essere stato enorme, come del resto ha segnalato G. MONTECCHI (*Botteghe tipografiche...*, cit., pp. 29-30: «La dispersione è stata grandissima non tanto tra le non molte edizioni di maggior mole e di qualche pregio, quanto piuttosto tra gli innumerevoli opuscoli scritti per le più disparate esigenze liturgiche e devozionali...delle circa ottanta opere di contenuto religioso e devozionale presenti allora in centinaia di esemplari nel magazzino dei Soliani solo una ventina si trovano ora nelle nostre biblioteche», ecc.); 2) data la rarità ben nota, su cui A. Milano ha più volte insistito, di documenti della stampa popolare, è probabile che ad andare perdute siano state in primo luogo stampe popolari, nel duplice senso di libretti (o fogli volanti) e di immagini destinati al popolo; 3) l'arco di tempo entro il quale il reimpiego viene praticato è a mio avviso circoscritto a un periodo di attualità dell'immagine, o della decorazione, che non è illimitato, ma che probabilmente si riferisce ai tempi diversi del gusto da un lato della metropoli rispetto al piccolo centro (di Venezia rispetto a Modena, per esempio), e dall'altro forse anche, in certi casi, di certe forme di vita dai tempi lunghi (la religiosità in particolare) rispetto ad altre dai tempi più accelerati: il caso del veronese Alessandro Scolari, studiato da D. BRUNELLI (*Una proto-industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, in corso di pubblicazione in «Miscellanea Marciana», Venezia -; ringrazio l'autrice per avermi permesso di leggere il dattiloscritto –), che in pieno Settecento continua a proporre stampe da matrici «primitive» di Venezia, potrebbe essere analizzato in questi termini, sebbene esistano anche prove di aggiornamento tempestivo delle immagini che vanno in direzione opposta (rimando in particolare alle mie schede n.18/1, 19 e n.97 e in *Legni incisi* 1986, cit., risp. pp. 70-75 e pp. 125-127, riferite ad aggiornamenti stilistico-culturali di immagini della *Santa Casa di Loreto* e delle *«Sette Parole»*, effettuate sulla base di matrici ancora disponibili e in ottime condizioni di conservazione, ma evidentemente superate dal gusto e dalle esigenze religiose).

[40] mi riferisco in particolare alle analisi dei rapporti tra ceramica e grafica a stampa di Carmen Ravanelli Guidotti, tra le quali sono di particolare interesse per il tema qui trattato quelle che ispirano il catalogo di diversi autori *L'Istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, Faenza 1993 (catalogo delle mostre di Imola e Fiorano, marzo-maggio 1993). L'ammirazione per questi attenti lavori non implica la condivisione dei luoghi comuni in materia di stampa popolare, che, fondandosi sulla infinità di significati possibili dell'aggettivo popolare, ricorrono anche qui, avvicinando eccessivamente le ventarole dei venditori nelle fiere paesane, così universalmente famosi da essere diventati universalmente veri, con le silografie del Bergomensis, nonostante di queste sia riconosciuta la qualità artistica (ibid., p. 32-33)

[41] ammesso che qualcosa del genere sia sempre esistito: per ora, tutti i cataloghi che conosciamo sono ottocenteschi, anche se siamo in grado di immaginare ipotetiche «mostre delle figure» che si trovavano nelle stamperie di alcuni tipografi.

[42] anche dell'esistenza di qualcosa del genere, pur molto plausibile, non ci sono per ora prove: anzi, si riscontra generalmente che ai legni conservati non corrispondono stampe coeve, bensì al massimo tirature otto-novecentesche. Qualche eccezione si incontra consultando Zani, che anche per questo motivo è autore interessante per i materiali in questione. Cfr. GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., pp. 162-165, e nota 9, p. 169.

[43] si veda tuttavia la consapevole elaborazione di questo problema, in linea generale, per il rapporto tra libri circolanti e maiolica faentina, di A.R. GENTILINI, *Circolazione libraria e committenza artistica nel Cinquecento: ricerche su tradizione libraria e tradizione ceramica di Livio e di Ovidio*, in *L'Istoriato...*, cit., pp. 11-30, alle pp. 22-29.

[44] l'avvicinamento di piatti e targhe rappresentanti la *Madonna della Ghiara* a stampe, tra cui una silografia da legno modenese e una matrice lignea, per esempio, alle pp. 96 -101 di *Maiolica e incisione*, cit., è puramente indicativo, come del resto le autrici riconoscono: in questo caso poi la fissità iconografica che la «vera immagine» pretende crea una situazione particolare rispetto alla maggiore libertà di soluzione offerta dagli altri soggetti presi in esame.

[45] cfr. la grande maggioranza dei pezzi analizzati da G. Biscontini Ugolini e J. Petruzzellis Scherer in *Maiolica e incisione*, cit., e *Maioliche «istoriate» ispirate a modelli silografici*, in *L'Istoriato*, cit., pp. 31-51.

[46] ibid., pp. 35-48, e schede 42-51, pp. 114-127. Cfr. anche *Maiolica e incisione*, cit., pp. 88-91, 66-67, 164-173.

[47] cfr. la citata sezione *Il reimpiego* , in *Legni incisi* 1986, scheda IV, p. 62, figg.1,VI, e 2, II, III: Vittorio Baldini a Ferrara utilizza lo stesso legno per illustrare prima un libro di profezie, poi un opuscolo su un fatto di cronaca.

[48] G. MONTECCHI, *I legni dei tipografi modenesi: nota archivistica*, in *Legni incisi* 1988, cit., pp. 82-88, p. 82. Cfr. oltre, nota 68.

[49] cfr. la nota 27. Uno dei risultati più sconcertanti cui abbia portato il non aver preso in considerazione questo fatto nel contesto modenese, è la presentazione, nel recente lussuoso *Xilografia*, di E. MILANO (Modena 1993, catalogo della mostra, Modena dicembre 1993), di un caso singolare di reimpiego, già riconosciuto come tale da diversi anni, l'edizione degli *Statuta Sancti Felicis* di Giovanni Maria Verdi, come esempio della silografia modenese del Seicento: quel che c'è di buono, silograficamente, nell'effettivamente notevolissimo volume, è tratto in realtà, da legni di fine '400 e di pieno Cinquecento già utilizzati a Ferrara, e risalenti (direttamente o indirettamente, per le note problematiche poste dalle silografie di Lorenzo de Rossi) alla silografia veneziana (cfr. in *Legni incisi*, 1986, cit., la mia scheda VII, pp. 62-63). Cfr. MILANO, *Xilografia*, cit., p. 148; ma anche, per un'affermazione opposta, cioè per l'ammissione del reimpiego a Modena, ibid., p. 30: eppure non è possibile, tanto più a fronte dell'immensa bibliografia citata, essere di diverso parere su questo caso.

[50] *Botteghe tipografiche...*, cit., p. 28; cfr. nota 29. Per il rapporto tra Remondini e Soliani cfr. nota 52.

[51] che purtroppo non ha indicato, in nessuno dei tre luoghi nei quali se ne serve, da dove l'ha tratta: cfr., oltre al luogo citato alla nota 48, G. MONTECCHI, *L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento*, in *Legni incisi* 1986, pp. 35-57, alla p. 51; id., *I legni dei tipografi modenesi: nota archivistica*, in *Legni incisi* 1988, pp. 82-88, alla p. 83. All'impostazione di storico della tipografia e del libro del prof. Montecchi si devono preziosi spunti e suggerimenti per l'avvio della schedatura che ha fatto capo a *Legni incisi* 1986. Per quanto riguarda i nomi citati più avanti, si veda in *Tesori delle Biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, Milano 1932, a cura di D. FAVA, il ben noto capitolo di E.P. VICINI su *La stampa nella provincia di Modena*, pp. 486-523; Orianna Baracchi va ringraziata per aver ultimamente messo a disposizione della Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio E., e di chi scrive in particolare, i documenti riguardanti i Soliani da lei rintracciati nel corso delle sue esplorazioni degli archivi modenesi.

[52] L'uso dell'illustrazione è nella *Storia letteraria* strettamente funzionale al chiarimento o alla documentazione del testo, e si limita pertanto alla riproduzione piuttosto povera di «anticaglie» o a figure geometriche, cfr. la nota successiva. Si tratta di una applicazione delle possibilità scientifiche offerte dall'illustrazione, applicazione del resto tutt'altro che sistematica, anzi sporadica. La vicenda dei due volumi Soliani della *Storia letteraria* è narrata per esteso nel manoscritto senza data legato nel volume Mss. Sorbelli 1648 della Biblioteca Estense (tra le date 1735 e 1779); si veda inoltre M. INFELISE, *I Remondini di Bassano*, Bassano 1980, pp. 150-156; E. MILANO, Introduzione ai *Lavori preparatori ...*, cit., pp. XLIII-XLIV e sgg.; G. GRONDA, *Storia letteraria d'Italia*, in M. CAPUCCI, R. CREMANTE, G. GRONDA, *La biblioteca periodica. Repertorio dei giornali letterari del Sei-Settecento in Emilia e in Romagna*, vol.II, Bologna 1987, pp. 31-55, in part. pp. 34-35.

[53] si tratta dei legni segnati IL 47 e IL 48, raffiguranti rispettivamente una lapide e una figura geometrica. L'illustrazione geometrica è stampata nel volume VI, Dal Marzo 1752 al Settembre 1752, Modena 1754, a p. 686, Libro III, Capo III, *Osservazioni Matematiche e Naturali*, e serve strettamente all'elaborazione del problema riportato nel testo. L'illustrazione antiquaria è inserita tra le pp. 616 e 617 del vol.VII, Dal Settembre 1752 al Giugno 1753, Modena 1755, e si riferisce a una «anticaglia» trovata nel Cuneese, che lo Zaccaria volle evidentemente riprodotta per una esigenza scientifica – «È ancora osservabile un'anticaglia trovata in un podere del Sig. Protomedico *Pignone*, di là dal fiume *Gesso* circa due miglia lontano da *Cuneo*. Noi vogliamo rappresentare inciso quel bel pezzo, affichè gli antiquari vi possan discorrere», ibid., p. 617 -. Si vedano i regesti di S. Santucci in CAPUCCI, CREMANTE, GRONDA, *La biblioteca periodica*, cit., vol.II, p. 76 – «Trascrive qui per intero il testo in lingua italiana di un problema sopra l'enneagono proposto originariamente in francese da Giuseppe Antonio CHAUTARD DU CLOS a Torino nell'aprile 1749 (pp. 684-86, con Tav. f.t.)» – e p. 98 -»...lapide (CIL, V, 7856, con rinvio allo Zaccaria), comunicata e descritta da Annibale degli Abati Olivieri, che la conserva nella propria raccolta (pp. 616-17 con una tav. f.t.)» -. Anche il secondo legno che illustrava il problema dell'enneagono a p. 683, f.t., era di proprietà Soliani, benchè non si sia conservato: esso è infatti stampato nei cataloghi Soliani del 1864, già citati.

[54] Si tratta del fregio conservato alla Galleria Estense OL.163. Il fregio più volte ripetuto con l'aquila è conservato sia in originale, APP. 163, che in una redazione in controparte, forse più accurata, APP. 164.

[55] per la supposizione che si tratti di matrici, si veda il testo notarile che segue: «che tutte le figure...non si potessero metter in istampa sopra qual sorte de libri si volesse», che non avrebbe senso se si trattasse di incisioni; per la supposizione che si tratti di legni, si veda il medesimo testo sulla natura di tali figure: «arme, sigilli, mitre de Pontifici et Cardinali» hanno altissima probabilità di essere legni, del tipo di cui le collezioni modenesi sono ricchissime: chi stampava»ad istanza» di principi, nobili, alti ecclesiastici, comunità cittadine, chi stampava come «stampatore ducale», camerale, vescovile, o chi dedicava a personaggi eminenti le opere stampate, imprimeva stemmi o insegne convenienti sul frontespizio dell'opera, che era nella maggior parte dei casi, nel Cinquecento, composto tipograficamente, e dunque con legni. Legni che per di più possono essere di scarsa qualità nonostante l'occasione istituzionale o importante, e il cui valore sta solo nell'indicazione che devono dare. Si veda E. MILANO, Introduzione, cit., p. XLVII: in preparazione alla stampa nel 1759 della sua *Lettera pastorale* , G.M. Fogliani scrive da Reggio agli Eredi Soliani per «l'incisione dell'Armi» del suo casato «dandoci indirettamente due notizie, una riguardante l''esistenza di 'Marche o incisioni in legno o rame di tanti vescovi oltrepassati', l'altra riguardante l''approvigionamento dell'ottimo legno di busso per le sud.te incisioni' per il quale i Soliani si stanno adoperando». Meno facile è l'identificazione delle «figure d'Imperatori», che vengono citate anche come «figure delle Vite d'Imperatori tradotte dal Tarcagnota», e vengono messe in connessione con «copie» sembra di capire delle medesime «Vite». Cfr. le note 56 e 61.

[56] A. TINTO, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Venezia-Roma 1968, pp. 115-122; per inquadrare i documenti, si veda l'*Introduzione*, pp. IX-XXXVI, alla p. XXIX; in particolare, sull'attività di editore di stampe e libraio di Michele Tramezzino il Vecchio, pp. XXIV-XXVI, e sugli eredi Tramezzino, compreso Michele il Giovane, pp. XXVII-XXXIII. Gli *Annali* non sciolgono il dubbio sulle «Vite d'Imperatori» del Tarcagnota: devono essere identificate con le *Historie* del medesimo autore, o con un estratto di esse? Il Tarcagnota viene identificato (p. XX, nota 3), sulla base di una testimonianza settecentesca, con quel Lucio Fauno che tradusse parecchie opere edite dai Tramezzino, in particolare quelle di Flavio Biondo, o Biondo Flavio, che potrebbero prestarsi ad una identificazione con le «Vite di Imperatori». Tuttavia nessuna delle opere di Flavio Biondo descritte negli *Annali* contiene figure.

Analoga perplessità esprime A. Tinto (pp. XV-XVI) commentando l'assenza di illustrazioni in un'opera per cui una divisione di beni del 1562 parla di figure. Cfr. la nota 61. (Ringrazio Annalisa Battini per aver discusso con me la questione).

[57] ibid., p. 119. Corsivo della scrivente. L'accordo del 2 settembre 1579 usa le stesse parole: «item, per tutte le figure che si trovano in essere per conto delle stampe di Tramezini, cioè arme, sigilli, et mitre de Pontifici et Cardinali, figure d'Imperatori et altri, non si possano metter in istampa sopra qual sorte di libri si voglia, senza l'espresso consenso di una parte et l'altra, ma stiano in mano de uno loro commune amico da esser concordevolmente eletto a requisittione di dette parte» (ibid., pp. 114-115).

[58] ibid.; corsivo della scrivente.

[59] Continuo a far riferimento, anche su questo punto, alla sola situazione italiana: il diverso rilievo della figura del *Formschneider*, sebbene anch'egli in tanti casi anonimo, darebbe luogo probabilmente a considerazioni diverse. Cfr. ad esempio in U. Timann, *Lukas Cranach...*, cit., p. 201: «In der Kostenaufstellung Sebald Schreyers für das nicht zustande gekommene Buch 'Archetypus triumphantis Romae'...sind die Ausgaben für Entwerfer, Reisser und Formschneider unterschieden. Der teuerste Posten war die langwierige Arbeit des Formschneiders...».

[60] mi riferisco alle variazioni di gusto che portano prima al trionfo dell'incisione calcografica nell'illustrazione libraria, e poi di nuovo al purismo tipografico, che però finisce per espungere la figura *tout court*, o meglio per differenziarne sensibilmente i ruoli possibili (illustrazione scientifica, illustrazione del libro amatoriale, illustrazione didattica), con una separazione del piacere di vedere dall'impegno di leggere che ha implicazioni culturali profonde.

[61] Tinto, cit., pp 118 e 121. Per le «Historie del Tarcagnota», cfr. ibidem, *Annali*, nn.196,241,248,252. Per quello che ho potuto constatare personalmente sugli esemplari della Biblioteca Estense, sia nell'edizione Tramezzino del 1562 e 1582, sia nell'edizione Giunti del 1598, sia nell'aggiunta di Giorgio Varisco del 1603, le «figure» dell'opera non sono illustrazioni, ma iniziali ornate e figurate, fregi, marche e frontespizi silografici, ciò che concorda con le descrizioni degli *Annali*, e che vale anche, secondo questi (pp. 88-90), per le edizioni Tramezzino 1573 e 1580. Non avendo però ancora avuto modo di completare l'esame dell'argomento, non so se esistano altre edizioni illustrate (del tipo delle *Vite di tutti gli Imperadori romani da Giulio Cesare fino a Massimiliano. Tratte per M. Lodovico Dolce dal Libro Spagnuolo del nobile Cavagliere Pietro Messia*, Venezia, Alessandro De Vecchi 1625, che contengono in forma di medaglioni silografici «tutte le effigie d'essi Imperatori al Naturale»), e se si debba ipotizzare l'esistenza di fogli figurati che si collegavano al testo di queste edizioni. Potrebbe trattarsi di incisioni da rame (come quelle di un Enea Vico o quelle di un Hubert Goltzius, che hanno peraltro comportato anche matrici di legno, cfr. per es. ultimamente H. Lehmann-Haupt, *An Introduction to the Woodcut of the Seventeenth Century*, New York 1977, pp. 158-161; *Fünf Jahrhunderte Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäfer*, Hersg. Germ. Nationalmus. Nürnberg, Nürnberg 1988/1987(1°), pp. 96-97, ecc...), ma anche di fogli silografici. Nelle raccolte della Galleria Estense, per esempio, i legni con ritratti di Imperatori in medaglioni ovali, che potrebbero risalire a una consimile tradizione illustrativa, sono innumerevoli. Si è dato un esempio di uno degli usi possibili di analoghi legni con ritratti di regine e pontefici nella composizione di ricchi calendari conservati all'Archivio di Stato di Modena in *Legni incisi* 1986, cit., tavv.137-140 (riproduz. di alcuni legni in *Legni incisi* 1988, fig. 72). Ma si veda anche l'uso che Simone Ciotti fece dei ritratti vasariani in un foglio illustrato che ne conteneva 144, più la vignetta della *Fama*, con un brevissimo testo a stampa, in A. Calcagni Abrami, L. Chimirri, *Incisori toscani del Seicento al servizio del libro illustrato*, Firenze 1987, pp. 36-37.

[62] per il *Rosario* di Alberto da Castello, costruito con immagini e testo proprio per permettere anche agli analfabeti l'operazione di memoria devota che l'autore si proponeva di diffondere e inculcare come senso profondo della preghiera del rosario, v. M. Goldoni, *La devozione del Rosario*, in *Legni incisi* 1986, cit., pp. 119-124; per il rapporto tra l'*Orbis pictus*, e l'illustrazione didascalica in generale, e aspetti caratteristici

dell'illustrazione ottocentesca, prima in silografia nelle riviste e poi in litografia nelle figurine, cfr. Id., *Le cromolitografie pubblicitarie della collezione Panini. Modi e ragioni di un vincolo*, in "La ricerca folklorica", n. 30, ott. 1994, pp. 109-126.

[63] per Venezia, cfr. H.F. Brown, *The Venetian Printing Press*, London 1891 (reprint Amsterdam 1969), per la ricchezza di documenti sull'assetto corporativo dell'arte degli stampatori; P. Grendler, *L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia, 1540-1605*, Roma 1983, pp. 22-24; M. Infelise, *L'editoria veneziana nel Settecento*, Milano 1989.

[64] almeno fino agli anni '70, con i già citati studi di Muraro e Rosand sulla silografia Tizianesca e la ripresa di interesse per le stampe della Biblioteca Classense, in parte silografie. I libri di Rava sulla prima silografia italiana e di Samek Ludovici sull'illustrazione, che ovviamente è in buona parte silografica, sono rimasti un po' come punti di partenza non utilizzati dalla ricerca successiva; forse anche per il loro carattere di opere in generale non innovative, ma introduttive ad una ricerca che aveva i suoi centri fuori d'Italia; gli studi di L. Donati sono in questo senso una emergenza isolata nel panorama italiano. Anche lavori come quelli citati sopra sui rapporti tra silografia e maiolica sono prima di tutto, in linea diretta, contributi allo studio della maiolica, e solo indirettamente ampliano la conoscenza dell'arte silografica, di cui viene messa in evidenza una funzione molto interessante, ma che rimane per lo più in un ruolo di serbatoio iconografico senza proprie specificità tecnico-artistiche.

[65] cfr. Goldoni, *Considerazioni...*, cit., pp. 24-27. Ogni giudizio di valore è ovviamente escluso dalla mia discussione sull'opportunità di includere o meno la silografia entro l'arte popolare. Quel che intendo dire è che di fatto, storicamente, l'esistenza di un rapporto privilegiato tra silografia e cultura popolare è stata data per scontata, così come, di fatto, l'aver dato questo rapporto per non problematico ha molto ritardato in Italia la recezione di un approccio scientifico come quello di un Essling e di un Kristeller ai prodotti silografici. La questione non dovrebbe neppure esistere, potendosi dare, se si volesse restare a questa logica, silografia popolare e silografia colta esattamente come pittura popolare e pittura colta. Si provi a immaginare di estendere all'incisione su rame la pretesa di un carattere popolare per il solo fatto che le stampe popolari dei Remondini sono usualmente da rame, o che la Raccolta Bertarelli contiene in quantità stampe popolari da matrici di rame. Il fatto che il collezionismo di stampe abbia raccolto quantità ancor maggiori di «classiche stampe» renderà grottesca la sola ipotesi, con quel suo corollario che è la pretesa di scartare tutte le tecniche tradizionali, che sono tecniche «colte» (uso dei repertori, individuazione della tecnica incisoria, esame della carta....), per analizzare i prodotti classificati come popolari. L'inopportunità della scissione, nel caso della silografia, deriva, analogamente, a mio avviso, dalla sua infondatezza di fatto, esistendo un ricchissimo versante di silografia colta, anche se insufficientemente repertoriata e spesso anonima, non meno che dalla sua scarsa portata conoscitiva: una storicizzazione della «rozza silografia» e un suo adeguato apprezzamento possono aver luogo soltanto se i risultati della tecnica silografica si considerano unitariamente.

[66] è naturale a questo punto che si scivoli nella spiegazione di ogni cattiva silografia con la mancanza di un buon disegnatore (cfr. nota 33): gli intagliatori, che, come dice Vasari, «non hanno disegno», producono cattivi lavori quando intagliano senza una guida sicura. Di qui alla svalutazione dell'intagliatore, il passo è breve. Quel che ho cercato di mostrare è che – lasciando evidentemente agli esperti di incisione valutazioni che riguardano il risultato sulla carta – gli oggetti di legno usciti dalle mani degli intagliatori, *le matrici*, hanno, indipendentemente dal valore grafico, un valore estetico proprio. Ma è comunque molto difficile allargare a matrici i criteri di valutazione collaudati sulle stampe. Sul «Dualismus» di autori – come lo chiama Max Friedländer – che caratterizza la silografia ci sono posizioni critiche diverse, e articolate storicamente, in cui quella di Kristeller è particolarmente attenta alla posizione dell'intagliatore (cfr. brevemente Hind, *An Introduction...*, cit., I, pp. 30-31, 79-84, 90-94, ecc.) Nella combinazione eterogenea di disegno e scultura lignea, in cui punto di partenza e di arrivo è comunque sempre il primo dei due termini, il tramite del legno lascia una traccia rarefatta nel difficile discorso sul carattere «originale»

oppure «riproduttivo» di una silografia. Il carattere di disegno «trattato», cioè destinato a un processo particolare, o semplicemente passato per un processo particolare, che ha una stampa, sembra essere lo specifico degli studi di grafica, che si applicano in prevalenza alla carta, ma che con la stessa logica potrebbero essere riportati all'intaglio guidato dal disegno preparatorio che è caratteristico della matrice. Il senso dell'avvertimento di Friedländer sulla difficoltà, in linea di principio, di considerare separatamente gli apporti dei disegnatori e dell'intagliatore, apporti che sono delicatamente correlati gli uni agli altri, dovrebbe essere questo; si diluisce però un poco, a sfavore dell'intagliatore, quando poi, nell'individuazione dell'autore di una silografia, sia essa originale o riproduttiva, si risale comunque sempre a un disegnatore, colto, in un astratto caso ideale, in momenti diversi della sua volontà artistica, a seconda che la sua intenzione sia diretta specificamente a una silografia o semplicemente alla traduzione di un disegno: disegnatore che può essere o meno tutt'uno con l'intagliatore (M. FRIEDLÄNDER, *Der Holzschnitt*, 4. Auflage neubearbeitet von H. MÖHLE, Berlin 1970/1917 1. Aufl., pp. 11-13; cfr. anche P. DREYER, *Tizian und sein Kreis. 50 Venetianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1971, p. 23).

[67] M.C. TAGLIAFERRI, scheda n.82, p. 167-168, in *Alma Mater Librorum*, cit., p. 167 (e scheda n.37, p. 140, in *Bologna e il Mondo Nuovo*, cit.). Cfr. anche, per un ricco resoconto che si basa direttamente su un vastissimo spoglio dei manoscritti Aldrovandiani, G.OLMI, *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi, 1522-1605*, in «Annali dell'Istituto italo-germanico in Trento», 1977, III, pp. 105-181, in particolare alle pp. 139-160. Ringrazio vivamente Maria Cristina Tagliaferri per la sua disponibilità a fornirmi informazioni e segnalazioni bibliografiche sulla raccolta di matrici Aldrovandiane di cui è curatrice.
Sul tempo necessario per l'intaglio di matrici di legno cui già sopra si è fatto riferimento (nota 26), si ricordi quanto ha scritto, proprio sulla base dell'esperienza maturata in ambito tedesco nella *Dürerforschung* (cfr. nota 32), P. DREYER, *Tizian und sein Kreis*, cit., p. 10: «Ein grosser, im Jahre 1500 erschienener Stadtplan von Venedig, der Barbari-Plan von etwa 135x280cm Seitenlänge, erforderte drei Jahre Arbeit: und vergleicht man diese Arbeisleistung mit dem, was über das Arbeitstempo eines der geschicktesten deutschen Formschneider, des Jost de Negker, bekannt ist, so ergibt sich, dass mindestens zwei Formschneider an den sechs Holzstöcken gearbeitet haben müssen, denn ein einziger hätte für ein solches Riesenwerk vermutlich mehr als die doppelte Zeit gebraucht. Eine so langwierige Arbeit sollte mit Sorgfalt vorbereitet sein. Wenn man sich auf ein Holzschnittunternehmen einlässt, so ist das nicht weniger zeitraubend und kostspielig als die Anfertigung eines Bildes, bei grossen Projekten als die eines grossen Altares.»

[68] nel «Conto d'approssimazione» relativo ai «Capitali di Stamperia, Calcografia, e Getteria di Caratteri» dei Dalla Volpe, del 14 febbraio 1794, gli «Alfabetti e Santi in legno &c.» sono compresi in un'unica voce con «Torcoli da Carratteri n.5 compiti, e n.3 da Rami, Casse per Carratteri, Tavole, Armadi», per un valore complessivo di sole L.1.500, contro le 16.875 L. dei «rami intagliati», le 12.000 L. dei «ponzoni, matrici...», le 8.250 L. dei «caratteri, fregi...» di uso attuale nella stamperia (GB. CANTERZANI, *Catalogo dei libri pubblicati da Lelio e Petronio Dalla Volpe*, a cura di M. BORTOLOTTI, A. SERRA, Bologna 1979, a p. XLVI-XLVIII della appendice di documenti alla *Introduzione*, di M. BORTOLOTTI, A. SERRA, pp. V-XLVIII). Si consideri d'altro canto che la produzione di incisioni, e di libri illustrati con incisioni, legata a un proprio collezionismo di rami e a un vero laboratorio calcografico, aveva per i Dalla Volpe una dimensione (ibidem, pp. XI-XIII) paragonabile a quella Remondiniana: nel senso che è del tutto in linea con la moda calcografica trionfante nel '700, laddove le matrici lignee conservate dai Soliani testimoniano di usi del passato. Siamo inoltre bene informati sul tipo e sulla quantità di matrici calcografiche dei Dalla Volpe, malissimo o meglio niente sul tipo e sulla quantità di matrici lignee, probabilmente non rilevanti nè numerose. Si noti tra l'altro la conferma di quanto si è detto fin qui costituita dalla catalogazione dei legni insieme con i torchi, ibidem, p. XLVI-XLVII, come *Capitali di Stamperia*, distinti da quelli della *Calcografia*, della *Getteria de' Caratteri*, della *Libraria*, in un unico complesso che viene così descritto: «Una Stamperia compita di Caratteri gettati: Tondo, e Corsivo di tredici degradazioni, cominciando dal

Cannone grosso, sino al Testino, due Greci cioè Silvio, e Garamone, Silvio Egiziano, Tedesco, Ebraico grosso, molti Fregetti di varie misure, Linee, Spazi di Linea, Sgrafe, Stellette &c. il tutto del peso di circa dieci, in undici milla Libre. Cinque Torcoli compiti, Tavole, Armadi &c. e tutt'altro bisognevole ad una Stamperia. E così pure li Carratteri di Musica canto Fermo, e Figurato. *Molti fregi, e Alfabetti di Lettere Iniziali per Sonetti, e Libri; Santi in Legno di Foglio, mezzo foglio, quarto, ottavo, ed altro &c.*» (Corsivo della scrivente). Ma anche un editore e libraio che commissionava ad altri la stampa dei suoi libri poteva avere una scorta di legni in magazzino, come mostra il caso di Niccolò Gorgonzola, legni, di nuovo, di poco valore: nell'inventario del 28 luglio 1537, alla «corba una piena de intalij (cioè di matrici silografiche)» registrata tra la «Capsa una piena de libri inperfecti...»e la «Confessione del Feltro» non viene, come registra A. Ganda, nemmeno attribuito un prezzo (A. GANDA, *Niccolò Gorgonzola editore e libraio in Milano (1496-1536)*, Firenze 1988, p. 128, p. 140, nota 225, p. 64). Forse gli intagli della «corba» non erano che una parte di quelli usati per le 57 (su 91) edizioni illustrate conosciute del Gorgonzola (ibid., p. 72), ciò che sembra probabile dato che la corba era piena anche di «altre cosse». Anche in questo caso solo uno studio mirato sulla consistenza dell'illustrazione silografica del Gorgonzola, che specifichi capillarmente le linee tracciate da A. Ganda (pp. 72-74) sarebbe forse di qualche aiuto.

[69] Ms. Aldrov. 21, IV (Bologna, Biblioteca Universitaria), cc.175-180. La citazione rispetta integralmente gli usi ortografici del testo.

[70] ibid., cc.178 *recto* e 178 *verso*.

[71] G. OLMI, *Osservazione...*, cit., p. 158, nota 205.

[72] ibidem, pp. 143-144.

[73] cfr. in *Legni incisi* 1986 la mia sezione *Illustrazioni di libri sacri e liturgici della seconda metà del '500*, pp. 102-112. Ovviamente il richiamo vincolante è a DUC DE RIVOLI (Victor Masséna, Prince d'Essling, Duc de Rivoli), *Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*, Paris 1896.

[74] cfr. H.F. BROWN, *The Venetian Printing Press*, cit., «quelle, che si dicono in rosso e negro, come Messali, Breviarij, Diurni, e cose simili», da un documento del 1614, p. 223; cfr. anche A. CIONI, voce *Baglioni, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1963, vol.V, pp. 249-250, M. INFELISE, *L'editoria veneziana...*, cit., pp. 15-20, e la bibliografia ivi citata.

[75] mi limito in questa occasione a fornire qualche materiale «grezzo» da uno studio in corso, relativo alla conservazione, forse in Modena stessa, fino almeno all'inizio dell'Ottocento, di alcuni legni della edizione Giuntina delle *Vite* del Vasari (come ho già fatto, con riferimento all'edizione Milanesi, in *Dietro un acquisto...*, cit., pp. 160-162), riservandomi una trattazione adeguatamente rifinita in sede di pubblicazione di quello studio. Mi si perdoni pertanto per il momento l'approssimazione delle indicazioni bibliografiche e il non ricorso ad edizioni critiche e repertori: ho ritenuto che fosse comunque utile in questa sede dare una idea del modo in cui concretamente il problema della illustrazione silografica poteva porsi ai committenti.

[76] cfr. M. GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., p. 175, nota 69.

[77] dalla lettera dedicatoria di Giorgio Vasari al Granduca Cosimo I per l'edizione Giuntina delle *Vite*, nelle prime due carte non numerate della medesima. Cito da: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazionie commenti di Gaetano Milanesi, Tomo I, Firenze 1878, p. 6. Corsivo della scrivente.

[78] CARLO MANOLESSI A LETTORI, nelle prime due pagine non numerate di *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti. Di Giorgio Vasari Pittore, & Architetto Aretino. Parte prima, e seconda. In questa nuoua edizione diligentemente riviste, ricorrette accresciute d'alcuni Ritratti, & arricchite di postille nel margine. Al Serenissimo Ferdinando II Granduca di Toscana.* In Bologna, MDCXLVII. Presso gli Heredi di Euangelista Dozza. Corsivi della scrivente.

[79] *L'Autore dell'edizione di Roma 1759. A' cortesi lettori*, in *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Edizione arricchita di Note oltre quelle dell'Edizione*

Illustrata di Roma, Livorno 1767., Tomo Primo, pp. 1-2. Corsivo della scrivente, ad eccezione dei nomi propri di persona, che sono dell'originale.

[80] ibid., pp. 7-8. Corsivo come alla nota precedente.

[81] *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi alla Maestà Christianissima di Luigi XIIII...consagrata dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati L'Ascoso...* Bologna, 1678, Per l'Erede di Domenico Barbieri, Ad instanza di Gio. Francesco Davico, detto il Turrino. Tomo Primo, p. 131. Corsivo della scrivente.

[82] che ha in corso uno studio appunto sulle vicende di questi ritratti e a cui sono vivamente grata per aver accettato di darmi qualche informazione sulle complesse vicende che sta indagando. Cfr. la nota successiva.

[83] si veda M.A. NOVELLI, *Nuovi accertamenti cronologici per Carlo Bononi*, in «Musei Ferraresi 1983/84. Bollettino annuale», 1985, nn.13/14 p. 128; ID., *Documenti per la storia editorale delle 'Vite de' pittori e scultori ferraresi' di Girolamo Baruffaldi*, in «Filologia e critica», maggio-agosto 1993, pp. 223-248 (qui, alla nota 20, p. 226: «I ritratti degli artisti saranno oggetto di una successiva indagine.»)

[84] M.A. NOVELLI, *Documenti...*, cit., p. 225. Corsivo della scrivente.

[85] *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi, con annotazioni*, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1844, p. VII (*L'Editore Agli Amatori di belle Arti*, pp. V-VIII). Corsivo della scrivente.

[86] Il pregiudizio a sfavore della silografia emerge anche da un passo interessante di Ulisse Aldrovandi nella presentazione della *Ornithologia*: «qui eas adeo venuste, adeo eleganter exculpserunt ut non in ligno, sed in aere factae videantur.», cfr. OLMI, *Osservazione della natura...*, cit., p. 138.

[87] l'identificazione, che pareva certa al Milanesi, non sembra così facile: i nomi di Cristoforo Krieger e quelli di Cristoforo Lederer, o Coriolano, sono stati proposti entrambi, senza che si sia raggiunta una certezza assoluta. Cfr. per una sintesi autorevole P. KRISTELLER, voci *Chrieger, Cristoforo* e *Coriolano, Cristoforo*, in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1912, risp. vol.VI, p. 533, e vol.VII, p. 415. Cfr. inoltre G. OLMI, *Osservazione della natura...*, cit., pp. 150-153, sulla eventualità che l'intagliatore del Vasari possa essere identificato con quello dell'Aldrovandi (o meglio, con il più importante tra quelli che lavorarono per Aldrovandi).

[88] cfr. in H.F. BROWN, *The Venetian Printing Press*, cit., i due capitoli dedicati alla legislazione sulla stampa e alla storia corporativa dell'Arte durante il Seicento, pp. 174-184,e , tra i documenti relativi, in particolare quella relazione dei Riformatori dello Studio di Padova sulla Stampa Veneziana, del 1765(pp. 339-349), che, con grande efficacia retorica, ricapitola: «Nel 1595 uscì un Indice di Libri Proibiti...in pochi mesi, non sapendosi più che dare per alimento alle Stamperie, i Torchi nostri, ch'erano 125, si ridussero a 40...» (p. 342);. cfr. P. GRENDLER, *L'Inquisizione romana...*, cit., su questa eziologia e sulle caratteristiche e vicende della stampa del periodo; cfr. anche M. INFELISE, *L'editoria veneziana...*, pp. 9-11, per un breve ragguaglio e per una visione delle difficoltà seicentesche nella prospettiva della ripresa settecentesca.

[89] P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1922/1905(1°), pp. 279-300.

[90] ibidem, pp. 279-280, 285-287.

[91] È ovvio il richiamo all'opera di Bartolomeo Coriolano, forse figlio di Cristoforo, e al fratello, e altrettanto ovvia l'associazione mentale con gli intagli dei legni del *Museo Cospiano* – museo al quale fu affiancato nel 1657 l'Aldrovandiano (TAGLIAFERRI, TOMMASINI, *Le xilografie...*, cit., p. 9) – ricordati dal Malvasia. Ma nella stessa *Felsina Pittrice*, si pensi, più che ai ritratti degli artisti, che non attestano molto più di una dignitosissima padronanza del mestiere – della quale peraltro, ben più che di eccellenza artistica, si parla in questa sede -, alle bellissime illustrazioni delle allegorie celebrative dei Carracci e all'albero genealogico della famiglia Carracci, di Veronica Fontana. Inoltre, per restare al ristretto ambito qui discusso, non si può non notare l'elevato livello di qualche ritratto (si veda in particolare quello di Gerolamo Genga) che nell'edizione Manolessi del Vasari sostituisce i non molti ritratti originari andati perduti.

[92] cfr. la mia scheda n.5, in *Legni incisi...* 1986, cit., pp. 65-66, e le figg.4-8 p. 23 in *Legni incisi* 1988.

[93] cfr. la mia scheda n.70, in *Legni incisi...* 1986, cit., p. 113, e la riproduzione del legno alla tav.7, p. 71, di *Legni incisi* 1988. Sull'attenzione di Adolfo Venturi per questo pezzo, e sul commercio del Barelli descritto da Venturi stesso, cfr. quanto ne ho scritto in *Dietro un acquisto...*, cit., pp. 155-158.

[94] ciò che è stato messo in evidenza dagli specialisti, cfr. recentemente DREYER, *Tizian und sein Kreis*, cit., p. 29; M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia...*, cit., p. 142. Per ora, data l'impostazione di questo lavoro, mi limito a raccogliere intorno al tipografo-editore questi legni che presentano complesse questioni attributive, per le quali rimando ai luoghi citati, nonchè alla seconda parte di questo lavoro.

[95] cfr. i gli autori citati alla nota precedente, e, per una più ampia spiegazione di ciò che intendo, GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., p. 160-162 e segg.

[96] sui Gadaldini e sulle origini di Bartolomeo il vecchio cfr. G. MONTECCHI, *Botteghe....*, cit., pp. 11-13 e la bibliografia ivi indicata, entro la quale il titolo fondamentale rimane E.P. VICINI, *La stampa...*, cit., pp. 507-513. Sul reimpiego da parte dei Gadaldini devo rimandare alla seconda parte di questo scritto, ma qualcosa è già chiaro da anni: cfr.le mie schede in *Legni incisi* 1986, cit., n.2, pp. 63-64, n.5, pp. 64-66.

[97] cfr. ancora in *Legni incisi* 1986 la mia scheda n.5, pp. 64-66, a p. 66.

[98] specificamente sulla silografia seicentesca cfr. H. LEHMANN-HAUPT, *An Introduction ....*, cit.

[99] come ho già avuto modo di dire, lo studio di questo indirizzo a mio avviso bolognese, che è particolarmente evidente nella raccolta Mucchi, di recente acquisizione da parte dello Stato per la Galleria Estense, è da parte mia ancora in corso. Spero di poterne dare notizia in modo più puntuale in un prossimo lavoro. Si vedano per ora in *Legni incisi* 1986 le tavv.79/1, 81/3, 82/1, 93/2, 60/3,141-143..., e relative schede.

[100] cfr. in *Legni incisi* 1986, cit. le tavole 87, 92/4, 93/1, 94, 98, 99..., e le relative schede. Sulle silografie della *Secchia rapita*, cfr. ibidem, pp. 157-158, la scheda n.154 di G. BENASSATI, e le tavv.88 e 89.

[101] per brevità rimando ancora a GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., p. 162, note 76, 77, 86, pp. 176-177.

[102] ibidem, nota 76, p. 176.

[103] non ho bisogno di ripetere che siamo nel campo delle congetture: la letteratura peraltro ha già sottolineato che Papillon utilizzava ancora vecchie matrici della sua bottega familiare (cfr. BRUNELLI, *Una proto-industria...*, cit., nota 65), cioè *guardava* vecchie matrici e ne apprezzava molto concretamente le qualità. Che qualcosa del genere venisse fatto nelle botteghe dei nostri tipografi è da dimostrarsi, sebbene sia probabile che *silografi* capaci di intagliare matrici dignitosissime come ne compaiono nel '700 a Modena avessero una coscienza tecnica analoga a quella dell'artigiano francese (peraltro più ispirato come scrittore che concretamente abile nel lavoro di intagliatore), e potessero far circolare un senso del valore delle matrici antiche come quello che sfocia nel *Trattato* di Papillon.

[104] *An Introduction...*, cit., I, pp. 11-12.

[105] ibidem, p. 13., nota 1.

[106] agli occhi degli antropologi veri e propri ipotesi di questo tipo sembrano a dire il vero piuttosto irrealistiche: il «sapere della mano» non risulta alle loro ricerche governato da questo genere di indagini, da questo contemplare o semplicemente vedere, o «aver sempre visto»: l'enfasi è invece sull'operare, sul veder fare, cfr. ANGIONI, *Il sapere della mano*, Palermo 1986, capitolo *Tecnica e sapere tecnico nel lavoro preindustriale*, pp. 91-115: «le pedagogie tradizionale sono, anche nell'ambito del saper fare tecnico,

implicite: si impara guardando e facendo, e si insegna facendo..» (pp. 110-111) «Anche le abilità particolari, specialistiche (come in particolare i mestieri del fuoco e del legno), fanno propria la modalità generale di trasmissione per impregnazione, appoggiandosi, sia per la forma sia per i contenuti, sul patrimonio comune anche ai non specialisti, di esperienze e gesti (prima e più che di conoscenze) osservati e ripetuti prima ancora che si instauri con l'età qualche forma di comportamento lucido.» (p. 114) L'enfasi è decisamente sull'operare e sul momento pedagogico. Ma a quale livello questo «sapere, che è saper fare implicito nell'operare concreto», che è così legato al guardare, può trapassare in un «saper guardare» e in un porsi domande sul modo di ottenere certi effetti, su questioni per il vero molto elementari, come quelle che ho proposto? Una discriminazione troppo netta tra artista e artigiano, nel caso dell'intagliatore di legno mi sembrerebbe artificiosa, anche tenuto conto delle specificazioni storiche che incidono moltissimo sui casi in discussione: dietro le poche raccolte di matrici conservate stanno decine, o meglio probilmente centinaia di intagliatori vissuti in epoche diverse e sicuramente legati ad ambienti diversi, dal più colto al più strettamente popolare.
D'altro canto la supposizione di una continuità del lavoro silografico sullo sfondo di una raccolta di matrici del passato potrebbe consentire un qualche accordo sul problema concreto. Cfr. il paragrafo che segue. Il modo di procedere sul legno di filo viene ricordato e riproposto per tre, quattro secoli. A chi non l'abbia mai conosciuto, come gli silografi contemporanei, si impone la sua riconquista attraverso esperimenti e ragionamenti, nonostante la dottrina del taglio e controtaglio sembri, in teoria, semplicissima. Cfr. la nota 36. Ringrazio vivamente il prof. Glauco Sanga e la dr. Elisabetta Silvestrini per avere discusso con me la questione e avermi dato indicazioni importanti.

[107] Si ha l'impressione che il salto nel gusto che nella silografia cerca l'arte al di là della tecnica, sacrifichi non solo la silografia ottocentesca, ma anche quella del tardo Cinquecento. Per quanto il concetto di silografia «riproduttiva» non sembri essere un concetto di valore, si ha la sensazione che lo diventi quando la perfezione della resa del disegno fa venire dubbi sul ruolo di puro riproduttore dello silografo, cioè induce – salva restando la prova stampata -, a relegare lo silografo in un ruolo «servile» (HIND, *cit.*, I, p. 29).

[108] una risposta circostanziata richiederebbe una descrizione delle raccolte che qui non è possibile. Mi riprometto di darla in un successivo contributo. La sintesi che sono costretta ad anticipare si basa però su un esame effettivamente compiuto delle raccolte menzionate, e sull'acquisizione completa dei dati descrittivi dei singoli pezzi. Per la collaborazione che mi è stata offerta, ringrazio, oltre al già citato sig. Lucio Zampatti, del Museo Civico di Brescia, e al dottor Ugo Spini del medesimo Museo, oltre alla dr. Maria Cristina Tagliaferri della Biblioteca Universitaria di Bologna, il dottor Manzato, direttore del Museo Civico «Bailo» di Treviso, il personale di quel Museo, e le dr.sse Dalla Bruna e Dal Col del Museo Civico di Belluno.

[109] cfr. *Legni incisi* 1986, cit., p. 22.

[110] la prima fase dell'indagine corrispondeva appunto ai due cataloghi *Legni incisi* 1986 e 1988, più volte citati; la seconda ai due articoli, pure più volte citati, *Considerazioni sulla continuità tra «stampe popolari» e figurine...*, 1992, e *Dietro un acquisto...*, 1994.

[111] mi riferisco in modo particolare ai contributi usciti tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, che peraltro si basano su un lungo lavoro precedente, cfr. GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., pp. 158 sgg; per una miglior comprensione di ciò che intendo in rapporto alla storiografia dell'incisione; il versante bibliografico è quello che risalta specialmente nelle opere maggiori dell'Essling, in alcune delle opere di Kristeller, e che lo stesso Hind tiene esplicitamente in considerazione nella più volte citata *Introduction to a History of Woodcut.*

[112] uso che si riscontra spesso analizzando la produzione libraria dei Soliani; sugli stemmi, cfr. quanto si è detto alla nota 55.

[113] mi riferisco strettamente a una questione di inquadramento storico: è del tutto fuori delle mie intenzioni implicare con questo grossolani ed evidentemente inutili livellamenti di qualità eterogenee. Mi è stato garbatamente mosso il rimprovero di avere, nell'insieme di una prima presentazione generale della raccolta modenese – prima perchè mi sembrerebbe decisamente sproporzionato invocare la precedenza di Achille Bertarelli per il pur lacunoso e superficiale *Legni incisi* 1986 -, sacrificato le emergenze artistiche rispetto a materiali minori. Era del tutto fuori delle intenzioni e delle possibilità di quel lavoro, nonchè delle capacità della scrivente, fare critica d'arte, per non dire storia dell'arte. L'intenzione era di far risultare in elementare presentazione di materiali una alquanto inedita e ritardata azione di tutela. L'impostazione strettamente storica obbligava, per serietà, a lasciare agli specialisti di storia dell'arte quel lavoro che essi soli possono correttamente svolgere, limitandosi a registrare l'esistenza nella raccolta di oggetti di primo rango come le matrici Marcoliniane. Ma era del tutto intenzionale avviare una conoscenza di base complessiva e di tipo storico *dell'insieme* della collezione, tenendo conto che mancava una ripresa recente di pezzi dignitosissimi e in Italia quasi ignorati, impostazione che si è risolta in una presentazione sottotono di pezzi che rispetto ad altri figuravano studiati e studiatissimi in imprese recenti di ben altre aspirazioni e ben altro livello.

[114] che ne aveva in mente forse una meno ecumenicamente aperta alle forme minori, sebbene la capillarità del suo intervento sulla materia che giunse a trattare riesca a rispettare ammirabilmente tutti i materiali considerati. Cfr. sulla sua aspirazione a una storia complessiva la sua introduzione a *An Introduction to a History of Woodcut*, più volte citato.

[115] il riferimento è sempre al caso studiato da D. BRUNELLI, *Una proto-industria tipografica...*, cit.

[116] cfr. GOLDONI, *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *Legni incisi* 1986, cit., p. 11-29, alle pp. 22-23: *Che cosa ha permesso la consevazione dei legni a Modena fino al 1864?*

[117] cfr. la citazione da G. Montecchi alla nota 39 e le pp. 28-30 del citato *Botteghe tipografiche...*; si veda anche la ricostruzione dei titoli delle edizioni che si trovavano nel magazzino di Nicolò Gorgonzola in GANDA, *Niccolò Gorgonzola...*, cit.

[118] anche per una migliore specificazione di questo punto sono costretta a rinviare alla pubblicazione ancora da venire dello studio che ho in corso a proposito di queste sopravvivenze solamente attestate, che potrebbero avere incluso alcuni legni Vasariani, come ho già accennato nella nota 75.

[119] Di una vendita di entità quantitativamente rilevante ma qualitativamente uniforme e povera ha parlato per i Soliani G.Montecchi, dando per scontato che nel loro caso i tanti legni venissero tenuti in magazzino per servire al bisogno nel caso ci fosse una precisa richiesta di questo o quel genere di stampe, e descrivendo procedure che indubbiamente sono plausibili, ma che purtroppo non vengono quasi per nulla documentate, cfr. *Botteghe...*, cit., pp. 32-33: «...dobbiamo tener presente che molti di questi legni erano tirati a richiesta di librai, di parroci, di venditori improvvisati o di altre persone in occasione di fiere, di sagre, e di altre ricorrenze civili e religiose. I Soliani presentavano il loro campionario, concordavano il numero delle tirature ed il prezzo ed in seguito consegnavano le stampe al loro cliente. In magazzino tenevano solo quelle stampe che garantivano uno smercio non strettamente occasionale: questo forse è il motivo per cui il nostro inventario registra...esclusivamente *ventarole...*, *Santi di Modena* e *Santi di Bologna....*» Ma sappiamo anche di una vera e propria attività di libraio del patriarca Bartolomeo Soliani (ibidem, pp. 16-17), e abbiamo (dallo stesso saggio di Montecchi, p. 28 e da E. MILANO, Introduzione ai *Lavori preparatori...*, cit., pp. XXXVI-XXXVII) qualche indizio nella stessa direzione per i discendenti, che devono aver tenuto in vendita anche libri stampati da altri e libri antichi. E non è assurdo pensare che dove si vendevano (e a volte stampavano) libri si vendessero anche figure stampate, come in linea generale si può verificare tra l'altro scorrendo i nomi citati nel noto articolo di P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia* («Quaderni del conoscitore di stampe», n.26, 1975, pp. 19-31), sebbene questo si riferisca soprattutto all'incisione classica. L'interpretazione di Montecchi è applicabile a rigore alla situazione Soliani nel 1678, e nessuno ci dice per ora che essi a quella data possedessero già i legni che si trovavano nel 1828 nel magazzino degli Eredi Soliani; è suggestiva e convincente la sua ipotesi – a parte il metodo apodittico che stona in un campo come questo, che ha disperatamente bisogno di uscire da una palude di luoghi comuni e tramandati – che la vendita di figure non fosse attuata su un banco o in una bottega intesa come negozio, ma piuttosto dall'interno dell'officina tipografica. Tuttavia, se

esisteva una attività di librai, che fu anche dei Gadaldini, di Giovanni Maria Verdi, di Antonio Capponi, nulla vieta di immaginare anche una offerta di incisioni più differenziata di quel che il documento del 1678 riferito a Viviano Soliani fa giustamente concludere a Montecchi. Il problema è: a quali date? e nella bottega di chi? Siamo ancora piuttosto lontani dal poter trarre conclusioni sul momento dell'aggregazione dei diversi strati rappresentati nelle raccolte modenesi in due grandi nuclei: non è a dire il vero nemmeno chiarissimo se i tanti legni descritti nell'inventario di Vivano Soliani coincidano del tutto o in parte con quelli poi venduti al Barelli, e se comprendano tutta o in parte la raccolta Mucchi.

120 penso alle matrici Marcoliniane, ma ancor di più alle matrici di Francesco De Nanto, proprio destinate a un commercio di immagini in senso tradizionale, per le quali cfr. G. BENASSATI, *Le silografie di Francesco de Nanto*, e le schede nn.112-120, in *Legni incisi* 1986, pp. 135-137.

121 Ho già citato le due matrici «*O peccator deh non peccar non più*» e le due della *Santa Casa di Loreto* che sono casi di aggiornamento dell'immagine, ma indicano anche che questa immagine rimaneva come modello. Ma ci sono ripetizioni in senso più stretto: una copia dall'iconografia Marcoliniana dell'*Officium*, di cui avrò modo di parlare nella seconda parte di questo scritto, la ripetizione della metà superiore del «Pianto sul Cristo Crocefisso» firmato con il monogramma L.A. con la stella (cfr. le mie schede 26 e 22 in *Legni incisi* 1986, cit., nonchè le tavv.21 e 16), diverse ripetizioni dell'immaginetta di donna (Santa Brigida e anche prob. la Maddalena) in penitenza davanti al Crocefisso contro un cielo notturno e stellato (cfr. ibidem la mia scheda n.46, e la tavola 36), riprese del bel *Kanonbild* risalente a quello del Salviati (cfr. ibidem la mia scheda n.47 e la tav.37), ripetizioni della figurina da Salterio di *David* penitente (cfr. ibidem la mia scheda 50 e la tav.38, nn.3 e 4), ripetizioni dell'*Ultima Cena* e del *Calvario* in tre legni (cfr. ibidem le mie schede 109 e 110 e le tavv.62 e 63), ecc.

122 sulla base dell'autorevolezza della storiografia più che di un contatto di prima mano con i documenti, la difficoltà di valutare i quali è confermata da H.Lehmann-Haupt, *An Introduction...*, cit., p. 14.

123 se si pensa alla quantità veramente enorme di legni che sono stampati nelle edizioni cinquecentesche veneziane, sembra difficile che, per quanto ancora non esista per il Seicento un censimento paragonabile a qualcuno di quelli disponibili per il Cinquecento, la riscoperta di là da venire, ma intuibile e augurabile, delle edizioni illustrate veneziane porti a un rovesciamento della prospettiva. Inoltre, la qualità professionale mediamente alta e altissima che si indovina dietro le illustrazioni cinquecentesche non sembra avere paragoni degni nel secolo successivo, cfr. H. LEHMANN-HAUPT, *An Introduction...*, cit., pp. 212, 217. È diverso il discorso per l'illustrazione dei libri liturgici? (ibidem, pp. 219-220). Ovviamente parlo soprattutto di illustrazioni perchè sono il genere più strettamente legato all'argomento qui in discussione.

124 su cui insiste in particolare M. INFELISE, in *L'editoria veneziana...*, cit., pp. 217 sgg.

125 sulla maggior rispondenza dell'illustrazione da lastre di rame, piuttosto che da tavole di legno, al gusto dominante dopo il volgere del secolo il testo più incisivo mi pare ancora W.M. IVINS, *Prints and visual Communication*, London 1953. Sulle difficoltà della stampa Veneziana tra i due splendidi secoli che potrebbero essere definiti, dal nostro punto di vista, rispettivamente silografico e calcografico, tra il Cinquecento e il Settecento, cfr. ancora GRENDLER, *l'Inquisizione romana...*, cit., INFELISE, *L'editoria veneziana...*, cit., e i ricchissimi e ragionati riferimenti bibliografici che vi si trovano.

126 in relazione alla crisi seicentesca, reiterati inteventi normativi cercano di frenare una emigrazione di tipografi da Venezia, e proibiscono severamente ed esplicitamente che questi portino con sè torchi, caratteri e quant'altro può servire alla stampa tipografica (H.F. BROWN, *The Venetian printing Press*, cit., in part. pp. 175-176, e docc. pp. 217-218). Ma non c'è menzione di legni, per cui la mia non è che una ipotesi molto mal fondata: tuttavia sarebbe una delle spiegazioni possibili per l'itinerario dei piccoli legni per libri sacri e liturgici, più di 50, arrivati da una bottega a parer mio veneziana, per lo più in perfetto stato di conservazione, che costituiscono uno dei nuclei più misteriosi e belli delle collezioni modenesi.

127 mi riferisco a quei fogli che portano l'iscrizione «In Modona», cui corrispondono matrici che non mostrano segni giudicabili decisamente come di interventi successivi all'intaglio, oppure matrici

modificate dopo il 1864 in modo tale da far pensare che la scritta rimossa non ne rimpiazzasse una precedente.

128 credo possano essere di produzione locale le due bellissime silografie – e matrici – delle *Sette Parole* che per distinguerle dalle altre con la medesima iconografia definisco di solito attraverso l'*incipit* della composizione poetica di accompagnamento *O peccator deh non peccar non più*, e che ho già più volte menzionate (v., in *Legni incisi* 1986, cit., la scheda n.97, di M. GOLDONI, e le tavv.55 e 56); mentre ci sono più dubbi per il legno intagliato su due facce con *Orlando* e *Marfisa* (v. ibidem. la scheda 223, di A. MILANO, e la tav.118), di cui è difficile non vedere la parentela con il *Soltan Charadin* che D. Landau ha avvicinato alla silografia veneziana (ibidem, scheda 225, tav.121), come per quello imparentato con incisioni del Beatricetto che rappresenta la *Madonna del Rosario* e che, sempre per distinguerlo dai tanti dello stesso soggetto, definisco attraverso l'iscrizione *Purpureas praebete rosas...* (v. ibidem la scheda n.92, di M. GOLDONI, e la tav.52)

129 denota *routine* e ottima conoscenza del mestiere, a mio avviso, l'intaglio dell'*Orlando*, mentre i risultati delle due *Sette Parole*, soprattutto di quella «In Modona», sono più elementari, ma originali e ricchi di spunti interessanti, pur all'interno, anch'essi, di un quadro professionale che permette una sicurezza quasi senza sbavature nella resa dei caratteri di scrittura.

130 a questo potrebbe riferirsi il fatto citato da Montecchi del rapporto con un «preto, che ha intaliato altri legni», e che non è detto fosse di Modena, in nome del quale Paolo Monti prega Bartolomeo Soliani di sollecitare un legno per lui (MONTECCHI, *I legni dei tipografi modenesi*, cit., p. 83). Poichè il riferimento a un frontespizio fatto preparare a Modena in un'altra lettera del Monti (ibidem) potrebbe anche non essere a un legno – siamo già nel nel 1693, e, anche riferendoci al caso locale, nella produzione Soliani i frontespizi sono per lo più tipografici con impiego di marche o stemmi, ma le antiporte e i frontespizi *figurati* sono in massima parte da rame -, non mi pare che il documento possa essere fatto assurgere a portata universale come poi in *Botteghe tipografiche...*, cit., p. 33: «A proposito dei santi bolognesi giova ricordare che verso la fine del Seicento anche il tipografo di Bologna Paolo Monti si rivolgeva al Soliani per le proprie silografie.»

131 non penso solo alle belle prove di silografia d'autore, che comunque parlano chiaramente di personalità molto forti, ma anche alle imprese editoriali già citate dell'Aldrovandi, del Manolessi, del Malvasia, che attestano l'interesse per il mezzo silografico. Devo peraltro di nuovo rimandare al momento in cui lo studio che ho in corso sullo strato bolognese della raccolta della Galleria Estense sarà più maturo, perchè non vorrei cadere nell'eccesso di risolvere a senso unico il rapporto non così facilmente semplificabile esistito sotto questo profilo tra le due città

132 per Verona, il riferimento è all'articolo in via di pubblicazione di D. Brunelli, *Una proto-industria...*; per ora, GOLDONI, *La raccolta di legni...*, cit., p. 21, che si fondava appunto su un confronto con il lavoro di D. Brunelli; per il riferimentoa Brescia e Reggio, cfr. GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., p. 157 e nota 46 p. 173.

133 si veda infatti sul collezionismo di Bertarelli C. SALSI, *Le stampe Remondini nella collezione Achille Bertarelli*, in *Remondini*, cit., pp39-43, in particolare alla p. 40.

134 cfr. GOLDONI, *Dietro un acquisto...*, cit., pp. 147-158.

135 al momento non posso che scusarmi di nuovo con il lettore per la vaghezza di queste indicazioni, ripetendo quanto ho già spiegato alla nota 108.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

PORCELLANE NELLE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO: DUE PLASTICHE ROMANE

.Luca Melegati

Tra le porcellane conservate nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco due sono uscite dalle manifatture attive a Roma dalla seconda metà del secolo diciottesimo all'inizio di quello successivo, le fabbriche Cuccomos e Volpato. Del Cuccomos il Castello possiede una figura bianca[1] raffigurante S. Antonio da Padova, riconoscibile dal libro e dal Gesù Bambino che tiene in braccio (fig. 1).

L'importanza di questo oggetto (uno dei tre oggi esistenti attribuibili alla manifattura), è stata sottolineata in tutti gli studi[2] dedicati alla fabbrica romana. Particolarmente esaurienti sono le note di Alessandra Mottola Molfino, che ha delineato con grande chiarezza lo sviluppo della manifattura e le caratteristiche della sua produzione. Poche sono le notizie certe: nel 1761 Filippo Cuccomos (c. 1714-1793) ottiene da Clemente XIII (Rezzonico, papa dal 1758 al 1769) una privativa per la fabbricazione della porcellana. La fabbrica, situata in via Panisperna, ha vita tormentata e produzione discontinua: quando nel 1784 il privilegio viene infine revocato e la manifattura chiude, è già dal 1781 passata in mano a Lanfranco Bosio ed al socio Filippo Bianchini, pur restando nominalmente del Cuccomos. La vicenda sfocerà in una complicata vertenza giudiziaria tra i soci durata fino al 1792, i cui atti restano la fonte più importante sulla storia della manifattura. È stato possibile individuare qualche collaboratore della fabbrica: Carlo Coccorese[3], Samuele Hietzio[4], Pietro Morigi[5], il pittore Antonio Fontana ed il fornaciaro Camillo Cremaschi[6].

La possibilità che la manifattura producesse anche maiolica è discussa: recentemente[7] è apparsa una coppia di vasi con coperchio in maiolica elegantemente decorati con fiori policromi riuniti a mazzo. Recano la scritta D:C ROMA 1780 in nero sopravernice ed in viola sottovernice. Sulla base di questo marchio essi sono stati attribuiti alla nostra fabbrica, anche se la privativa concessa escludeva espressamente la produzione di maiolica. È certo che durante la gestione Bosio vennero prodotte maioliche e terraglie: e se l'attribuzione dei vasi è giusta, questa produzione era già in corso almeno dall'anno precedente[8].

Tornando alla porcellana delle Raccolte Civiche, andrà detto che essa ha le medesime caratteristiche degli altri prodotti noti della manifattura: in pasta bianca dura, è di buon

FIG. 1 - *S. Antonio da Padova*, manifattura Cuccomos, 1769.

modellato e presenta lievi mancanze e difetti. Reca il marchio incisi delle due C intrecciate e coronate convincentemente sciolto dalla Mottola Molfino in «Capitano Cuccomos» oltre alla scritta, anch'essa incisa, ROMA 1 MAG. 1769.
Lise considera la marca come sigla del Coccorese, ipotesi contrastata però dal fatto che quest'ultimo viene sempre indicato nei documenti come pittore di porcellana e mai come modellatore[9]. La decorazione era tutta affidata alla doratura, oggi in gran parte perduta.
Quanto alla fonte della figura, di un'iconografia che si impone proprio durante il secolo diciottesimo, è evidente il suo rapporto con l'opera di artisti quali Francesco Trevisani o Placido Costanzi. Va ricordato infine come la privativa concessa al Cuccomos prevedesse la consegna di una figura di santo alla Camera dei Tributi, da effettuarsi ogni anno nel giorno della festa dei SS. Pietro e Paolo (29 giugno): probabilmente la nostra era una di queste. Si pensa che il Cuccomos possedesse una scorta di figure, utilizzate per ottemperare alle condizioni della privativa: questo spiegherebbe la consegna dell'ultima (poi restituita dalla Camera), effettuata quando i forni erano probabilmente ormai inattivi.

L'altra plastica romana (fig. 2) presente nella raccolta milanese[10] è uscita dalla giustamente celebre fabbrica del Volpato. La personalità di Giovanni Trevisan detto Volpato (1735-1803), la sua importanza come incisore ed antiquario nel mondo culturale dell'epoca, la sua amicizia con celebri personalità come Winckelmann e Canova, sono state oggetto di molti studi. Di uguale attenzione ha goduto la sua manifattura ceramica (fondata nel 1785 ed attiva in modo continuativo per quel che riguarda la porcellana fino al 1818 poi, con alterne fortune, forse fino al 1831), che fu uno dei luoghi privilegiati insieme alla manifattura ferdinandea, della statuaria neoclassica[11] grazie alla sua produzione di biscuit tratti soprattutto dall'antico. All'abbondante bibliografia va aggiunta una interessante tesi di laurea di Olimpia Theodoli che analizza le problematiche relative a questa fabbrica ed a quella di terraglie tenuta dal Volpato a Civita Castellana[12]. Essa fornisce, inoltre, non pochi chiarimenti sulla attribuzione a Volpato delle varie plastiche, a volte confuse con quelle prodotte a Napoli o a Doccia. Un esempio di questi possibili equivoci, causati dalle somiglianze di pasta (quella romana va dal bianco candido al beige pallido) e fattura, è quello, notissimo, della figura della Flora Farnese, prodotta sia a Napoli che a Roma: problema chiarito da Alvar Gonzales Palacios nel 1980[13] che, in una successiva nota del 1991, ha anche indicato i possibili punti di contatto tra le fabbriche attive in Italia alla fine del Settecento[14]. L'attribuzione della nostra plastica è invece certa, marcata com'è G. VOLPATO ROMA impresso. Il soggetto della porcellana, alta cm. 23, difettata e segnata dallo stampo, è la lotta tra Ercole ed Acheloo trasformato in toro (Metamorfosi, IX, 85-92): qui l'eroe è rappresentato nell'atto di strappare il corno (che diventerà Cornucopia) all'avversario ormai sconfitto. Questo soggetto del ciclo di Deianira fu molto apprezzato in era neoclassica[15] ed anche prima: per rimanere nel campo della porcellana, ricordo il gruppo policromo modellato a Meissen da Kandler intorno al 1750.
Il biscuit di Volpato, di gusto canoviano, sembra rifarsi, piuttosto che ad un ignoto originale antico, ad un modello moderno, come l'altro di Teseo ed il Minotauro, tratto

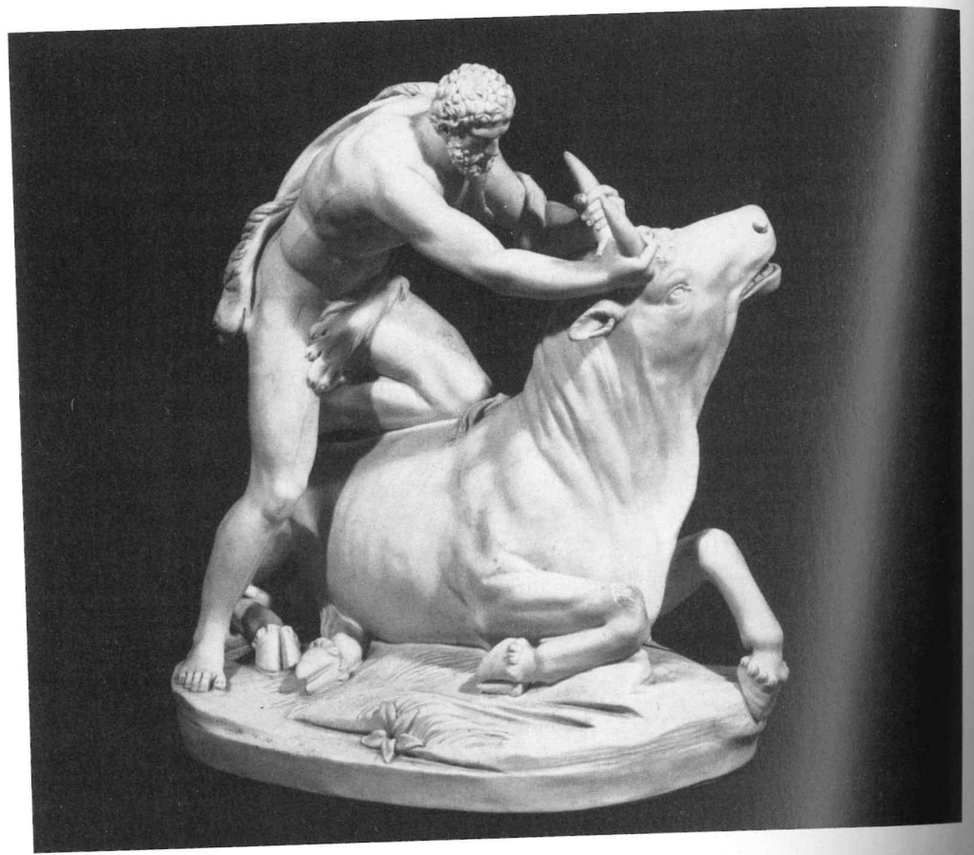


FIG. 2 - *Ercole ed Acheloo*, manifattura Volpato, 1795-1818.

proprio da un opera del Canova[16]. A questo proposito ancora recentemente[17] si è sottolineata l'importanza della scultura «moderna» nella produzione neoclassica della manifattura romana: una impostazione mentale che riporta immediatamente a Napoli, al Venuti ed a Tagliolini. Gonzales Palacios suggerisce che il Volpato si sia servito di scultori attivi a Roma per la produzione di modelli, e fa il nome di Vincenzo Pacetti (1746-1820), che lavorò per i bronzisti Zoffoli. Una ipotesi suffragata dal diario (sinora inedito) di questo artista, dove risulta come egli fornisse modelli a Doccia (ancora!): è probabile quindi che ne abbia eseguiti anche per Volpato, con cui era in rapporto. Forse il Pacetti stesso fu autore del nostro gruppo: è una teoria non dimostrabile, in mancanza di un modello originale e di inventari della fabbrica[18]. Un indizio utile alla datazione viene invece dal fatto che il gruppo non appaia nel noto catalogo della fabbrica inviato nel 1795 da Charles H. Tatham all'architetto del principe di Galles, Henry Holland. Ma il Volpato in calce all'elenco dei modelli disponibili specifica che «l'Autore fa sempre nuovi gruppi, e Statue per ornare le Tavole e i Caminetti quando se ne presenti l'occasione». L'Ercole delle Raccolte Civiche deve appartenere a questi «nuovi gruppi, e Statue»: andrà quindi datato tra il 1795 ed il 1818, anno, questo, come si è detto, della probabile chiusura della manifattura di porcellana romana[19].

NOTE

[1] N. inv. 837 (h cm. 29), proveniente dalla collezione Eisner, illustrato alla figura 147 del catalogo *Museo d'Arti Applicate. Le porcellane*, Milano 1975, curato da Giorgio Lise. Gli altri oggetti noti usciti dalla fabbrica del Cuccomos sono le due versioni di un S. Francesco in Estasi ora alla villa Cagnola di Gazzada ed una Deposizione che nel 1870 apparteneva alla collezione Corvisieri. Era marcato ROM.MAG.1769 con le due C coronate. Inoltre nel catalogo Drury-Fortnum del 1897 appaiono due plastiche che potrebbero appartenere alla produzione Cuccomos.

[2] Oltre a LISE, *op. cit.*, si veda: G. MORAZZONI, S. LEVY, *Le porcellane italiane*, Milano 1960, p. 93; A. MOTTOLA MOLFINO, *L'arte della porcellana in Italia*, Milano 1977, II, pp. 51 passim.; V. MONTEFUSCO, *Le manifatture romane* in «Maioliche e porcellane italiane», Milano 1981, pp. 72-73; O. FERRARI, *Porcellane Italiane del Settecento*, s.l. 1982, p. 49; R. VALERIANI, D. DI CASTRO, *Il valore delle porcellane europee*, Torino 1985, ad vocem, p. 148; G. SANTUCCIO, *Filippo Cuccomos e la manifattura di porcellana di via Panisperna a Roma, dati biografici e documenti d'archivio* in «Bollettino d'Arte», Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, n. 52, novembre-dicembre 1988, p. 81 passim.

[3] Per Carlo Coccorese si veda MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, p. 52 passim.

[4] Samuel Hietzio è stato più volte identificato, per via induttiva, con il Samuele Sassone presente a Doccia nel 1760.

[5] Che firma il S. Francesco in Estasi di villa Cagnola: di lui non si hanno altre notizie.

[6] Questi ultimi ed altri (Giovanni Pascucci, Cinzio Berucci) appaiono negli atti del processo che oppose per anni il Bianchini al Coccumos, accusato di aver ceduto materiali ed attrezzature inadatte alla produzione di porcellana.

[7] AA.VV., *Fasto Romano*, Roma 1991, catalogo della mostra curata da A. Gonzales Palacios, pp. 219-220. Si veda anche G. SANTUCCIO, *op. cit.*, pp. 83-84. La medesima studiosa mi segnala l'esistenza di un'altra coppia di vasi simili.

[8] Cfr. (tra gli altri) il documento del 1765 pubblicato in SANTUCCIO, *cit.*, p. 88 in cui si parla della produzione di maioliche. A contraddire l'ipotesi qui discussa, sembrano esistere però altri documenti, ora in corso di studio da parte della stessa Giuliana Santuccio.

[9] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, p. 53. Inoltre egli stesso, nei documenti noti, non si definisce mai scultore.

[10] Il biscuit reca il n. d'inventario 108 ed è illustrato in Lise alla fig. 148 del catalogo del 1975: proviene dalla coll. Eisner. Lise illustra (fig. 149) un altro biscuit, tratto dal Mosè di Michelangelo, come forse di Volpato. L'attribuzione mi sembra inaccettabile per evidenze di stile: non avendo proposte alternative, mi limito ad indicare una probabile datazione ottocentesca.

[11] Per la manifattura del Volpato si veda LISE, *cat. cit.*, ed inoltre: MORAZZONI-LEVY, *op. cit.*, pp. 93-94; MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, p. 55 passim.; MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 73 passim.; FERRARI, *op. cit.*, p. 49; VALERIANI-DI CASTRO, *op. cit.*, p. 148; O. THEODOLI, *Un appunto su Antonio Canova e Giovanni Volpato*, in «Antologia di Belle Arti», Torino 1984, pp. 117-118.

[12] O. THEODOLI, *Le manifatture di porcellana, terraglia e maiolica di Giovanni Volpato, a Roma e Civita Castellana*, tesi di laurea dattiloscritta.

[13] GONZALES PALACIOS, *Come una celebre statua ha partorito molti figlioletti in porcellana* in «Antiquariato», n. 11, 1980, p. 65.

[14] GONZALES PALACIOS, in «Fasto Romano», *cat. cit.*, p. 220.

[15] Ed anche successivamente: si veda per esempio il PINELLI in «Mitologia», Roma 1826. Per il mito, oltre ad Ovidio, si veda Eforo citato da Macrobio (V,18) e ROBERT GRAVES, *I miti greci*, Milano 1983, p. 511. Un bronzo (h. cm. 60) a patina scura di questo soggetto e di scuola secentesca padovana, è recentemente passato sul mercato antiquario francese.

[16] Vedi THEODOLI, *op. cit.*
"...Vanno comunque rilevati i rapporti del nostro biscuit con due originali classici *La Vittoria che sacrifica un toro,* ora in Inghilterra. Si veda A.H. SMITH *A catalogue of Sculpture in the department of Greek and Roman Antiquities, British Museum III,* London, 1904, pp. 75-76.

[17] A. GONZALES PALACIOS, *Appunti sui biscuit del Volpato*, in via di pubblicazione.

[18] Sono stati fatti i nomi di altri possibili collaboratori: Carlo Antononi, Dalmassoni, Angelini, Frattodi, Mangianotti, Cades. Non va inoltre dimenticato il ruolo di Francesco Tinucci, che capo modellatore, finì per dirigere la manifattura.

[19] Risulta quindi infondata la teoria secondo la quale solo tra il 1786 ed il 1793 Volpato abbia firmato i suoi biscuit.

ACHILLE BERTARELLI E "LE VIEUX PAPIER", UN GRUPPO DI LETTERE INEDITE

Alberto Milano

Il 21 febbraio del 1900 un'assemblea non molto numerosa di collezionisti e studiosi, riunita a Parigi in seguito ad una prima circolare spedita il 15 gennaio, diede veste ufficiale ad una associazione che prese il nome di: Société Archéologique, Historique et Artistique LE VIEUX PAPIER. Fu creato uno statuto e venne eletto primo presidente colui che era stato l'ispiratore dell'impresa: Henry Vivarez (1847-1915), un ingegnere minerario di Parigi appassionato collezionista di stampe popolari. Il primo «Bulletin», come venne chiamata la rivista organo dell'associazione[1], datato 1 aprile 1900, venne spedito ai 35 soci tutti francesi e contiene tra gli altri gli articoli programmatici scritti dal neo-presidente e dal segretario generale Paul Flobert. In sintesi scopo della Società era quello di promuovere e valorizzare il collezionismo di una ampia gamma di oggetti cartacei che, pur avendo un basso valore intrinseco, per la loro originalità, varietà, rarità, si trasformano in documenti che la storia non può ignorare. Vengono citati tra i tanti: i documenti postali, gli autografi, i manifesti, gli ex-libris, ma in particolare quelle che in francese vengono definite «Collections de Portefeuille», cioè tutto quanto è stato stampato sotto forma di foglio volante e non di libro (fig. 1). Non sappiamo con esattezza come Achille Bertarelli sia entrato in contatto con la nuova associazione, l'ipotesi più probabile è che ne abbia avuto conoscenza attraverso una delle società di bibliofili di cui faceva parte in corrispondenza con le omologhe società francesi a cui molti soci del Vieux Papier erano iscritti. Fatto sta che, a tre anni esatti dalla fondazione del Vieux Papier, nel bollettino del 1 maggio 1903 tra le «nouvelles adhésions» figura: Bertarelli (Achille), S. Barnaba n. 18, à Milan (Italie) (fig. 2). Poco più sotto venne pubblicato un annuncio di Bertarelli in cui richiedeva la collaborazione dei soci per la segnalazione di stampe inerenti l'iconografia napoleonica per uno studio in corso di ultimazione. Da allora Bertarelli figurerà negli elenchi dei soci come collezionista di: «programmes, invitations et billets de théatre, carte addresse, factures commerciales et toutes gravures sur les arts et le commerce. Tête de lettres de la République Cisalpine, papiers peints et gaufrés, jeux sur feuilles volantes, tous les documents iconographiques sur l'ancien duché de Milan»[2].
Come era nel suo generoso carattere, già nel numero successivo, quello di luglio poiché la rivista era bimestrale, Bertarelli si dichiarava disponibile a scambiare con gli altri soci:

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

[8] Cfr. (tra gli altri) il documento del 1765 pubblicato in SANTUCCIO, *cit.*, p. 88 in cui si parla della produzione di maioliche. A contraddire l'ipotesi qui discussa, sembrano esistere però altri documenti, ora in corso di studio da parte della stessa Giuliana Santuccio.

[9] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, p. 53. Inoltre egli stesso, nei documenti noti, non si definisce mai scultore.

[10] Il biscuit reca il n. d'inventario 108 ed è illustrato in Lise alla fig. 148 del catalogo del 1975: proviene dalla coll. Eisner. Lise illustra (fig. 149) un altro biscuit, tratto dal Mosè di Michelangelo, come forse di Volpato. L'attribuzione mi sembra inaccettabile per evidenze di stile: non avendo proposte alternative, mi limito ad indicare una probabile datazione ottocentesca.

[11] Per la manifattura del Volpato si veda LISE, *cat. cit.*, ed inoltre: MORAZZONI-LEVY, *op. cit.*, pp. 93-94; MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, p. 55 passim.; MONTEFUSCO, *op. cit.*, p. 73 passim.; FERRARI, *op. cit.*, p. 49; VALERIANI-DI CASTRO, *op. cit.*, p. 148; O. THEODOLI, *Un appunto su Antonio Canova e Giovanni Volpato,* in «Antologia di Belle Arti», Torino 1984, pp. 117-118.

[12] O. THEODOLI, *Le manifatture di porcellana, terraglia e maiolica di Giovanni Volpato, a Roma e Civita Castellana,* tesi di laurea dattiloscritta.

[13] GONZALES PALACIOS, *Come una celebre statua ha partorito molti figlioletti in porcellana* in «Antiquariato», n. 11, 1980, p. 65.

[14] GONZALES PALACIOS, in «Fasto Romano», *cat. cit.*, p. 220.

[15] Ed anche successivamente: si veda per esempio il PINELLI in «Mitologia», Roma 1826. Per il mito, oltre ad Ovidio, si veda Eforo citato da Macrobio (V,18) e ROBERT GRAVES, *I miti greci,* Milano 1983, p. 511. Un bronzo (h. cm. 60) a patina scura di questo soggetto e di scuola secentesca padovana, è recentemente passato sul mercato antiquario francese.

[16] Vedi THEODOLI, *op. cit.*
"...Vanno comunque rilevati i rapporti del nostro biscuit con due originali classici *La Vittoria che sacrifica un toro,* ora in Inghilterra. Si veda A.H. SMITH *A catalogue of Sculpture in the department of Greek and Roman Antiquities, British Museum III,* London, 1904, pp. 75-76.

[17] A. GONZALES PALACIOS, *Appunti sui biscuit del Volpato,* in via di pubblicazione.

[18] Sono stati fatti i nomi di altri possibili collaboratori: Carlo Antononi, Dalmassoni, Angelini, Frattodi, Mangianotti, Cades. Non va inoltre dimenticato il ruolo di Francesco Tinucci, che capo modellatore, finì per dirigere la manifattura.

[19] Risulta quindi infondata la teoria secondo la quale solo tra il 1786 ed il 1793 Volpato abbia firmato i suoi biscuit.

ACHILLE BERTARELLI E "LE VIEUX PAPIER", UN GRUPPO DI LETTERE INEDITE

Alberto Milano

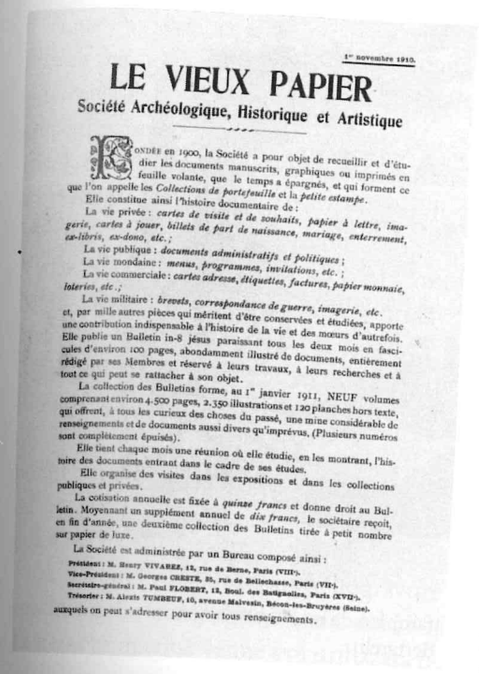
Il 21 febbraio del 1900 un'assemblea non molto numerosa di collezionisti e studiosi, riunita a Parigi in seguito ad una prima circolare spedita il 15 gennaio, diede veste ufficiale ad una associazione che prese il nome di: Société Archéologique, Historique et Artistique LE VIEUX PAPIER. Fu creato uno statuto e venne eletto primo presidente colui che era stato l'ispiratore dell'impresa: Henry Vivarez (1847-1915), un ingegnere minerario di Parigi appassionato collezionista di stampe popolari. Il primo «Bulletin», come venne chiamata la rivista organo dell'associazione[1], datato 1 aprile 1900, venne spedito ai 35 soci tutti francesi e contiene tra gli altri gli articoli programmatici scritti dal neo-presidente e dal segretario generale Paul Flobert. In sintesi scopo della Società era quello di promuovere e valorizzare il collezionismo di una ampia gamma di oggetti cartacei che, pur avendo un basso valore intrinseco, per la loro originalità, varietà, rarità, si trasformano in documenti che la storia non può ignorare. Vengono citati tra i tanti: i documenti postali, gli autografi, i manifesti, gli ex-libris, ma in particolare quelle che in francese vengono definite «Collections de Portefeuille», cioè tutto quanto è stato stampato sotto forma di foglio volante e non di libro (fig. 1). Non sappiamo con esattezza come Achille Bertarelli sia entrato in contatto con la nuova associazione, l'ipotesi più probabile è che ne abbia avuto conoscenza attraverso una delle società di bibliofili di cui faceva parte in corrispondenza con le omologhe società francesi a cui molti soci del Vieux Papier erano iscritti. Fatto sta che, a tre anni esatti dalla fondazione del Vieux Papier, nel bollettino del 1 maggio 1903 tra le «nouvelles adhésions» figura: Bertarelli (Achille), S. Barnaba n. 18, à Milan (Italie) (fig. 2). Poco più sotto venne pubblicato un annuncio di Bertarelli in cui richiedeva la collaborazione dei soci per la segnalazione di stampe inerenti l'iconografia napoleonica per uno studio in corso di ultimazione. Da allora Bertarelli figurerà negli elenchi dei soci come collezionista di: «programmes, invitations et billets de théatre, carte addresse, factures commerciales et toutes gravures sur les arts et le commerce. Tête de lettres de la République Cisalpine, papiers peints et gaufrés, jeux sur feuilles volantes, tous les documents iconographiques sur l'ancien duché de Milan»[2].
Come era nel suo generoso carattere, già nel numero successivo, quello di luglio poiché la rivista era bimestrale, Bertarelli si dichiarava disponibile a scambiare con gli altri soci:

vedute di Milano, antiche pubblicità e biglietti da visita. E facendo seguire i fatti alle parole inviava un gran numero di importanti e rari biglietti da visita in visione per i soci riuniti a Parigi per il 4° Diner dell'associazione. I Diner erano, e sono tuttora poiché le Vieux Papier gode di ottima salute malgrado l'età vicina al secolo, riunioni periodiche dedicate ogni volta ad un tema specifico, nel corso delle quali, oltre a conferenze e relazioni sulle attività dei soci, venivano esposti o fatti circolare i pezzi più interessanti tratti dalle collezioni dei soci più disponibili. Bertarelli aveva nel frattempo ultimato il lavoro sulla iconografia napoleonica, che era stato presentato in occasione del Congresso della Società Bibliografica Italiana tenutosi a Firenze dal 20 al 24 ottobre 1903[3] ed aveva inviato a Vivarez una copia del libro stampato in soli 200 esemplari. Vivarez recensì entusiasticamente il libro nel bollettino del 1 novembre 1903. Da subito la partecipazione di Bertarelli alla vita dell'associazione, malgrado la lontananza da Parigi e il carattere spiccatamente francese del gruppo, si rivelò elevata e appassionata, prendendo la forma di: invii di stampe rare alle riunioni, ristampe a sua cura di materiale per l'associazione (tesserine) o per il bollettino (tavole allegate), sovvenzioni in denaro per le non prospere finanze dell'associazione, scambi di doni oltre che di corrispondenza con i soci.

In particolare con Vivarez la relazione epistolare si trasformò presto in cordialità e in amicizia. I due personaggi erano uniti dalla stessa passione collezionistica ma anche dalla profonda convinzione che quanto oggetto del loro amore potesse offrire agli studiosi della storia e del costume una vera miniera di informazioni. Uniti dalla missione di preservare quanti più documenti fosse possibile, erano anche allo stesso modo dei «dilettanti» nel senso che non uscivano dalle fila della cultura ufficiale ma erano degli uomini di genio che, nel campo di studio che si erano scelto, più di ogni altro dovevano lasciare il segno della loro personalità.

Gli stretti contatti tra Vivarez e Bertarelli possono essere seguiti nel corso degli anni attraverso le pagine del «Bulletin», ma a questa traccia, per così dire indiretta, forniscono un importante arricchimento di umanità e immediatezza tredici lettere inviate da Bertarelli a Vivarez nel periodo tra l'ottobre 1905 e il febbraio 1908. Non si sa con esattezza perché, nell'archivio del Vieux Papier, si siano conservate queste lettere piuttosto che altre, visto che la corrispondenza fra Vivarez e Bertarelli fu senz'altro molto fitta durante questo periodo, ma fu abbondante anche prima e solo dopo il 1909 divenne più saltuaria. Solo tre lettere sono datate: 6 novembre 1906, 1 gennaio 1907 e 24 febbraio 1908, per le altre ho cercato di risalire ad una datazione confrontando le circostanze e i fatti citati nelle lettere stesse con la cronaca spesso dettagliata degli avvenimenti dell'associazione comparsa sulla rivista e con quanto già noto della vita di Bertarelli. Ho poi disposto le lettere in ordine cronologico inserendo un commento che chiarisse e unificasse le singole lettere.

Dall'analisi di tutti gli elementi emerge un quadro molto approfondito sia dell'ambiente collezionistico d'inizio secolo, sia del pieno coinvolgimento di Bertarelli in tutte le tematiche che ruotano attorno al concetto di stampe a larga diffusione o se vogliamo di stampe popolari in anni fecondi per le sue ricerche. Si può affermare che il rapporto con



1er novembre 1910.

LE VIEUX PAPIER

Société Archéologique, Historique et Artistique

FONDÉE EN 1900, la Société a pour objet de recueillir et d'étudier les documents manuscrits, graphiques ou imprimés en feuille volante, que le temps a épargnés, et qui forment ce que l'on appelle les *Collections de portefeuille* et la *petite estampe*.

Elle constitue ainsi l'histoire documentaire de :

La vie privée : *cartes de visite et de souhaits, papier à lettre, imagerie, cartes à jouer, billets de part de naissance, mariage, enterrement, ex-libris, ex-dono, etc.* ;

La vie publique : *documents administratifs et politiques* ;

La vie mondaine : *menus, programmes, invitations, etc.* ;

La vie commerciale : *cartes adresse, étiquettes, factures, papier monnaie, loteries, etc.* ;

La vie militaire : *brevets, correspondance de guerre, imagerie, etc.*

et, par mille autres pièces qui méritent d'être conservées et étudiées, apporte une contribution indispensable à l'histoire de la vie et des mœurs d'autrefois.

Elle publie un Bulletin in-8 jésus paraissant tous les deux mois en fascicules d'environ 100 pages, abondamment illustré de documents, entièrement rédigé par ses Membres et réservé à leurs travaux, à leurs recherches et à tout ce qui peut se rattacher à son objet.

La collection des Bulletins forme, au 1er janvier 1911, NEUF volumes comprenant environ 4.500 pages, 2.350 illustrations et 120 planches hors texte, qui offrent, à tous les curieux des choses du passé, une mine considérable de renseignements et de documents aussi divers qu'imprévus. (Plusieurs numéros sont complètement épuisés).

Elle tient chaque mois une réunion où elle étudie, en les montrant, l'histoire des documents entrant dans le cadre de ses études.

Elle organise des visites dans les expositions et dans les collections publiques et privées.

La cotisation annuelle est fixée à *quinze francs* et donne droit au Bulletin. Moyennant un supplément annuel de *dix francs*, le sociétaire reçoit, en fin d'année, une deuxième collection des Bulletins tirée à petit nombre sur papier de luxe.

La Société est administrée par un Bureau composé ainsi :

Président : M. Henry VIVAREZ, 12, rue de Berne, Paris (VIIIe).
Vice-Président : M. Georges CHRETE, 25, rue de Bellechasse, Paris (VIIe).
Secrétaire-général : M. Paul FLORENT, 12, Boul. des Batignolles, Paris (XVIIe).
Trésorier : M. Alexis TUMBEUF, 10, avenue Malvezin, Bécon-les-Bruyères (Seine).

auxquels on peut s'adresser pour avoir tous renseignements.

FIG. 1 - Foglio pubblicitario del Vieux Papier del 1° novembre 1910.

FIG. 2 - Il primo tesserino di socio di Achille Bertarelli del 1903.

FIG. 3 - Tesserino per il 1904 stampato da un originale della collezione Bertarelli.

FIG. 4 - Menù del Diner del 18 maggio 1904 con nota manoscritta di Achille Bertarelli.

il Vieux Papier giocò un ruolo fondamentale nello sviluppo e nella verifica di alcune delle idee di Bertarelli che erano poi quelle che ne guidavano l'intuito collezionistico. Bertarelli si trovava finalmente a far parte di un gruppo di persone che aveva i suoi stessi interessi, con cui poteva dialogare e scambiare conoscenze. Il suo entusiasmo di non sentirsi più solo e isolato nelle ricerche è dimostrato in vari modi. Nell'archivio del Vieux Papier si sono ad esempio conservate 10 cartoline[4] di vedute di Venezia «Hommage de Bertarelli à Vivarez», ed anche altri piccoli doni. Moltissime volte negli anni tra il 1903 e il 1910 Vivarez ringraziò Bertarelli per la sua continua generosità attraverso le pagine del Bulletin. Molti soci fecero lo stesso personalmente.

Nel 1904 Bertarelli iniziò con il riprodurre un biglietto da visita della sua collezione per il tesserino annuale dei soci (fig. 3) e pubblicando una relazione sull'incendio della Biblioteca di Torino avvenuto nella notte tra il 25 e il 26 gennaio di quell'anno[5]. Gli invii di materiale raro ai Diner si susseguirono: biglietti augurali del '700 italiani e inglesi[6], pubblicità, etichette, fatture, note di fabbricanti e artigiani del '700, copertine di quaderni, copertine di fascicoli notarili, carte decorate italiane e tedesche, copertine di quaderni di musica con incisioni. In occasione delle feste Franco-Italiane del 24 Aprile 1904 Bertarelli ristampò in héliogravure in 300 copie una litografia che illustrava un episodio della Campagna d'Italia del 1859 che inviò come cartolina postale a tutti i soci. La stessa immagine venne poi utilizzata per il menù del 12° Diner (fig. 4). Anche il 1905 iniziò con un articolo di Bertarelli su: «Une colonie d'artistes français à Rome au XVII siècle» apparso nel numero del 1° Gennaio. Il menù del Diner del 20 giugno fu ricavato da un documento della marina napoleonica tratto dalla collezione di Bertarelli, il documento fu anche riprodotto sulla rivista (figg. 5 e 6).

Durante quella riunione si parlò per la prima volta del progetto di una partecipazione alla Esposizione Retrospettiva dei Trasporti di Milano, in vista del quale Bertarelli aveva inviato a Vivarez una copia del programma[7]. La preparazione della importante Esposizione Internazionale per la inaugurazione del nuovo valico del Sempione aveva richiesto un grande sforzo organizzativo con il lavoro di comitati e commissioni che riunivano personalità cittadine nel campo dell'industria, della politica e della cultura. Luigi Vittorio Bertarelli, fratello maggiore di Achille era vice-presidente del comitato esecutivo e faceva parte di numerose commissioni. Achille Bertartelli a sua volta era vicepresidente della commissione per la sezione «Mostra retrospettiva dei trasporti» il cui presidente era Giuseppe Fumagalli, direttore della Biblioteca Braidense, unito da grande amicizia a Bertarelli[8]. In questa sezione retrospettiva dovevano essere inseriti accanto agli antichi esemplari di mezzi di trasporto anche molti documenti cartacei. La proposta di Bertarelli era quella di formare una sotto-sezione con le stampe e i pezzi relativi ai trasporti provenienti dalle collezioni dei soci del Vieux Papier e si discusse per trovare una pratica formula organizzativa che garantisse la partecipazione.

È a questo punto, siamo nell'ottobre del 1905, che si inserisce la diretta testimonianza della prima lettera conservata scritta da Bertarelli a Vivarez:

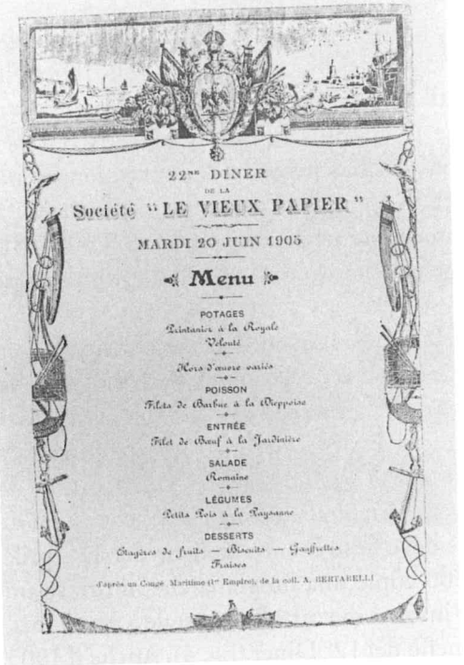


FIG. 5 - Menù del Diner del 20 giugno 1905 stampato da un originale della collezione Bertarelli.

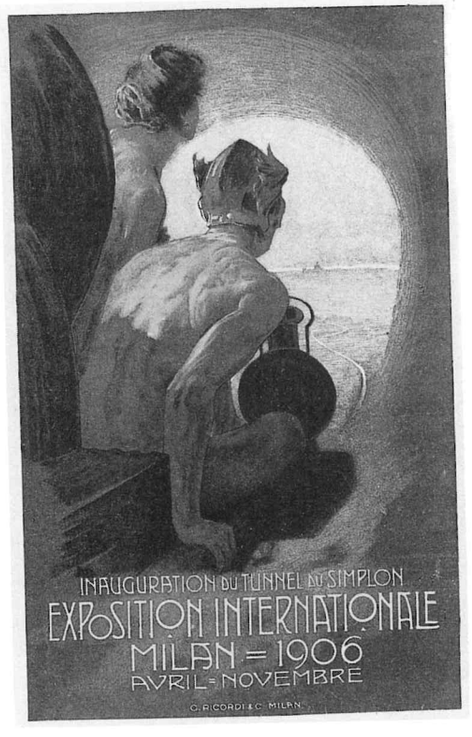


FIG. 6 - Documento originale della collezione Bertarelli pubblicato sul *Bulletin* del Vieux Papier.

FIG. 7 - Manifestino dell'Esposizione del Sempione del 1906.

1ª LETTERA

Cher Monsieur
Samedi soir
Je repond sur le champ à vs aimable d'hier. Cette feuille est un des specimens des trois planches. Les autres deux, sourtout une, sont plus interessantes et artistiques. Si il y a un autre membre qui se charge des clichées sera à une autre fois l'occasion.
Quod differtur non adfertur. Pour le 21 nov. Vous recevrez pour les dineurs les trois tirages reliées avec le petit manifeste de nôtre éxposition qui n'est pas mauvais. Il est du à Mr. Metlicovitz de ns ville et represent le commerce et l'industrie qui sur une machine sortent du Tunnel du Simplon. C'est à peu prés la carte postale en dimension de cette feuille. Pour le tirage pour le Bulletin c'est un affaire à moi. Après avoir vu les trois pièces que je vous enverrais mardi prochain à part vous me direz si vous jugez qu'il soient convenables au Bulletin. Dans ce cas vous me donnerez vos instructions
1 Nombres des series de trois
2 Dimensions (probablement celles du Bulletin)
3 Epoque que l'envoi doit être à Paris
Salutations trés cordiales
Bertarelli Achille
18 S. Barnaba

Je desire savoir si les pièces qui doivent entrer dans le bulletin je dois les faire imprimer sur papier mince ou lourde.
Pour semplifier voila ma proposition
3 planches papier comme echantillon
tirage par travers parceque les trois planches ont à peu près les dimensions signées. J'attand une carte postale d'approvation.

Nella lettera Bertarelli parla del Diner del 21 Novembre 1905 per il quale inviò ai soci il manifesto in formato ridotto e già pronto della Esposizione del 1906[9] (fig. 7) e tre incisioni per intestazioni di lettere della Repubblica Cisalpina (figg. 8, 9, 10) appositamente ristampate dalle matrici originali della sua collezione. Le tre incisioni furono poi inserite nel bollettino del 1° gennaio 1906 e ad esse Bertarelli si riferisce nella successiva lettera della fine di ottobre:

FIG. 8 - Intestazione della Repubblica Romana
ristampata da un rame originale della collezione Bertarelli.

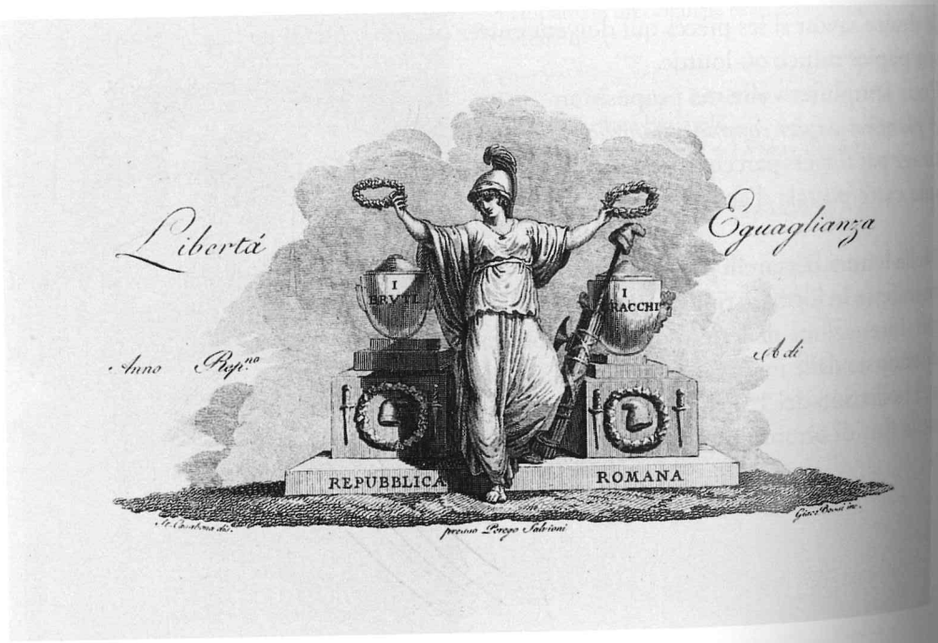


FIG. 9 - Intestazione della Repubblica Romana
ristampata da un originale della collezione Bertarelli.

FIG. 10 - Intestazione della Repubblica Romana
ristampata da un originale della collezione Bertarelli.

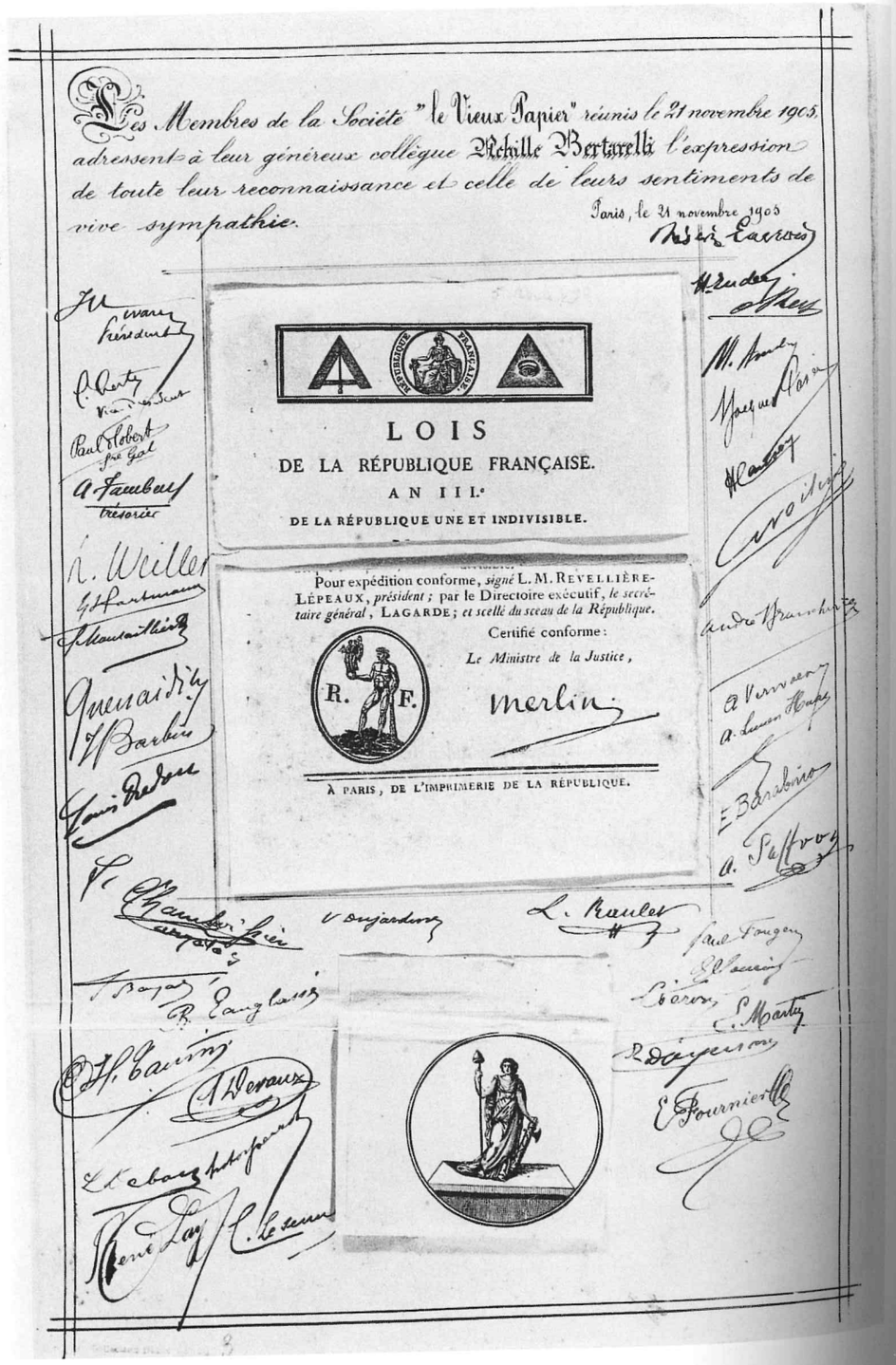


FIG. 11 - Ricordo di amicizia inviato a Bertarelli dai soci del Vieux Papier il 21 novembre 1905.

2ª LETTERA

Cher Monsieur
Milan le Mercredi soir
Dans ces jours j'etais hors ville pour des affaires et les envoies je ne sais pas si sont arrivées en temps. Demain je vous ferais expedition de trois ou 4 colis portants contenant les 1400 gravures (400 series de 3 pieces) pour le prochain bulletin.
J'éspére qu'il arriveront en temps. Et le billet des membres pour la prochaine année? J'attends quelque conseille de vous.
L'affaire de l'exposition semble qui marche bien. J'ai reçu dans ces jours un note de livres et gravure de Mr. Quinet - fort interessant - J'ai reçu aussi une proposition de M. Mautouchet. Il faudrait que la Societé centralise tout. Vous pouvez compter que l'envoie de Paris à Milan et retour seront tout à ma charge et sur cela je vous prie de rien dire. De la mise en place c'est moi même personellement qui se chargera et cela sera suffisante garantie j'éspere, pour nos societaires.
L'entête de cette lettre c'est un ancien cuivre de Bologne au fond la vue de la ville avec la tour penchante, les armoires sont celle de Bologne. Sincere salutations
Bertarelli Achille
18 S. Barnaba

Le proposte di partecipazione alla Esposizione di due soci del Vieux Papier: Quinet e Mautouchet[10] giunsero direttamente a Bertarelli e furono poi i contributi più rilevanti. Come sempre Bertarelli sosteneva le spese di tutto quanto riguardava l'organizzazione oltre ad inteessarsi e a prodigarsi personalmente nell'allestimento. Sulla sua carta da lettere Bertarelli usava ristampare alcuni rami incisi appartenenti alla sua collezione, infatti le tredici lettere recano intestazioni ricavate da sette matrici diverse. Si tratta sempre di piccoli rami in genere utilizzati nel lavoro più corrente delle stamperie, come finalini, testatine, piccole illustrazioni di fogli volanti.
Nella riunione del 21 novembre 1905 i soci del Vieux Papier riconoscenti e colpiti dalla sua affettuosa prodigalità decisero di inviare a Bertarelli in segno di amicizia un foglio di saluto e ringraziamento (fig. 11) ricavato da un editto dell'anno III della Repubblica Francese[11]. Di questo graditissimo pensiero Bertarelli ringrazia nella lettera databile all'inizio di dicembre 1905:

3ª LETTERA

Cher Monsieur le President
Vendredi soir
Je viens de recevoir vs très aimable et le touchant cadeau que MMs les Membres ont voulu me faire. Je vous prie instantement de presenter à tous mes plus vives recerciements pour

FIG. 12 - Etichetta commerciale medicinale della collezione Bertarelli riprodotta sul Bulletin del Vieux Papier.

FIG. 13 - Etichetta commerciale medicinale della collezione Bertarelli riprodotta sul Bulletin del Vieux Papier.

l'honneur qui m'ont fait. La pièce est un des plus interessantes souvenir de collectionneur. Je regrette que les vignettes ne sont pas arrivées en tempes. J'etais hors de ville et j'etais en retard. Hier j'ais expedié à vs adresse trois colis postales avec les tirage pour le Bulletin. Si vous recevrez des offres d'echange avec la *Rivista italiana di ex libris* je vous prie de méfier parsqu'il s'agit d'un journal de marchands. La reclame en France sera faite par le membre de la Societé de Pré S. Gervais (Monsieur S...j).
Pour le prochaine diner - Ordres de chevalerie brevets et decorations etc. - c'est exclusivement nobiliaire? Dans ce cas j'ais rien.
Si au contraire vous comptez aussi diplômes pour medailles militaires diplômes pour membres des societés academiques /1600-1700) diplômes anciens membres de la maçonnerie (loges italiennes et françaises) etc. etc. je pourrais vous envoyer quelque chose.
Mes salutations amicales
Bertarelli Achille

Bertarelli era disponibile, incurante dei pericoli di smarrimento e danno, ad inviare i pezzi migliori della sua raccolta perché i soci li potessero ammirare e conoscere, nella lettera si parla espressamente di diplomi di vario genere, mentre per il precedente Diner del 17 ottobre Bertarelli aveva inviato un gran numero di stampe riguardanti la storia della medicina[12] (figg. 12 e 13).
Con l'inizio del 1906 si infittirono gli impegni in vista della inaugurazione dell'Esposizione fissata per il 18 aprile, Bertarelli ne informa Vivarez nella lettera del gennaio 1906:

4ª LETTERA

Nella lettera si parla di problemi organizzativi e di ribassi nelle tariffe ferroviarie per una visita dei soci all'Esposizione. La espressione di ammirazione aggiunta da Bertarelli alla fine della lettera era pienamente giustificata perché il Bulletin del 1° gennaio 1906 fu effettivamente uno dei più ricchi e graficamente riusciti mai stampati.

Monsieur le President
Vôtre honorée d'hier m'a fait souvenir que le même jour que le Comité de la Retrospective Vous adressait sa lettre moi même je vous ecrivais et que ma lettre est restée... chez moi. Vous avez deviner la question. Je comprend bien que le Vieux Papier préfére s'adresser directement à un des ses Membres plutôt qu'à un Comité. Vous porrez vous comporter ainsi. Il faut demander audience au commissaire et lui exposer que la pratique etait dejà entamer sourtout avec ns relation personelle, qu'il s'agit pas d'objects mais d'une petite caisse des papiers et documents de la leur nature tout à fait personelle, qui sont de documents qu'il faut classer un à un et qui exigent des soins tout à fait specielle, que pour leur nature personelle les membres desirent qu'ils soient confiées exclusivement à des personnes du metier etc. il faut insister qu'il s'agit exclusivement d'un peu des documents.

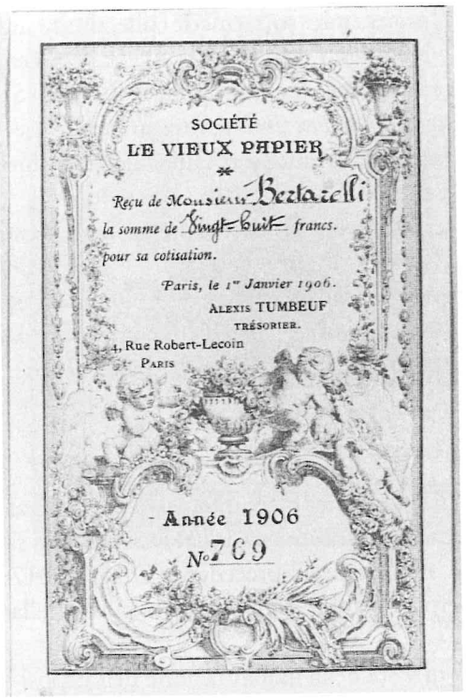

SOCIÉTÉ
LE VIEUX PAPIER
Reçu de Monsieur Bertarelli
la somme de Vingt-huit francs.
pour sa cotisation.
Paris, le 1er Janvier 1906.
ALEXIS TUMBEUF
TRÉSORIER.
4, Rue Robert-Lecoin
PARIS
Année 1906
No 709

FIG. 14 - Ricevuta del pagamento della quota annuale del 1906.

28e DINER
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
« LE VIEUX PAPIER »
20 MARS 1906
MENU
Potage Purée Croutons
Filets de Turbot Sauce Riche
Gigot de pré-salé Flageolets
Poulets de grains rôtis
Salade de Barbe de Capucin
Glace Café-Citron
DESSERTS
CONSERVÉ SUR LES CARTES À JOUER PAR M. H.-R. D'ALLEMAGNE

FIG. 15 - Menù del Diner del 20 marzo 1906.

Toutes ces raisons doivent partire de Vous *sans nous nommer* parceque le Comité français est terriblement jaloux de ces attributions.
Je crois qu'il vous permettra nous envoyer directement. Sourtout il faut dire que nous devont etudier et classer toutes ces pieces il nous faut les avoir de suite (pour moi il suffit les recevoir non au delà du 15 mars mais il serait mieux les avoir d'avance).
Et puis il faut obtenir encor plus. Je desire placer le Vieux papier dans un seul lot dans la salle d'Honneur et pas avec le reste de la France, il faut donc obtenir que les documents pour leur nature tout a fait special ne peuvent se meler avec les carosses etc. et qui devront être placer à l'abrit avec les autres documents.
Ne parlez *pas de Salle d'Honneur* parceque vous ne devez *savoir rien* et sourtout toutes *ces demandes proviennent de vous et pas de moi.*
Pour les fêtes des Paques l'exposition n'est pas encore ouverte.
La date officielle est le 18 avril (c'est la date officielle!)
Il faudrait passer à une autre date. Pour les rabais des chemins de fer ils ne sont encore fixées mais je vous ecrirais à son temps.
J'éspère serrer la main à tous mes amis de Paris. S'il me reste quelque peu de temps je voudrais faire une invitation (bien entendu seulement imprimée!!) à tous les membres à la mode ancienne avec les postes de Paris à Milan pour le Simplon. J'ais retrouvé les documents.
Bien cordialement vs devoué
Bertarelli Achille
qui n'a plus de temps
Superbe Superbe le dernier Bulletin. Je viens de recevoir les gravures de Mr. Flobert très bien conditions.

5ª LETTERA

I cataloghi dei grandi magazzini di Parigi di cui Bertarelli in questa lettera ringrazia Vivarez sono ancora conservati presso la Raccolta e costituiscono una vera miniera di informazioni sul costume dell'epoca.
Ugualmente è conservata la ricevuta del pagamento della quota di 28 franchi che Bertarelli inviò nel febbraio 1906 il giorno dopo aver spedito la lettera (fig. 14). I menù del Vieux Papier, le tessere, i biglietti d'invito, sono conservati presso la Raccolta Bertarelli nelle rispettive sezioni.
Uno dei soci di maggior prestigio dell'associazione Vieux Papier fu Henri-René D'Allemagne; conoscitore enciclopedico, ricordato in particolare per alcuni suoi monumentali e fondamentali studi sul gioco e sui giochi. Durante il 28° Diner del 20 marzo 1906 D'Allemagne tenne una conferenza sulla storia delle carte da gioco che seguì di poco la pubblicazione dei due poderosi tomi che ancora oggi a distanza di quasi novant'anni sono considerati tra i più importanti studi sull'argomento[13] (fig. 15). Si arrivò

intanto all'inaugurazione dell'Esposizione e della Mostra della Sezione Retrospettiva alla quale Bertarelli aveva dedicato tante energie. Purtroppo non sembra si siano conservate immagini interne delle sale allestite da Bertarelli ma solo alcune rapide descrizioni ci restituiscono l'atmosfera di quegli ambienti[14].
Delle stampe si parla espressamente nella sezione dedicata all'Aeronautica con «la curiosa serie di stampe che riproducono le prime ascensioni e i vari tentativi per la direzione dei palloni». Già allora quindi Bertarelli era interessato a quello che doveva essere l'oggetto di uno dei suoi libri più importanti[15]. Le stampe sono ancora citate nella sezione delle carrozze e del veicolo da trasporto e in quella della Posta.
Nella riunione del giugno 1906 i soci del Vieux Papier discussero di un viaggio collettivo all'Esposizione di Milano seguendo le indicazioni di Bertarelli che consigliava nella sua lettera dell'inizio del mese di spostare la visita a settembre:

Cher Monsieur
Je viens de recevoir vs lettre très aimable et ce matin vs envoi interessant. Je vous remercie beaucoup de me tenir au courant des publications des grands magazins, publications qui doivent, entre très peu de temps, être entrouvables. J'en posséde vs merci un certain nombre. Mes collections d'après plus un mois ne marchent plus. Mon temps libres est tous pris par l'organisation de la Retrospective qui va être interessante. Vous ne pouvez pas imaginer les difficultées à reunir des souvenirs ici ou n'existent pas les collectionneurs, dans le vrais sens du mot. Pour les gravures c'est à peu près moi le plus important expositeur.
Est que vous avez reçu il y a un mois ma lettre avec mes opinions a propos du concours du Vieux Papier sans l'entremise du Comité francais pour les exposition a l'etranger? Je vous demande ça parceque si vous exposez dans la section française tout sera presenté par le comité français et c'est à lui qui sera la mise en place, mais si vous avez obtenu de m'envoyer directement et d'exposer en dehors de la section française je vous prie de solliciter dans la première quinzaine de mars vs envois parceque il faut penser a tous cadres, verres, armoires, mise en place, catalogation etc. parceque l'exposition va s'ouvrir le 18 avril.
J'attends un mot de vous. Je vous demande pardon si je ne puis pas sur le moment vous envoyer un petit echange mes cartons sont fermées depuis deux mois. Salutations amicales. Encore un mois et après je serais encore un *Membre du Vieux Papier*. Avec le courrier de demain j'enverrais ma cotisation!!! de membre de la Societé plus 6 francs pour les depenses de la Societé de retour de mes papiers.
Aurevoir à l'Exposition
Bertarelli Achille

6ª LETTERA

Nella lettera Bertarelli dava ancora indicazioni sulle facilitazioni ferroviarie e preannunciava un viaggio a Bassano del Grappa per effettuare alcune ricerche.

Cher Monsieur le President
Je répond en retard à vs très aimable. Je suis toute la Saison à Milan. Je resterais seulement 4 ou 5 jour à Bassano (très probablement 20-25 de ce mois) pour des recherches dans les archives de la dite ville.
Facilitations. Les facilitations regardent seulement les chemins de fers italiennes et vous n'avez pas interets parce que il est plus convenient prendre des billets speciales qui sont vendus par la Paris-Lyon Mediterannées. Nos chemin de fer font le 60% d'escompte on peut voyager dans les directs mais pas dans les très direct. Si vous venez avec des membres priere de m'aviser pour faire les honneurs à la Societé. Evitez venir jusq'au 9 septembre parceque sera difficile trouver de la place a cause d'un congres des bandes (presque 9000 inscrits). Pour le catalogue il sera plus simple avoir une carte postale de vous parceque Mr Flobert reponde... a entr'acte trop longues. J'ais sous presse le catalogue des pieces envoyées par le Vieux Papier. Les epreuves ont été corrigées de Mr Quinet de Dôm. Combien d'exemplaire je dois faire imprimer pour en envoyer un à chaque membre de la Societé?
Bien cordialment je vous serre la main
devoué
Bertarelli Achille

7ª LETTERA

Questa lettera, databile alla fine del giugno 1906, è di particolare interesse perché ne emergono la passione collezionistica di Bertarelli e il legame con Bassano, meta privilegiata delle sue ricerche[16]. Sono conosciuti i ritrovamenti e gli acquisti fortunati di stampe edite dai Remondini effettuati a più riprese da Bertarelli tra la fine dell'800 e i primi anni del secolo, ma lo stato d'animo del collezionista è tutto nella febbre che sembra assalirlo, ancor prima della partenza, solo al pensiero di poter frugare tra vecchie cartelle e mucchi di fogli dimenticati.
Alla fine dell'estate Vivarez decise di intraprendere il viaggio progettato e ne informò Bertarelli:

Monsieur le President
Samedi soir
Deux mots à la hâte avant partir. A vs aimable que je viens de recevoir.
Je rentre jeudi et je reste pour toujours à Milan. Je ferais imprimer les 225 exempl. du

catalogue que je vous enverrais en epreuve (pas encore corrigées). J'été forcé de faire imprimer le manuscript sans rien changer. Au point de vue de la bibliographie ce catalogue... c'est un crime! Mais sourtout en vue des pieces Quinet il me semble avoir droit à son existence. J'ais sous presse à mes frais le catalogue detaillé (et un peu mieux rédigé) des gravures et documents qui ont été exposées à ns exposition retrospective plus que 1500 numeros que je vous enverrais (aussi aux membres du Vieux Papier qui ont exposé). Dans les epreuves manquent les pièces Tumbeuf qui seront aussi placé. A mon retour je m'occuperais de l'impression avec les epreuves déjà corrigées par Mr Quinet. Je vais à Bassano fourrer dans des vieux cartons!!! J'arriverais demain matin a 7 heures et j'ais déjà la fièvre!
Salutations amicales
Bertarelli Achille

8ª LETTERA

L'ansia e la gioia di poter finalmente conoscere di persona dopo più di tre anni il presidente del Vieux Papier traspaiono dalle poche righe scritte da Bertarelli all'inizio di settembre del 1906. Il riferimento alla udienza papale è spiegabile con le ottime relazioni intrattenute dalla Ditta della famiglia Bertarelli, di arredi sacri, con il Vaticano[17]. Vivarez stesso descrisse, dopo il suo ritorno a Parigi, la sua visita milanese ai soci riuniti il 23 ottobre: «j'ai trouvé là l'accueil le plus cordial de notre collègue M. Bertarelli à qui nous devons de remerciements chaleureux pour la peine qu'il a prise de classer et d'installer nos envois bien modestes, malgré l'importante contribution de M. Quinet, à côté des 150 cadres dans lesquels il a personnellement exposé d'innombrable pièces relatives aux moyens de transports dans le passé». Vivarez ringraziò direttamente Bertarelli in due lettere fra settembre e ottobre e Bertarelli rispose all'inizio di ottobre:

Cher Monsieur
Dimanche
Votre lettre m'a comblé de plaisir. J'aurais donc l'honneur de vous serrer la mains dans ma ville. Je vous prie de me donner vos notices pendant vs voyage parce que dans le moment est impossible fixer une chambre dans un hotel. Quand vous aurez fixé le jour de vs arrivée je vous prie de m'ecrire 24 heures d'avance et je vous fixerais la chambre et je viendrais à la gare vous recevoir. Dans ces jours il doit venir aussi Mr Quinet avec sa femme et sa fille. Je vais chercher dans mes cartons une belle piéce pour le President du Vieux Papier! Au plaisir de vous serrer la main
Vs devoué
Bertarelli Achille
Pou le voyage Rom-Milan je vous ecrirais demain poste restante Marseille. En allant à Rome est que vous interesse voir le Pape?

Dans ce cas m'ecrire d'avance pour voir de vous faciliter l'admission.
Naturellement il s'agit pas d'une reception particulière mais d'une reception en plusieurs personnes.

9ª LETTERA

Il libretto inviato da Vivarez in dono è: F. Mathias, Notice sur l'Imagerie d'Epinal, Epinal, 1904, un opuscolo molto interessante perché scritto dal direttore dello stabilimento Pellerin e quindi pieno di indicazioni precise sulla produzione di stampe.
Bertarelli propose il Vieux Papier per un diploma di Alta Benemerenza per la partecipazione alla Esposizione. Il diploma venne effettivamente assegnato qualche anno dopo, con un po' di ritardo[18]. Per contraccambiare la visita di Vivarez nacque in Bertarelli il desiderio di effettuare un viaggio a Parigi per conoscere i molti soci con i quali corrispondeva da tempo:

Cher Monsieur
Je vous demande pardon du retard à vous accuser reception des vos deux lettres et des jolies envois. La brocure sur Epinal m'a vivement interessé. Je vous remercie des vos aimable compliments que je ne merite pas. L'Exposition va être fermé peut être le 10 ou 11 prochain et aprés je serai libre.
Sur ma proposition au President nous avons proposé le Vieux Papier comme digne de la Haute Benemerance et nous avons proposé au jury Superieur *diploma Alta Benemerenza* (dans nôtre section c'est la plus haute distinction) au Vieux Papier et diploma de benemerance aux Membres qui ont concours. Les diplomes de haute benemerance ont été donné avec grand parsimonie et pour les particulier qui ont concouru à la Exposition retrospective nous avons donné seulement deux. Naturellement la chose n'etant pas encore officielle je vous prie d'attendre quelques jours avant de la communiquer aux amis.
Maintenant c'est à moi le vif desir de venir à Paris mais quand je pourrais? Je vous serre trés cordialement la main vs dévoué
Bertarelli Achille
Si vous êtes descendu à l'hotel Brun à Bologna ci inclue un ancien souvenir 1840.

10ª LETTERA

Monsieur le President
6 9mbre 906
Milles excuses des retards du à toutes les corvées de la fin de l'exposition la quelle serà fermé Dimanche prochaine. Je vous remercie des catalogues envoyés toujours fortes interessantes a part je vous envoi un certain numero d'images sacres *tous de la* fabrique des frères

Remondini à Bassano. La provenance unique c'est leur seul merit parce que elles ne sont pas jolies
Bien cordialement
Bertarelli Achille
Pour des difficultées avec l'assumpteur qui avait le droit de la publication des catalogues de l'exposition j'ais abbandoné l'idée de faire imprimer le catalogue de la section Vieux Papier.

L'Esposizione si chiuse alla metà di novembre; per problemi insorti sui diritti di pubblicazione dei cataloghi Bertarelli aveva dovuto abbandonare l'idea di stampare un catalogo della sezione del Vieux Papier, malgrado molto lavoro fosse già stato fatto. Lo scambio di pubblicazioni e doni con Vivarez era sempre attivissimo e le immagini sacre remondiniane menzionate modestamente da Bertarelli nella sua lettera erano certo state scelte accuratamente.
Bertarelli partì infine per Parigi all'inizio di dicembre e si trattenne per una quindicina di giorni. L'8 dicembre 1906 venne rapidamente organizzata una cena straordinaria in suo onore al Café des Variétés cui poterono partecipare venti soci[19] (figg. 16 e 17). La cronaca della serata, riportata nel bollettino del 1° gennaio 1907, parla di discorsi di benvenuto rivolti a Bertarelli da Vivarez e Wiggishoff e di un Bertarelli talmente commosso per tutte le dimostrazioni di affetto, incapace di rispondere personalmente, da essere costretto a incaricare Flobert di esprimere la sua gratitudine agli amici. Bertarelli partecipò poi anche al 34° Diner, il 18 dicembre durante il quale D'Allemagne tenne una conferenza sulla «Corporazione degli Incisori»[20].

11ª LETTERA

Monsieur le President
1 du 1907
Je vous demand pardon du retard à vous ecrire à cause d'une enorme masse des choses a faire pour mon absence. Mais ma première lettre du 1907 c'est à vous. J'éspère que Madame vs Mère se porte mieux et quoique je n'eut pas l'honneur de la connaitre je vous prie de le presenter mes meilleurs souhaits. Je suis encore etourdi des courtoisies reçu à l'occasion de mon voyage. Pensez vous que à mon arrivée je viens de recevoir une caisse de Mr D'Allemagne qui contenait non seulement les livres sur les cartes mais aussi tous ses superbes publications sur les feronneries, les jouets, les jeux, la luminaire etc. une vrais bibliotheque de collectionneur!
Il me sera tout à fait impossible de me quitter des tant de courtoisies.
Je vous envoi un petit lot des papiers peintes et de marques d'imprimeurs. Sont des pièces sans valeur mais peut-être si à Citte il n'y a pas du vieux papier pourront vous faire passer une demie heure en les regardant. Mon sejour à Paris vous a causé bien d'ennuie mais

FIG. 16 - Menù della serata speciale in onore della visita a Parigi di Bertarelli dell'8 dicembre 1906.

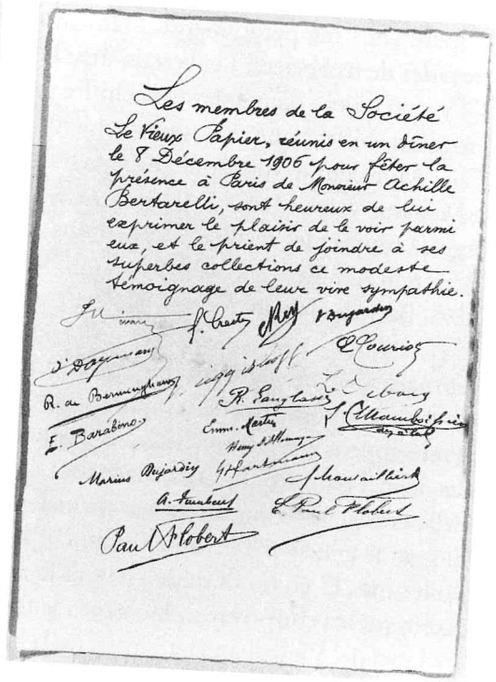


FIG. 17 - Attestato di simpatia dei soci del Vieux Papier dell'8 dicembre 1906.

j'éspère vous me perdonnerez. Demain ou après domain j'enverrais ma cotisation au tresorier de ns Societé. J'enverrais aussi le montant de l'impression du premier numero, s'il y aura besoin d'augmenter la chiffre prière de m'ecrire. Si vous croyez plus opportun eroger la chiffre dans une autre manière vous êtes completement libre de le faire.
Cher Monsieur je vous souhaite milles felicités et toujours et sourtout une bonne santé à Madame votre Mère.
Agréez toutes mes meilleurs salutations
Bertarelli Achille
18 S. Barnaba Milan

Tornato a Milano Bertarelli inviò a Vivarez una lettera di ringraziamento, ancora stordito di tutte le cortesie di cui era stato oggetto.
Aveva appena ricevuto una cassa contenente tutti i libri scritti da D'Allemagne sulle carte da gioco, i giocattoli, i giochi di società, le serrature e le luminarie. Avendo avuto notizia della cattiva situazione in cui versavano le casse della Società Bertarelli con ennesimo gesto di grande generosità inviò 200 Franchi a sostegno delle forti spese di pubblicazione del bollettino. E' citato in questa lettera lo scambio di fogli o frammenti di carta decorata settecentesca con Vivarez. Ho avuto la fortuna di ritrovare una traccia di questi scambi tra i soci del Vieux Papier a Lipsia, nella bella collezione di carte decorate della Deutsche Bucherei che è basata in gran parte su quanto raccolto dal grande collezionista di storia della carta Franz Bartsch, socio viennese del Vieux Papier. Alcuni fogli della collezione di Bartsch, fogli di carta decorata francese e italiana del '700, recano ancora il timbro con il nome di Vivarez e di Bertarelli apposto da Bartsch sui fogli ricevuti in una data attorno al 1905.
Anche nei primi mesi del 1907 Bertarelli diede il suo contributo alle attività dell'associazione. Le sue stampe di carattere religioso vennero descritte nei bollettini del marzo e del maggio, in quello del 1° luglio vennero pubblicate alcune vignette della sua collezione (fig. 18).

12ª LETTERA

Mon cher President
Pardon de mon trés longue silence! Je viens de lire sur le dernier Bulletin ma dette de frcs. 19.70 Expos. Milan. Vous savez que c'est mon affaire et je me quitteras chez M. Tumbeuf en lui envoyant un mandatporte frcs. 20 plus 12 frcs. pour un nouvel membre que j'ais l'honneur de vous presenter Mr le Commendeur Professeur François Novati-Milan Rue Borgonuovo. Mr. Novati est actuellement recteur de l'Academie Scientifique litteraire de ns. ville et le plus competent ecrivains italiens pour tout ce qui se référe à l'histoire du moyen age. il est une trés bonne acquisition pour ns. Societé. Je vous envoie à part quelques feuilles avec entêtes de la Cisalpine plus le menus du diner offert au membre

VIGNETTES XVIII[e] SIÈCLE *(Coll. Bertarelli).*
Reports lithographiques par M. Moutaillier.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE " LE VIEUX PAPIER " — JUILLET 1907.

FIG. 18 - Vignette del XVIII secolo riprodotte sul Bulletin da originali della collezione Bertarelli.

Ruan a Milan. Je commence a penser à mon voyage. Trés probablement je partirais en octobre pour Naples Massaua Asmara Keren Agordat Cassala Kartum et retour. La traversé du desert entre Cassala et Kartum doit être le clou du voyage. Il sera un voyage penible mais j'espere fort interessant. Pour le 40 diner - Iconographie militaire je pourrais envoyer des costumes militaires sourtout de l'epoque Empire peut-être pas connus en France (ça c'est trop, je voulait dire à quelques membres de la Societé).
Pensez vous que les pieces peuvent interesser? Dans ce cas je les enverrais. Agréez cher Monsieur mes sinceres et amicales salutations
Bertarelli Achille

Nella lettera dell'inizio di giugno del 1907, il 40° Diner di cui si parla si svolse il 23 giugno (fig. 19), Bertarelli presentò a Vivarez Francesco Novati suo grande amico e sicuro punto di riferimento negli studi sulle stampe popolari[21]. Novati figurò infatti come nuovo socio dal 1° settembre 1907 insieme ad una Dott.ssa Lydia Moriondi dell'Università di Roma di cui non ho trovato riferimenti. Bertarelli stava definendo i particolari di un viaggio nelle colonie italiane d'Africa, che si svolse tra l'ottobre e il dicembre di quell'anno.
Nei mesi tra il luglio e l'ottobre si era tenuta a Parigi una importante «Exposition Rétrospective du Papier» patrocinata da «Le Vieux Papier» e curata da Paul Flobert. Il catalogo della Mostra[22] è di grande interesse per l'enorme quantità di materiale esposto, 5000 documenti, e per la suddivisione delle stampe in categorie: documenti della vita privata, della vita pubblica, della vita mondana, della vita commerciale, della vita militare. Nella lista dei prestatori, come ci si può aspettare, figurano molti soci della Società e in particolare il nome di Bertarelli si ritrova affiancato ad un consistente gruppo di stampe. La Mostra costituì senz'altro il maggior sforzo e contributo del Vieux Papier alla storia della cultura del primo decennio del secolo, ma non solo, poiché ben poche mostre di questa portata sono state tentate fino ad oggi.

13ª LETTERA

Cher Monsieur
Milan 24.2.1908
Je retourne à la vie!!! Aprés mon retour d'Afrique j'ais du faire un longue article sur le moyens de voyager dans la Colonie dans le Bulletin du Touring Club et aprés le 8 janvier on venait de me communiquer un livre paru alors «3500 ex libri italiens» qui etait tout à fait la copie de mon livre «Les ex libris italiens» paru dans le 1902 naturellement sauf les erreurs. J'ai engagé une battaille acharmé en pubbliant une memoire defensionelle d'un caractère polemique tres vif et que je suis êté forcé la rediger dans un grand bruit et qui m'a porté une foule de congratulations des personnes les plus distingués dans les etudes. Copier mon texte c'est rien je ne veux que mon texte soit le fond à une foule d'erreurs les plus abominables.

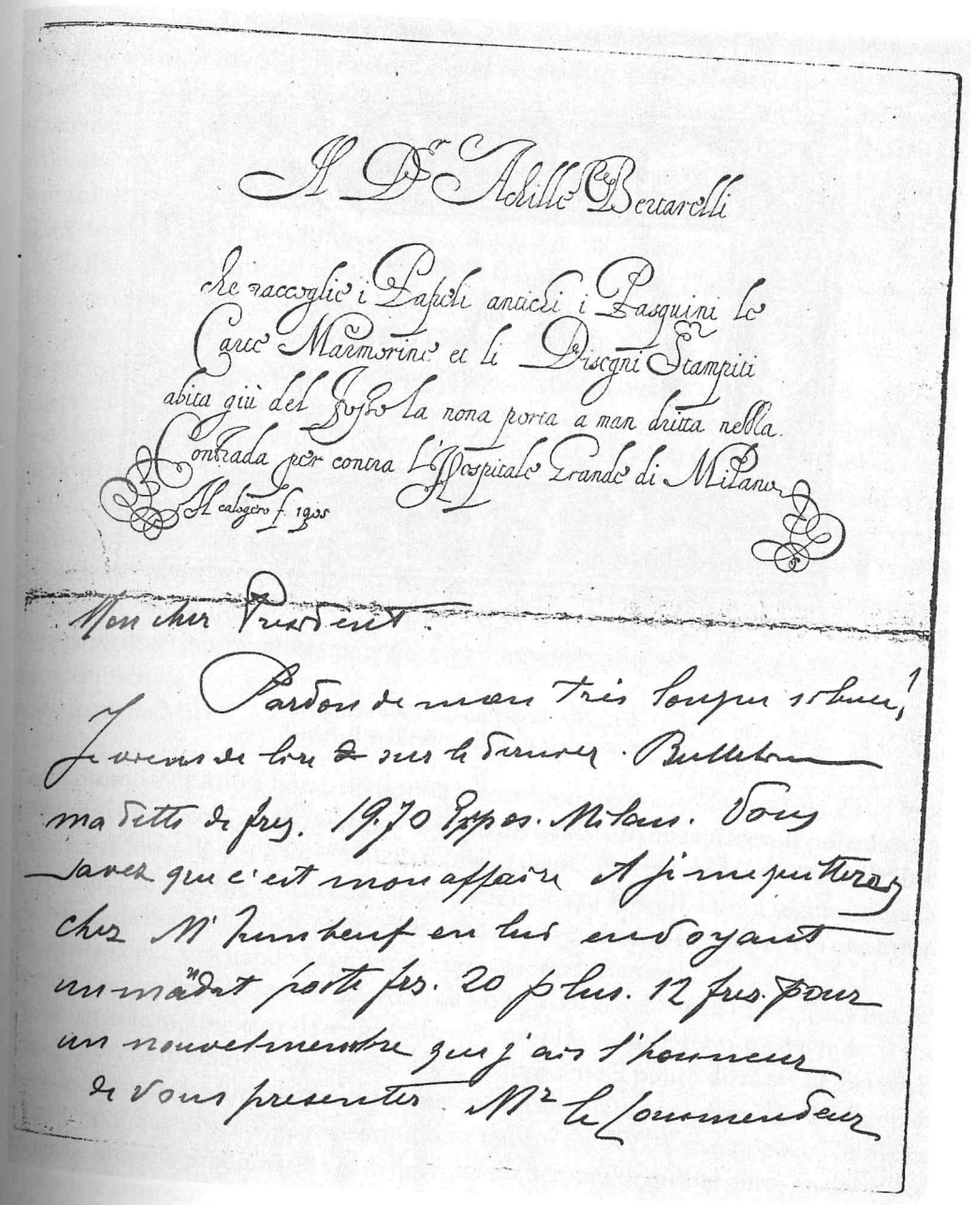

Il Dr Achille Bertarelli
che raccoglie i Fasci antichi i Pasquini le
Carte Marmorine ed li Disegni Stampiti
abita giù del Dosso la nona porta a man diritta nella
Contrada per contra L'Ospitale Grande di Milano
Il calligero f. 1908
Mon cher President
Pardon de mon tres long retard,
je viens de lire de ses de Samedi. Bulletin
ma Petite de frs. 19,70 Expos. Milan. Sous
savez que c'est mon affaire d'imputer
chez M' Turnbeuf en lui envoyant
un mandat poste frs. 20 plus. 12 frs. pour
un nouvel numero que j'ais l'honneur
de vous presenter M^r le Commendeur

Fig. 19 - Il primo foglio e la testata incisa della lettera del giugno 1907.

FIG. 20 - Tesserino del 1908 stampato
da un originale della collezione Bertarelli.

Et ainsi vous verrez Laderchi 1790 creé comte par Alfonso II de Ferrara qui gouvernait 1590. Vous verrez que l'ex libris Jo. Casp. comes S.R.F. comes Cobenz êté classè au nom Casp. Jean. Vous verrez l'auteur traduire *Pincerna* = Gran coupier en Picerna siep de la Carniola. Vous verrez attribuer à Dominique Gravina de la fin du siècle XVIII une cronique qui a êté écrite pour un anonime veçu dans le 1350-1380. Mais je pourrais remplir des volumes a ces betises. Même les transcriptions des libellés des ex libris cour la même fortune. Ex libris Junot «Gran Marechal de l'Empire» devien Gran Marechal du Ier Empire!!! Le premier Empire. Mais c'est inutil continuer l'histoire trés amusante. Dans cette campagne qui maintenant va entrer dans une phase decisive je n'ais pas pus m'occuper du Vieux Papier ni en correspondre avec tous les amis.
J'espére que vous m'excuserez du longue silence. Mr Flobert vien de me demander des notices pour un article sur les cartes de visite. Je lui enverras quelques chose aujourd'hui. Je craigne pour les originaux! J'espere qu'il ne seront pas gâtés ni perdu. Tant plus qu'il me doivent servir pour mon nouvel livre que je vien de commencer sur les cartes de visite pubblication qui paraitra entre quelques années parceque elle est maintenant seulement esquissée. Mais ce livre envisagera la question presque exclusivement au point de vue de l'histoire des petits graveures du XVIII siècle en Italie qui ont fait des choses superbes et qui ne sont pas connus
Bien cordialement agréez mes plus sinceres salutations
Bertarelli Achille
18 S. Barnaba Milan

Con il ritorno dall'Africa Bertarelli riprese la corrispondenza con Vivarez (fig. 20). Dopo aver scritto un articolo sul suo viaggio[23] si trovò invischiato in una spiacevole polemica per l'uscita del libro di J. Gelli, 3500 Ex-libris Italiani, Hoepli, Milano 1908. Il libro, pubblicato nella celebre collana divulgativa dei manuali Hoepli, faceva seguito a quello pubblicato da Bertarelli pochi anni prima con la stessa casa editrice[24], ma ne era una brutta e scorretta copia, suscitando le giuste recriminazioni di Bertarelli[25].
Bertarelli era in rapporto con il più volte citato segretario del Vieux Papier Paul Flobert per un articolo sui biglietti da visita italiani[26], proprio mentre stava preparando il suo impegnativo libro sullo stesso argomento. E' importante il punto di vista che Bertarelli intendeva assumere affrontando questi materiali, egli infatti era interessato a sviluppare e approfondire la storia degli incisori minori italiani del XVIII secolo, poco conosciuti malgrado abbiano prodotto una gran quantità di incisioni di ottimo gusto anche se non di carattere artistico[27]. La polemica con Hoepli aveva evidentemente orientato Bertarelli verso un altro editore: l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, il cui direttore il Cav. Paolo Gaffuri, peraltro anche lui noto collezionista di documenti sulla stampa, risulta iscritto al Vieux Papier al 1° maggio 1908. Al 1° settembre risulta iscritto l'ultimo socio italiano di quel periodo: il Conte Carlo Visconti di Marcigliano, di Inzago (Milano).
Con il 1908 si chiuse il periodo più intenso della partecipazione di Bertarelli al Vieux Papier. Altri impegni erano sopraggiunti, primo fra tutti la preparazione della Mostra

d'Iconografia Popolare Italiana ordinata insieme a Novati nel 1911 in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia. Di lì a poco, nello stesso anno, il 1915 così importante per la storia europea, dovevano venire a mancare sia Vivarez che Novati.
Alberto Milano
novembre 1994

Ringraziamenti

Quattro anni fa Claude Guiard, allora vice presidente del Vieux Papier e presidente della International Playing-Card Society, durante una delle annuali riunioni di collezionisti, mi informò di aver trovato in un riordino dell'archivio del Vieux Papier alcuni documenti relativi ad Achille Bertarelli. Mi riproposi di visionare il materiale appena possibile, e in occasione di un viaggio a Parigi l'attuale presidente del Vieux Papier Henry George mi accolse con grande cordialità, fornendomi, come depositario dell'archivio, tutti gli elementi in suo possesso e fotocopiando per me le 13 lettere di Achille Bertarelli ancora conservate. Desidero quindi sentitamente ringraziare Henry George e ricordare Claude Guiard purtroppo nel frattempo deceduto.
Ringrazio inoltre la Dott.ssa Clelia Alberici che con la consueta generosità mi ha molto aiutato nella trascrizione del testo delle lettere di Bertarelli avendo una lunga consuetudine con la scrittura del Fondatore della Raccolta delle Stampe di cui è stata Direttrice per tanti anni.
Delle 13 lettere non ho fornito una traduzione in italiano ma piuttosto un commento, poiché mi è sembrato che il francese usato da Bertarelli fosse di non difficile comprensione e che comunque andasse mantenuto per l'immediatezza che ne deriva. Nella trascrizione che ho dato delle lettere ho lasciato inalterate le numerose imperfezioni di lingua che in una corrispondenza privata e amichevole quale quella tra Bertarelli e Vivarez non mi sembra abbiano alcuna importanza.

NOTE

[1] Il «Bulletin» del Vieux Papier è conservato presso la Raccolta Bertarelli in volumi suddivisi per anno con la segnatura RIV.R.1.

[2] Liste générale des membres de la Société au 31 décembre 1908 avec la nomenclature de leurs collections particulières.

[3] Achille Bertarelli, *Iconografia Napoleonica, 1796-1799.* Ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani. Milano a spese dell'autore (Tip. Umberto Allegretti) 1903.

[4] Achille Bertarelli, *Scelta di 10 cartoline incise in rame riprodotte da vecchie stampe veneziane a ricordo della V Riunione della Società Bibliografica Italiana*, Venezia 25-28 luglio 1901, Milano 1901. Le cartoline furono probabilmente inviate da Bertarelli a Vivarez nel 1903.

[5] Vedi Bulletin del 1° marzo 1904, pag. 447.

[6] A partire dall'8ª riunione del 20 gennaio 1904 e poi per tutte le riunioni di quell'anno.

[7] Achille Bertarelli, *Relazione ufficiale sul piano di una Mostra Retrospettiva dei Trasporti terrestri e marittimi per l'Esposizione di Milano 1905*, Milano 1903 (La Esposizione era inizialmente prevista per il 1905).

[8] Tra i molti materiali conservati anche presso la Raccolta Bertarelli si può consultare la «Guida Ufficiale all'Esposizione», Milano 1906, segnatura vol. J.29.

[9] Il bozzetto di Metlicovitz fu riprodotto in vari formati, anche sotto forma di cartolina postale. Leopoldo Metlicovitz, nato a Trieste il 17 luglio 1868 e morto a Ponte Lambro (Milano) il 19 ottobre 1944 era autodidatta e dopo aver fatto il litografo si dedicò al cartellone pubblicitario vincendo numerosi concorsi per lavori del genere.

[10] F. A. Quinet di Montmirey-La Ville, collezionista di documenti postali, fu il maggior prestatore, dopo Bertarelli, per l'Esposizione del 1906. Albert Mautouchet di Le Mans era collezionista di storia postale e di stampe popolari.

[11] Le prime firme in alto a sinistra sono quelle del Comitato Direttivo: Vivarez, presidente; Creste vice presidente; Flobert segretario generale; Tumbeuf tesoriere. Seguono poi 35 firme per il totale dei 39 soci che presero parte al 24° Diner. Il resoconto della serata si può leggere sul *Bulletin* del 1° gennaio 1906.

[12] Molte di queste stampe furono riprodotte sul *Bulletin* del 1° marzo 1906.

[13] Il testo della conferenza di D'Allemagne è riportato sul *Bulletin* del 1° maggio 1906.

[14] Vedi le pagg. 49-53 della citata Guida Ufficiale (nota 8).

[15] Caproni Guasti Timina, Achille Bertarelli, *L'aeronautica italiana nell'immagine*, 1487-1875. Milano 1938.

[16] Ai Remondini Achille Bertarelli dedicò molte pagine nei suoi libri, in particolare vedi l'articolo: Achille Bertarelli, *La remondiniana di Bassano Veneto*, in «Emporium», vol. LXVIII, n. 408, dicembre 1928, pagg. 358-369.

[17] I cataloghi della Ditta dei Fratelli Bertarelli sono conservati in gran numero presso la Raccolta in un apposito contenitore. L'offerta di arredi sacri era estremamente ampia, andando dalla semplice immaginetta all'altare.

[18] Sul *Bulletin* del 1° maggio 1909 Vivarez comunica di aver ricevuto il diploma di merito.

[19] I venti soci presenti alla cena e che firmarono il menù disegnato e colorato da Madame Flobert furono: Barabino, De Bermingham, Chamboissier, Couriot, Creste, D'Allemagne, Daymard, Dujardin Marius et Victor, Madame et M. Flobert, Hartmann, Langlassé, Martin, Moutailler, Perrot, Rey, Tumbeuf, Vivarez, Wiggishoff.

[20] Henri-René D'Allemagne, archivista paleografo di Parigi, Paul Flobert segretario del Vieux Papier, collezionista parigino di stampe popolari, J. Charles Wiggishoff presidente della Société Française des Collectionneurs d'ex-libris di cui Bertarelli era vice presidente.

[21] Francesco Novati, nato a Cremona il 10 gennaio 1859, morto a San Remo il 27 dicembre 1915, presidente della Società Storica Lombarda, rettore dell'Accademia di Scienze e Lettere di Milano dal 1903 al 1912.

[22] L'intero catalogo è contenuto nel *Bulletin* del 1° settembre 1907.

[23] Achille Bertarelli, *Il guidone del Touring nell'Eritrea. Note pratiche di viaggio*, in «Rivista Mensile del Touring Club Italiano», anno XIV n. 2 febbraio 1908, pagg. 59-66.

[24] Achille Bertarelli, David Henry Prior, *Gli ex-libris italiani*, Milano, Hoepli, 1902.

[25] Achille Bertarelli, *Gli ex-libris italiani* (lettera aperta al Comm. Ulrico Hoepli) Milano, a spese dell'autore. Off. Grafica Bertieri e Vanzetti, 1908.

[26] Paul Flobert, *Cartes de visite italiennes*, in «L'Art Decoratif», n. 115, avril 1908, con 20 carte da visita del XVIII e XIX secolo della collezione di Bertarelli.

[27] Il volume, uno dei più riusciti di Bertarelli, venne pubblicato nel 1911; Achille Bertarelli, David Henry Prior, *Il biglietto da visita italiano, contributo alla storia del costume e dell'incisione nel secolo XVIII*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1911. Il libro fu recensito da Vivarez con grandissimi elogi nel Bulletin del 1° maggio 1911.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

DONAZIONI DI STAMPE CONTEMPORANEE ALLA CIVICA RACCOLTA A. BERTARELLI 1992-1994

Giovanna Mori

La Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli è nota soprattutto per quanto riguarda la conservazione e la promozione delle stampe antiche artistiche e documentarie. Innumerevoli sono le mostre, le iniziative, le pubblicazioni in questo campo che hanno consolidato, nel corso degli anni, una tradizione di studi scientifici e di catalogazioni, ormai tratti peculiari dell'Istituto dalla sua fondazione.

Meno conosciuto il settore delle stampe moderne e contemporanee che, invece, merita grande attenzione sia per l'elevato numero di opere sia per la congrua e prestigiosa presenza di artisti i quali hanno contribuito a tracciare la storia dell'incisione italiana di questi ultimi due secoli. Il nucleo originario di questa collezione proviene dalla Galleria d'arte moderna di Milano che lo trasmise alla Raccolta nei primi anni del Novecento. Le opere erano, per la maggior parte di artisti dell'Ottocento italiano (tra questi Mosè Bianchi, Pompeo Mariani, Luigi Conconi, Antonio Fontanesi, Giovanni Fattori). Questo fondo venne in seguito significativamente incrementato attraverso donazioni e acquisti promossi dalla direzione dei Musei Civici del Castello Sforzesco, con numerose altre stampe del Novecento. Attualmente, la Bertarelli dispone di circa settemila stampe dell'Ottocento e di questo secolo. Si evidenziano i nomi di Bartolini, Bucci, De Pisis, Maccari, Morandi ecc., in una raccolta che, seppure ordinata e catalogata, deve ancora essere esplorata approfonditamente, un tesoro da valorizzare perché sia adeguatamente apprezzato. Recentemente, sono giunte in dono numerose opere di artisti del nostro tempo che vanno ad arricchire la collezione e che testimoniano come la Raccolta sia punto di riferimento e stimolo nel campo dell'incisione contemporanea e soprattutto continui, nel solco della tradizione, a promuovere ed a diffondere quest'arte. L'Istituto ritiene, infatti, indispensabile, alle soglie del Duemila, conservare e trasmettere una significativa documentazione della grafica contemporanea. A testimonianza di questa intenzione va ricordato, a titolo di esempio, l'allestimento di due mostre con catalogo a cura di Paolo Bellini: la prima nel 1993 nello spazio Baj di Palazzo Dugnani con l'esposizione di 100 fogli provenienti dalla Raccolta, di artisti del XX secolo e la seconda nel 1994 monografica, dedicata a Giancarlo Vitali presso la Sala Castellana del Castello Sforzesco. Non possiamo poi dimenticare altri interventi a questo riguardo, come il convegno «A proposito della

recente dichiarazione sulla grafica originale espressa dalla biennale di Venezia» tenutosi nella Sala Consultazione della Raccolta Bertarelli il 13 febbraio 1992 ed il «Congresso nazionale sull'incisione originale» del 5 maggio 1994, sempre al Castello Sforzesco.
Queste ultime due iniziative, promosse dalla Raccolta, hanno dato voce a diverse testimonianze che hanno contribuito a mettere in risalto la complessa situazione, in cui si trova la stampa contemporanea. Attualmente molti giovani artisti che operano in questo settore, faticano a trovare occasioni di valorizzazione espositiva e di attenzione critica. Il mondo della grafica rimane spesso campo di fruizione per pochi eletti, molteplici sono le cause ed altrettanti le ipotesi di soluzione del problema, che richiede ampia ed approfondita trattazione.
Il presente scritto vuole dare notizia di donazioni di stampe contemporanee giunte alla Bertarelli dal 1992 all'ottobre 1994. Le opere pervenute sono circa 500 e sono state eseguite con diverse tecniche: acquaforte per la maggior parte, ma anche acquatinta, ceramolle, maniera nera, puntasecca e litografia.
Luigi Timocini, apprezzato pittore ed incisore, ha contribuito alla formazione di questo fondo contemporaneo, con il dono del 24 maggio 1993 di 25 incisioni, datate fra il 1970 ed il 1990.
Dolores Sella, artista affermata, ma da apprezzare ulteriormente per la profondità, la coerenza e la serietà con cui si è espressa attraverso il linguaggio incisorio, ha donato il 9 ottobre 1993, 53 stampe che coprono un arco di tempo che va dalla metà degli anni '60 al 1989.
Un nucleo numeroso e di prestigio è costituito dalle 30 acqueforti di Federica Galli, donate dall'artista il 9 dicembre 1993, e databili dal 1981 al 1992. Sono tutte ottime prove e di queste ben 6 sono prove d'artista e 15 sono primi esemplari su una tiratura di 90. Queste incisioni vanno ad aggiungersi alle altre già donate dall'artista, che testimoniano la stima e l'affetto che la Galli nutre per questo Istituto.
Ben 57 sono i fogli donati da Giancarlo Vitali il 15 giugno 1994, le opere vanno dal 1980 al 1993, documentano quindi, l'iter artistico compiuto da questo autore negli ultimi anni.
Un discorso a parte merita l'Inclub fondato nel 1980 a Firenze da Furio Romualdi che tuttora lo dirige. Questa associazione, che ha aperto nuove sedi a Milano, Torino, Napoli ed in altre città, promuove e diffonde con coerenza e profondo convincimento incisioni in bianco e nero, soprattutto acqueforti di tipo figurativo, ed ha ritenuto affine al suo spirito la Raccolta Bertarelli donando tra il 1992 ed il 1994, 91 opere. Gli artisti che aderiscono all'Inclub e che hanno donato una o più delle loro opere sono: Massimo Arduini, Enzo Bellini, Renato Bruscaglia, Riccardo Buroni, Gianni Cacciarini, Andrea Cangemi, Stefano Ceccarelli, Alberto Cellini, Mario Chianese, Teodoro Cotugno, Giampaolo dal Pra, Luca Daum, Marcello Della Valle, Xavier De Maistre, Fiorella Diamantini, Carla di Pancrazio, Paola Emiliani, Enzo Faraoni, Ernesto Fuga, Paola Ginepri, Nunzio Gulino, Stefano Lantieri, Alberto Manfredi, Maurizio Mariani, Vairo Mongatti, Marisa Occari, Gabriele Orselli, Paolo Petrò,

Vincenzo Piazza, Erminio Poretti, Alberto Rocco, Duilio Rossoni, Giorgio Scano, Francesco Sciaccaluga, Maurizio Sicchiero, Ottavio Spagnoli, Roberto Stelluti, Giancarlo Tognoni, Alessandra Varbella, Alberto Venditti, Giancarlo Vitali, Luigi Volpi ed Agostino Zaliani.
Vi sono poi donazioni di altri incisori come Virgilio Tramontin, Emilio Vedova, Walter Piacesi, Armando Donna, Togo (Enzo Migneco), Enrico Della Torre, Giovanni Barbisan e Leonardo Castellani, gli ultimi due attraverso le vedove. Questi artisti sono stati rappresentati in occasione della già citata mostra *L'Incisione in Italia nel XX secolo* e le opere donate sono state presentate nel catalogo.
Doveroso ricordare Remo Brindisi (attraverso le Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco) ed Enrico Baj che hanno donato stampe inserite in pubblicazioni; rispettivamente il primo, 4 litografie a colori che accompagnano il volume *Poesia Giocosa*, Verona 1983, a cura di Franca Magnani (esemplare n. 168) ed il secondo, 2 esemplari del libro d'arte *Manifesto del Futurismo statico*, Roma 1991 (nn. 98-30), illustrati ciascuno da 1 acquaforte a colori. Inoltre, sempre da parte di Baj è pervenuto il volume *Canti Carnacialeschi*, di Lorenzo De' Medici, Milano 1992 (esemplare n. 33) corredato da 3 tavole a colori dell'artista stesso. Per quanto riguarda Baj, è giusto ricordare che la Raccolta possiede più di 500 opere grafiche donate dall'artista dal 1975 al 1993.
Renzo Margonari conosciuto ed apprezzato non solo come incisore, ma anche come pittore e critico d'arte, in data 20 ottobre 1993 ha donato 36 opere, di queste, 17 sono litografie a colori, le altre sono acqueforti e acquetinte. La maggior parte dei fogli sono degli anni Settanta, ma ve n'è qualcuno anche degli anni Sessanta e Ottanta.
Pippo Spinoccia ha donato il 15 marzo 1994, 24 litografie a colori che sono state eseguite tra il 1969 ed il 1983.
Ricordiamo poi, artisti quali Giuliana Consilvio, Giancarlo Tognoni, su cui ci soffermeremo più avanti.
Isa Pizzoni è presente con 4 incisioni donate il 22 aprile 1992. I soggetti sono animali tratteggiati con mano ferma e sicura.
Bruno Missieri ha donato il 12 marzo 1992, 3 incisioni alla maniera nera e 2 acquetinte. L'artista piacentino delinea cespugli, conchiglie e fiori in atmosfere spesso buie, attraversate da lame di luci cangianti che illuminano gli oggetti rendendoli carichi di significati reconditi.
Hanno donato, inoltre: Roberto Rampinelli, Erminio Poretti, Luigi Cazzaro, Laura Di Fazio, Simone Gentile, Dino Facchinelli, Enzo Pituello, Amedeo Tedeschi Toschi, Alberto Venditti, Francesco Franco, Enrico Gandino, Glauco Dimini, Alessandro Pandolfi, Goliardo Pandolfi, Paola Grienti Nasso, Ugo Zovetti, Biagio Civale.
Di alcuni degli artisti che fin qui sono stati citati, si è ritenuto opportuno tracciare brevi schede di opere con relativa bibliografia essenziale ed alcune note biografiche e non è stato naturalmente possibile dare spazio a tutti. E' questo un contributo, un inizio che apre la strada ad altri studi sull'incisione contemporanea. Per quanto riguarda il materiale

bibliografico va detto che non sempre è stato di facile reperimento, poiché in molti casi si tratta di presentazioni a mostre, opuscoli che non hanno molta diffusione, fanno eccezione gli artisti più famosi le cui opere sono state oggetto di studio. A questo proposito desideriamo ringraziare tutti quegli incisori, da noi interpellati, che hanno fornito materiale ed informazioni sulla loro produzione e che hanno permesso la stesura di questo scritto. Parte di quanto ci è pervenuto non è stato utilizzato per motivi di spazio, ma è a disposizione degli utenti della Biblioteca annessa all'Istituto.

L'autrice precisa che il presente articolo è stato consegnato nel dicembre 1994, di conseguenza le informazioni bibliografiche riguardanti ciascun artista, sono aggiornate a quella data.

AVVERTENZE ALLA LETTURA DELLE SCHEDE

Nelle schede delle opere alla tecnica seguono le misure dell'inciso e del foglio, di seguito l'indicazione dell'esemplare preso in esame, eventuali scritte sul foglio ed infine la collocazione.
Desidero ringraziare gli addetti della Civica Raccolta Bertarelli per la paziente e qualificata assistenza ed un ringraziamento particolare a Bianca Broja. Un pensiero riconoscente anche al dott. Claudio Salsi per i consigli e le segnalazioni fornitemi.

N. 1
ENZO BELLINI
MARIO E LA COLOMBA BIANCA 1990

Acquaforte mm. 352 x 292 - 690 x 500
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: MOD m 80-13
Sul foglio: prova per la Civica Raccolta di stampe Achille Bertarelli di Milano E. Bellini.

Questa incisione ripropone il mondo fiabesco di Enzo Bellini: i suoi animali così «umani» ed assoluti protagonisti delle opere, sono qui rappresentati da una colomba e da un rospo. Entrambi guardano lo spettatore con placida curiosità, quasi forse con distacco, sottolineando lo spirito genuinamente contadino dell'artista e nello stesso tempo la sua vena fabulistica. L'opera è stata esposta nel 1991 al Palazzo della Permanente di Milano in occasione della «Sesta Triennale dell'Incisione». L'incisione, secondo quanto ha dichiarato l'artista stesso, ha avuto una tiratura di quaranta esemplari con numeri arabi più sei prove d'autore e quattro prove di stampa.

BIOGRAFIA
Enzo Bellini è nato nel 1932 a Santa Sofia, un paesino dell'Appennino tosco-emiliano e risiede attualmente a Milano. Autodidatta per quanto riguarda le tecniche incisorie, compie un tirocinio presso gli studi dei pittori Aloisi e De Cavero di Torino. Si trasferisce a Milano negli anni 60 dove si dedica alla decorazione per arredamento ed al disegno di copertine di libri e di dischi. Risale al 1974 la sua prima mostra personale alla Galleria «La nuova sfera». Il Corpus calcografico delle sue opere conta più di trecento acqueforti sempre con soggetti di animali ambientati in scenari naturali. La tecnica utilizzata è quella all'acquaforte con morsura piana.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Itinerario per l'Eden, Varzi 1994.
C. Mai, *Il Bestiario di Enzo Bellini* in «Grafica D'arte», n. 10, aprile-giugno 1992, pp. 24-25.

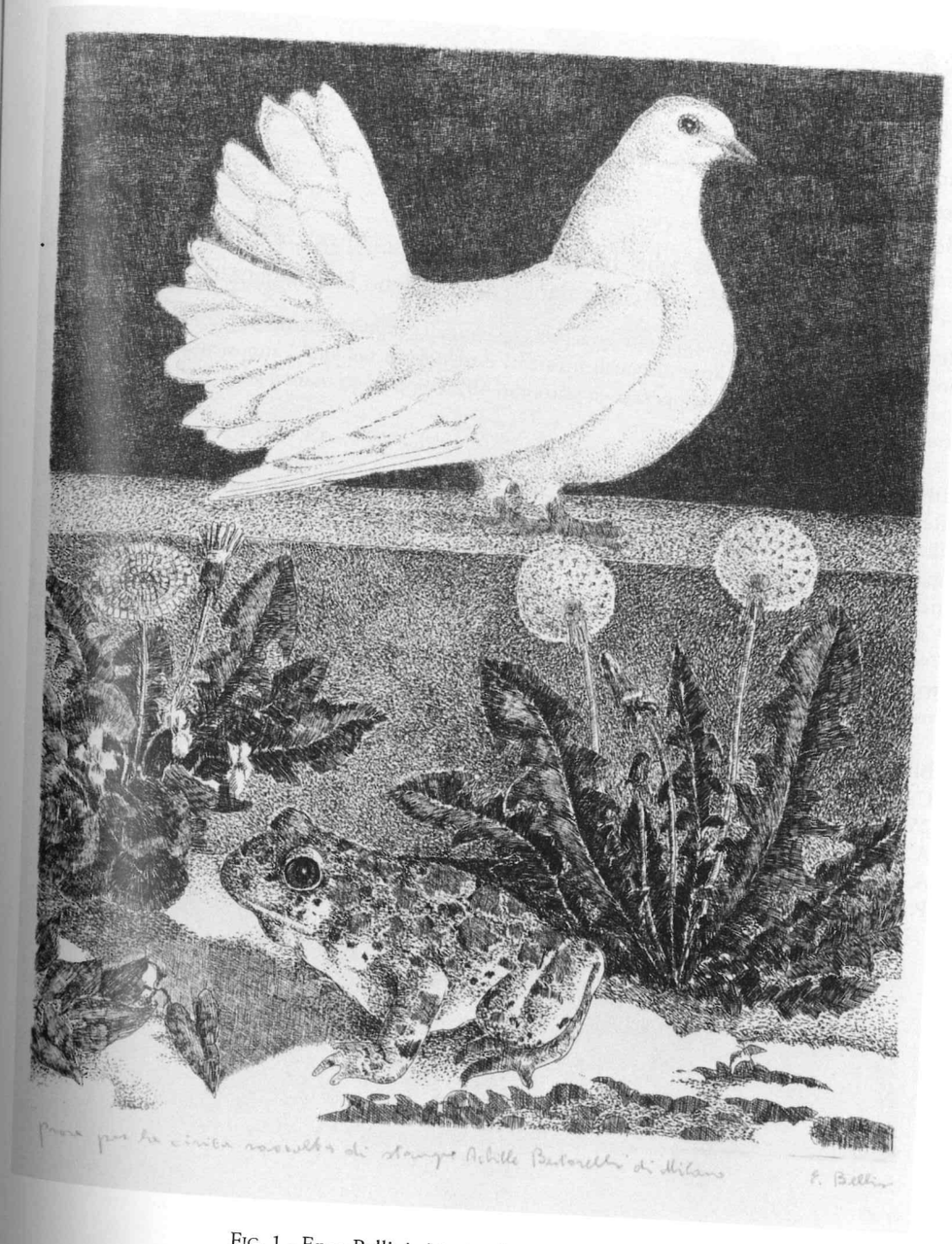


Fig. 1 - Enzo Bellini, *Mario e la colomba bianca*

N. 2
RENATO BRUSCAGLIA
ARATURA 1980

Acquaforte mm. 247 x 330 - 495 x 695
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: MOD m 80-17
Sul foglio: 1980 R. Bruscaglia. In margine di pugno dell'artista: «Aratura p.d.a. per la Civica Raccolta di Stampe» Achille Bertarelli di Milano Bruscaglia 1980.

Incisione peculiare dell'artista che privilegia paesaggi naturali per poi trasfigurarli in immagini ideali, come in questo caso, in cui le linee diagonali insistenti e tremolanti rendono l'atmosfera abbagliante di un pomeriggio assolato. Di quest'opera sono stati tirati 40 esemplari con numeri arabi, 10 con numerazione romana e 10 prove d'autore.

BIOGRAFIA
Renato Bruscaglia nasce ad Urbino nel 1921; allievo e poi docente all'Istituto per la Decorazione e Illustrazione del Libro della sua città natale, insegnerà successivamente anche all'Accademia di Belle Arti sempre di Urbino ed all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Allievo di L. Castellani, ha partecipato, ricevendone numerosi riconoscimenti, alle più importanti rassegne grafiche (primo premio nel 1957 per la Calcografia alla Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea di Venezia). Ha pubblicato nel 1988 *Incisione calcografica e stampa originale d'arte*, che rimane guida validissima per chi si vuole cimentare nelle tecniche incisorie. Inconfondibile il «segno» di R. Bruscaglia che caratterizza ogni sua opera e rivela una visione poetica e personale del mondo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
CLEMENTE MAI, *Renato Bruscaglia o dell'acquaforte*, in «Grafica d'arte», n. 9, gennaio-marzo 1992, pp. 24-25.
A. CIARROCCHI, *Renato Bruscaglia. Incisioni all'acquaforte (1953-1989)*, Civitanova Marche 1991.
A. EMILIANI, *Renato Bruscaglia. Acqueforti 1950-1989*, Bologna 1992.
P. BELLINI, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 142.

FIG. 2 - Renato Bruscaglia, *Aratura*

N. 3
GIULIANA CONSILVIO
DONNE IN TRAM

Puntasecca e acquatinta 1974
2 lastre: a) mm. 120 x 145; b) mm. 112 x 152; foglio mm. 500 x 695
esemplare: 15/20
Sul foglio: 15/20 puntasecca + acquatinta «donne in tram» G. Consilvio 74
Bertarelli: MOD m 82-19

Opera degli anni '70 nei quali l'artista sottolineava gli aspetti più problematici della società moderna. Figure sfatte dalla fatica, ognuna racchiusa su se stessa, abbandonata alla propria solitudine. Le linee sono ora lievi, ora pesanti nel delineare sagome deformate dal dolore. Sempre del medesimo periodo e simile nella struttura e nello spirito è *Donna in sottoveste* del 1974 (P. BELLINI, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, p. 190, n. 84).

BIOGRAFIA
Giuliana Consilvio è nata a Milano nel 1941. Ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e successivamente si è diplomata ad Urbino all'Istituto di Arte Grafica. La sua prima esposizione personale risale al 1969 alla Galleria «L'Isola» di Milano. Negli anni '70 ha privilegiato i soggetti legati alla città, sottolineando gli aspetti alienanti della metropoli. Negli anni '80 ha aggiunto a queste tematiche, immagini tratte dalla campagna lombarda: cascinali, campi, tranquilli paesaggi agricoli con un rinnovato interesse per la «terra» e le sue «tracce», sotto il segno di un raffinato quanto personalissimo grafismo. Oltre quattrocento le opere al suo attivo eseguite con diverse tecniche incisorie. Nel 1989 è uscito un catalogo completo delle sue opere a cura di G. Solmi.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
G. SOLMI, *Giuliana Consilvio. Il segno dipinto*, Clusone 1989.
P. BELLINI, *Giuliana Consilvio. Una riflessione sulla qualità della vita*, in «Grafica d'arte», n. 4, ottobre-dicembre 1990.
P. BELLINI, *L'incisione in Italia. Nel XX secolo*, Milano 1993, p. 190.

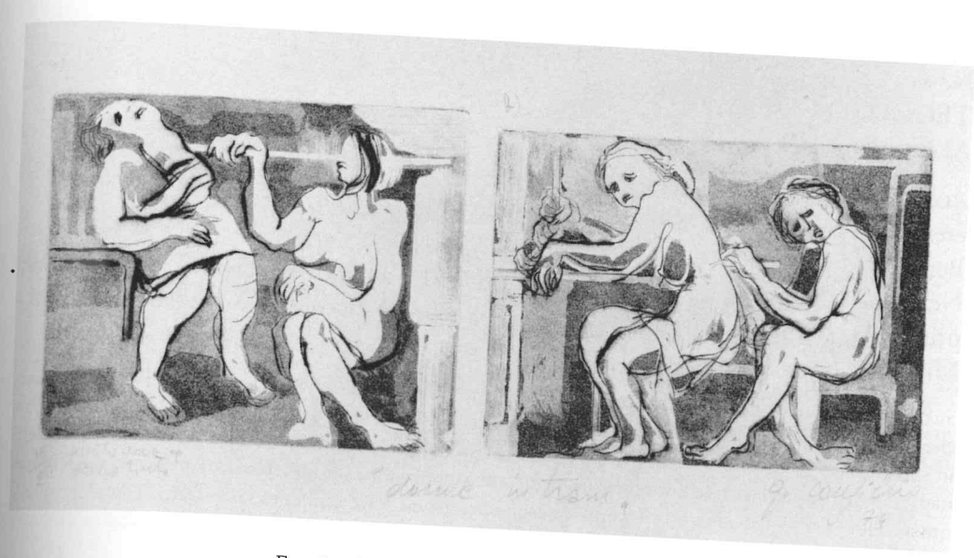


FIG. 3 - Giuliana Consilvio, *Donne in tram*

N. 4
TEODORO COTUGNO
ALLA PRIMAVERA 1991

Acquaforte: mm. 425 x 295 - 696 x 496
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: MOD m 82-11
Nell'inciso in basso a sinistra: «T. Cotugno 6-91 - alla primavera»; nel margine: «Alla primavera» firma dell'autore; più sotto: «prova per la raccolta di Stampe A. Bertarelli - Milano»

Su di un mobile, con accanto libri ed oggetti, è posto un vaso da cui escono rigogliosi dei rami di fiori di pesco, che illuminano l'ambiente circostante. Cotugno, artista sensibile soprattutto al fascino dei paesaggi naturali, in special modo di quelli lodigiani, riesce anche nell'immagine di un interno ad esprimere il respiro della natura. Instancabile ed abilissimo incisore segue con trepidazione e competenza ogni fase tecnica fino ad ottenere un foglio riccamente intessuto di segni precisi ed assolutamente «necessari» a rendere quelle atmosfere che sono solo sue. Di quest'opera sono stati tirati 40 esemplari con numerazione araba e 10 prove d'artista.

BIOGRAFIA
Teodoro Cotugno nasce a Desio nel 1943. Nel 1962 inizia la sua attività artistica. Fondamentale il suo incontro con le incisioni di Giorgio Morandi, specie dopo la grande mostra di Bologna del 1966. In seguito, fonda con Luigi Poletti un circolo culturale denominato «Il Segno» in cui si applicano e sperimentano le tecniche calcografiche, che verranno approfondite dall'artista durante la frequentazione dei corsi di tecniche incisorie, tenute presso l'Istituto Statale d'Arte di Urbino. Nel 1985 ha contribuito a creare l'associazione «Grafica Originale» con sede a Milano che è impegnata a tutelare la stampa d'arte. Fondamentale fonte di ispirazione delle sue opere, sono i paesaggi padani: corti, cascine, vigneti, campi, ma anche quelli urbinati con le sue colline ed i suoi tetti. Tecnica prediletta è l'acquaforte ed il corpus calcografico è di circa 200 opere.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Enzo Fabiani, *Cotugno. Incisioni*, Milano 1988.
Pier Luigi Gerosa, *Vigneti di Teodoro Cotugno. Incisioni, disegni, acquerelli*, Bormio 1989.
Aldo Caserini, *Teodoro Cotugno*, in «Grafica d'arte» n. 5, pp. 28-29, Milano 1991.
Teodoro Cotugno. Suggestioni, Salerano sul Lambro, 1991.
Teodoro Cotugno. Incisioni 1989-1992, Milano 1992.
Teodoro Cotugno. Incisioni 1983-1993, Treviglio 1993.
P. Bellini, *L'Incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 194.

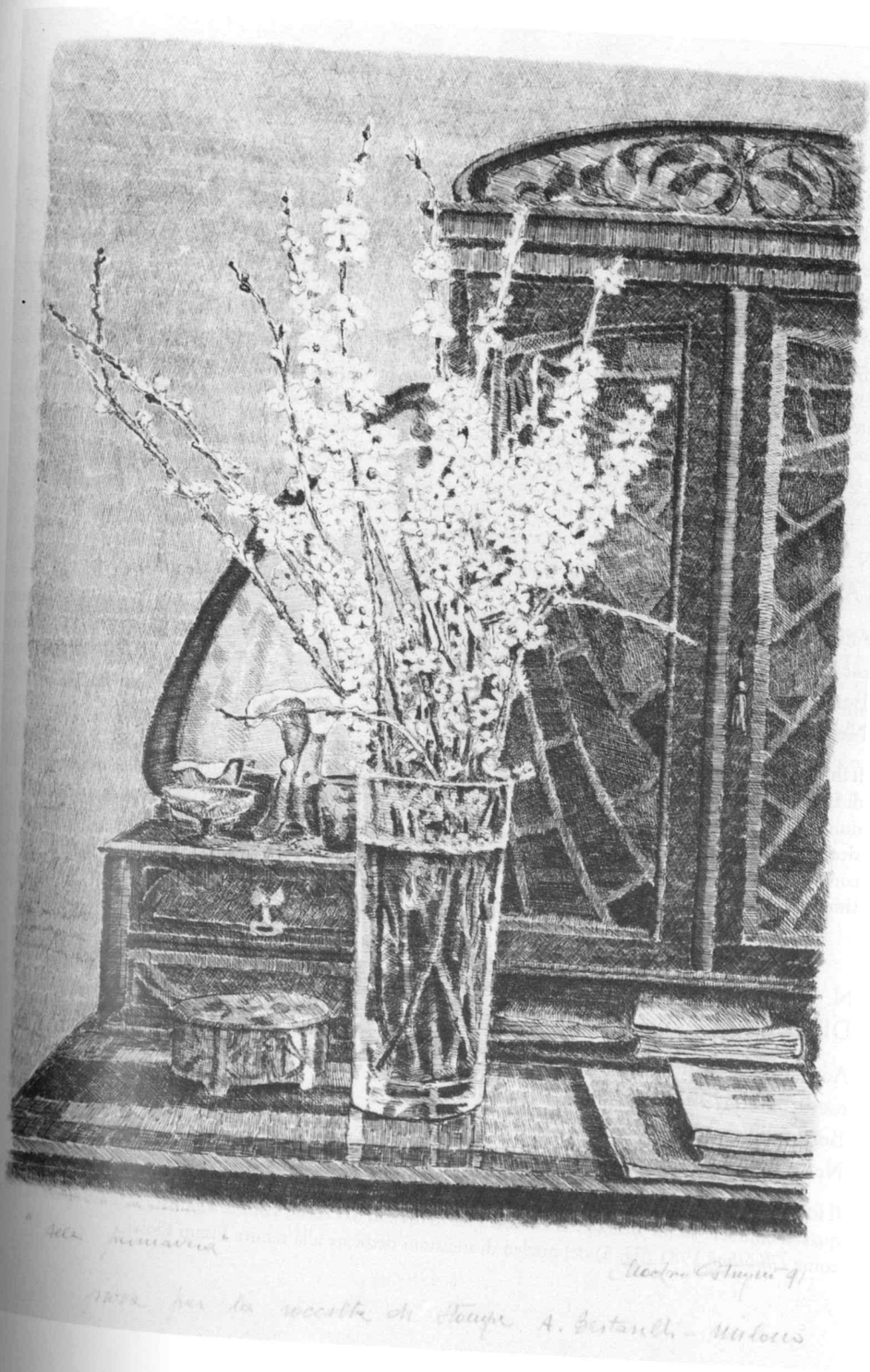


Fig. 4 - Teodoro Cotugno, *Alla primavera*

N. 5
FEDERICA GALLI
GLI OLMI 1981

Acquaforte: mm. 632 x 345 - 702 x 496
esemplare: 1/90
Bertarelli: Aggiunte moderne
Nel margine a matita: «1/90 Gli Olmi» segue firma dell'artista e data

Rami che s'intrecciano in un fitto fogliame che lascia intravvedere a fatica il cielo. Una natura rigogliosa che riempie completamente l'immagine, quasi a voler travalicare i limiti materiali del foglio «...un segno che intesse le sue trame in sempre giusto rapporto col taglio e il formato delle immagini...» (G.A. Dell'Acqua, *Federica Galli*, Milano 1990, p. 16). Quest'opera fa parte di una serie di 33 incisioni eseguite tra il 1977 ed il 1982, ispirate alla grande tenuta Pisani Dossi nei pressi di Albairate vicino a Milano.

N. 6
LA VIGNA DEL PERO 1990

Acquaforte: mm. 345 x 794 - 705 x 994
esemplare: 1/90
Bertarelli: Aggiunte moderne
Nel margine a matita: «1/90 Vigna del pero» segue firma dell'artista e data

Il titolo dell'opera è di invenzione dell'artista stessa, in quanto il luogo reale illustrato si trova in una frazione di Bereguardo (Pv) vicino al Ticino, poco lontano comunque dal sito indicato dal titolo; Federica Galli, durante un sopralluogo in quelle zone è rimasta affascinata dal nome suggestivo e poetico ha voluto così ricordarlo. L'immagine di questo nucleo di case, che comprende anche una chiesa visibile a sinistra, è resa con puntigliosa dovizia di particolari; netto è lo stacco fra gli alberi sullo sfondo ed il cielo, mediante la linea sinuosa delle cime degli alberi.

N. 7
DIVIETO DI CACCIA 1982

Acquaforte: mm. 640 x 350 - 700 x 498
esemplare: 1/90
Bertarelli: Aggiunte moderne
Nel margine a matita: «1/90 Divieto di caccia» segue firma dell'artista e data

Il foglio è quasi interamente riempito dalle fitte e numerose ramificazioni di un grande albero che sembra quasi incombere su un piccolo e storto cartello di divieto di caccia, visibile a sinistra. Quest'opera fa parte, come *Gli Olmi*, 1981 (fig. 5) del nucleo di incisioni dedicate alla tenuta Pisani Dossi..

N. 8
LA CORTE 1990

Acquaforte: mm. 393 x 395 - 692 x 491
esemplare: 1/90
Bertarelli: Aggiunte moderne
Nel margine a matita: «1/90 La Corte» segue firma dell'artista e data

Da un portone aperto, sovrastato da un grande arco in muratura, vi è l'aia di una cascina. Sul selciato, netto è il segno dell'ombra delle case, l'impressione è quella di un'atmosfera silenziosa e sospesa nel tempo. Inconsueto è il taglio prospettico dato dall'artista, specie per quanto riguarda la presenza dell'ombra, che è rarissima nelle opere della Galli.

BIOGRAFIA
Federica Galli nasce a Soresina in provincia di Cremona nel 1932. Nel 1954 consegue la maturità artistica all'Accademia di Brera. Tiene la sua prima mostra personale a Milano nel 1958, in seguito è un susseguirsi di premi e riconoscimenti da tutto il mondo. Frequentissimi i viaggi all'estero, durante i quali assimila e rielabora i modelli culturali del passato, maturando gradualmente un personalissimo linguaggio espressivo che si esprime attraverso la tecnica dell'acquaforte. Un segno preciso, nitido che trapassa dal nero a tutte le gamme del grigio attraverso molteplici morsure e che delinea gli adorati paesaggi padani di cascine, alberi, lanche con occhio attento e amorevole. Nel 1975 Giovanni Testori stende la prefazione del catalogo per la mostra personale alla galleria Trentadue a Milano. Nel 1983 inizia lo studio per il ciclo su Venezia che la vedrà impegnata per quasi cinque anni. Nel 1987 espone le sue opere, prima artista vivente, alla fondazione Giorgio Cini, all'isola di S. Giorgio, a Venezia. Nel 1990 tiene una mostra con più di 180 incisioni al Castello Sforzesco di Milano. Nel 1995, 70 acqueforti di Venezia e della campagna lombarda sono state esposte all'Archivio della Città Proibita di Pechino. Innumerevoli le pubblicazioni che la riguardano.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Mario De Micheli, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano 1969.
David Landau, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano 1982.
Federica Galli. Mostra antologica acqueforti 1954/1990, Milano 1990.
P. Bellini, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 156.

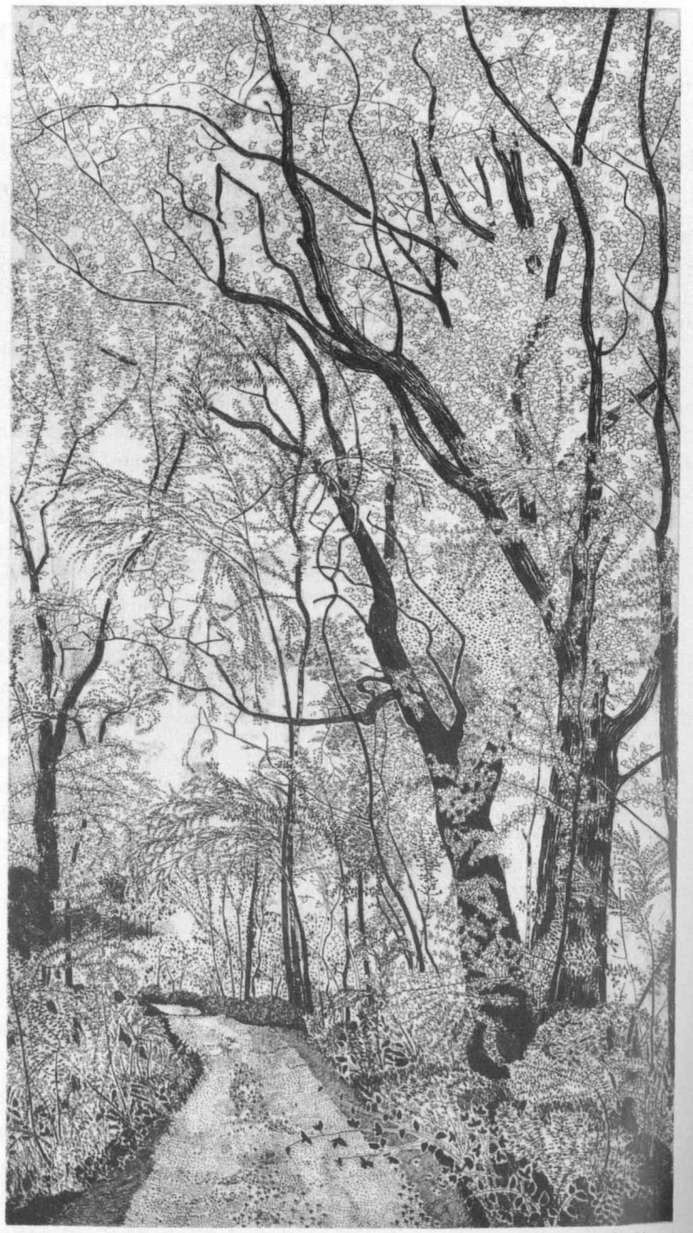


FIG. 5 - Federica Galli, *Gli olmi*

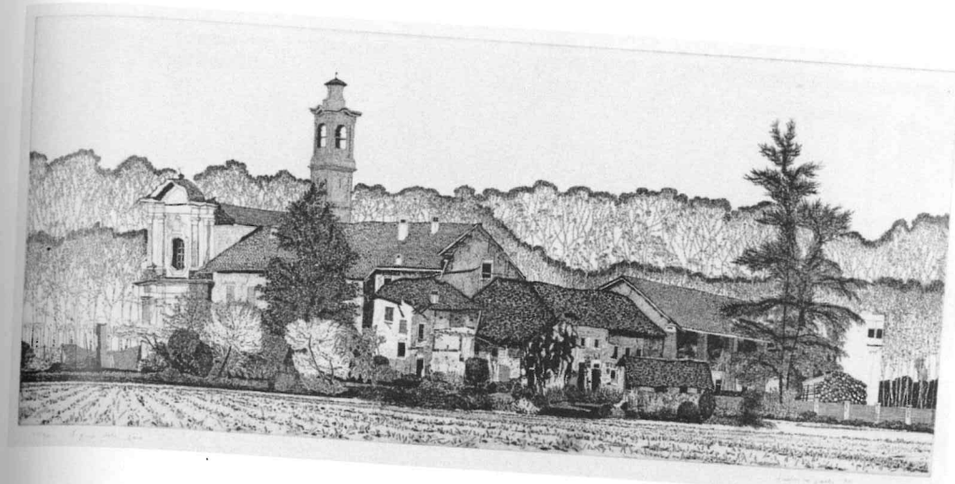


FIG. 6 - Federica Galli, *La vigna del pero*

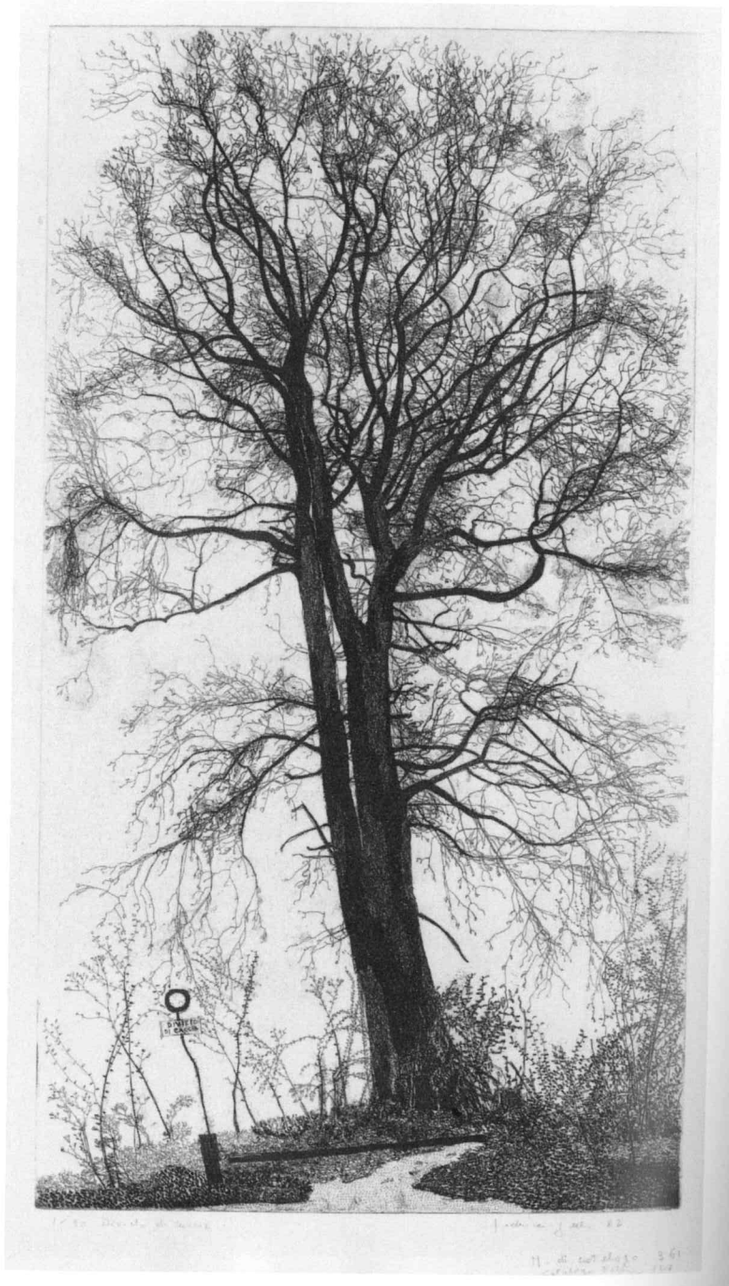


FIG. 7 - Federica Galli, *Divieto di caccia*

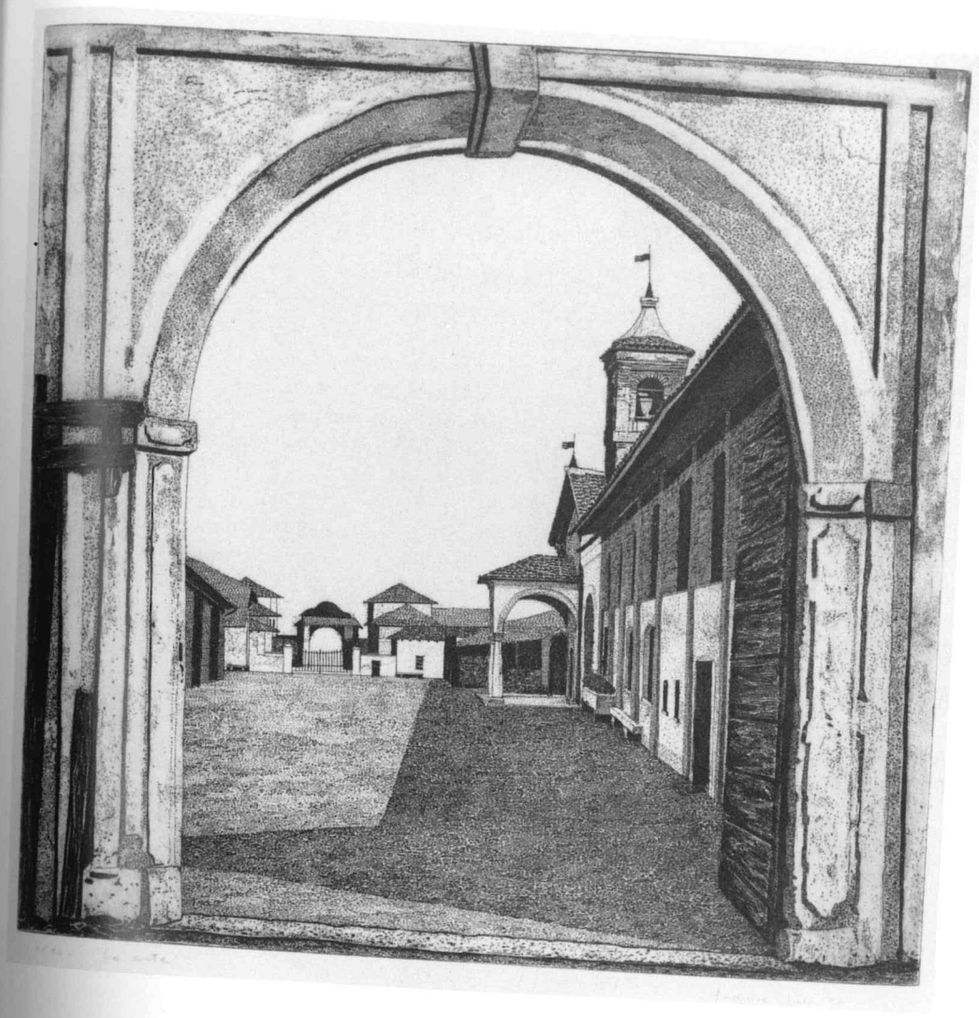


FIG. 8 - Federica Galli, *La corte*

N. 9
NUNZIO GULINO
LE MARGHERITE 1993

Acquaforte: mm 150 x 150 - 500 x 350
esemplare: prova d'artista
Sul foglio: P.d.A. per la C.R.S. Achille Bertarelli di Milano Gulino.
Raccolta Bertarelli: Aggiunte moderne

L'immagine, tutta costruita sotto il segno di un fitto reticolato, è resa grazie a numerose, lentissime e sapienti morsure nei toni che vanno dal grigio argenteo al nero. Gli oggetti presentati: «pur riproducendo il reale, vengono ricomposti secondo una sintassi che nega ogni nesso logico» (M. Massa, *Dalla traccia al segno*, p. 141). L'artista, fedele e coerente nella sua ricerca stilistica, ha delineato e reso in atmosfere rarefatte composizioni di questo tipo, oltre che paesaggi naturali, specie della campagna marchigiana. Di quest'opera sono stati tirati 40 esemplari con numeri arabi, 20 con numeri romani più alcune prove d'artista.

BIOGRAFIA
Nunzio Gulino nato a Comiso nel 1920, si è diplomato alla Scuola del Libro di Urbino, dove ha avuto come maestro L. Castellani. Ha svolto attività di docente ad Urbino ed a Roma. Le prime incisioni risalgono agli inizi degli anni Quaranta ed ora il corpus calcografico dell'artista è di circa settecento opere. I soggetti preferiti sono vedute agresti, oggetti accostati a nature morte in modo imprevedibile, surreale.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
L. De Libero, *Le acqueforti di Nunzio Gulino*, Roma 1954.
AA.VV. *Dalla traccia al segno. Incisioni del Novecento dalle Marche*, Ancona, 1994.
P. Bellini, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 196.

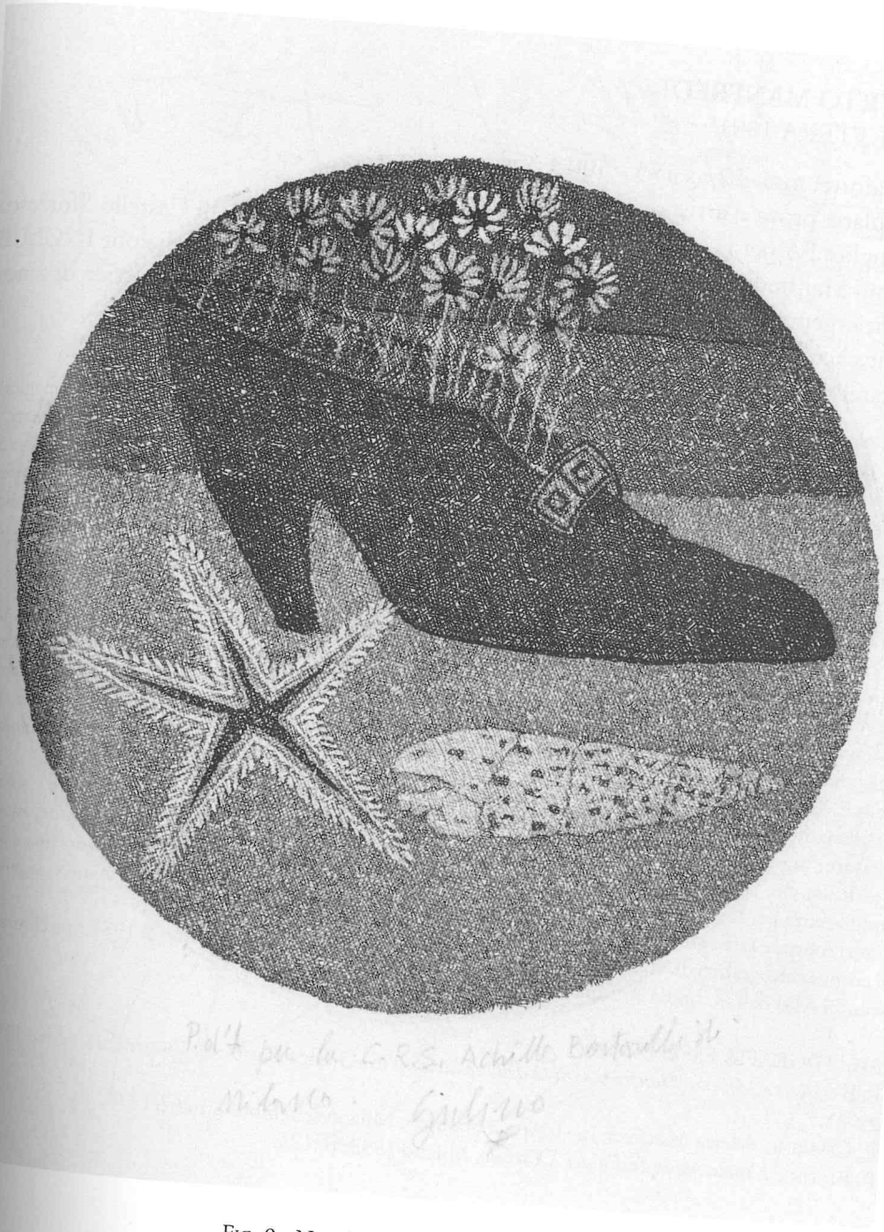


Fig. 9 - Nunzio Gulino, *Le margherite*

N. 10
ALBERTO MANFREDI
LA LETTERA 1991

Acquaforte: mm. 227 x 175 - 500 x 350
esemplare: prova d'artista
Sul foglio: PA per la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli Castello Sforzesco, Milano Manfredi. Ancora più in basso sempre di pugno dell'artista: «Edizione INCLUB, Firenze, gennaio 1992, 40 esemplari firmati e numerati più questo, matrice di zinco, tecnica acquaforte».
Bertarelli: MOD 81-10

Esemplare nel definire la poetica di A. Manfredi è questa immagine: un interno, una «donnina» in reggicalze con accanto una figura maschile; un mondo disincantato ed ironico nello stesso tempo. I volti aguzzi, gli sguardi obliqui, il tutto reso con pochi tratti netti decisi, ma mai imperiosi, «un graffiettino sulla lastra che par gracile ed invece si rivela fortissimo, ingualcibile ed indeformabile» (P. CESARINI, *Alberto Manfredi*, Milano 1979, p. 8). Molto simile nell'impostazione un'altra opera dell'artista: *Pittore e modella*, puntasecca, 1991.

BIOGRAFIA
Alberto Manfredi nasce a Reggio Emilia nel 1930, compie studi umanistici fino al conseguimento della laurea in Lettere Moderne all'Università di Bologna. Diversi gli artisti a cui si è ispirato e dai quali è stato apprezzato: G. Morandi, M. Maccari, A. Ciarrocchi solo per citarne alcuni. Ha partecipato ad innumerevoli ed importanti manifestazioni artistiche, tra cui la XXVII Biennale di Venezia nel 1954 e la VII Quadriennale di Roma nel 1955. E' titolare della cattedra di tecniche incisorie all'Accademia di Firenze e collabora alla rivista: «Il gatto selvatico» diretta da Attilio Bertolucci a Roma, l'artista risiede a Reggio Emilia.
Artista contemporaneo fra i più affermati (innumerevoli riconoscimenti lo confermano), non è solo fine incisore, ma anche pittore e disegnatore. Famose le figure femminili di Manfredi: ballerine, modelle, prostitute che egli delinea senza volgarità «...Manfredi mette in scena modelle che hanno una assoluta indifferenza per la loro nudità, in pose che non riescono a divenire licenziose, e la sua mano vi si posa con tratto sobrio e raffinato». (E. BRAMBILLA, *Alberto Manfredi al di là della seduzione*, p. 30).
Il corpus calcografico di Manfredi conta più di 600 opere e la sua produzione fino al 1984 è racchiusa in tre volumi editi dalla Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
E. BRAMBILLA, *Alberto Manfredi al di là della seduzione*, in «Grafica d'arte», n. 13, gennaio-marzo 1993, pp. 29-31.
P. CESARINI, *Alberto Manfredi*, in «L'Arte a Stampa», Milano settembre-ottobre 1979.
P. BELLINI, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 174.

FIG. 10 - Alberto Manfredi, *La lettera*

N. 11
RENZO MARGONARI
TULIPANI MINACCIATI 1972

Litografia a colori: mm. 495 x 695 (foglio)
esemplare: 49/60
Bertarelli: MOD g 26-15
Nel margine a matita: «10/60 Tulipani minacciati» e firma dell'artista

Cinque tulipani: tre viola, uno verde ed uno bianco stanno sotto la «minaccia» di una forma triangolare con occhio e scaglie di pesce, che sembra incombere su di loro. L'occhio, i pesci, i tulipani sono elementi ricorrenti nel mondo visionario di Margonari. I tulipani, ad esempio, sono qui visti come capaci di sentimenti, e comunque ogni oggetto assume un significato che va oltre la sua immagine. Margonari, artista vicino al surrealismo, ma profondamente autonomo nelle scelte artistiche, si è sempre servito delle cose investndole, però, di significati «fantastici», ambigui, magici. «Con la precisione d'un bambino che si applica ai rudimenti della scrittura, Margonari cerca di tracciare il più precisamente possibile l'imprecisione che deriva dai sogni». (P. WALDBERG, *Renzo Margonari*, Prato 1977).

N. 12
IN SU 1972

Litografia a colori mm 495 x 695 (foglio)
esemplare: 49/60
Bertarelli: MOD g 26-16
Nel margine a matita: «49/60 - in su -» e firma dell'artista

Su uno sfondo verde è visibile un grande pesce rosso piegato innaturalmente ad angolo retto, ne deriva un'immagine divertente, ironica e nello stesso tempo inquietante. Spesso Margonari sottopone i suoi animali ad un processo di denaturalizzazione che li colloca su di un piano estraneo alla logica e al prevedibile «in una sfera in cui le contrapposte categorie del reale e del simulato decadono e in loro luogo s'instaura una sospensione magica». (C. MUNARI, *Renzo Margonari*, Milano 1982).

BIOGRAFIA
Renzo Margonari nasce a Mantova, dove tuttora risiede, nel 1937. Espone dal 1957 ed è noto in campo internazionale come pittore, incisore, scultore e scrittore. E' attivo promotore di mostre, dibattiti, studi, documentari televisivi e cinematografici in campo artistico. E' conosciuto come uno dei maggiori conoscitori del surrealismo e dell'arte fantastica. Per lui i critici nel 1966 hanno coniato il termine di «Parasurrealismo», fa parte dei gruppi internazionali «Phases» e «A-Z». E' direttore dell'Accademia di Belle Arti di Verona.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
P. WALDBERG, *Renzo Margonari*, Prato 1977.
C. MUNARI, *Renzo Margonari*, Milano 1982.
Renzo Margonari. Opere '80-'85, Mantova 1986.
M. Bandini, *Renzo Margonari*, Brescia 1995.

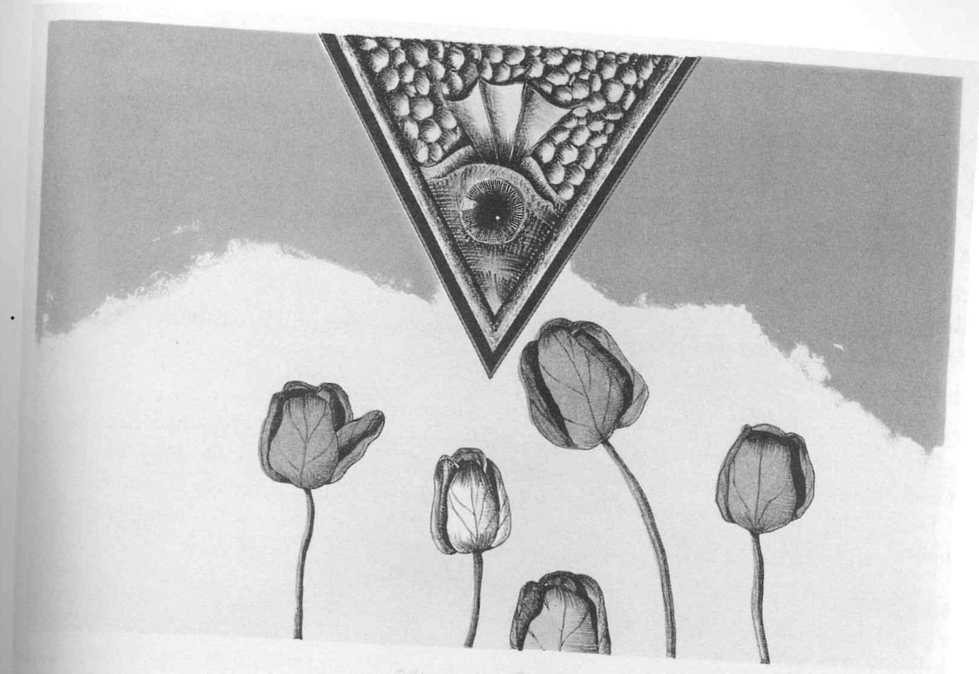


FIG. 11 - Renzo Margonari, *Tulipani minacciati*

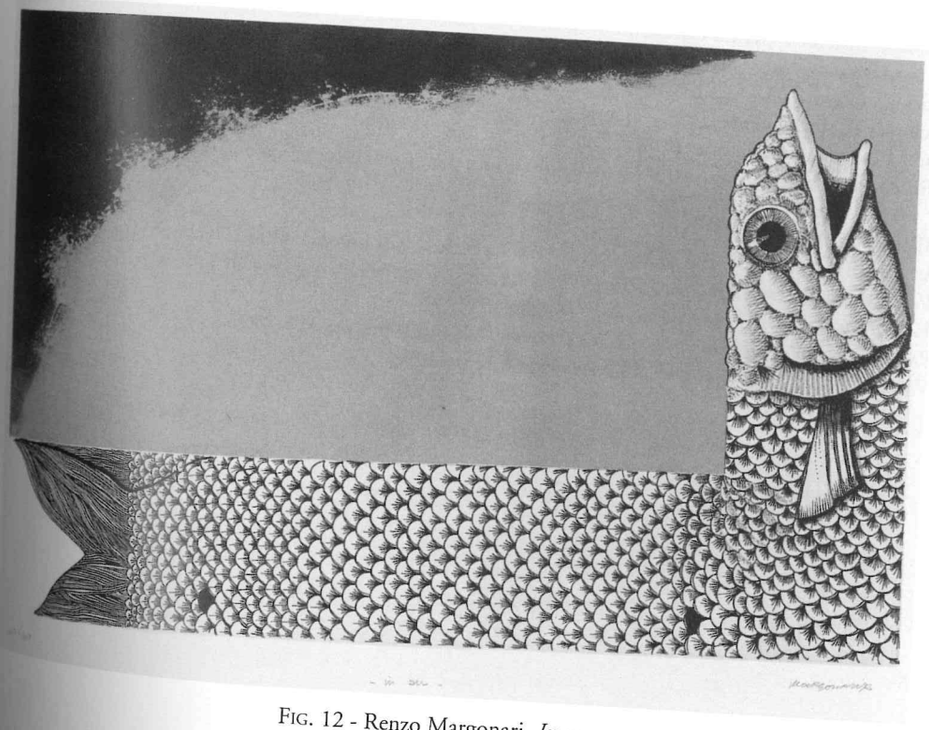


FIG. 12 - Renzo Margonari, *In su*

N. 13
VAIRO MONGATTI
VILLA MARGHERITA 1992

Acquaforte, mm. 280 x 378 - 500 x 705
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: MOD m 82-12
Nel margine: "Prova d'autore per la Raccolta Achille Bertarelli di Milano» segue firma dell'artista

La stampa riproduce la facciata di una villa di Firenze della fine dell'Ottocento, che ha davanti a sé un giardino con due palme, come era nella tradizione fiorentina di quel periodo. L'artista stesso riferisce di aver notato questo edificio, stranamente inserito in un contesto urbano modernissimo, e di avergli dato un nome di fantasia. Fitta è la rete di segni che riempie il foglio in maniera ordinata e precisa, e che sono il frutto di molteplici e lente morsure, il risultato è un'immagine nitida, lucida che non lascia spazio ai sentimentalismi.

BIOGRAFIA
Vairo Mongatti nasce nel 1934 a Firenze, dove nel 1965 si diploma all'Accademia di Belle Arti. Decide di dedicarsi all'incisione, dopo avere visto una mostra di acqueforti di Giorgio Morandi, questa tecnica lo affascina e sarà, d'ora in avanti, il suo principale mezzo espressivo. Mongatti stesso afferma: «Col passare degli anni, sempre maggior tempo occupa il mio fantasticare nella malia del bianco e nero». (*Vairo Mongatti*, Milano 1993). Nella produzione di questo artista, frequenti sono le nature morte in cui gli oggetti si accumulano in ordinate quanto ricche composizioni, immerse in un silenzio senza tempo. Ha recentemente fondato, insieme a Gianni Cacciarini, Maurizio Mariani e Gabriele Orselli «Academia nova», associazione di acquafortisti che promuove l'uso classico e rigoroso di questa tecnica unito ad una scelta di immagini di tipo figurativo. Nel 1992 ha vinto la cattedra di Tecniche dell'Incisione all'Accademia di Belle Arti di Bologna ed attualmente detiene questa stessa cattedra a Firenze. Nel 1993 ha redatto un manuale di introduzione all'acquaforte *Il quaderno dell'acquaforte*, in cui traspare lo spirito genuino, personale e «fiorentino» con cui Mongatti si accosta a quest'arte. Il corpus calcografico è di circa 350 opere.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
ANDREA BRIGLIADORI, *Vairo Mongatti*, in «Grafica d'arte», ottobre-dicembre 1991, n. 8, pp. 28-29.
Vairo Mongatti. Opera grafica 1963-1990, S. Croce s/Arno 1991.
Vairo Mongatti. Il segno dell'acquaforte, Milano 1993.
PAOLO BELLINI, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, pp. 198-199.
VAIRO MONGATTI, *Il quaderno dell'acquaforte*, Firenze 1993.

FIG. 13 - Vairo Mongatti, *Villa Margherita*

N. 14
PAOLO PETRÒ
IL CESTO 1992

Acquaforte mm 320 x 498 - 500 x 685
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: MOD g 26-1
Sul foglio: «Prova d'autore per la civica Raccolta di stampe Achille Bertarelli di Milano» segue firma dell'autore

Pochi oggetti sono appoggiati su di un piano e tra essi spicca un grande cesto in vimini rotto in alcuni punti e posto su di un lato. Sovente Paolo Petrò privilegia nature morte in cui compaiono questi grandi cesti che sono diventati il suo segno distintivo, un segno tragico, però, sottolineato dalle foglie secche accartocciate, da vasetti rovesciati quando addirittura dalla presenza di un bucranio. Afferma l'artista stesso: «la luce da sinistra e gli oggetti, quasi sempre sparsi sul tavolino, sono il tema dominante del mio lavoro ed io consumo in questo ordine caotico le ore del mio esercizio artistico...». (*Luci, Silenzi, Cose*, Piacenza 1993). Di quest'opera esistono 40 esemplari con numerazione araba, 10 con numerazione romana e 10 prove d'artista non numerate.

BIOGRAFIA
Paolo Petrò è nato a Brescia nel 1948, si diploma al liceo artistico ed in seguito all'Accademia di Brera. Al 1970 risalgono le prime partecipazioni a mostre e premi, nel 1984 si trasferisce a Camignone in Franciacorta. Incide preferibilmente all'acquaforte con un segno sicuro marcato, frutto solitamente di poche morsure. I soggetti più frequenti sono nature morte in cui compaiono oggetti di uso comune, ma di sapore inquietante: frutta, tazzine spesso rovesciate, fiori appassiti, gabbiette vuote e naturalmente grandi canestri, il tutto sempre avvolto da luci ed ombre. Ritroviamo espresse le stesse tematiche con la tecnica della pittura ad olio e dell'acquarello. Il corpus calcografico è costituito da un centinaio circa di opere.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Luci, silenzi, cose, Piacenza 1993.
G. Poloni, *Presenze bresciane nell'arte grafica*, Brescia 1990, p. 48.
Acquaforte acquatinta, Brescia 1992, p. 24.
G. Residori, *Paolo Petrò*, Brescia 1994.

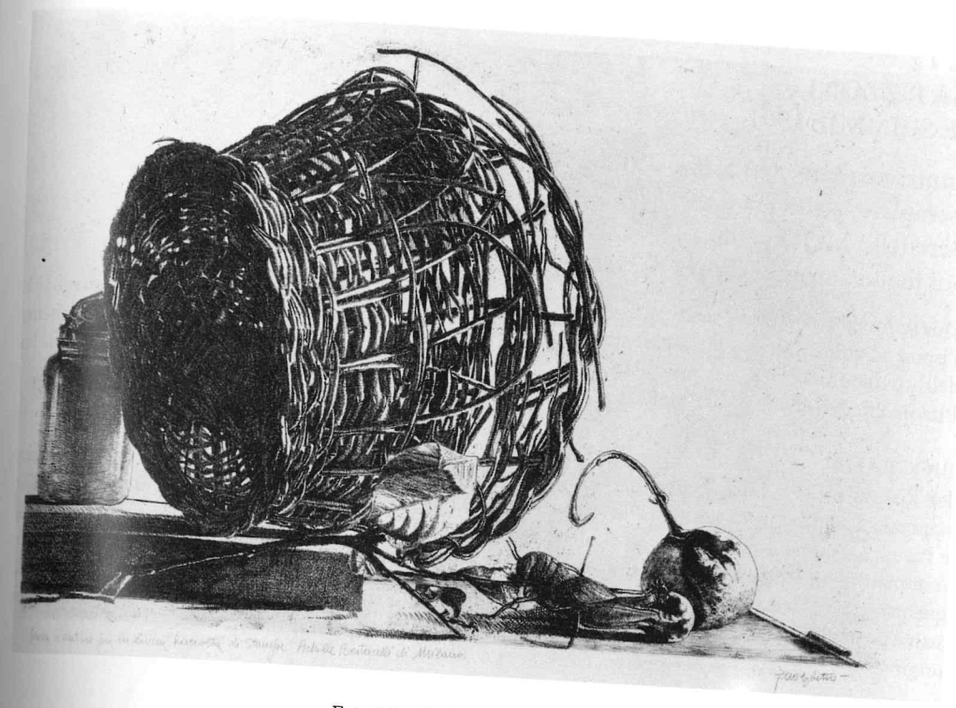


Fig. 14 - Paolo Petrò, *Il cesto*

N. 15
ISA PIZZONI
LE SCIMMIE 1991

Puntasecca mm. 148 x 96 - 251 x 179
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: MOD p. 98-3
Sul foglio a matita: «Prova d'artista - Pizzoni 1991»

Due scimmie accovacciate sembrano scrutare lo spettatore. Sovente quest'artista, dotata di rara sensibilità, s'ispira ad animali: tori, galli, aquile, tutti resi con tratti decisi e marcati, come è nel suo stile che risente dell'attività di scultrice, nel modellato, nella forza nell'incisiva sicurezza che traspare dalle immagini. Isa Pizzoni afferma che: «...la scelta dell'oggetto è istintiva, una urgenza interiore.» (Isa Pizzoni, 1983).

BIOGRAFIA
Isa Pizzoni nasce a Erba. Frequenta l'Accademia di Brera dove ha per maestro Marino Marini. Viene apprezzata da Alberto Giacometti che la raccomanderà presso l'ambasciata di Francia per un viaggio studio a Parigi. La prima mostra personale risale al 1954 alla galleria del Milione di Milano, ne seguiranno poi innumerevoli a Bruxelles, Parigi, Roma ed in altre città; dovunque raccoglie critiche lusinghiere sia per quanto riguarda la scultura che la grafica (litografie, puntesecche, xilografie) e il disegno. Frequenti nella sua attività incisoria, i soggetti religiosi trattati con profonda partecipazione emotiva ed iconograficamente originali.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Isa Pizzoni. Sculture, disegni, grafica, Crevenna 1983.
Il credo di Isa Pizzoni. Disegni, grafica e sculture, Milano 1986.

FIG. 15 - Isa Pizzoni, *Le scimmie*

N. 16
ALBERTO ROCCO
L'ALZATA 1983

maniera nera: mm. 165 x 212 - 392 x 535
esemplare: prova d'artista
sul foglio: «P.d'A. L'ALZATA A. Rocco '83 PROVA PER LA CIVICA RACCOLTA DI STAMPE ACHILLE BERTARELLI DI MILANO»
Bertarelli: MOD m 81-14

L'immagine è resa secondo la tecnica della maniera nera di cui l'artista è autentico maestro. L'atmosfera morbida, soffusa, impalpabile che circonda l'oggetto fa sì che questo venga trasferito su un piano di magica inquietudine. Secondo quanto afferma l'artista stesso «le immagini quasi acheropite galleggiano come su tenebra profonda, che velo dopo velo le ha liberate, forse solo per un attimo.» (*Alberto Rocco*, Genova 1984). Di questo esemplare sono stati tirati 40 fogli con numerazione araba, 10 con numerazione romana, 10 prove d'artista con numeri arabi ed alcune prove d'artista non numerate.

BIOGRAFIA
Alberto Rocco è nato a Roma nel 1935 e risiede attualmente a Torino. Ha iniziato la sua attività nel 1957 come scultore e pittore, per poi proseguire da autodidatta nella pratica delle tecniche incisorie specie della maniera nera, che è diventato il suo unico e peculiare mezzo di espressione artistica. Tematiche predilette sono nature morte, oggetti singoli che emergono da uno sfondo buio avvolgente; negli ultimi anni ha rivolto la sua attenzione anche a paesaggi ed in particolare marine. Il corpus calcografico conta circa 400 incisioni.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
A. Rocco, *Rocco*, Genova 1984.
A. Repetto, F. Massucco, *Alberto Rocco. Incisioni alla maniera nera 1959-1989*, Acqui Terme 1989.
N. Micieli, *Alberto Rocco. Opera grafica alla maniera nera*, S. Croce s/Arno 1991.
P. Bellini, *Alberto Rocco*, Milano 1991.
N. Micieli, *Alberto Rocco. Incisioni alla maniera nera*, Pisa 1992.
F. De Santi, *Alberto Rocco. Notturni*, Grottammare, 1993.
P. Bellini, *L'Incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 212.

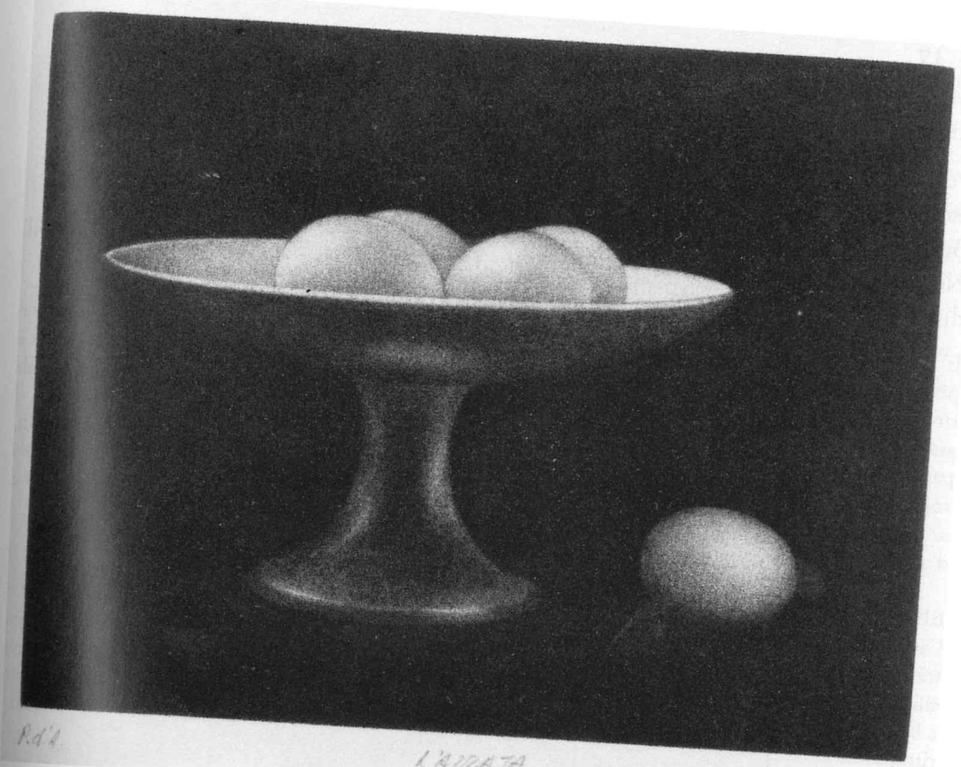


Fig. 16 - Alberto Rocco, *L'alzata*

N. 17
GIORGIO SCANO
ALESSANDRA 1991

Puntasecca: mm. 240 x 140 - 395 x 270
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: Aggiunte moderne
Nel margine a matita: «Prova d'autore per la civica raccolta di stampe Achille Bertarelli di Milano» segue firma dell'artista e data

E' il ritratto di una giovane donna: volto scavato, labbra serrate, sguardo perso nel vuoto, le mani sono pesantemente abbandonate in grembo. I tratti sono quelli nervosi, scheggiati della puntasecca, non c'è sfondo né elemento che suggerisca il luogo fisico dove la persona si trovi, eppure l'immagine è concreta, reale assolutamente vera. Tutte le opere di G. Scano presentano questa caratteristica di ritratto psicologico. «I personaggi di Scano, proprio per la rara quotidianità delle loro semplici azioni e consueti atteggiamenti, vogliono inquietarci ed interrogarci ora con attoniti occhi, ora con sguardi fuggevoli.» (M. FRAGONARA, *Volti di attese*, Milano 1992). Di quest'opera sono stati tirati 14 esemplari con numerazione araba e 6 prove d'artista.

BIOGRAFIA
Giorgio Scano nasce a Guspini (Cagliari) nel 1960. Consegue la maturità artistica a Cagliari, nel 1982 si trasferisce a Roma dove frequenta l'Accademia di Belle Arti con Sandro Trotti e Guido Strazza. E' stato allievo anche di Giuseppe Cellini e Riccardo Tommasi Ferroni a Roma e di Luigi Tito a Venezia, ora vive e lavora a Milano. Usa la tecnica della puntasecca con rara e personale maestria, eseguendo soprattutto ritratti, ma anche paesaggi e struggenti soggetti religiosi. Il corpus calcografico conta circa 150 incisioni.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
MARIO DE MICHELI, *Per una mostra milanese di Giorgio Scano*, Milano 1991.
P. BELLINI, *Giorgio Scano. Puntesecche 1987-1993*, Milano 1993.

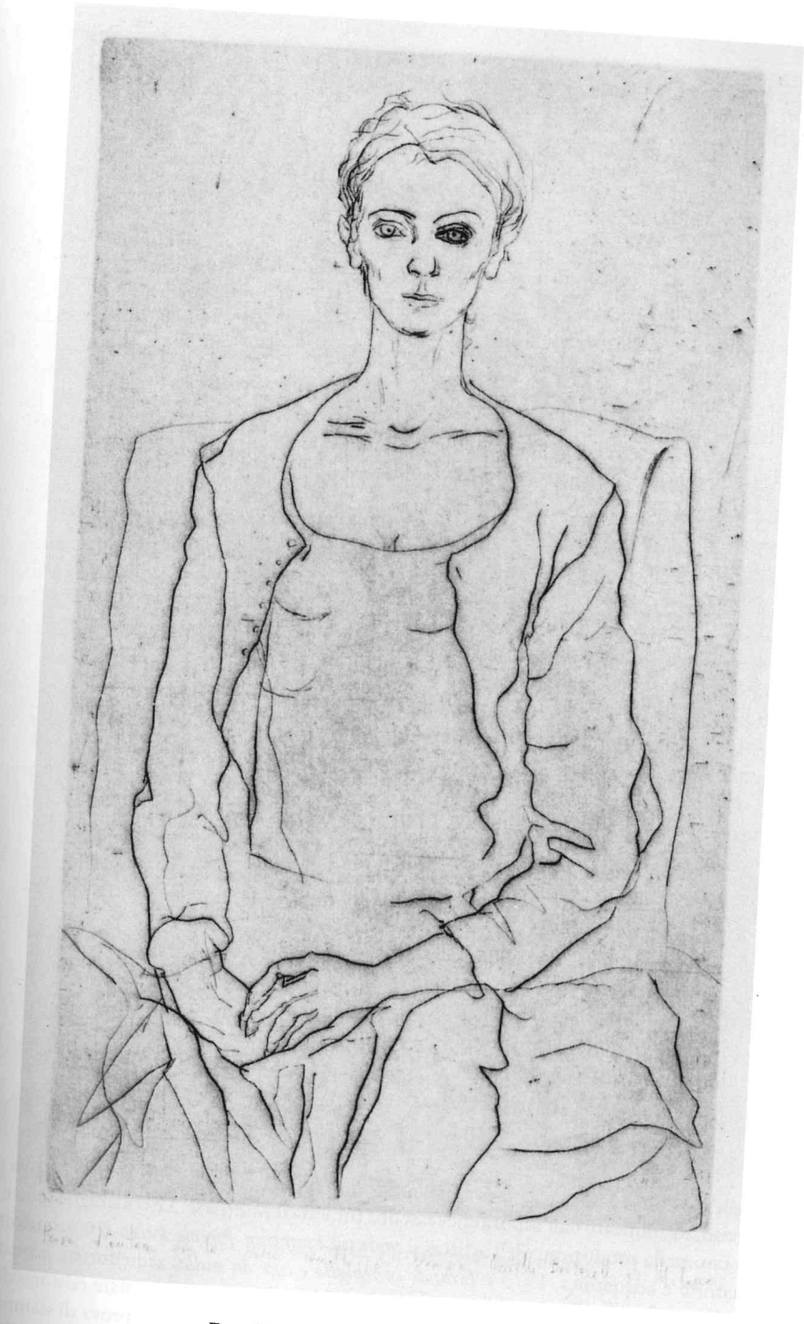


FIG. 17 - Giorgio Scano, *Alessandra*

N. 18
DOLORES SELLA
PICCOLE STORIE NELL'ULIVETO 1986

Acquaforte: mm. 240 x 300 - 600 x 447
esemplare: di 9° ed ultimo stato numerato con cifre arabe più 6 prove d'artista con cifre romane su carta di formato e di tipo diverso
Nel margine a matita: «Piccole storie nell'uliveto 5/25 Dolores Sella 1992»
Bertarelli: MOD m 83-9

Un bosco di ulivi popolato da piccoli animali: 2 quaglie, farfalle, uccellini, questo il mondo fatato di Dolores Sella. Un'immagine «piena», ricca, dal tratteggio sottile e minuzioso, frutto di una ricerca formale instancabile condotta dall'artista con pazienza infinita, lo confermano le sue opere molto spesso rifinite, rivedute, corrette rispetto alla matrice iniziale. Simile nella struttura: *Storie nell'uliveto* acquaforte del 1975 (*Dolores Sella. L'opera grafica*, Lucca 1983, n. 217). Di quest'opera si conoscono 9 stati: 1° conta due esemplari; il 2° in cui l'artista ha aggiunto segni ad incrocio sui tronchi, su alcuni rami, sugli uccellini e sulle quagliette, 2 gli esemplari tirati; nel 3° stato sono stati aggiunti segni leggeri sul fogliame degli ulivi di sfondo, 1 solo esemplare; 4° stato, l'artista ha aggiunto altri segni sugli ulivi in fondo, sul tronco a sinistra in basso e sui rametti. Nel 1990 il 5° stato in cui sono stati aggiunti segni orizzontali alla base del tronco in primo piano, molti altri nel tronco stesso, in vari rami, nelle zone d'ombra ai piedi dell'ulivo centrale e in quello in alto a destra, un solo esemplare tirato; 6° stato sono state tolte le barbe della puntasecca e sono stati aggiunti a segni in altri rami, negli uccellini, nelle foglie del cespuglio scuro presso l'ulivo in primo piano, sono stati rinforzati alcuni rametti con le foglie chiare ed il tronco dell'ulivo centrale; 7° stato l'artista ha aumentato il numero dei segni in alto al limite tra il cielo e il prato, negli uccellini e nel tronco in primo piano; 8° stato sono stati limati i margini e arrotondati gli angoli della lastra; 9° stato, che è quello presentato, in cui sono stati aggiunti ancora dei segni nel tronco e nei rami del piccolo olivo accanto agli uccellini ed in quello centrale. Di quest'opera esistono 25 esemplari numerati con cifre arabe e 6 esemplari numerati con cifre romane su carta di formato e tipo diverso. (*Le Donazioni alla Fondazione Ragghianti* 1994, p. 134, n. 254).

N. 19
CONI E MARPE 1986

Acquaforte: mm. 226 x 282 - 500 x 696
esemplare: 18/30
Bertarelli: MOD g 28-8
Nel margine a matita: «Coni e marpe» 18/30 segue firma dell'artista

Otto conchiglie di misura e tipo diverso sono appoggiati su di un piano, ognuna di loro occupa uno spazio fisico ben preciso, sottolineato dall'ombra che ciascuna proietta davanti a sé. Le conchiglie sono un soggetto che ricorre spesso nella produzione dell'artista, si veda ad esempio: *Piccola balaustra*, acquaforte 1960; *Il silenzio*, acquaforte e acquatinta, 1973 e *Grande conchiglia e cose da nulla*, acquaforte e acquatinta 1973 (*Dolores Sella. L'opera grafica*, Lucca 1983, nn. 106-211-214). Di questo esemplare esistono due stati: 1° stato 2 esemplari su cartoncino schedario e 2 su carta Magnani contrassegnati «prova di stampa» non ben centrati nel foglio - 2° stato (definitivo): arrotondato gli angoli. Quest'opera ha una tiratura di 30 esemplari numerati con cifre arabe, 10 esemplari con cifre romane e 3 prove d'artista. (*Le Donazioni alla Fondazione Ragghianti 1994*, p. 134, n. 253).

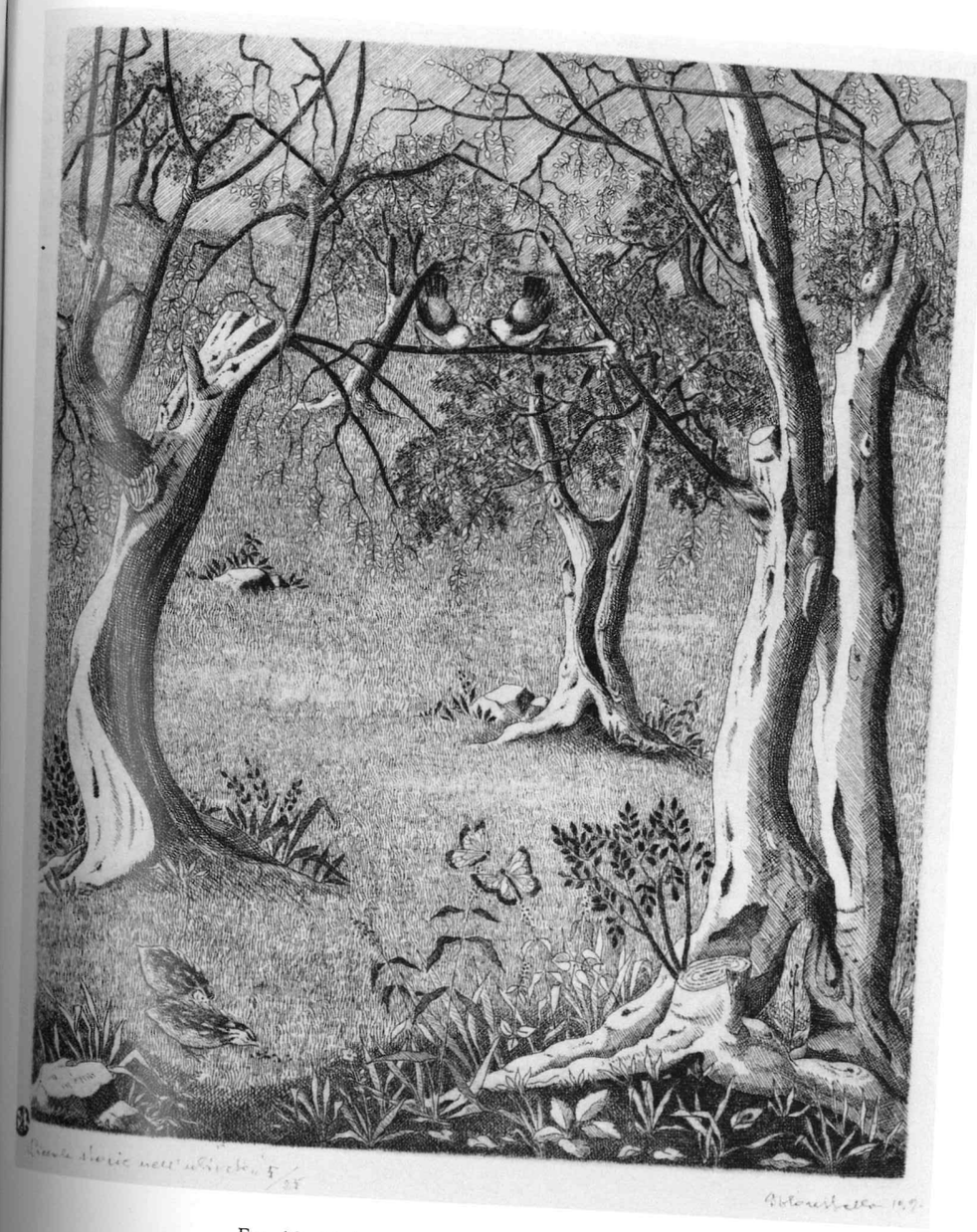


FIG. 18 - Dolores Sella, *Piccole storie nell'uliveto*

BIOGRAFIA

Dolores Sella nasce ad Arona nel 1918, si diploma in pianoforte a Pesaro nel 1940. Nel 1946 si trasferisce a Lucca dove tuttora risiede e dove ha svolto attività di insegnante elementare. Non ha seguito corsi in ambito artistico ed in modo autonomo ha appreso le tecniche incisorie. Soggetti cari all'artista sono animali, fiori, frutta, conchiglie resi soprattutto con la tecnica dell'acquaforte, della puntasecca e della vernice molle. La sua produzione testimonia un itinerario di vita sempre teso alla ricerca dei valori più autentici dell'esistenza, come ha ben sottolineato Pier Carlo Santini: «Considerata nella sua cronologia, l'opera di Dolores Sella rivela oscillazioni tra quella visione naturalistica iniziale, e una sorta di simbolismo che assume l'esistente per significare una religiosità inestinguibile» (*Dolores Sella. L'opera grafica*, Lucca 1983). L'artista ha realizzato diverse cartelle ed ha anche illustrato con 13 acqueforti, nel 1986, le poesie di E. Dyckinson. Il corpus calcografico delle sue opere conta, comunque, più di 300 incisioni. Esiste un catalogo delle sue opere fino al 1983 a cura di P. Santini edito dal Centro Studi sull'Arte Ragghianti di Lucca ed un altro con l'attività più recente sempre pubblicato da questa fondazione.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Dolores Sella. L'Opera grafica, Lucca 1983.
P. Bellini, *Dolores Sella*, in «Grafica d'Arte», aprile-giugno 1994, n. 18, pp. 24-25.
P. Bellini, *L'Incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 204.
Le Donazioni alla Fondazione Ragghianti 1994, Lucca 1994, pp. 122-136.

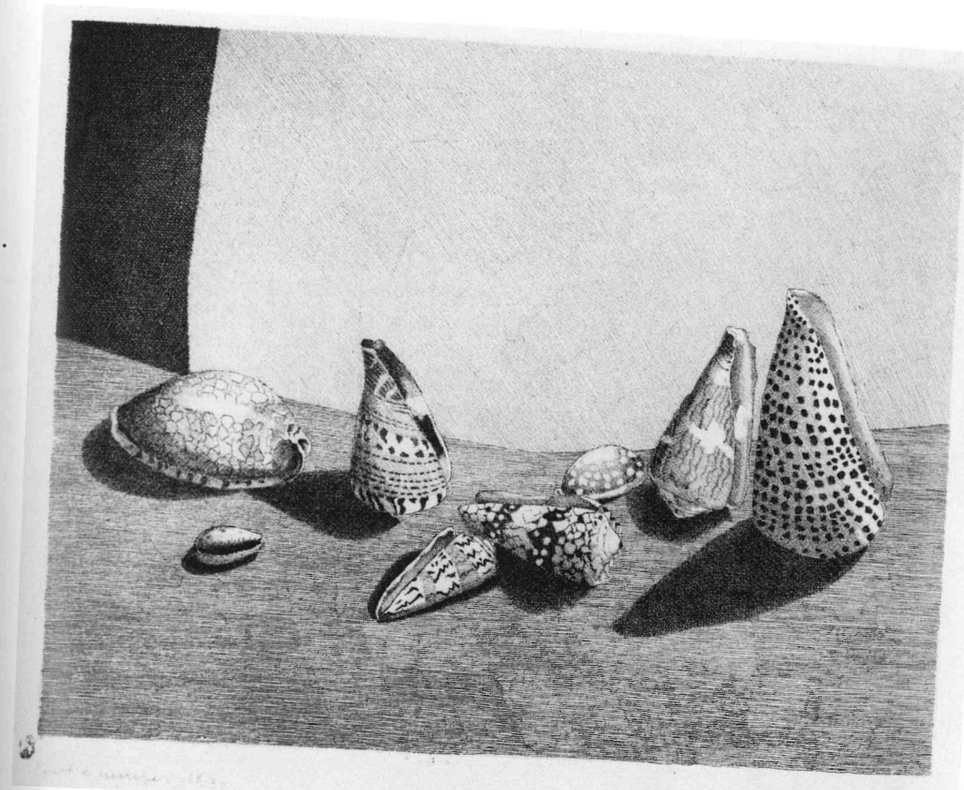


Fig. 19 - Dolores Sella, *Coni e marpe*

N. 20
LUIGI TIMONCINI
EMMAUS 1984

Acquaforte: mm. 317 x 245 - 690 x 500
esemplare: 10/25
Bertarelli: MOD m 80-7
Nel margine: 10/25 Emmaus Luigi Timoncini '84

L'artista ha qui voluto sottolineare nei volti dell'uomo e della donna visibili a destra dell'immagine, l'attonito stupore, l'incredulità dovuta allo svelarsi del divino. «...in quest'ultima stagione di Timoncini s'intrecciano temi biblici rivisitati in chiave di vissuto moderno e temi moderni riaccostati per le loro significazioni interiori» (P. BELLINI, *Luigi Timoncini*, Milano 1993). Questo soggetto è frequente nella produzione di questo artista, oltre che nelle incisioni, anche in disegni colorati e dipinti. Esistono, secondo quanto dichiarato da Timoncini stesso, alcune lastre inedite con lo stesso tema, rese con la tecnica dell'acquaforte e della ceramolle. Questo foglio è stato premiato alla Biennale di grafica «Il Cortiletto» di Busto Arsizio, nel 1984. Di quest'opera, oltre alla tiratura di 25 esemplari con numerazione araba, esistono 4 prove di stampa.

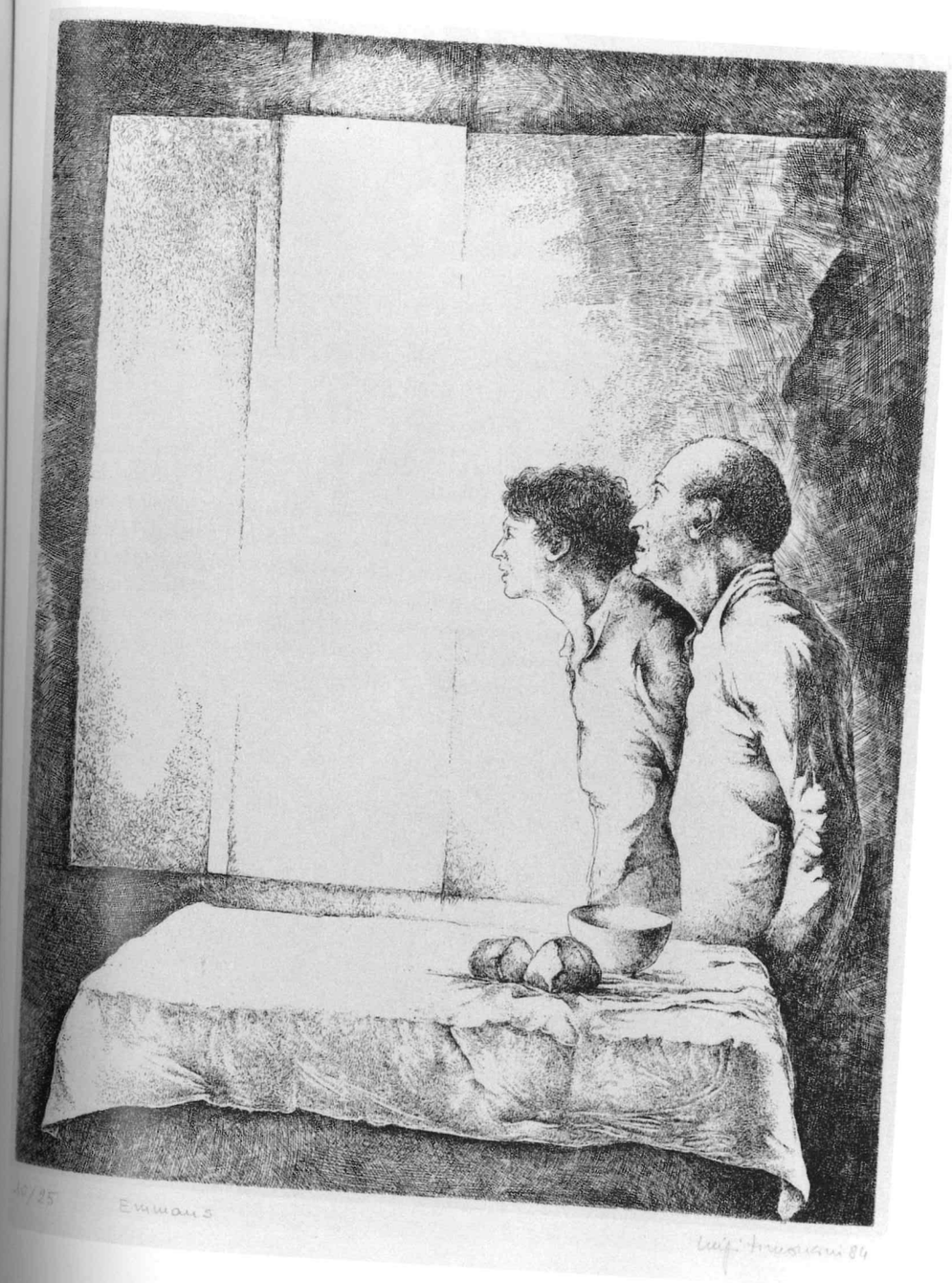


FIG. 20 - Luigi Timoncini, *Emmaus*

N. 21
GROVIGLIO 1987

Puntasecca, due lastre sovrapposte di mm. 200 x 245 ciascuna
esemplare: prova d'artista
Nel margine: PA Luigi Timoncini 87
Bertarelli: MOD g 25-7

L'opera consta di due lastre: in quella superiore è visibile un albero dai rami spogli e dal tronco nodoso e contorto, in quella inferiore, invece, vi sono dei corpi ammassati confusi ed intrecciati a tal punto, da farne perdere i contorni «umani» per divenire massa informe. L'accostamento di queste due immagini vuole sottolineare, mediante un medesimo linguaggio formale, l'essere sullo stesso piano della natura e dell'uomo uniti in uno stesso destino. I soggetti sono stati colti dal vero (figure sulla spiaggia e paesaggi) tra il 1986 ed il 1988. La tiratura di quest'opera è di 20 esemplari con numerazione araba e 3 prove di stampa.

BIOGRAFIA
Luigi Timoncini nasce a Faenza nel 1928. Trasferitosi nel 1951 a Milano, frequenta l'Accademia di Brera e vi consegue la maturità aristica. Pittore ed incisore guarda alla società con spirito critico rivelandone i lati negativi, quali la solitudine, l'alienazione e la perdita di valori etici. Autore di importanti opere di ispirazione religiosa, nel 1994 esegue la *Risurrezione*, grande tela ad olio per la chiesa di Sant'Erasmo di Formia, dove aveva già eseguito tra il 1992 ed il 1993 un trittico raffigurante l'*Ultima cena*, l'*Orto degli ulivi* e la *Pentecoste*. Utilizza di preferenza la tecnica dell'acquaforte, senza trascurare, comunque la ceramolle l'acquatinta e la puntasecca. Ha partecipato a numerose mostre e rassegne artistiche, ricevendone ampi riconoscimenti. E' direttore della Scuola Superiore d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano, dove è titolare della Cattedra di Incisione.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Giorgio Mascherpa, *Luigi Timoncini*, Milano 1981.
Mario De Micheli, *Luigi Timoncini*, Verona 1985.
Gian Alberto Dell'Acqua, *Luigi Timoncini. Mostra antologica*, Faenza 1990.
P. Bellini, *Luigi Timoncini*, Milano 1993.
Luigi Timoncini. Oli e Incisioni, Casalpusterlengo 1994.

Fig. 21 - Luigi Timoncini, *Groviglio*

N. 22
GIANCARLO TOGNONI
MOSCA 1975

Acquaforte: mm. 218 x 205 - 502 x 348
esemplare: 12/35
Bertarelli: MOD m 80-9
Sul foglio: «12/35 e firma dell'autore - Ancora più in basso: «"mosca" acquaforte - Alla Fondazione Achille Bertarelli» e firma dell'artista»

Quest'opera è pubblicata quale frontespizio del catalogo che accompagna la mostra del novembre 1975 dell'Accademia di Belle Arti di Carrara. Una mosca delineata minuziosamente con accanto un fiore di campo. Molte opere di Tognoni hanno come protagonisti insetti, spesso farfalle, e fiori o conchiglie che si «dipanano» sul foglio, si aprono davanti ai nostri occhi, si trasformano, non a caso alcune sue incisioni s'intitolano, Metamorfosi o Embrione. «...La nascita, la crescita, la sopravvivenza, le metamorfosi vitali sono fatti palpitanti che eccitano la mia fantasia e mi spingono sempre più verso un approfondimento di questo mondo quanto mai complesso...» (*Giancarlo Tognoni*, 1985, p. 5). Così si esprime l'artista, secondo quanto riferisce Pier Carlo Santini, è un invito ad accostarsi alle opere di Tognoni con pazienza per comprendere una natura indagata dall'interno con curiosità e amore. Di quest'opera oltre al numero di esemplari indicato esistono anche 5 prove d'artista.

BIOGRAFIA
Giancarlo Tognoni nasce a Pisa nel 1932, ma da molti anni risiede a San Benedetto a Settimo. Frequenta l'Istituto d'Arte di Cascina, poi quello di Firenze. Inizia l'attività grafica nel 1964 e grazie all'interessamento di Franco Russoli si reca a Milano, dove compie le prime esperienze presso la «Spirale». Tornato a Firenze prosegue le sue ricerche nel campo delle tecniche incisorie al «Bisonte» dove incontra Rodolfo Margheri, che gli è preziosa guida.
Attualmente ha inciso circa 300 lastre all'acquaforte e alla puntasecca, segue personalmente ogni fase di stampa con puntiglio, senza lasciare nulla al caso. E' anche pittore e le sue tele ripropongono il mondo naturale, ma trasfigurato, che troviamo nelle incisioni. Fra i molti riconoscimenti assegnatogli ricordiamo il premio nazionale «G. Viviani» per l'incisione del 1975.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Pier Carlo Santini, *Grafica di Giancarlo Tognoni*, Carrara 1975.
Giancarlo Tognoni, Incisioni 1965-1985, Cascina 1985.
Giancarlo Tognoni, Omaggio a Galileo Galilei, Pisa 1991.
Giancarlo Tognoni, S. Croce s/Arno 1990.

Fig. 22 - Giancarlo Tognoni, *Mosca*

N. 23
GIANCARLO VITALI
AUTUNNO 1987

Acquaforte e acquatinta: mm. 269 x 120 - 480 x 296
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: Aggiunte moderne
Sul foglio a matita: «p.d'a.» segue firma dell'artista

Un tronco di albero contorto e rinsecchito che si fonde con l'ambiente circostante rende in maniera forte ed incisiva l'autunno, con il senso di caducità delle cose che è connesso con questa stagione. L'uso contemporaneo dei segni forti dell'acquaforte e di quelli evanescenti dell'acquatinta sono un modo di procedere tipico di Vitali, che utilizza le tecniche incisorie in modo quanto mai personale e atipico, potremmo dire pittorico. Sempre nel 1987 l'artista ha inciso un'altra opera con il medesimo titolo ed un soggetto simile (P. BELLINI, *Giancarlo Vitali*, n. 185, p. 252). Del 1990 è invece un quadro ad olio conservato a Lecco in una collezione privata, ispirato all'opera qui illustrata. (P. BELLINI, *Giancarlo Vitali*, n. 184, p. 252). Dell'opera sono stati tirati 25 esemplari con numerazione romana più alcune prove d'artista, in seguito è stata eseguita un'altra tiratura di 50 fogli con numerazione araba.

N. 24
SAGRESTANO II, 1988

Acquatinta: mm. 234 x 135 - 535 x 398
esemplare: prova d'artista
Bertarelli: Aggiunte moderne
Sul foglio a matita: «p.d'a.» e firma dell'artista

Emerge da uno sfondo acquoso la figura magra ed allampanata di un vecchio con le mani abbandonate in grembo. Grazie all'uso sapiente e raffinato dell'acquatinta, la figura risulta sfumata nei contorni, ma riconoscibilissima nei suoi tratti somatici. Vitali ha riprodotto più volte questo personaggio in disegni, dipinti ed incisioni (P. BELLINI, *Giancarlo Vitali*, n. 229, p. 261). Di quest'opera esiste una tiratura di 25 esemplari con numerazione romana ed una tiratura successiva di 50 fogli con numerazione araba.

N. 25
LE VECCHIE INGORDE 1990

Acquaforte: mm. 270 x 216 - 500 x 400
esemplare: VIII/XXV
Bertarelli: Aggiunte moderne
Nel margine a matita: «VIII/XXV» firma dell'artista

Ad un tavolo apparecchiato stanno tre donne anziane che con feroce ingordigia si cibano di pesce. Vitali le ritrae con acume, ironia ed indulgenza senza ricorrere alla caricatura, secondo P. Bellini: «Non c'è moralismo nelle sue affermazioni, ma un soffuso prolungato senso di solidarietà che commuove, a volte partecipe, a volte pietoso, mai comunque di condanna». (*Giancarlo Vitali*, 1994, p. 6). La tiratura di quest'opera è di 25 esemplari con numerazione romana esiste anche una tiratura successiva di 50 fogli con numerazione araba.

BIOGRAFIA
Giancarlo Vitali nasce a Bellano in provincia di Lecco nel 1929. Inizia la sua attività artistica come pittore ed al 1944 risale la prima partecipazione alla «Mostra di Arte Sacra» all'Angelicum di Milano. Solo nel 1980 e dopo essersi affermato nella pittura, comincia ad incidere e nel 1985 la Galleria Bellinzona edita la cartella: *Poesie per il trittico del toro di Giancarlo Vitali* a commento di tre poesie di G. Testori che gli aveva dedicato un'importante articolo sul «Corriere della Sera» nel 1984, sempre nello stesso anno O. Bellinzona pubblica una cartella dal titolo *Il «mio» Museo quotidiano*, contenente 15 composizioni. Nel 1994 presso la Sala Castellana del Castello Sforzesco sono state esposte 320 opere incise. Vitali, nell'attività incisoria, non prescinde da quella pittorica, sia per l'uso frequente dell'acquatinta e della ceramolle che permettono esiti espressivi sfumati e vaporosi, sia per quello che riguarda la scelta dei soggetti, che spesso vengono riprodotti in pittura. Il mondo di Vitali è quello della sua infanzia, del paese di Bellano con i suoi personaggi ed i suoi angoli nascosti, ma anche molti animali: gatti, galline, maiali. Il mondo contadino visto con occhio disincantato e partecipe. Fonte di ispirazione è anche Burano e Venezia, dove ha soggiornato e comunque tutto ciò che lo circonda, e lo incuriosisce.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
GIOVANNI TESTORI, *Le reti del Bellenasco*, in «Annuario della Grafica in Italia», n. 19, Milano 1989, pp. 85-87.
SIMONA ORLANDINI, *Le incisioni di Giancarlo Vitali*, in «Grafica d'arte», Milano, ottobre-dicembre 1990, n. 4, pp. 21-23.
ALBERTO LONGATTI, *Giancarlo Vitali. Le forme del tempo*, Lecco 1991.
P. BELLINI, *L'incisione in Italia nel XX secolo*, Milano 1993, p. 210.
PAOLO BELLINI, *Giancarlo Vitali. Catalogo dell'opera incisa 1980-1993*, Milano 1994.

FIG. 24 - Giancarlo Vitali, *Sagrestano II*

FIG. 25 - Giancarlo Vitali, *Le vecchie ingorde*

N. 26
AGOSTINO ZALIANI
ARIA DI PRIMAVERA 1992

Acquaforte: mm. 342 x 245 - 693 x 497
esemplare: prova d'autore
Bertarelli MOD m 82-14
Sul foglio in basso a sinistra a matita: «Prova d'Autore per la civica raccolta / Achille Bertarelli di Milano» - al centro: «Aria di primavera» - a destra la firma dell'artista

Una fila di pioppi che si innalza verso il cielo, un piccolo ruscello e la curva di un sentiero che si scorge a destra. E' un'immagine della campagna lombarda che è la principale fonte d'ispirazione di A. Zaliani. Paesaggi lucidi, cangianti, ricchi di sprazzi di luce che s'intravvedono tra le trasparenze dei corsi d'acqua e il fitto fogliame degli alberi. L'uomo non è mai presente, ma possiamo ugualmente immaginarlo ben inserito in un'ambiente armonico ed accogliente. Altissima è la qualità tecnica delle incisioni di quest'artista che attraverso le sue opere ci conduce «...a realtà intime e, ancora più a fondo, a ciò che è insieme memoria e incantamento». (L. Cavallo, *Agostino Zaliani*, 1993, p. 22). Di quest'acquaforte esistono 40 esemplari con numerazione araba e 10 con numerazione romana, inoltre 5 prove d'artista e 5 prove di stampa.

BIOGRAFIA
Agostino Zaliani nasce a Pavia nel 1932. Compie studi di geometria e si trasferisce a Milano. Nel 1976 comincia ad incidere all'acquaforte ed al 1977 risale la sua prima personale alla galleria Eustachi di Milano. 8 sue acqueforti accompagnano un volume di Ugo Nebbia intitolato *Milano che fugge*, edito da Luigi Maestri nel 1992. Numerose le partecipazioni a mostre e concorsi. Il corpus calcografico delle sue opere è di 329 acqueforti tutte eseguite con morsure multiple. I soggetti preferiti sono legati ai paesaggi lombardi caratterizzati da rogge, viottoli, cascinali, senza mai cadere però nel gusto oleografico del vedutismo ottocentesco. Ultimamente le immagini si presentano in una prospettiva più ravvicinata rispetto al passato, lo spettatore si sente circondato, immerso nella natura.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
Guido Bezzola, *Segni, spazi, riflessi. Incisioni di Agostino Zaliani*, Milano 1989.
Luigi Cavallo, *Agostino Zaliani. La memoria, la realtà e dintorni*, in «Grafica d'Arte», ottobre-dicembre 1993, n. 16, pp. 22-23.
Luigi Cavallo, *Agostino Zaliani. Il paesaggio, la luce*, Milano 1994.

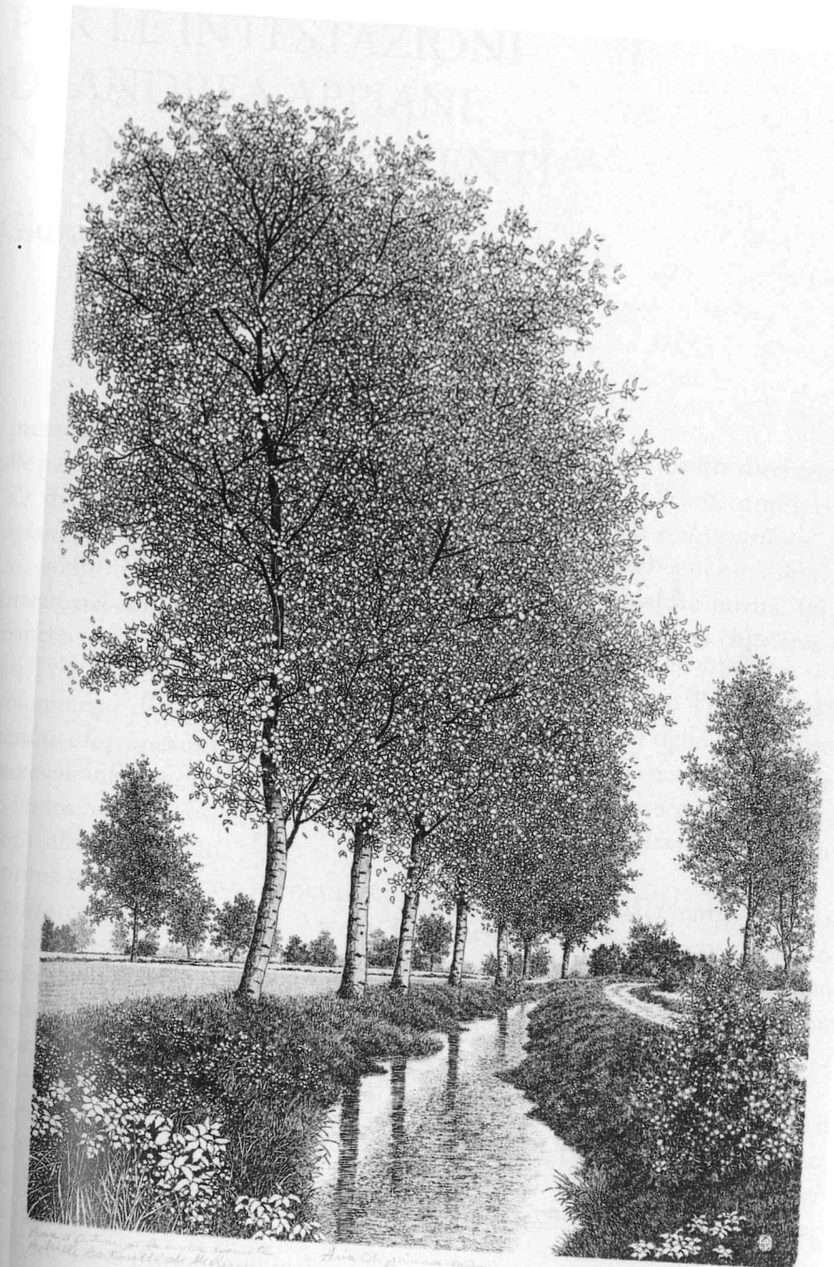


Fig. 26 - Agostino Zaliani, *Aria di primavera*

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

PER LE INTESTAZIONI DI ANDREA APPIANI: NUOVI RITROVAMENTI

Giovanni Battista Sannazzaro

Il presente studio intende situarsi sulla linea di indagine iniziata, oltre dieci anni or sono, sulle pagine della «Rassegna Studi e Notizie», in un articolo dedicato, come recita il titolo a *Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di Andrea Appiani*[1]. Se in tale ricerca furono raccolti per la prima volta disegni e incisioni relativi al tema scelto, chi scrive può, allo stato attuale, segnalare qualche novità, fra le molte ritrovate nel corso di studi, ugualmente ultradecennali, dedicati da chi scrive al pittore milanese.

Dati il rigore espositivo e la completezza che contraddistinguono il medesimo saggio, si è volutamente deciso di contenere il presente studio in poche righe – anche per evitare ulteriori, e forse pesanti, ripetizioni – rinviando a quella sede sia per le illustrazioni, sia per le notevoli informazioni storico-critiche: trattandosi, spesso, di segnalazioni integrative, si è, inoltre, deciso di seguirne la medesima linea espositiva, rispettandone la sequenza dei disegni allora presentati.

La prima serie illustratavi, riferita all'Appiani, era costituita dai quattro fogli elaboranti un'unica composizione (figg. 7 a-c)[2]. Tale corredo può, ora, essere integrato da un ulteriore disegno (tav. 1), inedito e appartenente a uno dei fondi, più o meno noti, custoditi nella Biblioteca Ambrosiana, il vol. 284 Inf., fol. n. 41: vi appare documentato uno stadio esecutivo, intermedio fra quelli già editi, cioè fra una prima idea (fig. 7 a) e la stampa (fig. 7).

Ancora dalle raccolte dell'Ambrosiana (ugualmente, vol. 284 Inf.), proviene il disegno relativo ad altra serie di due incisioni, quelle alle fig. 9 e 9 a [3], e contrassegnato come fol. n. 44 (tav. 2): si tratta di una redazione iniziale, ma ormai abbastanza vicina alla definitiva, svelando in più, rispetto a quest'ultima, una rappresentazione maggiormente visibile dell'aquila, sulla destra.

Indi, in merito al disegno e all'incisione illustrati alle figg. 10 e 10 a [4], con l'attribuzione all'Appiani[5], si rileva che la scritta inferiore è certamente autografa del pittore, trattandosi di indicazione del «General de Division, Chef de l'Etat Majeur, G(ener)al de l'Armée d'Italie Berthier», verosimilmente destinatario del disegno.

Nel contempo, a favore di un riferimento allo stesso Appiani giocano sia un altro disegno

FIG. 1

FIG. 2

N.° 16 – Studio per allegoria della Fama (a penna)

FIG. 3

FIG. 4

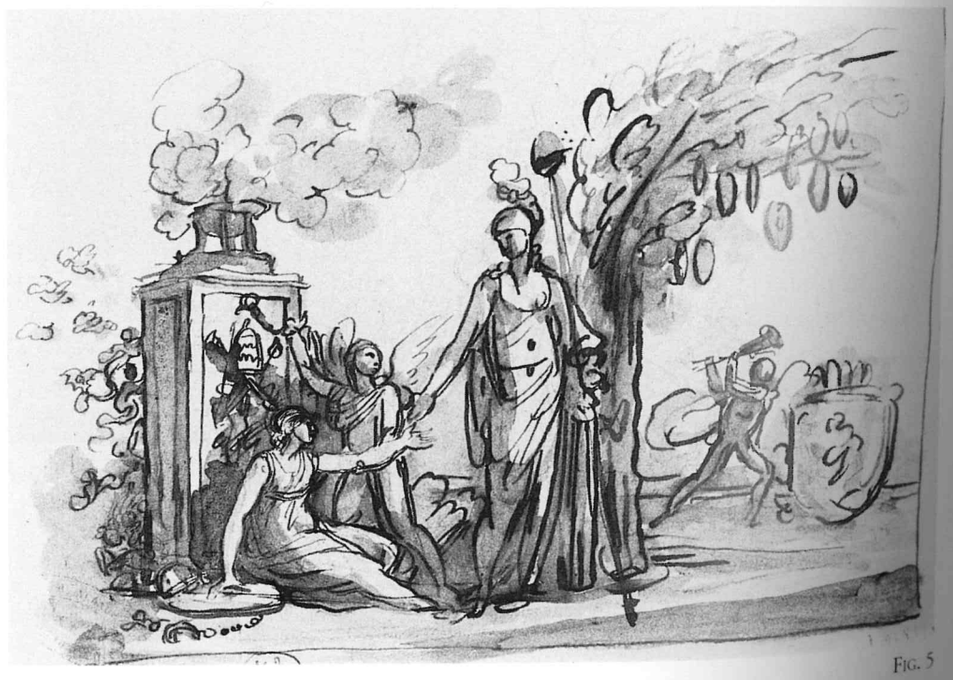


FIG. 5

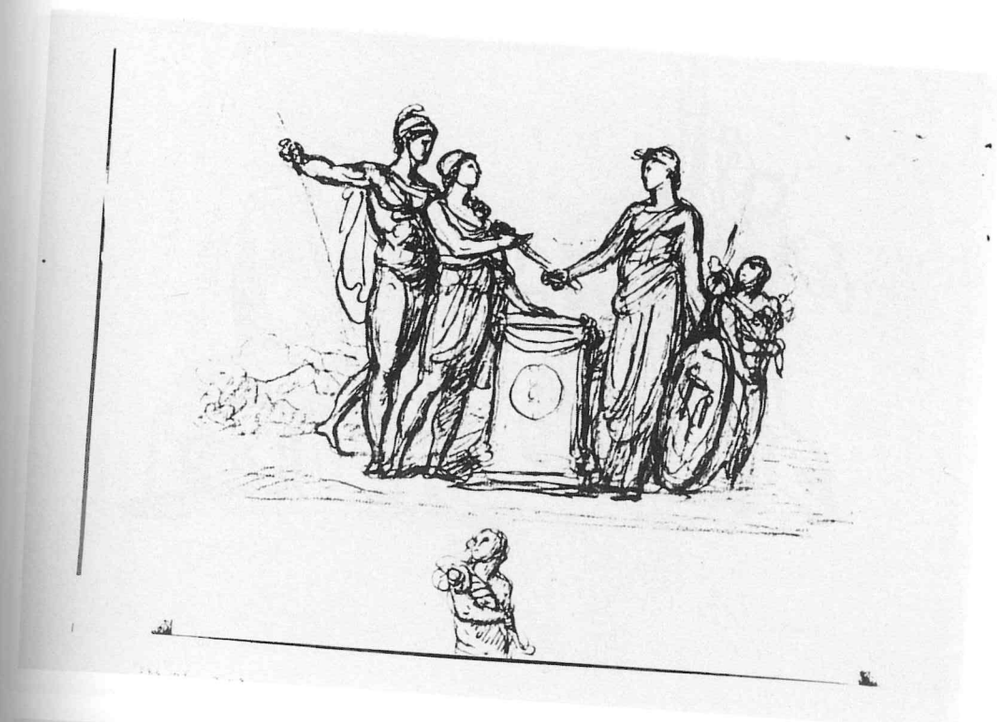


FIG. 6

FIG. 7

FIG. 8

12: 99 - Le albero della libertà (?) penna e acquerello -

FIG. 9

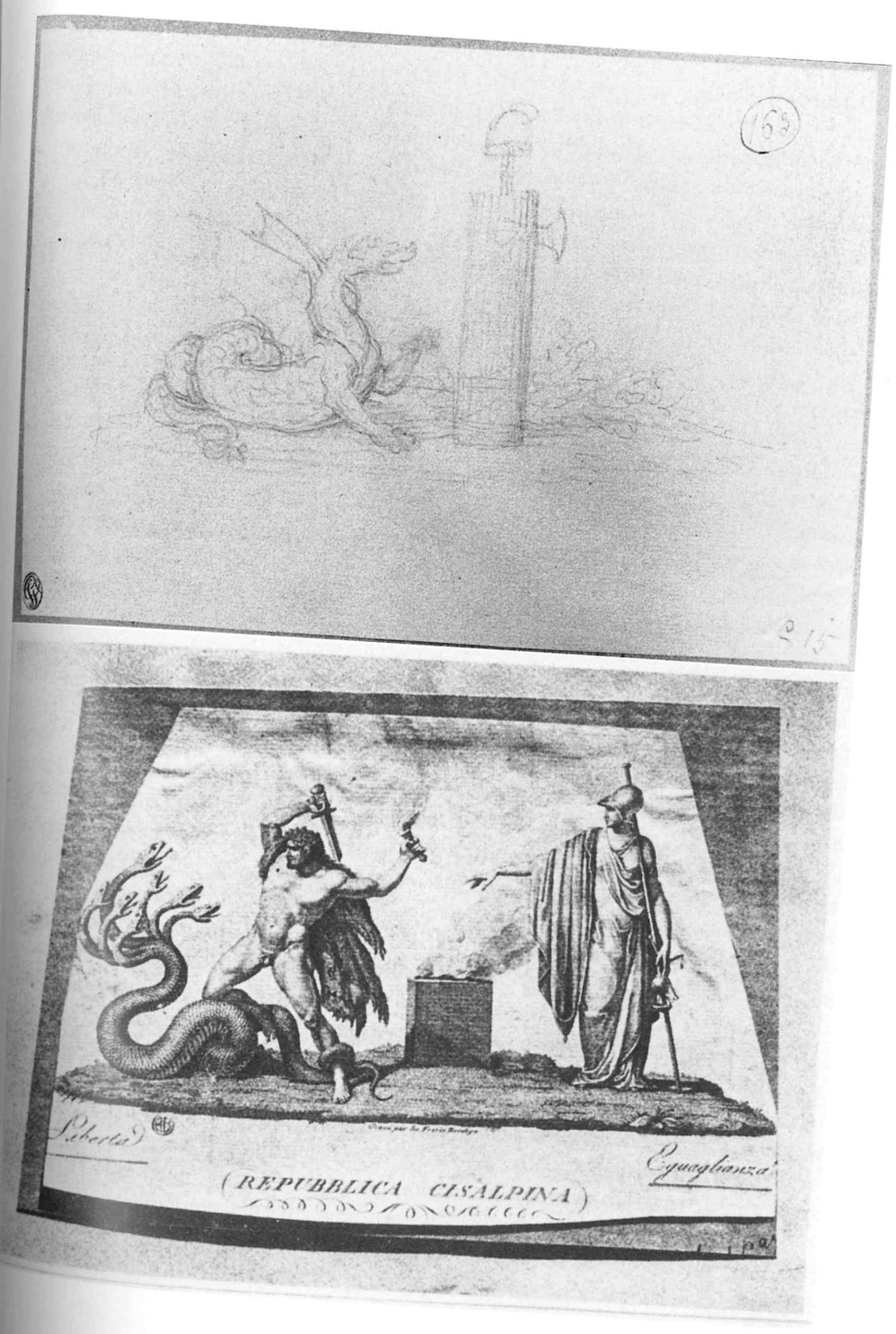

(REPUBBLICA CISALPINA)

Fig. 12

inedito (tav. 3), sia un'incisione sostanzialmente poco conosciuta (tav. 4). Il primo appartiene alla Biblioteca dell'Accademia di Brera, trovandosi in uno dei due noti, ma sinora solo in piccola parte studiati, album di disegni del pittore: è il n. 16 del primo album, donato dal Borromeo. Tale foglio (tav. 3) comprende, simultaneamente, due studi riuniti[6]: in quello superiore è delineata la stessa composizione della Vittoria con l'aquila rappresentata, in alto, nel disegno edito nella «Rassegna» (figg. 10 e 10 a), mentre inferiormente appare solo il tema dell'aquila. Se, nel medesimo disegno di Brera, lo studio superiore è contornato da riquadro, con la stessa cornicetta la medesima composizione riappare in una poco nota incisione – della quale era preparatorio – inscritta «Andrea Appiani inv. et delin. / Cagnoni f.» (tav. 4), e edita unicamente, come risulta a chi scrive, nel frontespizio introduttivo al raro volumetto dedicato, nel 1914, alla collezione Gayet de Félissent[7]. Simile sequenza di immagini sta anche a confermare la prassi secondo cui certi dettagli, in questo caso disegnativi, particolarmente felici potevano, a volte, essere riutilizzati anche in composizioni autonome. Tanto più che il tema dell'aquila, autonomo nel secondo studio, con l'aquila, può riflettere quanto illustrava un affresco perduto, di cui resta solo memoria verbale, tra i poco noti dipinti di Appiani in dimore gentilizie milanesi[8], già in una delle salette superiori di casa Passalacqua a Milano.

Sempre in merito al disegno e all'incisione illustrati alle figg. 10 e 10 a, se ne rileva la particolare ricchezza dispositiva, con molti personaggi: ora si possono segnalare almeno altre due composizioni, connotate da altrettanta varietà, l'una documentata da un disegno (tav. 5) entro un ulteriore album della Biblioteca nell'Accademia di Brera – «Disegni diversi» – e contrassegnato col n. 173, la seconda, nuovamente dal gruppo dell'Ambrosiana, pervenuta a noi in due differenti stadi preparatori, corrispondenti ai fogli nn. 43 e 45 (tavv. 6-7). A parte l'immediata evidenza simbolica – che segue con coerenza quella già dettagliatamente esaminata nell'articolo della «Rassegna», pertanto disegnata in modo da essere facilmente riconoscibile – se ne possono rilevare le differenti tecniche esecutive, corrispondenti ad altrettanto diversi stadi preparatori: il primo (tav. 5) e il terzo (tav. 7) disegno della serie ora indicata, difatti, appartengono, ad evidentiam, ad una fase ormai conclusiva e non sono più semplicemente solo delineati a matita, ma appaiono contrassegnati da ombre rialzate a bistro, in modo da offrire un effetto il più possibile vicino alla realizzazione definitiva (forse mai attuata? o quanto meno, allo stato delle ricerche, non ancora ritrovata).

In riferimento alle immagini edite nella «Rassegna», l'ultima intestazione ora studiata è la prova di stampa, corrispondente alla fig. 11[9]: di quest'ultima era già stato pubblicato, ma senza alcun riferimento alla medesima, un disegno preparatorio (tav. 8), rapidamente abbozzato, ma di sicura autografia (anche firmato), in occasione della mostra dedicata ad Appiani nella milanese Villa Reale (1969-1970)[10]; fra i disegni nella Biblioteca dell'Accademia di Brera, si può, altresì, rendere nota anche una stesura in pulito e rialzata a bistro (tav. 9), sostanzialmente vicina alla definitiva, nell'album «Disegni diversi» (n. 33)[11]. Certamente autografo è l'ultimo disegno inedito (tav. 11), dell'Ambrosiana (cod. 284 Inf., n. 46) ora segnalato all'attenzione degli studiosi, dove i consueti personaggi simbolici

– la Repubblica Cisalpina, il genio davanti all'ara – appaiono, stavolta fissati allo stato di abbozzo, all'interno di un ampio paesaggio.
Si vuole, infine, concludere questa breve nota, ripresentando, per completezza, all'attenzione degli studiosi una carta intestata (tav. 12) edita dopo l'articolo nella «Rassegna», nel 1989[12]: il notevole interesse sta nel fatto che l'episodio illustrato nella metà a sinistra, Ercole e l'Idra, è il medesimo che Appiani dipingerà, sia pure con alcune varianti, anche nei «Fasti»; siffatta carta, già nata come intestazione per i documenti della Repubblica Cisalpina, offre cioè, nel suo essere ripetuta nei «Fasti», un tassello in più all'indagine di quelle valenze simboliche già tanto evidenziate dalla critica in quella che è, certamente, l'opera più nota di Appiani.

NOTE

[1] D. Gennari, *Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di Andrea Appiani*, «Rassegna Studi e Notizie», VIII (1981), vol. IX, pp. 307-344.

[2] Rispettivamente, R.B., cart. 1 quad. A/3; Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco; R.B., cart. 1, quad. A/3; A.S.Mi, *Autografi*, cart. 77.

[3] Rispettivamente, Ibidem, cart. 71; R.B., cart. 1, quad. A/5.

[4] Rispettivamente, R.B., cart. 3, quad. A/2; Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

[5] Poi ill., con la stessa attribuzione, in S. Sicoli, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1988, n. 34, p. 72.

[6] Anche M.G. Borghi, *I disegni di Andrea Appiani nell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, in E. Tea, *L'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, Milano, Artigianelli, 1948, p. 12, cat. n. 16.

[7] *Napoléon et son temps. Catalogue de la Collection Historique et Artistique J.-J. Gayet de Félissent*, Milano 1914, p. VII.

[8] Chiedo scusa per l'autocitazione, G.B. Sannazzaro, *Gli affreschi di Appiani a Milano prima dell'avvento di Napoleone*, in «Labyrinthos», in corso di stampa (1994), pp. 112-113.

[9] R.B., cart. 1, fasc. A/5.

[10] *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, catalogo della mostra, a cura di M. Precerutti Garberi, Milano, Pizzi, 1969-1970, p. 42 ill. (cat. n. 52: Milano, Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, n. B/72).

[11] Nel medesimo album è, ancora, raccolto un altro disegno (n. 165) dove appare rappresentata l'unica scena sinora nota senza personaggi umani (tav. 10), trattandosi di un drago, davanti a un cippo, a sua volta sormontato da berretto frigio: d'incerta autografia, il foglio documenta una stesura definitiva, con modi abbastanza finiti e un leggero rialzo a bistro.

[12] S. Sicoli, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1989, p. 73, ill. (R.B., cart. 1, quad. I).

LA DICHIARAZIONE DI INCISIONE ORIGINALE

Stefania Seccareccia

Il 5 maggio 1994, in occasione del Congresso Nazionale sull'Incisione Originale, che si è tenuto presso il Castello Sforzesco, organizzato dalla Raccolta di Stampe A. Bertarelli e dalla rivista "Grafica d'arte", è stata promulgata la "Dichiarazione di Incisione Originale". L'iniziativa è stata il risultato di due anni di lavoro di un Comitato promotore, composto da cinque esperti, affiancato da una trentina di addetti ai lavori impegnati in diversi campi della grafica.

Lo scopo di tale documento è stato quello di mettere ordine nella confusione sorta a partire dai lavori promossi da una commissione guidata da Enzo Di Martino, riunitasi a Venezia il 25 ottobre 1991, con l'intenzione di rinnovare precedenti dichiarazioni (Parigi 1937; Vienna, 1960; New York, 1961; Parigi, 1964).
Nel febbraio del 1992, si era già tenuto a Milano, presso la Bertarelli, un Convegno sul tema che aveva rivelato la complessità del problema e mostrato l'opportunità di un successivo intervento.

I lavori per la nuova Dichiarazione sono iniziati dal giorno 20 Ottobre 1993, quando il Comitato, costituito da F. Galli, A. Dragone, C. Salsi, G. Upiglio, P. Bellini, ha elaborato una prima bozza del testo, in seguito sottoposta alle integrazioni o correzioni dei maggiori esperti italiani in questo settore, ricercati in diverse direzioni: alcuni Direttori di Musei o Conservatori di Raccolte di Stampe (C. Alberici, G. Bruno, F. Di Castro); alcuni studiosi di storia dell'incisione (R. Margonari, M. Corradini, S. Orlandini), e alcuni artisti incisori (W. Piacesi, M. Chianese, A. Manfredi, V. Gatti, F. Franco, L. Passerini, G. Vitali).

Tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre sono pervenute le risposte alle trenta lettere inviate, in molti casi non solo di grande utilità per la definizione di un testo finale, ma in sé ricchissimi momenti di commento e di riflessione sul problema della originalità.
Secondo il Prof. Lucio Passerini, artista incisore di Milano, «L'originalità si riferisce dunque all'identità dell'autore più che alla proprietà della tecnica usata. Non si può negare che una fotoincisione del celebre artista Pinco sia, in questo senso, un'opera originale se

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

– la Repubblica Cisalpina, il genio davanti all'ara – appaiono, stavolta fissati allo stato di abbozzo, all'interno di un ampio paesaggio.
Si vuole, infine, concludere questa breve nota, ripresentando, per completezza, all'attenzione degli studiosi una carta intestata (tav. 12) edita dopo l'articolo nella «Rassegna», nel 1989[12]: il notevole interesse sta nel fatto che l'episodio illustrato nella metà a sinistra, Ercole e l'Idra, è il medesimo che Appiani dipingerà, sia pure con alcune varianti, anche nei «Fasti»; siffatta carta, già nata come intestazione per i documenti della Repubblica Cisalpina, offre cioè, nel suo essere ripetuta nei «Fasti», un tassello in più all'indagine di quelle valenze simboliche già tanto evidenziate dalla critica in quella che è, certamente, l'opera più nota di Appiani.

NOTE

[1] D. GENNARI, *Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di Andrea Appiani*, «Rassegna Studi e Notizie», VIII (1981), vol. IX, pp. 307-344.

[2] Rispettivamente, R.B., cart. 1 quad. A/3; Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco; R.B., cart. 1, quad. A/3; A.S.Mi, *Autografi*, cart. 77.

[3] Rispettivamente, Ibidem, cart. 71; R.B., cart. 1, quad. A/5.

[4] Rispettivamente, R.B., cart. 3, quad. A/2; Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

[5] Poi ill., con la stessa attribuzione, in S. SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1988, n. 34, p. 72.

[6] Anche M.G. BORGHI, *I disegni di Andrea Appiani nell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, in E. TEA, *L'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, Milano, Artigianelli, 1948, p. 12, cat. n. 16.

[7] *Napoléon et son temps. Catalogue de la Collection Historique et Artistique J.-J. Gayet de Félissent*, Milano 1914, p. VII.

[8] Chiedo scusa per l'autocitazione, G.B. SANNAZZARO, *Gli affreschi di Appiani a Milano prima dell'avvento di Napoleone*, in «Labyrinthos», in corso di stampa (1994), pp. 112-113.

[9] R.B., cart. 1, fasc. A/5.

[10] *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, catalogo della mostra, a cura di M. Precerutti Garberi, Milano, Pizzi, 1969-1970, p. 42 ill. (cat. n. 52: Milano, Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, n. B/72).

[11] Nel medesimo album è, ancora, raccolto un altro disegno (n. 165) dove appare rappresentata l'unica scena sinora nota senza personaggi umani (tav. 10), trattandosi di un drago, davanti a un cippo, a sua volta sormontato da berretto frigio: d'incerta autografia, il foglio documenta una stesura definitiva, con modi abbastanza finiti e un leggero rialzo a bistro.

[12] S. SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1989, p. 73, ill. (R.B., cart. 1, quad. I).

LA DICHIARAZIONE DI INCISIONE ORIGINALE

Stefania Seccareccia

Il 5 maggio 1994, in occasione del Congresso Nazionale sull'Incisione Originale, che si è tenuto presso il Castello Sforzesco, organizzato dalla Raccolta di Stampe A. Bertarelli e dalla rivista "Grafica d'arte", è stata promulgata la "Dichiarazione di Incisione Originale". L'iniziativa è stata il risultato di due anni di lavoro di un Comitato promotore, composto da cinque esperti, affiancato da una trentina di addetti ai lavori impegnati in diversi campi della grafica.

Lo scopo di tale documento è stato quello di mettere ordine nella confusione sorta a partire dai lavori promossi da una commissione guidata da Enzo Di Martino, riunitasi a Venezia il 25 ottobre 1991, con l'intenzione di rinnovare precedenti dichiarazioni (Parigi 1937; Vienna, 1960; New York, 1961; Parigi, 1964).
Nel febbraio del 1992, si era già tenuto a Milano, presso la Bertarelli, un Convegno sul tema che aveva rivelato la complessità del problema e mostrato l'opportunità di un successivo intervento.

I lavori per la nuova Dichiarazione sono iniziati dal giorno 20 Ottobre 1993, quando il Comitato, costituito da F. Galli, A. Dragone, C. Salsi, G. Upiglio, P. Bellini, ha elaborato una prima bozza del testo, in seguito sottoposta alle integrazioni o correzioni dei maggiori esperti italiani in questo settore, ricercati in diverse direzioni: alcuni Direttori di Musei o Conservatori di Raccolte di Stampe (C. Alberici, G. Bruno, F. Di Castro); alcuni studiosi di storia dell'incisione (R. Margonari, M. Corradini, S. Orlandini), e alcuni artisti incisori (W. Piacesi, M. Chianese, A. Manfredi, V. Gatti, F. Franco, L. Passerini, G. Vitali).

Tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre sono pervenute le risposte alle trenta lettere inviate, in molti casi non solo di grande utilità per la definizione di un testo finale, ma in sé ricchissimi momenti di commento e di riflessione sul problema della originalità.
Secondo il Prof. Lucio Passerini, artista incisore di Milano, «L'originalità si riferisce dunque all'identità dell'autore più che alla proprietà della tecnica usata. Non si può negare che una fotoincisione del celebre artista Pinco sia, in questo senso, un'opera originale se

porta la sua firma autentica, segno che l'autore se ne assume la paternità. Ciò che bisogna far risaltare è che non si tratta di incisione quando l'immagine ne tradisce il linguaggio specifico, quando non è nata per la tecnica incisoria. La fragilità dell'argomentazione è legata anche al fatto che non si può negare che anche la fotografia e le tecniche di riproduzione fotomeccaniche abbiano le loro proprie origini, seppure più recenti rispetto ad acquaforte e xilografia, quindi in termini di logica anche una fotoincisione è originale in quanto è realizzata con i mezzi originari della fotoriproduzione (l'importante è che la si chiami fotoincisione e non furbescamente incisione, come invece avviene)».

Il Dr. Giubbini, Direttore del Museo di Villa Croce a Genova, apporta, invece, una precisazione di natura terminologica e, dopo aver chiarito che gli studiosi che hanno formulato la dichiarazione hanno utilizzato il termine originale in un senso molto contemporaneo, sostiene che: «Per loro l'incisione originale è quella legata alla preparazione manuale della matrice, contrapposta cioè non all'incisione di riproduzione, ma all'incisione riprodotta con mezzi fotomeccanici o similari, che, fatta passare come manuale, è senz'altro un falso. Ci troviamo dunque di fronte a due significati "storici" del termine "riproduzione": la riproduzione come trascrizione grafica di un dipinto e la riproduzione come copia fotomeccanica di un'incisione.».

Per il Prof. Bruscaglia, artista incisore di Urbino, una stampa è originale quando: «...l'immagine che propone alla fruizione risulti esito multiplo di comunicazione artistico visiva mediata da una forma-matrice a tal fine predisposta e in ogni caso almeno in parte manualmente elaborata dall'artista che dal niente l'ha immaginata e/o mutuata da elaborati visivi altrimenti dallo stesso o da altri preformati.».

Più di un intervento ha sottolineato l'importanza di un uso delle tecniche appropriato ed intenzionale. A questo proposito, la Dr.ssa Federica Di Castro, membro dell'Istituto Nazionale per la Grafica, sostiene che: «Molta dell'incisione contemporanea – si pensi all'Atelier 17 – ha formulato una poetica della "casualità" legata alla 'scoperta' di segni incisi, come traccia di una scrittura automatica. Ma tutto ciò è un procedimento psichico che nelle tecniche e nei linguaggi trova la via per divenire espressione». Più attento al problema della preparazione delle matrici con mezzi leciti è apparso l'intervento del Prof. Vairo Mongatti, Docente di incisione all'Accademia di Firenze, il quale sostiene che : «...potranno esserci delle eccezioni giustificabili. Ma proprio perchè eccezioni, tali devono restare; tuttalpiù potranno trovare spazio in quel gran pelago che va col nome di "grafica d'arte" e mai, assolutamente mai INCISIONE». Un'ulteriore specificazione si ritrova nell'intervento del Dr. Mauro Corradini: «...se nella medesima matrice avviene l'inserimento di un elemento fotomeccanico (dichiarato), la tavola ottenuta può essere egualmente definita"autentica", anche se non originale; in calce si dichiari, tuttavia, l'uso di mezzi non normali.».

Al riguardo ancora più determinata è la presa di posizione degli artisti. Per il sig. Walter Piacesi, artista incisore di Pesaro: «...sono gli autori che dovranno manualmente realizzare in maniera completa e definitiva le loro matrici, siano esse lastre in metallo incise all'acquaforte, pietre litografiche, legni di filo e di testa per silografie. Saranno gli stessi

autori ad seguire la prova di stampa definitiva come esempio per la tiratura completa, che potranno affidare ad un valido stampatore dopo aver definito il numero degli esemplari da stampare». Secondo invece l'artista incisore di Torino Alberto Rocco è utile puntualizzare a proposito delle prove d'autore, di stampa, di colore, di inchiostro e di carte: «...esse devono essere considerate indispensabili all'Autore per saggiare l'effettiva resa della matrice, in numero sempre modesto ma che certo non può e non deve essere quantificato a priori; consiglierei allora diventasse prassi abituale la numerazione progressiva di queste prove, ritenendole e a ragione, se davvero stampate dalla mano dell'artista, più rare e più ricercate dal collezionista attento della tiratura vera e propria, opera questa affidata di solito alla cura di un sia pur eccellente torcoliere.»

Il Prof. Renzo Margonari, docente dell'Accademia di Belle Arti di Verona, sulla libertà di sperimentazione, ammonisce che: «Occorre che gli autori intenzionati a rispettare la prassi dell'autografia nelle proprie opere siano liberi di sperimentare, all'interno dei procedimenti basilarmente tradizionali, la più ampia libertà di elaborazione e di applicazione di mezzi tecnici che visibilmente confermino l'intervento diretto dell'autore sulla matrice».

La dichiarazione, nei suoi intenti, voleva sensibilizzare soprattutto l'attenzione degli artisti, suggerendo un codice deontologico cui potessero fare riferimento. Stimolato dall'iniziativa, Giancarlo Vitali, artista incisore di Belluno, si interroga sulla leicità del suo operare: «... a me (e forse anche ad altri) succede spesso di partire proprio da segni casuali o da incidenti alla lastra, per cavarne poi un'immagine, allora sarei fuorilegge?».

L'incisore di Salerano sul Lambro Teodoro Cotugno, infine, ci ha scritto: «Le iniziative di ricerca e di riflessione che vengono intraprese nell'ambito della "stampa originale" in genere, e dell'incisione in particolare, sono sempre lodevoli, specie per chi vi si dedica con passione e fatica quotidiana. Sempre però che abbiano a tener viva negli studiosi, negli operatori e negli estimatori l'attenzione ai pregi e ai valori contenuti – nascosti nei linguaggi incisori evitando possibilmente di cadere in inutili chiusure e polemiche che rischierebbero non solo di non costruire e migliorare, ma di confondere e creare tensione in un settore già tanto delicato. Riguardo al termine "originale"oggetto della proposta, ritengo indichi e dichiari che l'incisore ha personalmente eseguito la matrice. Ribadire a chi opera nel settore questo semplice antico e fondamentale concetto e impegnarsi a rimanervi fedele è doveroso nell'esercizio della attività».

Grazie al contributo delle numerose risposte, attualmente consultabili dal pubblico presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli, si è pervenuti alla redazione finale del testo, nuovamente sottoposto al gruppo dei trenta per una definitiva approvazione, prima di venire ufficialmente promulgato in occasione del Congresso Nazionale di Incisione Originale svoltosi il 5 maggio 1994 presso il Castello Sforzesco e successivamente archiviato presso la suddetta biblioteca.

Nella stessa sede il documento ha incontrato l'approvazione di oltre un centinaio dei presenti, i quali ne hanno a loro volta sottoscritto il testo.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995

INVOLUCRI PER CONFETTERIA: CONTRIBUTO ALLO STUDIO DEI FOGLI PER IMMAGINI DELLA PRIMA METÀ DEL XIX SECOLO

Elena Villani

La Raccolta Bertarelli conserva un ricco repertorio di involucri per confetteria incisi o litografati, colorati all'acquarello e a maschera, databili tra gli inizi del XIX secolo e il 1850, tra l'altro il periodo più felice nella storia della loro produzione.
Si tratta di circa 150 esemplari inediti che comprendono fogli interi, suddivisi in più riquadri da ritagliare, riquadri già tagliati e pronti per avvolgere lo zuccherino o la chicca ricoperta di cioccolato o per decorare l'interno di coperchi di scatole, incisioni riproducenti la sagoma di involucri a cono e di scatoline da ritagliare e incollare su cartoncino, incisioni da ritagliare e incollare su coperchi di scatole di bonbons.
Quasi tutti i fogli provengono dall'attività editoriale della rue Saint-Jacques a Parigi, un solo esemplare da Augsburg e pochi altri dalla stamperia bolognese di A. Landini.
La loro funzione è comprovata dalla scritta «bonbon» che compare in alcuni fogli (cfr. schede nn. 8, 22).
Ad una prima lettura dell'insieme subito colpisce la raffinatezza dell'esecuzione sia del tratto, fine e delicato, sia della coloritura, effettuata con precisione e freschezza all'acquarello e con l'uso sicuro di mascherine. La pregevole qualità degli esemplari, nonostante si tratti di fogli prodotti in serie, è dovuta all'epoca in cui sono stati realizzati, in quanto le fasi del lavoro erano allora ancora artigianali.
La presenza di questo insolito e raro nucleo di incisioni, in massima parte francesi, all'interno della Raccolta è frutto, oltrecché del noto interesse di Achille Bertarelli per la stampa d'uso, probabilmente delle relazioni da lui instaurate con gli studiosi iscritti all'associazione culturale parigina «Le Vieux Papier».
Fondata nel 1900 per volontà di Henry Vivarez, Paul Flobert, A. Devaux, Lucien Raulet e Gaston Leclair, aveva come scopo lo studio degli usi e costumi della vita del passato attraverso documenti cartacei. Questi potevano essere ad esempio carte da gioco, biglietti da visita, carte da lettera, fatture, menù di ristoranti e locali di ritrovo, fatture, biglietti di mezzi di trasporto, ecc. Gli studi relativi venivano periodicamente pubblicati sul bollettino, edito dall'associazione stessa, insieme ad informazioni sul materiale delle diverse collezioni private dei soci per eventuali scambi sia di esemplari sia di notizie. Gli iscritti erano soprattutto collezionisti di stampe d'uso e tra essi figuravano affermati

professionisti, studiosi, bibliotecari, editori, stampatori. Nel 1906 venne accolto come membro, unico italiano tra tanti francesi, Achille Bertarelli «...le célèbre Milanais spécialiste de l'imagerie italienne...»[1].
Poiché l'anno successivo vennero pubblicati sulla rivista dell'associazione gli articoli di Jules Pellisson e Paul Flobert dedicati agli involucri per bonbons della prima metà del XIX secolo[2], l'interesse di Bertarelli per l'argomento potrebbe essere nato da quelle letture.
La presenza dominante nel nucleo di esemplari francesi, al di là delle occasioni d'acquisto del Bertarelli, ha una sua ragion d'essere nelle realtà produttive e di mercato della prima metà del XIX secolo. A questo proposito scrive lo stesso Bertarelli: «...le calcografie italiane scomparvero in conseguenza delle guerre napoleoniche; inoltre le modifiche territoriali ne danneggiarono il commercio che, per una consuetudine secolare, si svolgeva nella cerchia limitata di province ben determinate...». E poi aggiunge: «Fra il 1820 ed il 1840 la Francia invade i nostri mercati imponendo non soltanto i suoi gusti, ma anche i suoi prodotti industriali. Pertanto dalla Francia giunsero molte manifestazioni grafiche che le nostre officine, per insufficiente preparazione tecnica, non potevano produrre: carta da lettere adorna di sottili fregi d'oro, di figure e di ghirlande di fiori; vignette da porre sulle tabacchiere: carte colorate e pieghettate per avvolgere dolci; ventagli e parafuochi; carte per tappezzare le camere dette carte da parato o «tapisserie de France». Erano sempre le fabbriche francesi che ci inviavano sia le infinite varietà delle carte «gauffré» (ossia con impressioni a rilievo) per le rilegature delle strenne sia le stampe edite dalla Vedova Turgis, Maesani, Augustoni, Cereghetti o dalle altre officine della Rue St. Jacques»[3].
Per inciso val la pena di sottolineare che se la produzione italiana risulta assai limitata negli anni tra il 1820 e il 1840, almeno a quanto risulta dalle considerazioni di Bertarelli, studi più recenti hanno evidenziato anche un'attività autonoma, seppur influenzata dalla cultura francese[4]. Forse, ampliando il campo d'indagine, potrebbero venire alla luce altri dati e altri nomi utili a definirne la fisionomia. Nel corso della presente ricerca è emerso, ad esempio, il nome di A. Landini di Bologna, l'unico italiano presente nel fondo. Le notizie a suo riguardo sono assai poche e poiché la Raccolta conserva altri fogli incisi editi dal Landini con immagini per tabacchiere[5] si potrebbe avanzare l'ipotesi di una sua specializzazione nell'edizione di stampe d'uso. Un ulteriore elemento di riflessione è fornito dalla dicitura contenuta nel catalogo di vendita dell'antica calcografia di Pietro e Giuseppe Vallardi, librai ed editori milanesi, pubblicato intorno al 1824, che si riferisce ad incisioni «intagliate a granito... Stampate in carta velina fina di Toscolano/ Tablò fini e Vignette per scatole e Parafuochi/Nere/Stamp. a colori miniate»[6]. Sfogliando le pagine del catalogo si ha modo poi di capire che il «tablò» è un foglio suddiviso a reticolo in otto, sei o quattro riquadri, esattamente come quelli prodotti dagli editori francesi. I soggetti indicati sono simili, ma con alcune varianti: Amore, le quattro stagioni, scene galanti, volti femminili, ritratti di donne francesi e italiane, l'apologia delle donne, le Muse, i quattro Elementi, storia, letteratura, giochi.
Tornando al testo bertarelliano, tra le tipologie dei fogli editi in Francia, vengono nominate proprio le «carte colorate e pieghettate per avvolgere dolci» e successivamente

indicati i nomi di alcuni stampatori parigini, per poi concludere con un cenno alle «altre officine della rue St. Jacques». Visionando gli esemplari qui proposti è stato possibile individuare i nomi di sei stamperie, tutte situate nell'area della rue Saint-Jacques: Cellier, Gramain, Léger-Pomel, T. Mayer e C.ie, Migeon, Osterwald l'Ainé (il maggiore)[7].
In genere sui fogli non compare il nome dell'incisore, ma viene indicato solo quello dell'editore e il relativo indirizzo. Non si tratta di un'omissione ma, al contrario, di un dato sintetico che in un certo senso riassume le modalità del lavoro all'interno di queste stamperie. Erano spesso a conduzione familiare: il proprietario eseguiva l'incisione delle lastre e la tiratura dei fogli, la moglie e i figli si occupavano della coloritura e la vendita avveniva direttamente presso l'editore[8]. Questi laboratori erano specializzati nella produzione di fogli con figurine da ritagliare per l'«arte povera», etichette per liquori e profumi, carte da lettera decorate, coperchi di tabacchiere e scatole, involucri per bonbons, ecc.[9].
Il settore della confetteria era a quell'epoca particolarmente ricercato e riusciva a combinare le più sofisticate esigenze di palato e di gusto. Maestri pasticceri esprimevano tutta la loro arte realizzando bonbons di tutte le forme, di zucchero e di cioccolato, semplici o arricchiti da gocce di sciroppi e liquori.
Le bomboniere poi potevano essere in metalli preziosi, decorate con smalti e finissime pitture. Non tutti ovviamente potevano permettersi simili confezioni e per una clientela più ampia, anche se sempre selezionata, venivano realizzate bomboniere con materiali di minor valore, ma pur sempre curate nell'esecuzione.
I fabbricatori di involucri in cartone decoravano le scatoline ad uso dei confettieri utilizzando le incisioni e, dopo il 1840, le litografie, ritagliandole e incollandole sui coperchi, le fissavano con bordure in carta metallica colorata, dorata o argentata e le proteggevano con una goccia di vernice trasparente o con un vetro sagomato. All'interno del coperchio veniva incollata l'etichetta con il marchio della casa dolciaria. Nel Primo Impero e sotto la Restaurazione le scatole erano ricoperte in carta a tinta unita e presentavano l'interno del coperchio decorato da una sorta di etichetta quadrata, tonda o a losanga con incisa una figura e il nome del bonbon (cfr. scheda n. 8)[10]. Erano previste confezioni ancora più economiche come minuscole scatoline la cui sagoma completa di decori e figurina veniva incisa, colorata, ritagliata e incollata su cartoncino, e involucri a cono finemente incisi e colorati che ricordano nella forma i semplici cartocci degli ambulanti. I bonbons venivano venduti sciolti o avvolti in cartine decorate, piccoli capolavori di incisione e coloritura.
I soggetti scelti dagli incisori per questo specifico ambito erano tratti dal repertorio d'immagini proprio della produzione della rue Saint-Jacques: scene scherzose, d'amore, familiari, amorini, fiori, farfalle, uccelli, strumenti musicali, episodi e personaggi della storia e contemporanei, attrici e attori di successo ritratti con i costumi dei rispettivi ruoli teatrali, temi letterari, spesso sottolineati da rebus esplicativi, l'immaginario volto della persona amata a cui la scatola era donata, accompagnato dal nome di battesimo. Un tema ricorrente durante la Restaurazione era la serie delle Domande e Risposte: la domanda

professionisti, studiosi, bibliotecari, editori, stampatori. Nel 1906 venne accolto come membro, unico italiano tra tanti francesi, Achille Bertarelli «...le célèbre Milanais spécialiste de l'imagerie italienne...»[1].
Poiché l'anno successivo vennero pubblicati sulla rivista dell'associazione gli articoli di Jules Pellisson e Paul Flobert dedicati agli involucri per bonbons della prima metà del XIX secolo[2], l'interesse di Bertarelli per l'argomento potrebbe essere nato da quelle letture.
La presenza dominante nel nucleo di esemplari francesi, al di là delle occasioni d'acquisto del Bertarelli, ha una sua ragion d'essere nelle realtà produttive e di mercato della prima metà del XIX secolo. A questo proposito scrive lo stesso Bertarelli: «...le calcografie italiane scomparvero in conseguenza delle guerre napoleoniche; inoltre le modifiche territoriali ne danneggiarono il commercio che, per una consuetudine secolare, si svolgeva nella cerchia limitata di province ben determinate...». E poi aggiunge: «Fra il 1820 ed il 1840 la Francia invade i nostri mercati imponendo non soltanto i suoi gusti, ma anche i suoi prodotti industriali. Pertanto dalla Francia giunsero molte manifestazioni grafiche che le nostre officine, per insufficiente preparazione tecnica, non potevano produrre: carta da lettere adorna di sottili fregi d'oro, di figure e di ghirlande di fiori; vignette da porre sulle tabacchiere: carte colorate e pieghettate per avvolgere dolci; ventagli e parafuochi; carte per tappezzare le camere dette carte da parato o «tapisserie de France». Erano sempre le fabbriche francesi che ci inviavano sia le infinite varietà delle carte «gauffré» (ossia con impressioni a rilievo) per le rilegature delle strenne sia le stampe edite dalla Vedova Turgis, Maesani, Augustoni, Cereghetti o dalle altre officine della Rue St. Jacques»[3].
Per inciso val la pena di sottolineare che se la produzione italiana risulta assai limitata negli anni tra il 1820 e il 1840, almeno a quanto risulta dalle considerazioni di Bertarelli, studi più recenti hanno evidenziato anche un'attività autonoma, seppur influenzata dalla cultura francese[4]. Forse, ampliando il campo d'indagine, potrebbero venire alla luce altri dati e altri nomi utili a definirne la fisionomia. Nel corso della presente ricerca è emerso, ad esempio, il nome di A. Landini di Bologna, l'unico italiano presente nel fondo. Le notizie a suo riguardo sono assai poche e poiché la Raccolta conserva altri fogli incisi editi dal Landini con immagini per tabacchiere[5] si potrebbe avanzare l'ipotesi di una sua specializzazione nell'edizione di stampe d'uso. Un ulteriore elemento di riflessione è fornito dalla dicitura contenuta nel catalogo di vendita dell'antica calcografia di Pietro e Giuseppe Vallardi, librai ed editori milanesi, pubblicato intorno al 1824, che si riferisce ad incisioni «intagliate a granito... Stampate in carta velina fina di Toscolano/ Tablò fini e Vignette per scatole e Parafuochi/Nere/Stamp. a colori miniate»[6]. Sfogliando le pagine del catalogo si ha modo poi di capire che il «tablò» è un foglio suddiviso a reticolo in otto, sei o quattro riquadri, esattamente come quelli prodotti dagli editori francesi. I soggetti indicati sono simili, ma con alcune varianti: Amore, le quattro stagioni, scene galanti, volti femminili, ritratti di donne francesi e italiane, l'apologia delle donne, le Muse, i quattro Elementi, storia, letteratura, giochi.
Tornando al testo bertarelliano, tra le tipologie dei fogli editi in Francia, vengono nominate proprio le «carte colorate e pieghettate per avvolgere dolci» e successivamente

indicati i nomi di alcuni stampatori parigini, per poi concludere con un cenno alle «altre officine della rue St. Jacques». Visionando gli esemplari qui proposti è stato possibile individuare i nomi di sei stamperie, tutte situate nell'area della rue Saint-Jacques: Cellier, Gramain, Léger-Pomel, T. Mayer e C.ie, Migeon, Osterwald l'Ainé (il maggiore)[7].
In genere sui fogli non compare il nome dell'incisore, ma viene indicato solo quello dell'editore e il relativo indirizzo. Non si tratta di un'omissione ma, al contrario, di un dato sintetico che in un certo senso riassume le modalità del lavoro all'interno di queste stamperie. Erano spesso a conduzione familiare: il proprietario eseguiva l'incisione delle lastre e la tiratura dei fogli, la moglie e i figli si occupavano della coloritura e la vendita avveniva direttamente presso l'editore[8]. Questi laboratori erano specializzati nella produzione di fogli con figurine da ritagliare per l'«arte povera», etichette per liquori e profumi, carte da lettera decorate, coperchi di tabacchiere e scatole, involucri per bonbons, ecc.[9].
Il settore della confetteria era a quell'epoca particolarmente ricercato e riusciva a combinare le più sofisticate esigenze di palato e di gusto. Maestri pasticceri esprimevano tutta la loro arte realizzando bonbons di tutte le forme, di zucchero e di cioccolato, semplici o arricchiti da gocce di sciroppi e liquori.
Le bomboniere poi potevano essere in metalli preziosi, decorate con smalti e finissime pitture. Non tutti ovviamente potevano permettersi simili confezioni e per una clientela più ampia, anche se sempre selezionata, venivano realizzate bomboniere con materiali di minor valore, ma pur sempre curate nell'esecuzione.
I fabbricatori di involucri in cartone decoravano le scatoline ad uso dei confettieri utilizzando le incisioni e, dopo il 1840, le litografie, ritagliandole e incollandole sui coperchi, le fissavano con bordure in carta metallica colorata, dorata o argentata e le proteggevano con una goccia di vernice trasparente o con un vetro sagomato. All'interno del coperchio veniva incollata l'etichetta con il marchio della casa dolciaria. Nel Primo Impero e sotto la Restaurazione le scatole erano ricoperte in carta a tinta unita e presentavano l'interno del coperchio decorato da una sorta di etichetta quadrata, tonda o a losanga con incisa una figura e il nome del bonbon (cfr. scheda n. 8)[10]. Erano previste confezioni ancora più economiche come minuscole scatoline la cui sagoma completa di decori e figurina veniva incisa, colorata, ritagliata e incollata su cartoncino, e involucri a cono finemente incisi e colorati che ricordano nella forma i semplici cartocci degli ambulanti. I bonbons venivano venduti sciolti o avvolti in cartine decorate, piccoli capolavori di incisione e coloritura.
I soggetti scelti dagli incisori per questo specifico ambito erano tratti dal repertorio d'immagini proprio della produzione della rue Saint-Jacques: scene scherzose, d'amore, familiari, amorini, fiori, farfalle, uccelli, strumenti musicali, episodi e personaggi della storia e contemporanei, attrici e attori di successo ritratti con i costumi dei rispettivi ruoli teatrali, temi letterari, spesso sottolineati da rebus esplicativi, l'immaginario volto della persona amata a cui la scatola era donata, accompagnato dal nome di battesimo. Un tema ricorrente durante la Restaurazione era la serie delle Domande e Risposte: la domanda

ricopriva uno zuccherino e la risposta un altro cosicché per trovare la risposta esatta si era inevitabilmente costretti a scartarne, e i golosi a mangiarne, diversi[11].
In questa sede si è ritenuto opportuno presentare dell'intero nucleo una campionatura delle tipologie più rappresentative della produzione francese, comprendendo comunque anche il foglio tedesco e quello italiano come esempi coevi.
Alle schede relative seguono quelle inerenti alcuni campionari con pagine di bordure e fregi in carta metallica goffrata e traforata esemplificativi di quelli impiegati nella rifinitura di scatole e cofanetti. Concludono la rassegna due fatture di note pasticcerie italiane, datate 1847, che in una certa misura confermano le note qui raccolte sulla produzione di involucri per confetteria.

NOTE

[1] Le notizie sull'origine dell'associazione sono tratte da un numero speciale del bollettino, dedicato alla storia de Le Vieux Papier, che ancora oggi continua con successo l'attività e le pubblicazioni (cfr. H. George, *Historique de la Société Le Vieux Papier*, Paris, 1985, 296, p. 291).

[2] Cfr. J. Pellisson, *Bonbon d'autrefois*, in «Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Artistique «Le Vieux Papier» pour l'étude de la vie et des moeurs d'autrefois, Paris 1907, n. 41, pp. 36-47; 125-137; P. Flobert, *Confiserie et documents sur le jour de l'an*, in «Bulletin de...» «Le Vieux Papier...», pp. 101-103.

[3] Cfr. A. Bertarelli, *L'imagerie populaire italienne*, Paris 1929 (testo consultato nella traduzione italiana a cura di Clelia Alberici), Milano 1974, pp. 47-49).

[4] Cfr. F: Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in «Storia dell'arte italiana, Grafica e immagine», Torino 1981, 9, II, pp. 323-419; A. Milano, *Fabbrica d'immagini, gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*, Milano 1993, p. 13.

[5] Gli esemplari sono stati pubblicati nell'articolo a cura di A. Milano, *Prima del packaging: stampine per tabacchiere*, in «Charta», I, 1, novembre-dicembre 1992, p. 38.

[6] Cfr. Catalogo delle Stampe tanto in nero che a colori componenti il Fondo della calcografia di Giuseppe Vallardi sotto l'antica Ditta di Pietro e Giuseppe Vallardi Editori, Negozianti di Stampe e Libri, Contrada di S. Margherita, n. 1101, Milano 1824, pp. 58-59.

[7] Cfr. P. L. Duchartre-R. Saulnier, *L'imagerie parisienne*, Paris 1944, p. 174.

[8] Cfr. *Idem.*, pp. 179-181.

[9] Cfr. *Idem*, pp. 34, 177.

[10] Cfr. J. Grand-Carteret, *Vieux Papier Vieilles Images*, Paris 1896, p. 352.

[11] Cfr. P. L. Duchartre-R. Saulnier, *...cit.*, p. 181.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la dott. Clelia Alberici, il dott. Claudio Salsi, il personale della Raccolta Bertarelli e dell'Archivio Fotografico per la loro cortesia e attenzione, il dott. Alberto Milano per i suggerimenti bibliografici relativi agli editori.
Un particolare ringraziamento rivolgo all'arch. Piersergio Allevi per le preziose informazioni circa le divise francesi della cavalleria pesante.

AVVERTENZA

Ogni scheda è stata formulata secondo il seguente ordine:
- definizione dell'esemplare riferita all'uso e al soggetto raffigurato o alla serie del foglio a cui apparteneva il riquadro ritagliato dell'involucro,
- tecnica,
- misure (in mm. secondo altezza per base),
- luogo di produzione, editore, datazione,
- scritte che compaiono sull'esemplare,
- collocazione dell'esemplare all'interno della Raccolta Bertarelli,
- descrizione del soggetto o del decoro,
- note e raffronti bibliografici.

1. Foglio con la serie dell'apologia delle donne.

incisione colorata all'acquarello e a maschera,
mm 260x427,
Francia c. 1830,
R. B. Arti-Mestieri, m 32/6.

Negli otto riquadri sono incisi specularmente ritratti a mezzobusto di giovani donne, dedicati ai diversi temperamenti femminili, secondo la definizione che compare sotto ciascuna figura. A partire dall'alto in senso orario sono indicate: «La meditation», «La finesse», «L'agacante», «La bienveillante», «La coquette», «L'indifférente», «La séduisante», «L'innocence».

2. Foglio con la serie «Démande et Réponse».

incisione colorata all'acquarello e a maschera,
mm 350x450 (foglio),
mm 95x98 (riquadro),
mm 25x30 (inciso),
Parigi, Migeon, c. 1835,
Al centro della terza fascia, nel terzo riquadro, nel margine superiore compare la scritta: «à paris, chez Migeon. Rue Quincampoix, n. 8»; in quello successivo, nel margine in alto a sinistra è inciso: «N: 22»,
R. B. Arti-Mestieri, m 32/4.

Il foglio è suddiviso in un reticolo di venti riquadri distribuiti in cinque caselle su quattro fasce. Nelle prime due compaiono uomini in costume e abiti dell'epoca a presentare la domanda, mentre le risposte sono affidate a donne, anch'esse in costume e in abiti del tempo, illustrate nelle altre due fasce.
Le piccole incisioni sono contornate da una cornice quadrangolare nel cui margine inferiore compare la scritta «Démande» per le figurine maschili e «Réponse» per quelle femminili.

3. **Foglio con carte da gioco e rebus.**

incisione colorata a maschera,
mm 267x420,
mm 135x105 (riquadro dell'involucro),
mm 36x41 (inciso),
Parigi, T. Mayer, c. 1835-40,
nel margine superiore la scritta : «T. MAYER & C.ie Succ.rs de LEGER POMEL, Rue de la Vieille Monnaie 22.»,
R. B. Arti-Mestieri, m 32/7.

Il foglio è diviso a reticolo con otto riquadri all'interno dei quali è incisa una carta da gioco di semi diversi con re e regine, ciascuna accompagnata da un rebus. La scritta con l'indicazione dell'editore e dell'indirizzo della stamperia compare solo nel riquadro qui riprodotto.

4. **Foglio con la serie dei nomi di donne.**

litografia colorata a maschera,
mm 437x280,
mm 110x140 (riquadro),
Parigi, Cellier, c. 1838,
nel margine inferiore: «Cellier, Rue St. Martin, 70. Paris. L'ELEGANTE ADÈLE»,
R. B. Arti-Mestieri, m 32-9.

Il foglio intero comprende otto riquadri all'interno dei quali sono raffigurati ritratti di giovani donne, incorniciati come un dipinto e corredati dal nome di ciascuna, preceduto da un aggettivo che ne definisce la qualità dominante.
Nel margine di ciascuno è indicato il nome e l'indirizzo dello stampatore.
I ritratti sono dedicati a «L'élégante Adèle» a «La simple Suzette», a «La séduisante Sophie», a «La bonne Madeleine», a «L'aimable Dejazet», a «La sensible Hortense», a «La belle Thérès», a «La jeune Annette».
P. L. Duchartre e R. Saulnier pubblicarono gli esemplari de «La sèduisante Sophie» e de «L'élégante Adèle» come litografie colorate ed edite da Cellier verso il 1838, segnalate per l'accuratezza della resa degli abiti e degli accessori che le rendevano simili a figurini di moda. Cellier si era specializzato nell'edizione di immagini incise e, successivamente, litografate, colorate con delicatezza (cfr. P. L. DUCHARTRE- R. SALNIER, 1944, pp. 96-97, 200).

5. **Foglio con i ritratti della Regina Vittoria e del principe Alberto di Sassonia.**

litografia colorata a maschera,
mm 442x280,
mm 108x91 (riquadro),
mm 90x52 (inciso),
Francia, c. 1840,
sotto i rispettivi ritratti compaiono le scirtte: «ALEX. VICTORIA» e «ALBERT DE SAXE»,
R. B. Arti-Mestieri, m 32/11.

Il foglio intero è suddiviso in dodici riquadri, distribuiti in quattro fasce di tre. Nei primi sei è ripetuta l'immagine della giovane regina Vittoria, seduta in trono con lo scettro del comando e la corona sul capo, negli altri sei quello di Alberto di Sassonia-Coburgo con l'uniforme da cerimonia e un medaglione ovale nella mano destra, dove parebbe di riconoscere le sembianze della regina. Le figure dei sovrani sono raffigurate di tre quarti e incorniciate come in un dipinto commemorativo. Il foglio potrebbe essere stato edito in occasione delle nozze, avvenute il 10 febbraio 1840.

6. **Riquadro con Venere e Cupido.**

stampa da matrice metallica a motivi goffrati in bianco su fondo colorato in lilla e verde,
mm 115x100,
Francia, c. 1810,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/94.

Nella cartella della Raccolta sono conservati altri quattro esemplari simili a questo nella struttura decorativa, dell'uso di tonalità pastello e nella qualità della carta. Vi sono raffigurati mazzetti di fiori con tulipano, roselline, mughetti e nontiscordardime, sempre racchiusi da un bordo a merletto mentre nel medaglione compare in tre casi un uccellino e nel quarto una faretra, elementi appartenenti alla simbologia del linguaggio amoroso.

7. **Riquadro con violetta.**

incisione colorata a maschera con applicazione di sagoma in carta metallica dorata goffrata, incollata e impressa sul supporto cartaceo,
mm 100x100,
Francia, c. 1830,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/106.

I fiori erano un soggetto molto diffuso nell'iconografia del linguaggio amoroso per la delicatezza che esprimono e per la simbologia ad essi legata. La viola del pensiero, qui raffigurata, diventerà un riconosciuto e delicato simbolo d'amore.
Nella stessa cartella sono conservati altri quattro involucri, decorati con fiori e realizzati con la medesima tecnica.

8. **Riquadro con *Bonbon Russe.***

incisione colorata all'acquarello e a maschera con dorature e con applicazione in carta sagomata metallica dorata goffrata, incollata e impressa sul supporto cartaceo,
mm 95x108,
Francia, c. 1830,
sotto l'inciso in basso: «BONBON RUSSE».
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/111.

Sulla medesima cartella compare un involucro della medesima serie e con la stessa scritta, raffigurante una donna di profilo, adorna di vistosi gioielli a forma di croce tribolata.
Il soggetto potrebbe appartenere ad una di quelle serie dedicate ai costumi dei diversi Paesi, tra i temi ricorrenti nella produzione degli involucri per dolci.

9. **Riquadro con donna ufficiale.**

incisione colorata a maschera,
mm 131x133,
Parigi, Gramain, c. 1835,
sotto l'inciso la scritta: «Régiment de beau Visage»; nel margine inferiore è inciso: «A Paris chez Gramain rue du Petit Lion St. Saveur N. 12»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/42.

A rivelare che si tratta di una donna, nonostante la postura marziale da comandante e la spada, sono gli orecchini e il gonnellino rosa carico che contrasta il blu della giacca e il bianco dei risvolti. L'esemplare conserva a destra la filettatura nera che doveva profilare il riquadro dell'involucro, secondo la divisione a reticolo dei fogli grandi dedicati ad una serie. Il soggetto e la scritta inducono a supporre che il foglio intero dovesse comprendere la raffigurazione di altre donne in divisa militare, rappresentanti i diversi gradi del reggimento.
Il tema militare era tra quelli illustrati nei fogli dell'editoria della rue Saint-Jacques e proprio l'editore Gramain nel 1843 dedicherà un foglio alla celebrazione della Guardia Nazionale di Parigi (cfr. J. GRAND-CARTERET, 1896, p. 347). Ma il soggetto qui raffigurato è piuttosto insolito per l'epoca, forse da ritenersi provocatorio e allusivo dell'atteggiamento femminile talvolta autoritario.
La divisa riprende stilemi morfologici delle uniformi della cavalleria pesante, mescolando capi delle divise dei dragoni e dei corezzieri e addolcendoli con il tocco femminile degli orecchini e del gonnellino. Si tratta quindi di un'invenzione, realizzata comunque su elementi reali della moda militare dell'epoca.

10. **Riquadro dalla serie «Siècles».**

incisione colorata all'acquarello con tocchi dorati,
mm 127x101,
mm 39x30 (inciso),
Francia, 1830,
nell'inciso in basso al centro: «Siècle de la Liberté. 1830»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/46.

Sulla medesima cartella della Raccolta è conservato un altro esemplare della medesima composizione, raffigurante un volto femminile dall'acconciatura seicentesca, accompagnato dalla scritta: «Siècle des Arts. Louis XIV. 1600».
L'esemplare qui considerato reca a destra l'impronta della matrice.
Cornice ottogonale profilata.

11. **Riquadro dalla serie «Balcons Historiques».**

incisione colorata a maschera,
mm 120x102,
mm 33x45 (inciso),
Parigi, Gramain, c. 1830,
nell'inciso in alto, entro la cornice: «Balcons Historiques»; in basso: «SOUS CHARLES VI», nel margine in alto al centro: «3», in basso al centro: «Paris. Gramain Editeur»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/70.

Sulla cartella della Raccolta sono conservati altre tre piccole incisioni dello stesso formato e con soggetti analoghi dedicati al tema dei «Balcons Historiques», così numerati: «2, SOUS ST. LOUIS», «5, SOUS HENRI IV», «6, SOUS LOUIS XIX». Si tratta quindi di involucri già ritagliati e provenienti da una stessa serie incisa su un unico foglio, diviso probabilmente in otto riquadri.
Cornice rettangolare con doppio profilo.

12. **Riquadro dalla serie «OPÉRA».**

incisione colorata all'acquarello e a maschera, con tocchi dorati,
mm 125 x 122,
mm 41 x 54 (inciso),
Parigi, Gramain, c. 1830,
Lungo il profilo dell'incisione in alto al centro: «Bonbon de Robert le Diable.», in basso al centro: «OPÉRA.»,
nel margine superiore al centro: «1»; nel margine inferiore a sinistra: «Gramain, Paris.», a destra: «Déposé.»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32-59.

Un altro esemplare con diversa scena ma sempre dello stesso dramma cinquecentesco, con inciso il numero «22», è conservato sulla medesima cartella della Raccolta. Anche in questo caso le due incisioni dovevano provenire da un unico foglio suddiviso in più riquadri illustranti episodi della stessa opera.
Profilo dell'immagine sagomato a parallelepipedo nella parte inferiore e ad arco nella parte superiore.
Fogli dedicati al tema del teatro o della letteratura erano tra i soggetti scelti per questa particolare produzione dall'editore parigino Gramain (cfr. J. GRAND-CARTERET, 1896, p. 347).

13. **Riquadro «Le Jardin du Roi».**

incisione colorata all'acquarello e a maschera con tocchi dorati,
mm. 125 x 132,
mm. 68 x 45 (inciso),
Francia, Migeon, c. 1833,
nell'inciso in alto: «Le Jardin du Roi»; nel margine inferiore, nell'angolo in basso a destra: «Migeon/ Editeur à Paris/ Déposé.»,
R.B. Arti-Mestieri, p. 32-37.

L'incisione apparteneva ad una serie, come dimostrano altri esemplari simili conservati nella stessa cartella, raffiguranti coppie di donne in luoghi alla moda parigini. In un involucro compare in alto la scritta: «à Paris Chez MIGEON Imprimeur Graveur. Rue Quincampoix. N. 8. Pl. 19».
La cornice che delimita l'incisione finemente colorata è ottagonale e allungata.

14. **Riquadro con angioletto tra spighe di grano.**

stampa da matrice metallica a motivi goffrati su carta argentata con applicazione in carta sagomata metallica dorata, incollata e impressa, dipinta a tempera,
mm. 96 x 110,
Francia, c. 1830,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32-114.

Sul campo dell'esemplare si apre in diagonale una grande fascina di spighe di grano alla sommità della quale sono appollaiati cinque uccellini, verso il basso è applicato un piccolo mazzo di spighe di grano in carta metallica dorata, trattenuto da un fiocco colorato in rosa, da cui sbuca un angioletto.
Potrebbe trattarsi di un involucro per *bonbon* da offrire al rinfresco di un battesimo o da fissare sul coperchio di una scatolina da offrire, in questo caso, per la nascita di una bambina.

15. **Riquadro con statuina femminile.**

stampa a rullo da matrice silografica ad un legno con motivi colorati in oro su carta lucida colorata in blu e motivi goffrati dorati da matrice metallica con applicazione in carta porcellanata bianca, goffrata e dipinta in oro e celeste,
mm. 116 x 98,
Francia, c. 1840,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32-115.

Il piccolo foglio è profilato da una sottile filettatura dorata a segnare il limite da ritagliare. E' probabile che la matrice fosse suddivisa in più riquadri, secondo il modello a reticolo in voga già da alcuni decenni. Il fregio nell'angolo in alto a sinistra è composto da ghirlande d'alloro chiuse da nastri e tra loro inanellate, sotto le quali è disposto un trofeo di strumenti musicali, concluso al fondo da girali simmetricamente bipartite. In diagonale verso il centro è applicata la sagoma di una statuina raffigurante una donna in abito da sera e ventaglio dorato, posta su un basamento dalla linea *rocaille* che reca al centro un medaglione con iscritta la lettera «M». La foggia dell'abito e la pettinatura consentono di datare l'esemplare.

16. **Riquadro a motivi arabeggianti.**

Stampa a rullo da matrice silografica con motivi goffrati da inserti metallici in oro su carta porcellanata celeste,
mm. 102 x 108,
Francia, c. 1840,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32-116.

I motivi che decorano l'esemplare ricalcano il gusto per l'orientalismo sviluppatosi nei primi decenni del secolo scorso. L'Oriente per l'uomo francese è in quegli anni il Marocco e l'Algeria con la sua cultura mussulmana. Ecco allora comparire sull'involucro per bonbon un uomo con turbante intento a fumare il narghilé sotto un gazebo dalla cupoletta e dagli archi in stile arabeggiante. La raffigurazione descritta costituisce il fregio, mentre il campo del riquadro è decorato da un regolare motivo a piastrelle ad evocare la ceramica islamica, tanto che il fondo è colorato in tenue celeste porcellanato.

17. **Foglio con Ninfe e Muse.**

incisione colorata all'acquarello e a maschera,
mm. 190 x 264,
Bologna, A. Landini, c. 1810,
nel margine inferiore del foglio a sinistra compare la scritta: «L. Tadolini inv.tò», a destra: «Bologna presso A. Landini»,
R. B. Arti-Mestieri, pp. 32-48.

Sul foglio sembrerebbe di riconoscere in senso orario a partire dall'alto: una ninfa, una danzatrice, Tersicore, Calliope, una danzatrice, Ebe. Le posture delle figure, l'abbigliamento, richiamano alla mente la serie delle Ninfe, Muse e Danzatrici incisa dalle tempere di Antonio Canova, d'ispirazione ercolanese, o dalle statue di dee, ninfe e Muse da lui eseguite (cfr. G. PAGANELLO, 1976, pp. 138-142).
Le notizie circa l'inventore del soggetto, Luigi Tadolini, sono al presente piuttosto scarse. L'abate Pietro Zani lo registra come figlio d'arte, figlio cioè di Francesco (scultore e architetto civile) o di Petronio, fratello di Francesco (scultore in legno, plastico, coniatore e ceroplastico), attivo a Bologna tra il 1782 e il 1806 come pittore di figura, plastico in terracotta, scultore in marmo, incisore acquafortista e musico (cfr. parte I, XVIII (1824), pp. 107-108).
Nella medesima cartella è conservato un altro foglio con la sola variante, nella figura centrale in alto, della parte inferiore della tunica colorata in rosso mattone anziché in arancione.

18. **Parte di foglio con i Mesi.**

incisione colorata all'acquarello e a maschera,
mm. 197 x 150 (metà foglio),
mm. 62 x 35 (riquadro inciso),
Augsburg, c. 1820,
nell'inciso del primo riquadro in basso a sinistra la scritta: «H. Fried. sc AV». Nel margine inferiore del foglio a destra: «Augsburg i(...)»,
R. B. Arti-Mestieri, pp. 32-57.

Dal momento che nel foglio conservato sono raffigurati sei mesi è ovvio pensare che gli altri sei fossero incisi nell'altra metà. Anche per questo esemplare edito ad Augsburg si ripropone lo schema a reticolo di caselle, sottolineate da una fascia per il titolo dell'immagine. Ciascuna rappresenta una coppia dedita a svaghi o lavori propri del mese considerato. Gli abiti di foggia Biedermeier costituiscono un elemento utile alla datazione del foglio.

19. **Involucro a scatolina con l'angelo custode.**

incisione colorata all'acquarello e a maschera, incollata su carta bianca madreperlata, litografata e colorata in blu e oro,
mm. 129 x 139,
mm. 38 x 41 (inciso),
Francia, c. 1850,
nell'angolo del lembo destro, quello che doveva chiudere l'involucro, entro una piccola losanga, la scritta: «L'ANGE / GARDIEN»,
R. B. Arti-Mestieri, pp. 32-80.

La filettatura che si intravvede lungo i margini del piccolo foglio riconduce allo schema a reticolo dei fogli suddivisi in più riquadri da ritagliare. Il disegno a rombo sagomato indica i quattro lembi della scatolina da incollare su cartoncino e ripiegare all'interno. La scritta si riferisce all'illustrazione incisa raffigurante una donna che, assistita dall'angelo custode, dona una scatolina ad una bimba che le si rivolge liberandosi dall'abbraccio della madre. La scena si svolge all'aperto, sotto un albero dall'ampia fronda. Intorno all'immagine corre una larga cornice dorata in stile *rocaille* con girali, putti e nicchie, secondo il gusto revivalistico dell'epoca Luigi Filippo. I lembi della scatolina, sono decorati da una quadrettatura in diagonale, il tipico disegno dei dorsi delle carte da gioco di quel periodo.
Presso la Raccolta sono conservati altri sei involucri a scatolina della medesima serie in cui è raffigurato l'angelo custode intento a svolgere azioni diverse. La devozione per l'angelo custode si sviluppa nell'Ottocento a seguito dell'indulgenza concessa da papa Pio VII nel 1821, che prevedeva la visita ad una chiesa e la preghiera all'angelo custode, e della conferma della devozione nel 1853 con il Concilio di Reims. L'iconografia relativa si rivolge soprattutto ai bambini e alle loro madri, l'angelo viene raffigurato realisticamente nell'atto di compiere una delle cinque funzioni che a lui si attribuiscono: salvare da un pericolo esterno, reale, fisico; salvare da un pericolo interiore, psicologico; educare allo spirito, incitando alla preghiera; accompagnare l'anima in cielo; condurre l'assistito attraverso tutte le occupazioni quotidiane (cfr. W. HAHN, 1989, pp. 145-155).

20. **Incisione con Amorino al pozzo.**

incisione colorata all'acquarello e a maschera, ritagliata e incollata su cartoncino bianco,
mm. 50 x 83 (cartoncino),
mm. 34 x 70 (inciso),
Francia, c. 1810,
nel margine inferiore al centro: «bonbon au pui d'amour»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/5.

Un amorino munito di faretra tiene nella destra una freccia con la punta rivolta a terra e nella sinistra una coroncina di fiori che sembra voler gettare nel pozzo accanto.
Probabilmente l'immagine decorava il coperchio di una scatolina per bonbon. Soggetti con amorini erano tra i più ricorrenti nell'iconografia degli involucri per dolci.

21. Involucro a cono per pasticche.

incisione colorata a maschera, su carta vergellata,
mm. 188 x 276 (foglio),
mm. 192 x 137 (un lato del cono),
Francia, c. 1815,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/6.

Il disegno dell'incisione mostra due sezioni complementari a forma di cono decorate simmetricamente anche se le cornici che dividono le varie campiture presentano motivi diversi. In entrambe le parti è inciso un tondo con una scena all'interno, legata al medesimo tema amoroso. Infatti si riconoscono due delle figure che compaiono nella scena del pomo offerto dal giovane uomo alle tre donne che ricorda l'episodio mitologico del Giudizio di Paride. Nella parte inferiore è illustrato un rebus che si riferisce alla scena sopra raffigurata. Una volta montato l'involucro doveva assumere la forma di un cono, probabilmente uno di quei «cornets», impiegati quali contenitori per offrire bonbons in alternativa alle scatole o ai sacchettini (cfr. P. FLOBERT, 1907, p. 103).

22. Involucro per scatolina di zuccherini con volto femminile.

incisione colorata all'acquarello,
mm. 115 x 93,
Francia, primo decennio del XIX secolo,
nell'inciso a sinistra: «Bon:», a destra: «:bon.»,
R. B. Arti-Mestieri, pp. 32/38.

Il disegno inciso descrive l'intera sagoma della scatolina: ritagliando la forma lungo il contorno e ripiegando le quattro parti all'interno secondo le filettature indicate, si otteneva una scatolina quadrangolare dello spessore di circa cm. 1. I fregi a fascetta risultavano lungo i lati e il volto della giovane donna veniva a comparire sulla sommità.
L'acconciatura, la parte superiore dell'abito, i motivi decorativi dei fregi sono elementi che consentono di datare l'esemplare, così come la grafia separata del vocabolo *bonbon*, in uso nel primo ventennio dell'Ottocento e poi decaduta (cfr. J. PELLISSON, 1907, p. 42).
L'esemplare risulta non finito in quanto la coloritura non è stata completata lungo i bordi.

23. Coperchio di scatola di dolci con coppia di innamorati.

incisione colorata all'acquarello e a maschera su cartoncino,
mm. 167 x 210,
Parigi, Ostervald il Maggiore, rue Pavée St. André des Arcs n. 5, c. 1820,
nel margine inferiore a sinistra accanto all'inciso: «Sortier»; al centro: «Joconde»; in basso a sinistra: «A Paris chez Ostervald l'ainé. Editeur. Rue Pavée St. André des Arcs n. 5"; a destra: «Déposé.» e sotto: «116»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 33/1.

Il soggetto raffigura una coppia di innamorati al centro di un paesaggio italiano, come sembrerebbe alludere la vegetazione e l'architettura rinascimentale sullo sfondo. E al Rinascimento sono ispirati anche gli abiti dei due giovani e quelli dei due personaggi maschili raffigurati ai margini della scena intenti a guardare compiaciuti la coppia.
Il nome «Joconde» era probabilmente quello della fanciulla amata a cui l'innamorato donava la scatola di dolci. Dovendo rappresentare una scena che evocasse tale nome, l'incisore o chi per lui eseguiva il disegno, ricorrendo all'analogia leonardesca, l'ha collocata nel Rinascimento. L'intera raffigurazione rispecchia canoni dello stile Troubadour, imposto dalla cultura romantica del tempo, che in Francia mescolava aspetti della storia e dell'architettura del Medioevo a quelli del Rinascimento. Infatti l'edificio che compare sulla destra ha una configurazione medievale.
Le notizie relative all'editore e mercante di stampe Ostervald lo indicano come incisore e proprietario di oltre 400 matrici per fogli destinati ai fabbricanti di involucri in cartone, ventaglisti, profumieri e confettieri (cfr. P. L. DUCHARTRE-R.SAULNIER, 1944, p. 232). Il nome di Sortier che compare accanto all'inciso a sinistra, dal momento che non è precisato, potrebbe riferirsi sia all'inventore del soggetto sia all'incisore.

24. Coperchio di scatolina per bonbon con il Pacha Ibraim.

incisione colorata all'acquarello e a maschera con tocchi dorati,
mm. 79 x 106,
mm. 53 x 69 (inciso),
Francia, terzo decennio del XIX secolo,
nell'inciso, in basso al centro: «Ibrahim Pacha.»,
R. B. Arti-Mestieri, p. 32/14.

Il soggetto è storico, raffigura il Pacha d'Egitto, Ibrahim (Cavalla 1789-Il Cairo 1848), che s'inoltra nel deserto a piedi, tenendo le briglie del proprio cavallo che avanza a capo chino.
Il tono dimesso della composizione, nonostante lo sguardo fiero del Pacha, potrebbe ricondursi alla sconfitta subita nella lotta contro i Turchi. La raffinata qualità del disegno, il volto-ritratto di Ibrahim, l'accurata resa anatomica del cavallo, l'inquadratura prospettica, rivelano la mano di un vero e proprio artista. L'autore dell'incisione potrebbe essersi ispirato ai modi di Horace Vernet (Parigi 1789-1863), pittore di storia e di soggetti militari, litografo, tenuto in grande considerazione dal re Luigi-Filippo. L'artista aveva in particolare dedicato un ritratto proprio al Pacha d'Egitto, sovrano contro cui la Francia aveva in più riprese combattuto (cfr. E. BÉNÉZIT, 1966, VIII, p. 533).

25. Tondo per coperchio di scatola di dolci.

incisione,
mm. 185 x 176 (foglio),
mm. 170 (diametro dell'inciso),
Francia, c. 1820,
R. B. Pubblicità, Dolci-Pasticcerie.

Entro una cornice di sapore neorinascimentale con quattro ghirlande di fiori e frutta e filettature da bonboniera, è raffigurata un'allegra scena domestica. Seguito dalla cameriera che solleva sul capo un vassoio colmo di dolci, entra nel salotto di casa il padre che nella sinistra tiene una scatola di dolci e nella destra una marionetta che porge ai due figlioletti, mentre la moglie allarga le braccia felicemente sorpresa. La scena occupa circa la metà superiore del tondo, quella inferiore presenta una fascia lasciata in bianco, probabilmente per ricevere il nome della pasticceria, e poi una lunga scritta pubblicitaria: «Tient Magasin de Bonbon. Confitures/ et Sirops de toutes éspèces. Boites pour les/ Baptèmes et généralement tout ce/ qui concerne les objets d'Etrennes/ au plus juste Prix».
Il tondo con le scritte pubblicitarie veniva incollato all'interno del coperchio della scatola in modo tale che fosse sempre visibile una volta aperto l'involucro.

26. Insegna della Maison Au Fidèle Berger.

litografia,
mm. 109 x 115,
mm. 104 (diametro dell'inciso),
Parigi, c. 1840,
nella metà inferiore del tondo, entro un cartiglio: «AU FIDELE BERGER/ PARIS, rue des Lombards, 46 & 48,/ V.ve AUCLER et P. LEDOUX. Successeur de Desrosiers. Confiseur du Roi./ Boites de dragées & fruits confits Coffrets Boites àgants. &ª/. N°. Cette Maison qui consacre ses efforts a perpétuer/ son ancienne réputation n'a aucun dépôts dans Paris.»,
R. B. Pubblicità, Dolci-Pasticceria.

L'insegna è citata anche da Balzac nel suo «Petit Dictionnaire Critique et Anecdotique des Enseignes de Paris» come una tra le più rimarchevoli. L'immagine contenuta entro il tondo era stata dipinta da un allievo di Boucher a metà del XVIII secolo e divenne anche il marchio di fabbrica della Maison. Il soggetto raffigura una pastorella in costume d'opera comica con il bastone da pastore in mano, seduta tra pecore, che riceve dal suo fedele pastore una scatola di «dragées» (cfr. J. PELLISSON, 1907, pp. 127-128).
Il significato originario del termine «dragées», sempre secondo il Pellisson, era «pois couvert de sucre», cioè pastiglie di zucchero, poi anche di cioccolato che, secondo la moda del XV e XVI secolo, venivano conservate in scatoline preziose che le dame tenevano fissate alla cintura. Successivamente diventarono capolavori di zucchero, raffiguranti uccelli, fiori, paesaggi, scene di caccia e donati ai fanciulli in occasione della festa del Primo giorno dell'anno (cfr. idem, pp. 33-38).
Il tondo era utilizzato all'interno della scatola.

27. Locandina pubblicitaria della Maison Au Fidèle Berger.

litografia,
mm. 290 x 230,
Parigi, c. 1880,
R. B. Arti-Mestieri, p. 31/20.

La locandina pubblicizza l'apertura del nuovo stabilimento e negozio in boulevard de Sébastopol, 16 a Parigi, di fronte al vecchio in rue des Lombards, la via per tradizione divenuta sinonimo di bonbon (cfr. J. PELLISSON 1907, p. 41).
Di un certo interesse risulta ai nostri occhi la legenda relativa al quadro raffigurante i diversi settori dello stabilimento e la veduta del negozio con la clientela. Sull'illustrazione domina in alto al centro il marchio della Maison (v. scheda n. 26).

28. Pagina di campionario con bordure colorate.

mm. 287 x 450 (pagina),
mm. 5/25 (h. minima e massima dei campioni),
bordure in carta metallica colorata e goffrata,
Italia, Francia, Germania, c. 1860,
R. B. Albo E 161.

Il volume comprende 97 pagine suddivise in più caselle con incollati campioni di carte decorate, etichette, biglietti da visita, carte da lettera, buste, bordure, placchette, fregi e piccole cornici in carta metallica goffrata colorata, dorata e argentata. Sull'etichetta incollata sulla sguardia che chiude il campionario è scritto a stampa: «Negozio di cartoleria toscana ed estera di Giuseppe Volpini, Firenze, via della Condotta» (cfr. A. MILANO-E. VILLANI, 1989, pp. 332-333).
Bordure di questo tipo erano impiegate per rifinire le bomboniere e le scatole per dolci.

29. Pagina di campionario con bordure dorate.

bordure in carta metallica dorata goffrata,
mm. 3/25 (h. minima e massima dei campioni),

Trattandosi del medesimo campionario descritto nella scheda n. 28 si rimanda ad essa per le altre note.

30. Pagina di campionario con alte bordure dorate e argentate a merletto.

carta metallica goffrata argentata e dorata,
mm. 52 x 385, mm. 55 x 380 (h. dei campioni),

Poiché la pagina è contenuta nel campionario sopra descritto si rimanda alla scheda n. 28.

31. Pagina di campionario con piccoli fregi.

Decorazioni in carta metallica dorata goffrata, in carta goffrata laccata in diversi colori e simil legno,
mm. 230 x 195 (pagina),
Francia, c. 1880,
R. B. Vol. n. 144.

I fregi dalla sagoma angolare finemente modanati venivano applicati su scatole e cofanetti così come le bocchette che ne guarnivano le serrature. Il piccolo campionario di 12 pagine contiene inoltre esempi di bordure finissime dorate, lettere e numeri dorati e goffrati.
Le diciture manoscritte che affiancano i diversi campioncini indicano «bordure a metallo miniate, dorate, goffrate; liste d'oro falso; oro Lione lavorato a mano goffrato; bordure bianche traforate; bordure in colore traforate».

32. Fattura della Fabbrica di confetture di Luigi Rosa.

Foglio litografato e manoscritto ad inchiostro nero,
mm. 274 x 211,
Venezia, 11 giugno 1847,
R. B. Pubblicità, Dolci-Pasticceria.

Tra gli articoli elencati nella nota figurano un contenitore «di fine vetro in collori con litografia miniata con bordura e piedi dorati... 24 Bomboni canditi con licore in carta... 9 cartine dorate... lettere sopra scatolini A.M.Z.... 9 Bomboni in carte ricche di Francia...». Le diciture confermano l'uso degli esemplari descritti nelle schede precedenti.

33. Fattura del Caffé del Giardino e Offelleria di Antonio Cova.

Foglio litografato e manoscritto ad inchiostro nero,
mm. 275 x 211,
Milano, 27 febbraio 1847,
R. B. Pubblicità Milano, Dolci-Pasticceria.

Dalla nota il conte Taverna risulta aver ordinato tra il 1846 e il 1847 insieme a paste e dolci assortiti, «2 Bijotterie (probabilmente piccoli contenitori riccamente decorati)... 1 Bomboniera Grande Elegante di Parigi... 1 bijouteria con confetti...».
La fattura è di un certo interesse sia per le diciture relative agli acquisti sia per le date in cui sono stati effettuati corrispondenti a precise ricorrenze come ad esempio il Natale o un anniversario come parrebbero indicare i due acquisti avvenuti il 12 giugno 1846 e il 14 giugno 1847.

BIBLIOGRAFIA

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintre, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris 1924 (ed. Consultata 1966), VIII, p. 533).

A. Bertarelli, *L'imagerie populaire italienne*, Paris 1929, testo consultato nella traduzione italiana a cura di Clelia Alberici, Milano 1974.

P.L. Duchartre-R. Saulnier, *L'imagerie Parisienne*, Paris, 1944.

P. L. Flobert, *Cônfiserie et documents sur le jour de l'an*, in «Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux papier pour l'étude de la vie et des moeurs d'autrefois», Paris 1907, 41, pp. 101-103.

H. George, *Historique de la Société Le Vieux Papier*, in «Bulletin de... Le Vieux Papier...», Paris 1985, 296, p. 291.

J. Grand-Carteret, *Vieux Papier Vieilles Images*, Paris 1896.

W. Hahn, *La tradition de l'Ange gardien dans l'imagerie catholique du XIX éme siècle en France*, in «Bulletin de... Le Vieux Papier...», Paris 1989, pp. 144-155.

F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in Storia dell'arte italiana, Grafica e Immagine, Torino 1981, vol. 9, II, pp. 323-419.

A. Milano-E. Villani, *Raccolta Bertarelli. Carte decorate*, Milano 1989.

A. Milano, *Prima del packaging: stampine per tabacchiere*, in «Charta», I, 1, nov./dic. 1992, pp. 36-39.

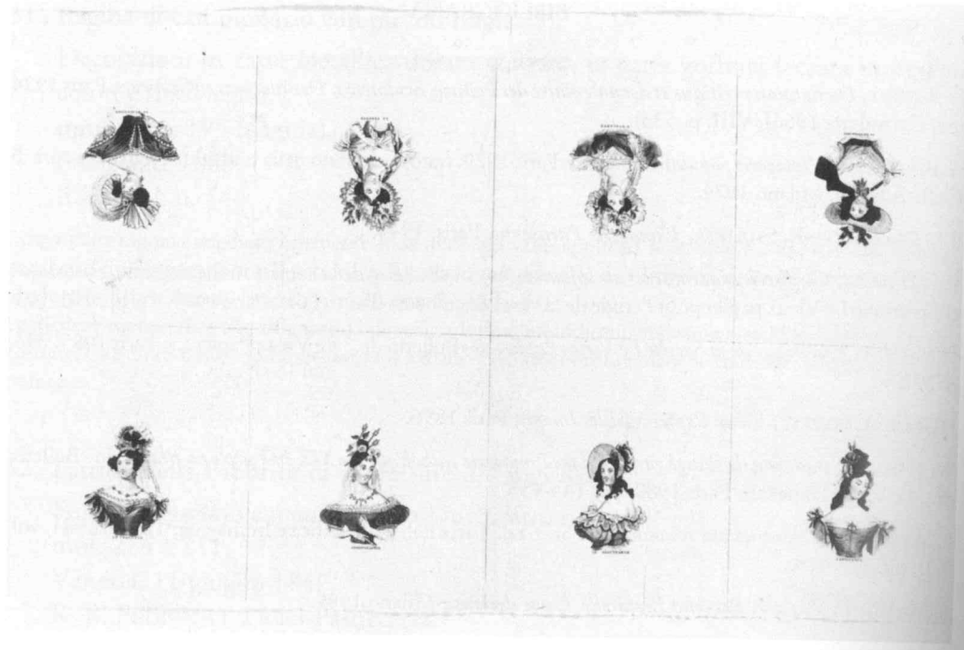
A. Milano, *Fabbrica d'immagini, gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*, catalogo della mostra, Milano, Spazio Baj-Palazzo Dugnani, 13 maggio-13 luglio 1993, Milano 1993.

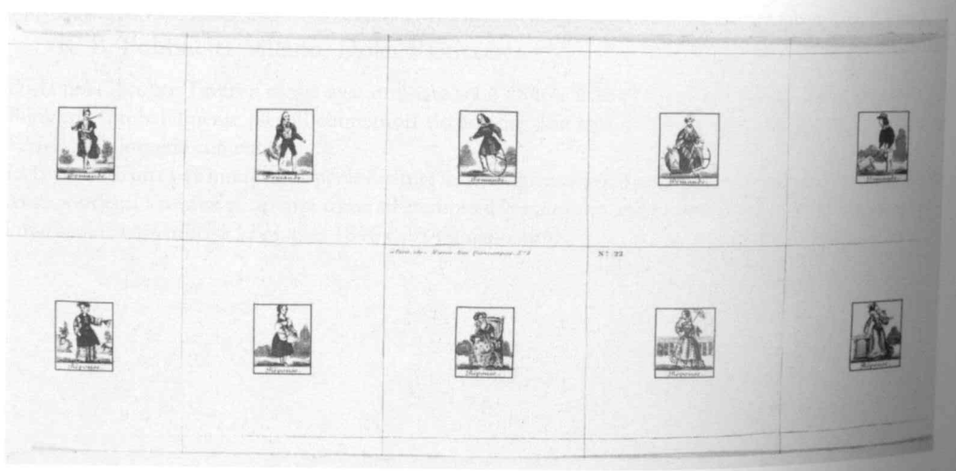
G. Paganello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.

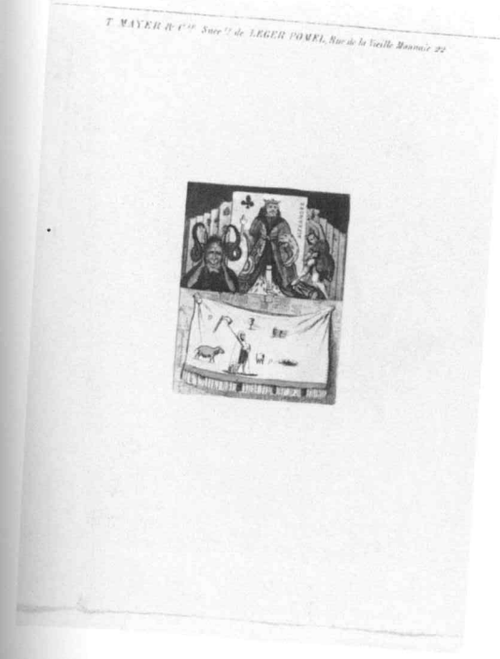
J. Pellisson, *Les Bonbon d'autrefois*, in «Bulletin de... Le vieux papier...», Paris 1907, 41, pp. 36-47, 125-137.

Catalogo delle Stampe tanto in nero che a colori componenti il Fondo della calcografia di Giuseppe Vallardi sotto l'antica Ditta di Pietro e Giuseppe Vallardi Editori, Negozianti di Stampe e Libri, Milano 1824.

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1817-1824, parte I, XVIII (1824), pp. 107-108.

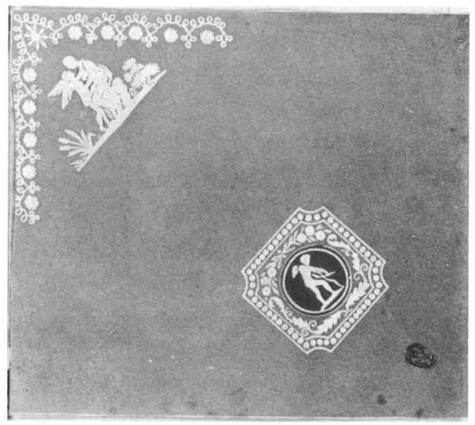


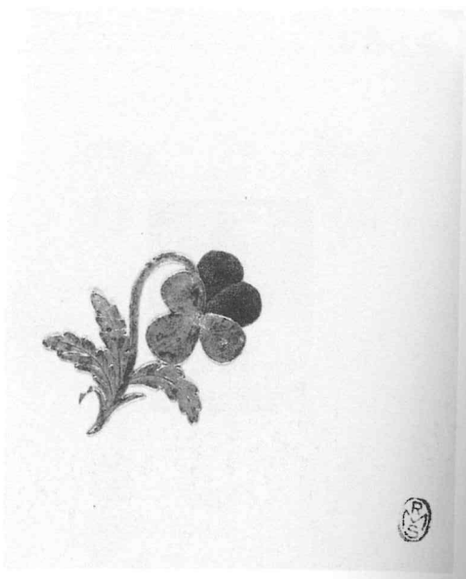



T. MAYER & Cie Suce.r de LEGER POMEL, Rue de la Vieille Monnaie 22

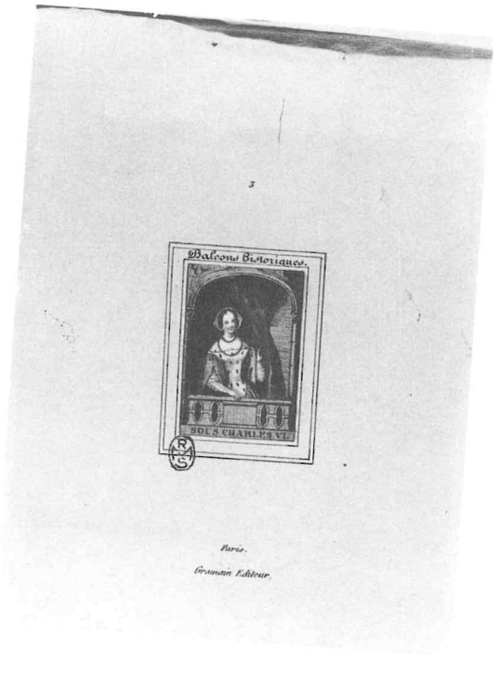
Cellier, Rue St. Martin, 70 . Paris .
L'ÉLÉGANTE ADÈLE

ALEX. VICTORIA
ALEX. VICTORIA
ALEX. VICTORIA
ALBERT DE SAXE
ALBERT DE SAXE
ALBERT DE SAXE

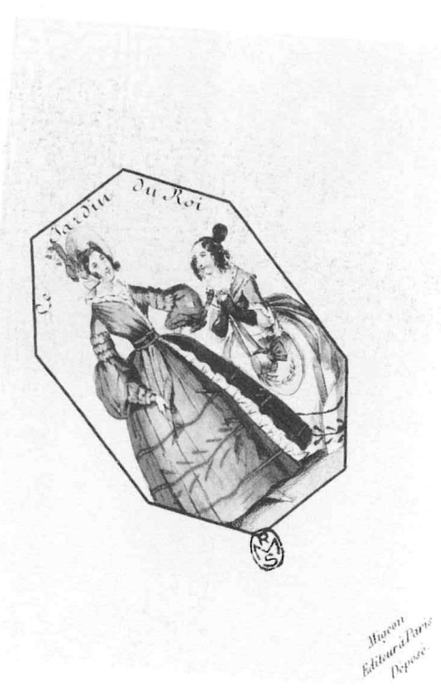


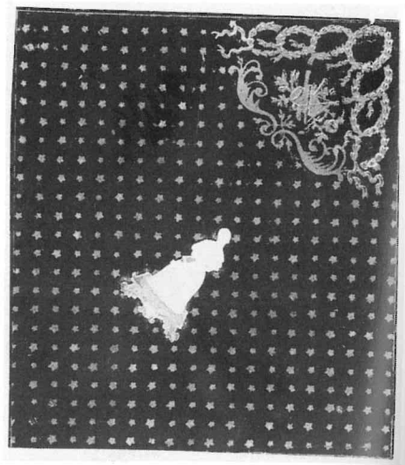


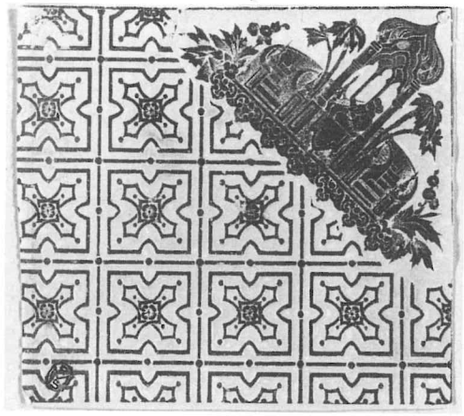
Régiment de Jean Nain


Balcons Historiques.
3
DES CHARLES VI.
Paris.
Gruamain Editeur.

1
Boudon de Robert le Diable.
OPÉRA.
Gruamain, à Paris.
Déposé.


Le Jardin du Roi
Bigeon
Editeur à Paris
Déposé





Januar.

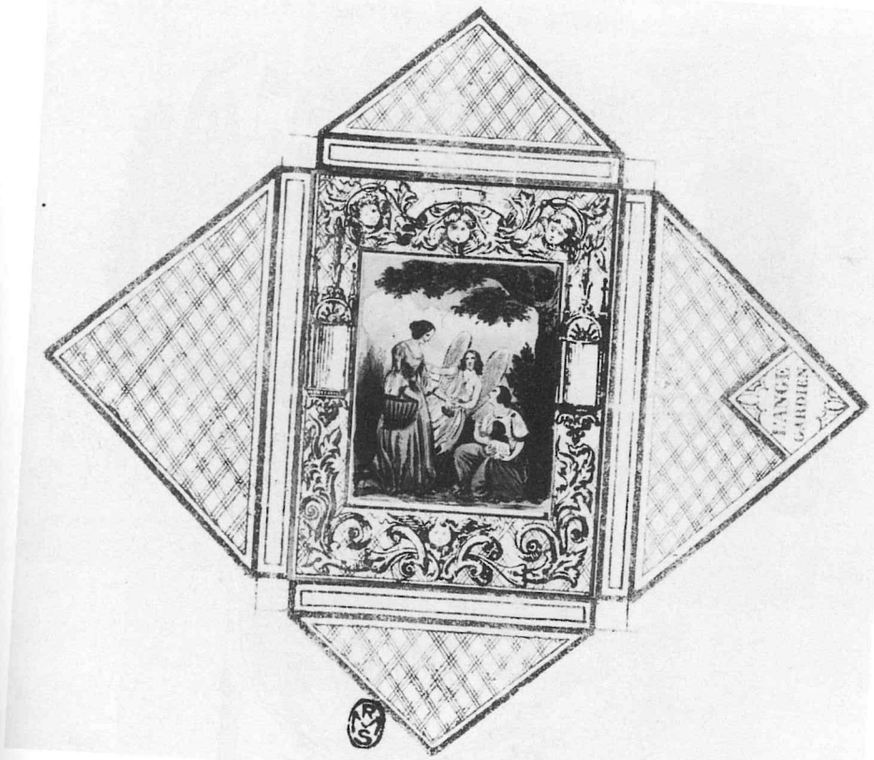
Februar.

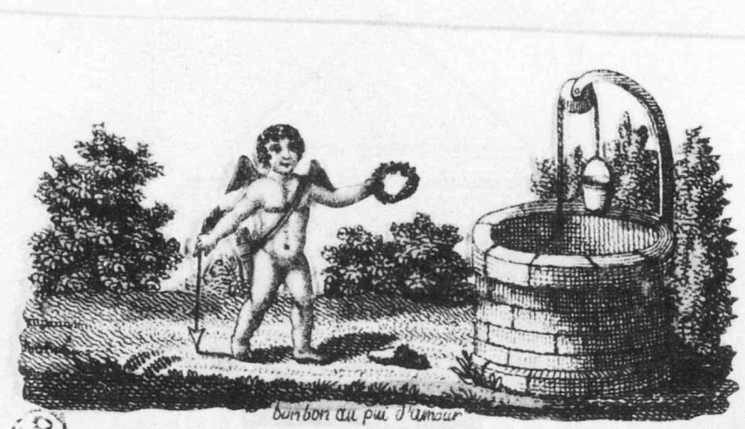
Mertz.

July.

August.

September.



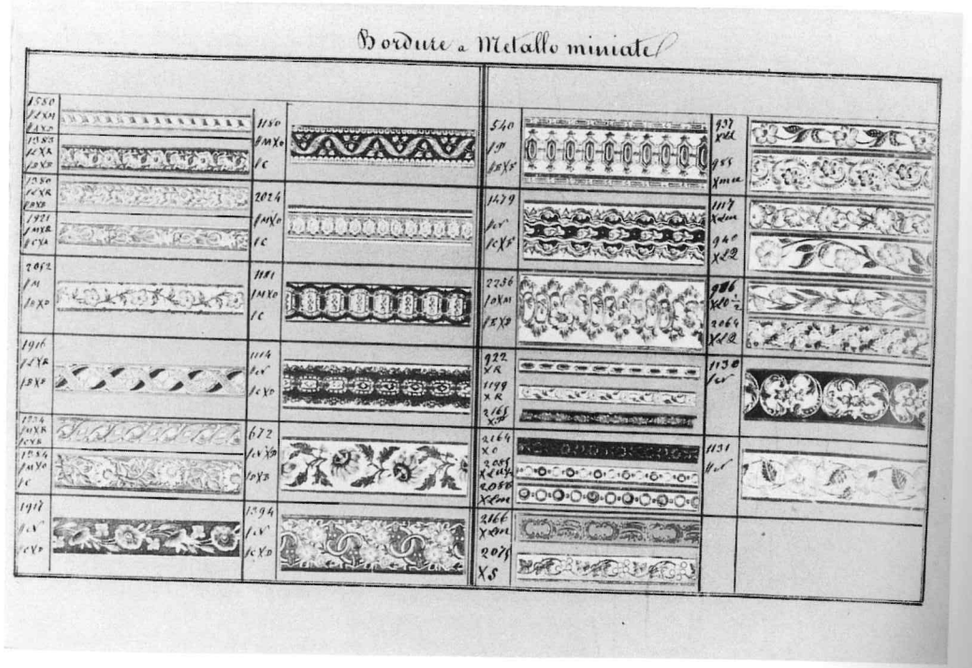

bonbon au pot d'amour

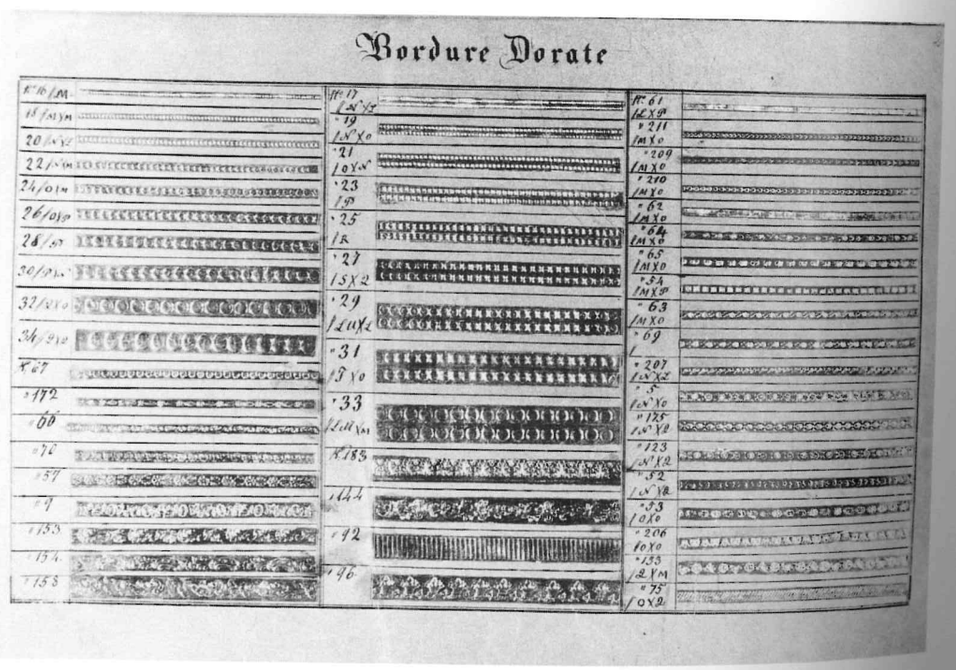
Seconde

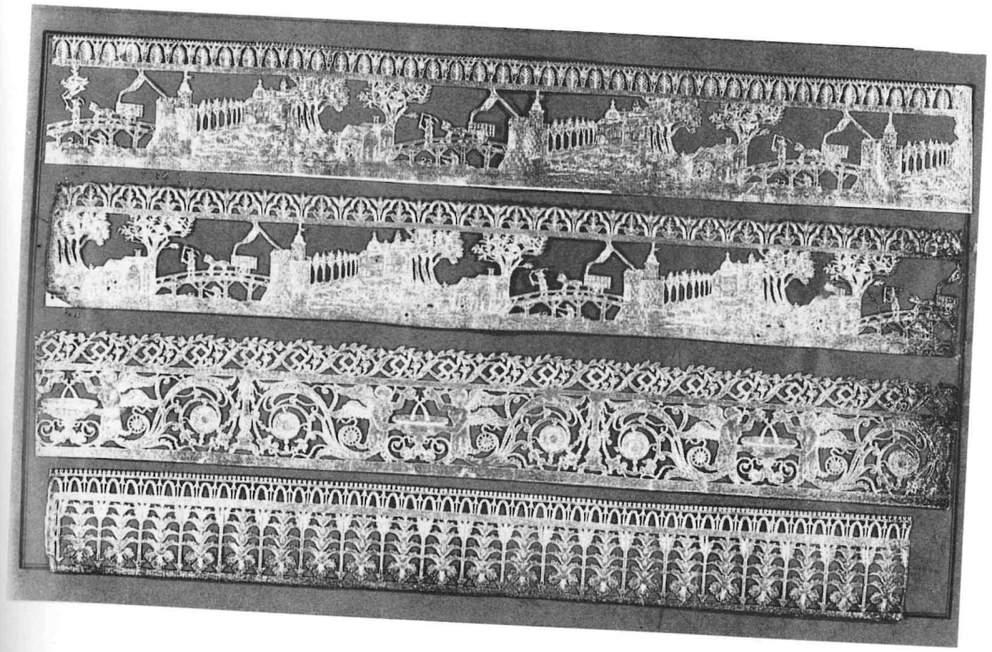
Ibrahim, Pacha.

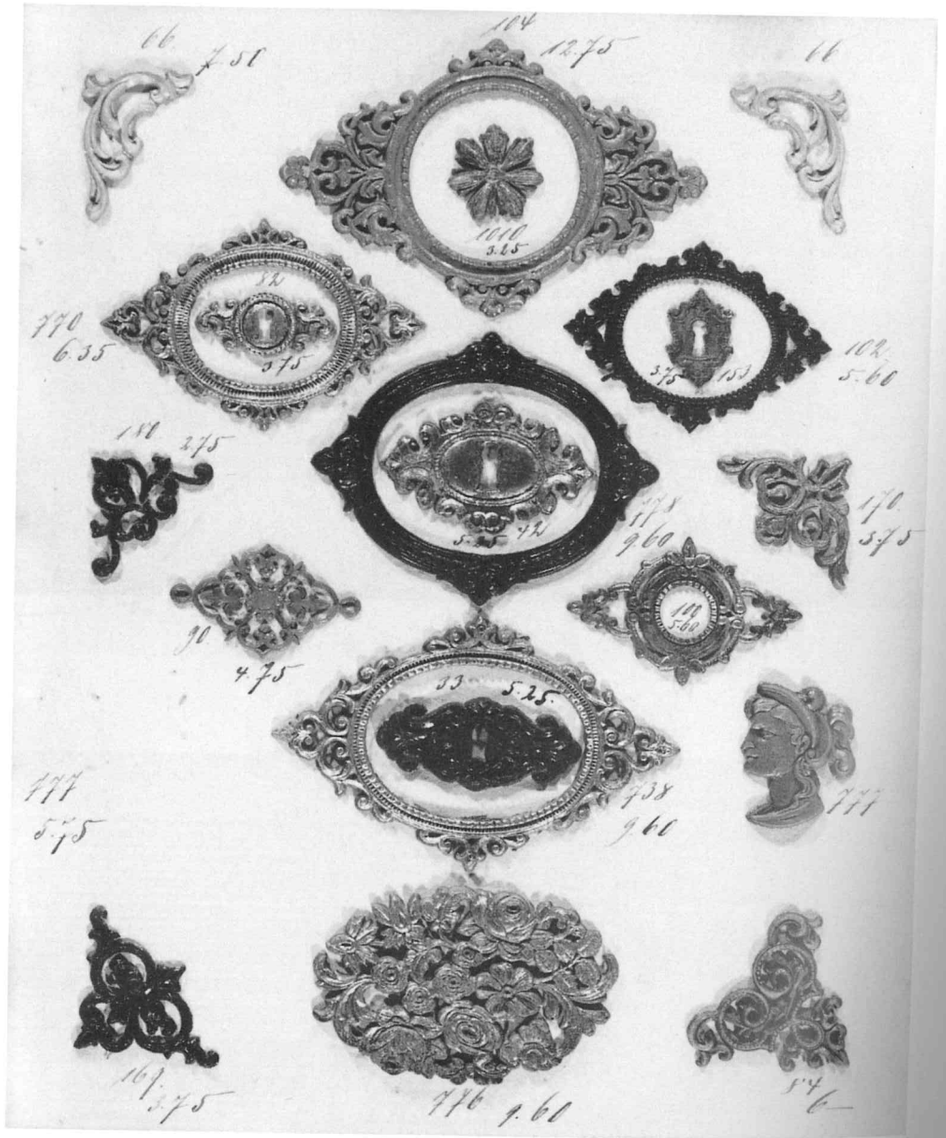
AU VIEUX BERGER
PARIS, rue des Lombards, 46 & 48
Vve AUCLER & P. LEDOUX,
Successeurs de DESROSIERS, Confiseur du Roi.

AU
MAISON FONDÉE EN 1720
Ci-devant: Rue des Lombards
DRAGÉES & Pralines
BONBONS Fondants
Chocolats & Thés
PATES & Pastilles
BONBON Enveloppé
MARRONS Glacés
FRUITS Confits
Confitures & Compotes
SIROPS & Liqueurs
ARTICLES de Fantaisie
VUE INTÉRIEURE DU NOUVEL ÉTABLISSEMENT
16, BOULEVARD DE SÉBASTOPOL, 16
PARIS


Bordure a Metallo miniate


Bordure Dorate





FABBRICA CONFETTURE

ad uso di Francia e di nuova invenzione

DI LUIGI ROSA

PIU' VOLTE PREMIATO

avente privilegio di Spedizione nell'interno della Monarchia

in Venezia Ponte de Peretteri

al N. 722

Anno 1835 e 1822

Anno 1838 e 1844

Dare Dare

Sattel N. privo Vetro in Cotton con Borgogna Miniata con Cordino e piedi dorati vale — £ 16.00

N. 16. Succhetti vari gusti — . — .80

= 24. Bombons Canditi con Brove in Carte — . 1.25

N. 1. Pastiglia fina Candita — — . 1.35

= 2. Confetti Soprafini assortiti — . 4.—

= — 9. Cartoni dorati — — . 1.50

Lettere sopra Scatolini ct. 10. l'una — . 1.50

N. 9. Bombons in Carte vedute di Francia 0.75

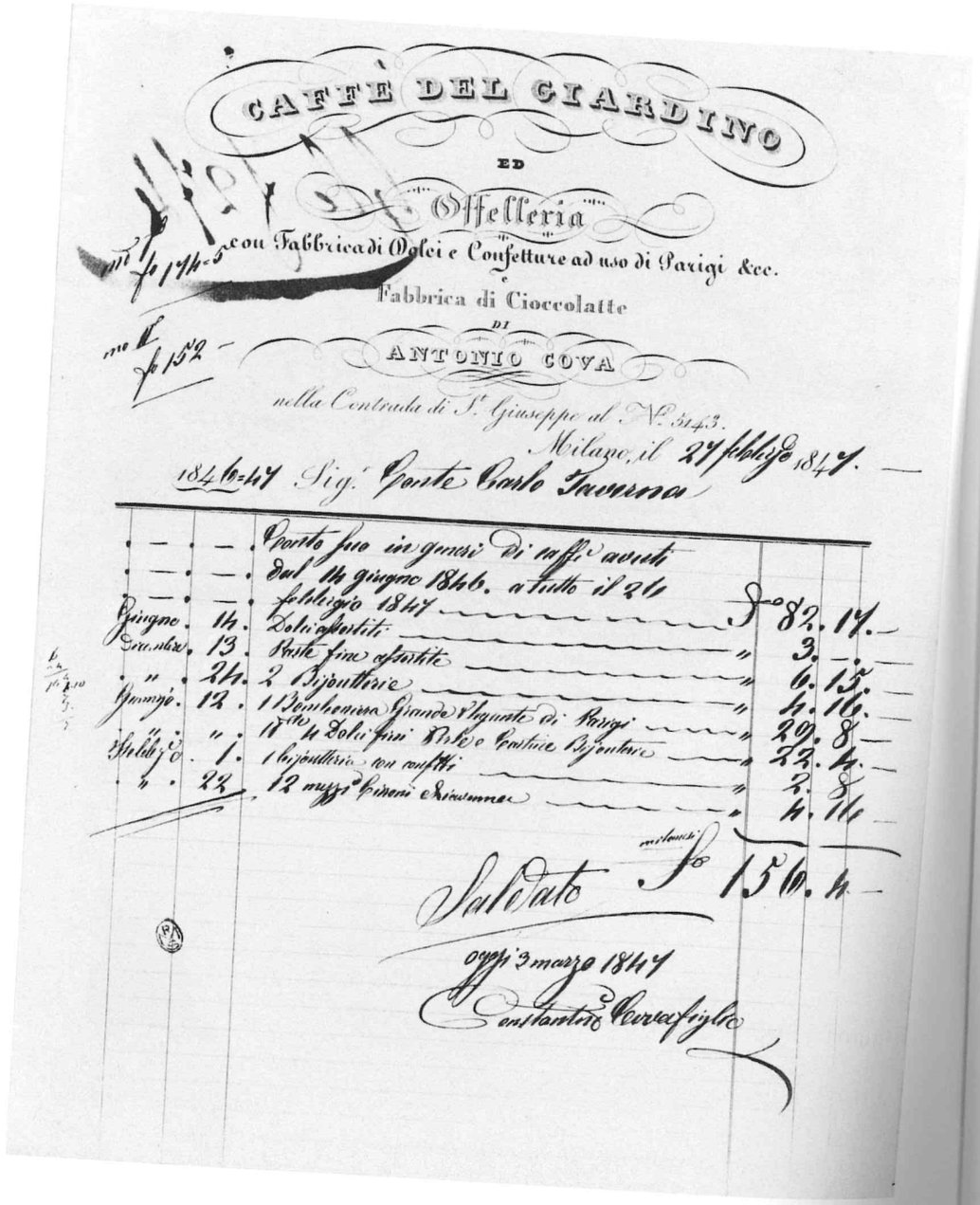
Gr. 4. Confetti di Fragole in Cotton — . .60

= 5. Canditi di Disegno con Brove — . 1.25

Ammonta £ 33.00

11. Giugno 1847.

= Pago con Aust 33:00



CAFFÈ DEL GIARDINO

ED

Offelleria

con Fabbrica di Dolci e Confetture ad uso di Parigi &c.

e

Fabbrica di Cioccolatte

DI

ANTONIO COVA

nella Contrada di S. Giuseppe al N.° 5143.

Milano, il 27 febbrajo 1847.

1846-47 Sig.r Conte Carlo Taverna

Importo fino in genaio di caffè avuti
Dal 14 giugno 1846. a tutto il 26 febbrajo 1847 ₤ 82. 17.—
Giugno 14. Dolci assortiti " 3. —
Settembre 13. Paste fine assortite " 6. 15.—
" 24. 2 Bijouterie " 4. 16.—
Gennajo 12. 1 Bombonnina Grande Elegante di Parigi " 20. 8.—
" 18 4 Dolci fini Paste e Confetture Bijouterie " 2. 4.—
Febbrajo 1. 1 bijouterie con confetti " 4. 16.—
" 22. 12 mezzi limoni di cioccolata

Sabbato ₤ 156. 4.—

oggi 3 marzo 1847
Costantino Cova fu Pietro

LE ARGENTERIE DEL LEGATO DE MARCHI

Parte terza

Oleg Zastrow

Con la presente edizione della rivista si conclude la recensione degli elaborati argentei che vennero donati al comune di Milano su disposizioni della signora Rosa Curioni, vedova di Marco De Marchi: oggetti trasferiti nell'anno 1981 in deposito presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata. Come ebbi ad anticipare nella prima parte di questa ricerca, edita nel volume XVI (aa. 1991-92) e nella sua prosecuzione nel volume XVII (a. 1993), era stato previsto che in questa ultima puntata si sarebbero inserite alcune sintetiche note in relazione alla persona di Marco De Marchi.

Questi, figlio di Demetrio De Marchi, proprietario a Buenos Aires di un'importante e fiorente industria chimica, non partecipò direttamente e con continuità alla gestione degli affari paterni, ma tale attività imprenditoriale gli assicurò per tutta la vita una posizione socio-economica estremamente agiata. Nato a Milano nel 1872, Marco De Marchi, compiute le scuole medie, soggiornò per diversi anni all'estero e in particolare in Argentina dove visse negli anni 1890 e 1893 e, in seguito, per quattro anni e mezzo consecutivi, dal 1894 al 1899. Si iscrisse all'Università di Pisa e poi a quella di Pavia ove si laureò in scienze naturali nel dicembre del 1901, all'età di ventinove anni.

Si interessò con passione agli studi planctonici e ornitologici, oltre che ai problemi riguardanti la biologia degli animali nelle acque dolci dei laghi lombardi. Pubblicò, in conformità con questi suoi interessi, alcuni studi sulla rivista «Rendiconti del Regio Istituto Lombardo», descrivendo gli esiti delle sue scoperte. Si può peraltro ricordare che i suoi maggiori meriti furono quelli di munifico benefattore a favore delle ricerche scientifiche naturalistiche. Sulla sponda orientale del Lario, a Fiumelatte, fondò un incubatoio destinato ad incrementare il patrimonio ittico delle acque lombarde: lo donò poi al Consorzio di Como per la tutela della pesca; da questo ente passò in seguito al Demanio. Ebbe anche grande simpatia per la botanica, aiutando finanziariamente un'associazione per la coltura delle piante medicinali, sovvenzionando la pubblicazione dell'Iconografia Micologica dell'Abate Bresadola e contribuendo all'acquisto della Siloteca Cormio, finalizzata alla creazione a Milano di una Siloteca Civica. Sempre nel campo botanico, finanziò con una somma molto rilevante la sistemazione definitiva del noto Giardino Alpino Chanousia al Piccolo San Bernardo, a 2200 metri di altezza, fondandovi

COMUNE DI MILANO

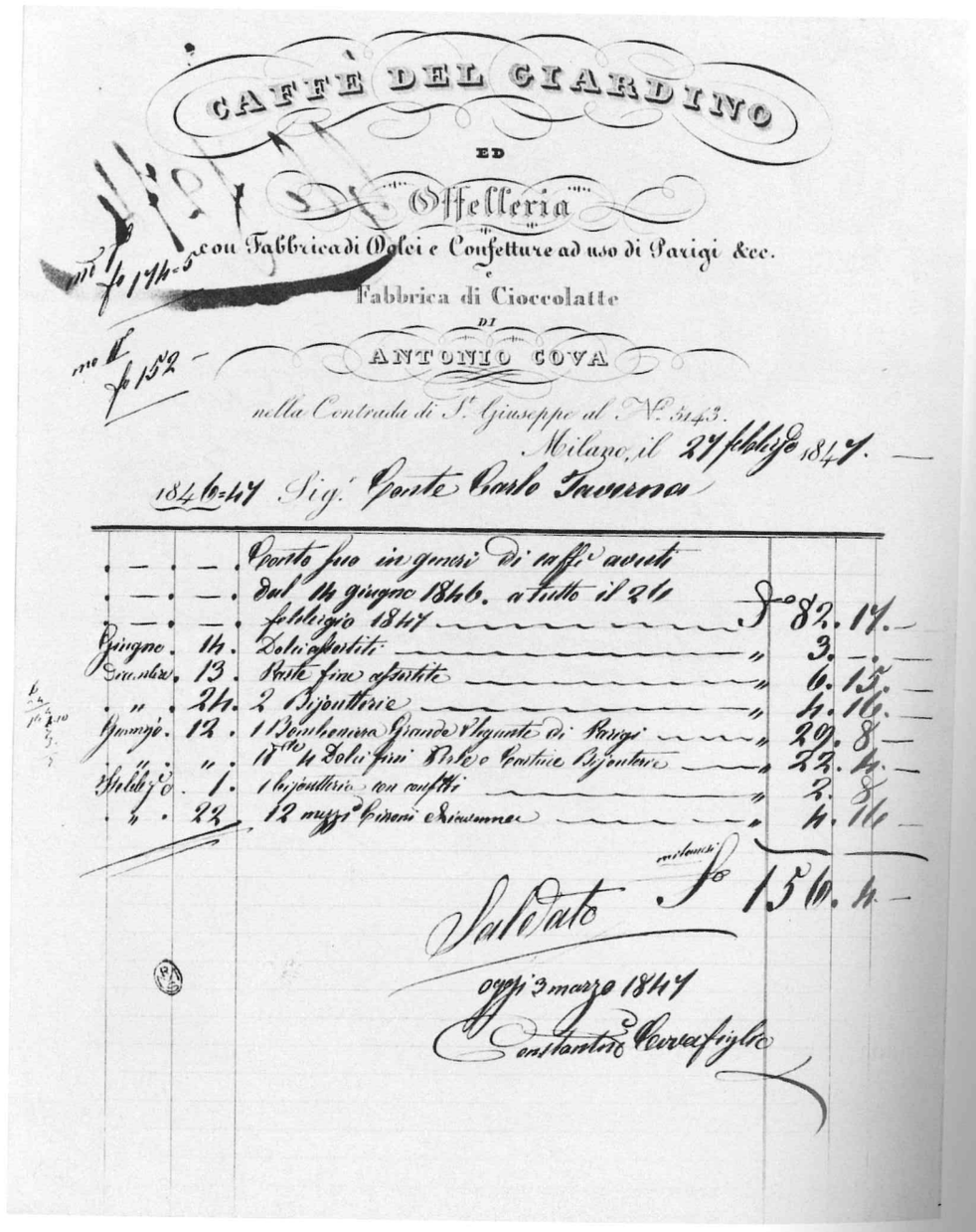
Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIX - Anno XXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1995



CAFFÈ DEL GIARDINO
ED
Offelleria
con Fabbrica di Dolci e Confetture ad uso di Parigi &cc.
e
Fabbrica di Cioccolatte
DI
ANTONIO COVA
nella Contrada di S.t Giuseppe al N.o 3143.

Milano, il 27 febbrajo 1847.

1846-47 Sig.r Conte Carlo Taverna

—	—	Porto suo in genere di caffè avuti		
—	—	dal 14 giugno 1846. a tutto il 26		
—	—	febbrajo 1847	f.o 82. 14.	
Giugno	14.	Dolci assortiti	" 3. —	
Gennajo	13.	Paste fine assortite	" 6. 15.	
"	24.	2 Bijouttiere	" 4. 16.	
Giugno	12.	1 Bomboniera Grande Vegnante di Parigi	" 20. 8	
"	"	18.no lb Dolci fini Paste e Confetture Bijouttiere	" 22. 4.	
Febbrajo	1.	1 bijouttiere con confetti	" 2. 8	
"	22.	12 maggi Limoni di Sicilia	" 4. 11	
			f.o 156. 4.	

Saldato

oggi 3 marzo 1847
Constantino Cova figlio

LE ARGENTERIE DEL LEGATO DE MARCHI

Parte terza

Oleg Zastrow

Con la presente edizione della rivista si conclude la recensione degli elaborati argentei che vennero donati al comune di Milano su disposizioni della signora Rosa Curioni, vedova di Marco De Marchi: oggetti trasferiti nell'anno 1981 in deposito presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata. Come ebbi ad anticipare nella prima parte di questa ricerca, edita nel volume XVI (aa. 1991-92) e nella sua prosecuzione nel volume XVII (a. 1993), era stato previsto che in questa ultima puntata si sarebbero inserite alcune sintetiche note in relazione alla persona di Marco De Marchi.

Questi, figlio di Demetrio De Marchi, proprietario a Buenos Aires di un'importante e fiorente industria chimica, non partecipò direttamente e con continuità alla gestione degli affari paterni, ma tale attività imprenditoriale gli assicurò per tutta la vita una posizione socio-economica estremamente agiata. Nato a Milano nel 1872, Marco De Marchi, compiute le scuole medie, soggiornò per diversi anni all'estero e in particolare in Argentina dove visse negli anni 1890 e 1893 e, in seguito, per quattro anni e mezzo consecutivi, dal 1894 al 1899. Si iscrisse all'Università di Pisa e poi a quella di Pavia ove si laureò in scienze naturali nel dicembre del 1901, all'età di ventinove anni.

Si interessò con passione agli studi planctonici e ornitologici, oltre che ai problemi riguardanti la biologia degli animali nelle acque dolci dei laghi lombardi. Pubblicò, in conformità con questi suoi interessi, alcuni studi sulla rivista «Rendiconti del Regio Istituto Lombardo», descrivendo gli esiti delle sue scoperte. Si può peraltro ricordare che i suoi maggiori meriti furono quelli di munifico benefattore a favore delle ricerche scientifiche naturalistiche. Sulla sponda orientale del Lario, a Fiumelatte, fondò un incubatoio destinato ad incrementare il patrimonio ittico delle acque lombarde: lo donò poi al Consorzio di Como per la tutela della pesca; da questo ente passò in seguito al Demanio. Ebbe anche grande simpatia per la botanica, aiutando finanziariamente un'associazione per la coltura delle piante medicinali, sovvenzionando la pubblicazione dell'Iconografia Micologica dell'Abate Bresadola e contribuendo all'acquisto della Siloteca Cormio, finalizzata alla creazione a Milano di una Siloteca Civica. Sempre nel campo botanico, finanziò con una somma molto rilevante la sistemazione definitiva del noto Giardino Alpino Chanousia al Piccolo San Bernardo, a 2200 metri di altezza, fondandovi

anche l'annesso laboratorio di botanica alpina. Contribuì pure a sostenere finanziariamente per lunghi anni la Società Italiana di Scienze Naturali, divenendone vicepresidente nel biennio 1910-1911 e presidente per ben ventiquattro anni a partire dal 1912. Elargì larghissimi contributi al Museo di Storia Naturale di Milano, donando pure pregevoli esemplari di ambito zoologico e incrementandone la biblioteca specialistica. Finanziò fra l'altro l'acquisto, per tale museo, della collezione ditterologica con la relativa biblioteca di dodicimila volumi, già di proprietà dell'illustre entomologo Bezzi, morto a Torino nel 1928. Ancora, nel 1931 contribuì finanziariamente alla spedizione finalizzata all'invio di un conservatore in Migiurtinia, per raccolte zoologiche: iniziativa promossa dal Museo di Storia Naturale. A séguito di questo suo mecenatismo, il De Marchi venne insignito di varie cariche di rappresentanza: fu presidente del Consiglio di Vigilanza del Museo Civico di Storia Naturale e divenne membro del Consiglio di amministrazione dell'Università di Milano, a cui fece elargizioni veramente cospicue. Versò il contributo principale per la fondazione dell'Istituto di Terapia Sperimentale dell'Istituto Cardiologico all'Ospedale Principessa Jolanda e della Scuola Infermiere della Croce Rossa Italiana. Fu presidente e benefattore dell'Opera Pia Pro Orfani e Infanti, vicepresidente del comitato italiano della Dante Alighieri, regio commissario per la Convenzione Italo-Elvetica per la pesca, consigliere del Touring Club Italiano. A quest'ultima istituzione donò il bellissimo Giardino Alpino «Rosa De Marchi Curioni». Al Club Alpino Italiano, sezione di Sondrio, donò invece il rifugio «Marco e Rosa» sito alla Forcola di Cresta Güzza, nel gruppo del Bernina.

Marco De Marchi si spense il 15 luglio 1936 nella sua Villa Monastero di Varenna, sul lago di Como, già antichissimo cenobio benedettino, dotata tutt'oggi di un grandioso parco e ora centro internazionale di convegni scientifici. Venne trasformata in istituto di ricerche pure la sua notevole villa di Pallanza, mentre fu donata al Comune di Milano la magnifica residenza milanese nel signorile palazzo di via Borgonuovo 23, ove venne istituito il Museo Risorgimentale.

Come si è già precedentemente segnalato, pure la raccolta degli oggetti di uso domestico (opere per lo più destinate a varie funzioni pratiche nella casa signorile dei De Marchi, piuttosto che quali oggetti di puro arredo), anche se pervenutaci largamente lacunosa, permette di documentare uno degli aspetti della vita domestica di una facoltosa famiglia milanese fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo XX. La stessa caratteristica cosmopolita della famiglia, già rilevata nella prima parte del presente lavoro, è testimoniata pure dai monili della consorte Rosa Curioni che sposò Marco De Marchi nell'anno 1903: preziose opere di gioielleria, pure lasciate dalla vedova al comune di Milano e oggi custodite nel Museo Risorgimentale della città. Un linguaggio non differente, espressione di un ambiente culturalmente raffinato e tutt'altro che provinciale, viene palesandosi anche dall'analisi dei molteplici altri tipi di oggetti pervenuti pure recentemente in deposito presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata e provenienti dal legato Curioni-De Marchi, siano essi porcellane, ceramiche, vetri, cristalli, miniature, ventagli (ben 72 pezzi), smalti, metalli artisticamente lavorati:

FIG. 1

FIG. 2
FIG. 3

FIG. 4

opere per le quali si auspica una prossima catalogazione sistematica.
Si è già pure accennato, nella prima parte della presente recensione, come l'analisi dei pezzi esaminati evidenzi alcuni particolari, più o meno rilevanti, collegati ad eventi vissuti dalla famiglia De Marchi: le dediche incise su alcuni elaborati donati ai coniugi, la data del loro matrimonio riportata su argenterie da toeletta, i nomi dei parenti incisi su allacciatovaglioli argentei, la testimonianza della residenza di Marco De Marchi in Argentina (attestata da trofei da lui vinti in gare di tiro a Rio De La Plata nel 1892 e nel 1895), i ricordi di viaggi in paesi esotici (come alcuni vassoi in argento acquistati in Algeria). Altre argenterie recano incisi monogrammi non riconducibili a quelli dei coniugi Marco De Marchi e Rosa Curioni (coppia che non ebbe figli): alcuni di questi elaborati dovettero pervenire a questa famiglia a seguito di eredità, come confermano sia l'epoca di esecuzione, attribuibile per alcuni alla prima metà del secolo XIX, sia le punzonature con i marchi degli argentieri: alcune di queste marcature hanno riservato piacevoli sorprese documentando infatti l'esecuzione da parte di apprezzate botteghe primottocentesche di ámbito milanese.
Introduciamo idealmente questa terza e ultima parte riguardante l'inventariato del legato in oggetto, segnalando un gruppo di vassoi per servizi da tavola. Il primo (fig. 1; n. inventario Oreficerie 597) è un oggetto di proporzioni piuttosto monumentali; misura 85,5 cm di lunghezza e 52,5 cm in larghezza. La superficie argentea è elegantemente decorata ad incisione da figurazioni classicheggianti (intrecci, vasi con frutta, teste mostruose, ghirlande) circondanti la sigla D M della famiglia De Marchi. Opera dell'inizio del secolo XX, reca sul retro il tripunzonale della nota ditta milanese di argenterie Broggi (fig. 2): l'emblema coronato della città, il nome Broggi in una forma ellittica, quello del luogo di fabbricazione (Milano) inscritto in un esagono. Il vassoio può essere collegato ad un insieme di quattro pezzi composto da teiera, zuccheriera, scalda acqua, caffettiera, già presentato nella seconda parte inventariale del legato qui in oggetto: argenterie tutte recanti lo stesso precitato tripunzonale della ditta Broggi (nn. inventario Oreficerie 544, 544/a, 545, 546).
Di produzione inglese del primo Novecento è un altro vassoio (fig. 3; n. inventario Oreficerie 598); misura in lunghezza 45,5 cm e in larghezza 30,5 cm. La forma è ellittica, con le impugnature non sporgenti ma traforate nella lamina e l'ornato composto da sequenze di sobrie baccellature con un bordo a cordone. Sul retro (fig. 4) è la punzonatura con la sigla del produttore (O.F.&.C°), oltre che il marchio relativo alle opere eseguite in argento-nichel placcate elettricamente (EPNS). Pure questo vassoio era destinato ad accogliere un servizio composto da sei pezzi, analogamente già inventariati nella seconda parte (a. 1993: nn. inventario Oreficerie 550, 551, 552, 553, 554, 555): caffettiera, teiera, due zuccheriere, due lattiere; detti elaborati recano i marchi sia del fabbricante sopraccitato (O.F.&.C°), sia di un produttore dalle iniziali differenti (E.G.&.C°), ma il servizio è stilisticamente del tutto omogeneo.
Mancano invece alcune componenti di precisa correlazione nei riguardi di un terzo vassoio (fig. 5; n. inventario Oreficerie 599). L'oggetto è lungo 60 cm, largo 35 cm ed è

FIG. 5

FIG. 6

FIG. 7

FIG. 8

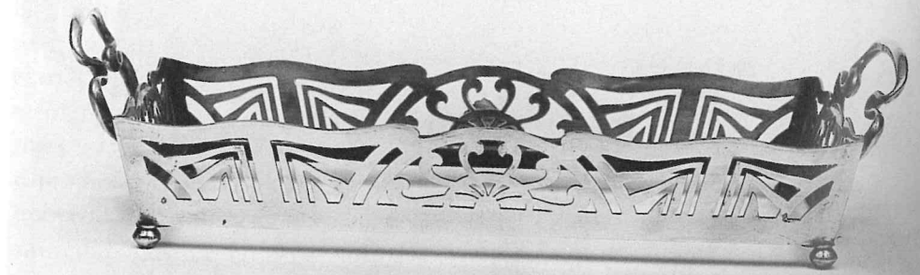


FIG. 9

eseguito in spesso metallo argentato. Di produzione inglese, ha una pregevole forma ellittica, con manici sporgenti che richiamano nella ornamentazione lo stile impero, così come classicheggiante è il fregio perimetrale a foglie e bacche; in contrasto, la decorazione a fiorami incisi che impreziosisce la superficie è di gusto liberty. Si tratta di un'opera a cavallo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del ventesimo secolo. Sul retro è impressa la punzonatura (fig. 6) con la dicitura relativa al metallo non prezioso (PURE WHITE METAL) e la sigla del fabbricante (F.H.C.&.C° L^{D}).

Pure sostanzialmente isolato è un altro vassoio dell'inizio del Novecento (fig. 7; n. inventario Oreficerie 600). Lungo 50,5 cm e largo 30 cm, non palesa marcature di verifica o di garanzia della percentuale di metallo pregiato. Il bordo mostra un ornato stilizzato, mentre le maniglie sporgenti sono finemente decorate da composizioni fitomorfe.

In metallo argentato, ancorché pregevolmente lavorato in getto ed a cesello, è un centro tavola a vaschetta racchiudente un contenitore in vetro rosso dai bordi frastagliati (fig. 8; n. inventario Oreficerie 601). L'oggetto, la cui fattura è ambientabile ad uno scorcio non avanzato del Novecento, non reca segni con il marchio di fabbrica. Anche in questo caso si può notare una armonica commistione di elementi classicheggianti (i due draghi che fungono da manici) e la decorazione con onde e piante acquatiche di tipico gusto floreale. Le misure contenute (lunghezza 21 cm, altezza 9 cm), la presenza di un contenitore in vetro, la allusiva decorazione acquatica all'esterno, permettono di ipotizzare possa trattarsi di una vaschetta lavafrutta, da tavola.

A una fase un poco più avanzata del secolo XX, come indicano i caratteri fortemente stilizzati degli elementi decorativi a traforo, può essere attribuito un altro contenitore da tavola, questo, peraltro, privo già in origine del fondo (fig. 9; n. inventario Oreficerie 602). L'oggetto, eseguito in metallo argentato, poggia su quattro sferette; è dotato di due eleganti manici ed appare di forma piuttosto allungata (lunghezza 31 cm, larghezza 14 cm). Il fatto che in origine l'elaborato dovesse certamente accogliere un contenitore in vetro a pianta rettangolare, la precitata sagoma allungata, le pareti traforate, sono tutti elementi che permettono di dedurre debba trattarsi di un elegante porta grissini da tavola.

Di formule piuttosto convenzionali relative ad un oggetto dall'utilizzo non molto rappresentativo, è un vassoio ellittico eseguito in metallo nichelato (fig. 10; n. inventario Oreficerie 603). Di dimensioni abbastanza rilevanti (la lunghezza massima è di 50,5 cm), ha la superficie decorata da stilizzati ornati concentrici e le due maniglie eseguite in getto.

Decisamente più originale (non tanto per la forma squadrata poggiante su quattro pomelli e con maniglie dalle linee sobrie) può considerarsi un altro vassoio (fig. 11; n. inventario Oreficerie 604). L'oggetto, eseguito in metallo nichelato, misura 46 cm in lunghezza e 31 in larghezza. Il bordo quadrilatero, ad angoli smussati, è verticale: ciò per evitare lo scivolamento al di fuori del vassoio dei contenitori un tempo destinati a raccogliersi sul pianale. Su di esso sono presenti nove ricettacoli di dimensioni e forme diverse: quadrate, circolari, ellittiche; agli angoli, una quaterna di conchette risulta estraibile. In effetti, solo queste quattro ultime possono essere considerate alla stregua di ricettacoli, dato che le altre sagomature dovevano unicamente concorrere nel non permettere lo scivolamento dei

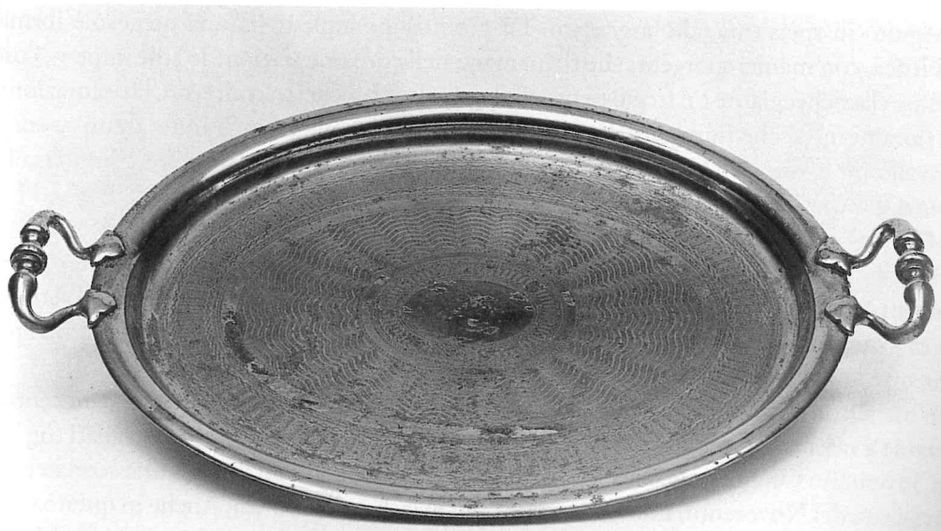


FIG. 10

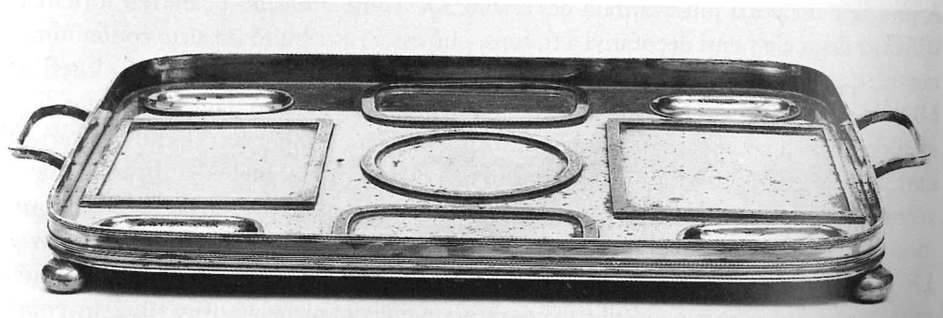


FIG. 11

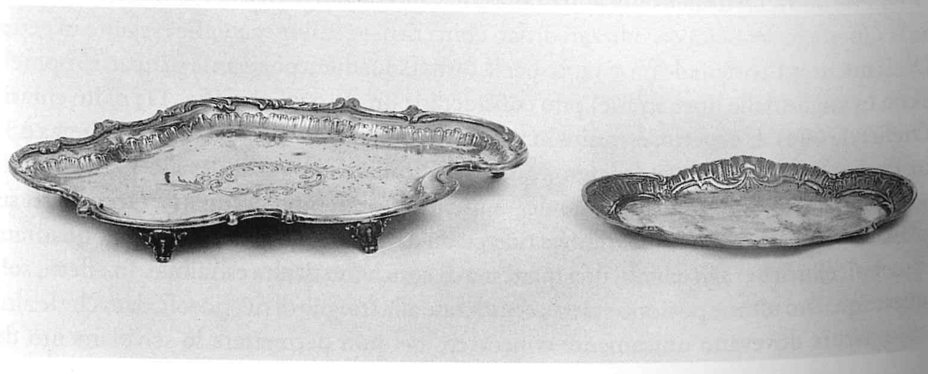


FIG. 12

rispettivi vassoietti, oggi non più esistenti, destinati ad accogliere pietanze e contorni vari. Si tratta, in pratica, di un vassoio per *pout pourri*: oggetto creato per servire in tavola diversi tipi di carni e legumi. L'esecuzione di ambito anglosassone è documentata dalla marcatura impressa sul retro dell'oggetto (Kirby Beard &.C° LQ).

Di produzione italiana novecentesca risultano due aggraziati vassoietti (fig. 12; nn. inventario Oreficerie: maggiore 605; minore 606); eseguiti entrambi in metallo argentato, il primo è lungo 31,7 cm, il secondo 20,7 cm. Il maggiore appoggia su quattro supporti eseguiti in getto e mostra, sia nel mosso profilo del bordo, sia nei fogliami incisi al centro, una concezione che si richiama al gusto barocchetto; il secondo, minore, è privo di elementi di appoggio, non ha figurazioni incise al centro e il bordo, pure palesante reminiscenze barocche, mostra un disegno differente piuttosto accurato.

Di formule dichiaratamente in stile floreale, eseguito nei primi decenni del Novecento, è un vassoio circolare in argento (fig. 13; n. inventario Oreficerie 607), misurante 32,5 cm di diametro. La decorazione del piano centrale mostra, entro una incorniciatura a fogliette stilizzate, una delicata composizione con rami fioriti di rose e di gigli, oltre che un foglio di carta dal bordo arrotolato (già destinato ad accogliere, come in casi consimili, la sigla del proprietario). Sul retro è impresso il tripunzonale dell'argentiere Broggi di Milano (fig. 14), qui peraltro in una versione successiva rispetto ad esempio al modulo segnalato per il vassoio che introduce la presente terza parte della recensione relativa alle argenterie del legato De Marchi Curioni (fig. 2).

Ad un momento prossimo, rispetto all'esemplare precedente, ossia ad una fase non molto avanzata nei primi decenni del Novecento, è ascrivibile un vassoietto circolare, in argento, con al centro la sigla della famiglia (D M), cesellata e dorata (fig. 15; n. inventario Oreficerie 608). L'elaborato misura 20,3 cm di diametro ed ha la superficie elegantemente decorata da fogliami curvilinei. Sul retro è impresso il tripunzonale che contraddistingue l'argenteria milanese Broggi (fig. 16): marchio analogo a quello segnalato per il vassoio precitato (fig. 14).

Una delle testimonianze rimaste, relativamente ai viaggi all'estero compiuti dal De Marchi, è costituita da una coppia di vassoi in metallo argentato, fra loro praticamente del tutto uguali (fig. 17; nn. inventario Oreficerie 609-610) e con il diametro di 33 cm. La porzione centrale, a forma circolare, è coronata da una tesa a bordo ondulato e percorsa da una ornamentazione molto elegante a carattere fogliaceo e floreale di stile liberty. La produzione inglese è attestata, sul retro, dalla marcatura della ditta Walker & Hall, operante a Sheffield (fig. 18); i piatti recano pure la marcatura d'importazione in Algeria (fig. 19).

Pure di produzione straniera è una coppia di graziose opere in argento, fra loro strettamente collegabili per lo stile e l'epoca, ambientabili all'inizio del secolo XIX. Il primo oggetto è un aggraziato piattello argenteo traforato (fig. 20; n. inventario Oreficerie 611), con il diametro di 20,3 cm. Molto caratteristica è l'ornamentazione che si dispiega sulla tesa, dalle riconoscibili formule di stile impero. Sul retro è impresso un sistema tripunzonale difficilmente decifrabile (fig. 21). Dalle formule compositive sostanzial-

FIG. 13

FIG. 14

FIG. 17

FIG. 15

FIG. 16
FIG. 20

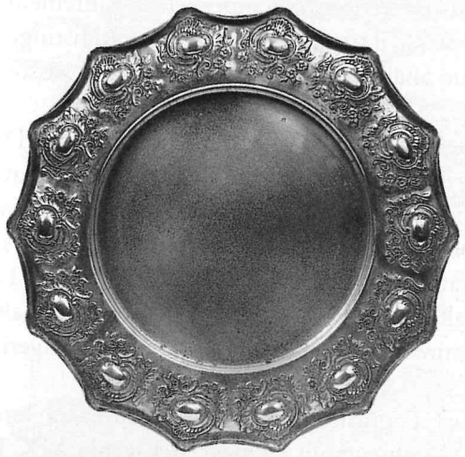


FIG. 18

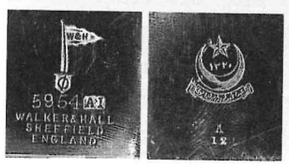


FIG. 19

FIG. 21

FIG. 22

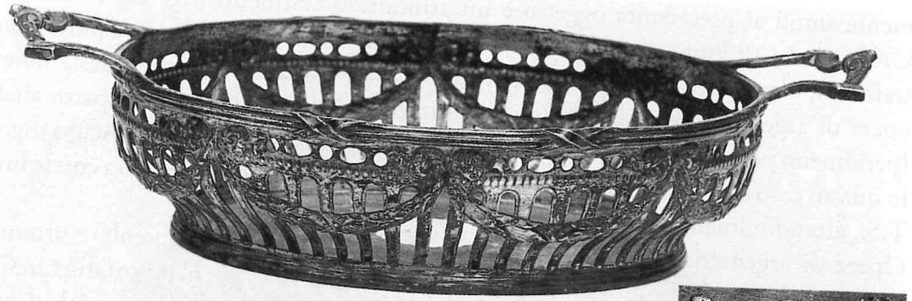


FIG. 23
FIG. 24

FIG. 25
FIG. 26

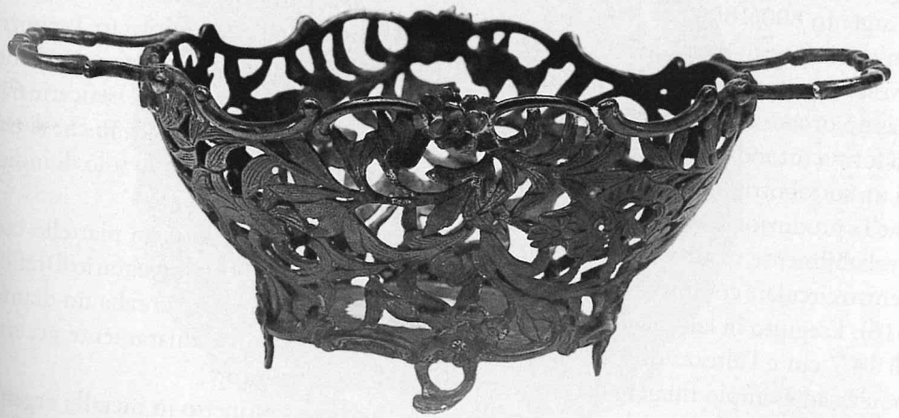


FIG. 27

FIG. 28

mente simili al precedente oggetto è un armonioso cestinetto (fig. 22; n. inventario Oreficerie 612); lungo complessivamente 21,5 cm e alto 5,5 cm, ha esso pure il bordo traforato, oltre che ornato da analoghi festoni classicheggianti. Anche questa notevole opera di argenteria reca sul fondo un tripunzonale apparentemente in parte analogo (perlomeno per una marcatura) a quello descritto sopra e allo stesso modo oscuro (fig. 23); in questo caso è però riconoscibile, in uno dei tre incusi, la sigla intrecciata con le iniziali T.S., attendibilmente riferibili all'artefice che eseguì il pezzo.

Opera di argenteria tedesca della fine dell'Ottocento è una minuscola e armoniosa vaschetta oblunga fornita di due delicati manici sporgenti (fig. 24; n. inventario Oreficerie 613). La sua lunghezza massima è di 18 cm, la larghezza di 9,5 cm. La parziale doratura e la presenza di un pregevole ornato eseguito a sbalzo e raffigurante fiori e frutti, permette di reputare debba trattarsi di una vaschetta da tavola destinata a contenere acqua per rinfrescare la frutta. Sul fondo del contenitore sono impresse le punzonature obbligatorie in Germania a séguito della legge federale del 1884 e resa esecutiva dal gennaio 1888 (fig. 25): i due marchi (corona e luna) per gli oggetti non inferiori al titolo 800/1000; il titolo (800); il marchio figurato dell'argentiere (un quadrupede accosciato); un ulteriore segno di punzonatura, illeggibile, ma forse solo consistente in una replica, battuta male, con l'insegna dell'artefice.

Un oggettino consimile, probabilmente esso pure destinato ad accogliere l'acqua in una vaschetta in vetro, oggi non più presente, è costituito da un cestinetto in argento traforato, dotato di due piccoli manici (fig. 26; n. inventario Oreficerie 614). Le dimensioni sono ancora più contenute: la lunghezza massima è di 17 cm e l'altezza di 6,5 cm; anche questo elaborato conserva tracce della doratura originaria. L'ornato, ad elementi fitomorfi sinuosi e piuttosto raffinati, concorre nell'attribuire l'oggetto allo stile floreale dell'inizio del Novecento. Poco sotto una delle impugnature sono impresse due terne di punzonature (figg. 27-28): poco leggibili, permettono peraltro di discernere la marcatura con il titolo di argento 800/1000 e la lettera N a caratteri goticheggianti, inscritta in uno scudetto.

Un altro oggetto di complemento, sempre cioè da utilizzarsi per completare i servizi da tavola, è costituito da un piattello in argento, non marcato, a pianta circolare e con il bordo svasato ornato da uno stilizzato disegno a traforo (fig. 29; n. inventario Oreficerie 615). La forma rotonda, la larghezza di 10,7 cm e l'altezza di soli 2,5 cm indicano che si tratta di un sottobottiglia; le formule esecutive un poco generiche permettono solo di indicare che la produzione può essere del primo Novecento.

Probabilmente come elemento di un servizio da tavola è da vedersi un piattello con il centro circolare contornato da dieci minuscole conchette (fig. 30; n. inventario Oreficerie 616). Eseguito in lamina di argento non presenta segni di punzonature; ha un diametro di 14,7 cm e l'altezza di 3 cm. La sua funzione specifica non è chiaramente accertata: poteva ad esempio fungere da supporto per qualche contenitore.

Un altro elaborato pure da porre in tavola è un grazioso cestinetto in metallo argentato (fig. 31; n. inventario Oreficerie 617). Dotato di una maniglia incernierata alle estremità, ha la superficie integralmente traforata; quest'ultimo particolare, unitamente alle dimen-

FIG. 29

FIG. 30

sioni contenute (12,5 cm di diametro; altezza con maniglia alzata 11,5 cm), suggerirebbe trattarsi di un contenitore per biscotti o per minuscoli panini destinati ad una sola persona per la prima colazione. L'oggetto reca sul fondo la marcatura con la sigla relativa ad opere in argento-nichel placcate elettricamente (EPNS: fig. 32) e la bollatura del fabbricante (O.F.& C: fig. 33) già rilevata su altri pezzi di analoga provenienza inglese descritti nella seconda parte della presente recensione (a. 1993): è il caso, ad esempio, di una caffettiera (n. inventario Oreficerie 550). La stessa marcatura è stata pure rilevata su un vassoio citato nel presente lavoro (fig. 4).

Un altro elaborato dichiara senza dubbi la sua funzione di porta pane da appoggiare sulla tavola da pranzo (fig. 34; n. inventario Oreficerie 618). A pianta circolare e con la superficie decorata a martellature, racchiude un apposito cestino in vimini intrecciati: materiale, quest'ultimo, che fu usato anche per l'impugnatura del manico incernierato alle estremità. Eseguito in metallo argentato all'inizio del Novecento e anch'esso proveniente da ambito inglese, misura 22,7 cm di diametro ed ha l'altezza massima, con maniglia sollevata, pari a 23,5 cm. Sul fondo mostra la marcatura con le lettere BEPWF e il numero di serie 3870 (fig. 35).

Oggetto pure certamente da tavola è da considerarsi un contenitore in metallo argentato, dotato anch'esso di maniglia incernierata (fig. 36; n. inventario Oreficerie 619). La conca, a pianta circolare, è traforata e mostra un elegante ornato raffigurante un dispiegarsi di foglie e frutti di lampone; pure l'impugnatura è decorata da una composizione fitomorfa. Il diametro è di 23 cm e l'altezza, a manico alzato, è pure di 23 cm. L'elaborato, poggiante su quattro eleganti supporti, doveva in origine contenere una conca in vetro e la sua funzione quale fruttiera è sottolineata oltre che dalla forma, dall'ornato dai richiami palesemente allusivi.

Un piccolo contenitore in metallo argentato e a pianta circolare è dotato di una impugnatura fissa che vuole simulare un manico reclinato, del tipo a cerniera (fig. 37; n. inventario Oreficerie 620). L'oggetto misura 10,5 cm di diametro e ha un'altezza massima di 9 cm: le piccole dimensioni, la forma a vaschetta dai bordi martellati, il manico fisso, inducono a reputare possa trattarsi di un lavadita da tavola. La concezione di stile floreale del manico suggerisce una datazione all'inizio del Novecento.

Di formule richiamantesi a stilemi classicheggianti è un piccolo tripode appoggiante su un basamento circolare (fig. 38; n. inventario Oreficerie 621). L'oggetto è in argento non punzonato; misura 9,7 cm di diametro ed è alto 9,5 cm. Il gusto è ottocentesco, anche se non è da escludersi una ripresa tardiva in stile; fornito probabilmente in origine di una conchetta interna in vetro, doveva attendibilmente essere collocato sulla tavola apparecchiata per contenere salse, ad esempio la maionese, per secondi piatti.

Una funzione da contenitore, non meglio precisata, doveva possedere un alto tripode (fig. 39; n. inventario Oreficerie 622). In questo caso i tre sostegni sono a zampa leonina e da sotto la coppa esce una propaggine a forma di pigna. L'oggetto misura 12 cm di diametro ed è alto 20 cm, risultando quindi un elaborato di rispettabili proporzioni. Eseguito in argento internamente dorato, ha una ornamentazione accentuatamente classicheggiante,

FIG. 31

FIG. 34

FIG. 32

FIG. 33

FIG. 35

FIG. 36

FIG. 37

FIG. 38

FIG. 39

FIG. 40

FIG. 41

FIG. 42

FIG. 43

FIG. 44

con tre testine di leoni dalla cui bocca pende un anello; anche i fregi a fogliami stilizzati si rifanno ad un ámbito del primo Ottocento. Poco sotto l'imboccatura sono impressi in modo non molto leggibile tre punzonature (fig. 40): una è relativa al titolo in metallo prezioso messo in vigore in Francia dall'anno 1819; la seconda reca le iniziali dell'argentiere (F.F.); la terza non è decifrabile.

Sempre la forma a tripode caratterizza una coppia di piccoli oggetti in argento non punzonato (fig. 41; nn. inventario Oreficerie 623-624). Ciascuno misura 7,7 cm di diametro e 8 cm in altezza; entrambi hanno conservato il contenitore interno in vetro color cobalto. Anche in questo caso la concezione figurativa classicheggiante, con stilizzati ornati fogliacei eseguiti a traforo, permette di attribuire la coppia ad una produzione ottocentesca. La forma, le dimensioni, il contenitore in vetro, suggeriscono l'originaria funzione di porta sale.

Tale uso potrebbe essere ipoteticamente analogo per una coppetta a pianta circolare fornita di due piccoli manici e appoggiante su un fusto con base pure rotonda (fig. 42; n. inventario Oreficerie 625). L'oggetto è in argento sbalzato e la sua concezione è in una certa misura classicistica, anche se evidenzia la recente ripresa in stile dei racemi che decorano la coppa. Sul fondo sono impressi il marchio che attesta la percentuale dell'argento a 800/1000 e la punzonatura con l'insegna dell'argentiere (le lettere AB e due quadrupedi rampanti affrontati: fig. 43). Sul bordo è incisa la scritta: CARLA MCMXIV.

Un riferimento al tripode sopra illustrato (fig. 39), anche se questo secondo oggetto è un poco più tardo, è rilevabile relativamente a una coppetta in argento, non punzonato, dorata internamente (fig. 44; n. inventario Oreficerie 626). L'elaborato misura 8,7 cm di diametro all'imboccatura ed è alto 9,5 cm. La decorazione è di formule classicheggianti, con stilizzati elementi fitomorfi; sul contenitore sono applicate due testine di leone, ciascuna con anello pendente dalle fauci. Opera ottocentesca, doveva probabilmente essere dotata di coperchio (oggi non reperibile) ed appare attendibile reputare che la funzione originaria fosse quella di zuccheriera, come suggeriscono le contenute dimensioni, la forma a coppetta e l'interno dorato.

Un elegante contenitore da collocare in tavola è costituito da una figuretta femminile seminuda, ritta in piedi su un basamento circolare e in atto di sostenere un piccolo bacile tondo (fig. 45; n. inventario Oreficerie 627). L'elaborato, in argento eseguito in getto e con finiture a cesello, è dissaldato nel punto già di contatto fra la mano sinistra della fanciulla e il piccolo bacile; misura in altezza 20 cm e il diametro del contenitore è di 12,5 cm. Sul basamento è fissato uno scudetto con inciso 27-12-1903, data corrispondente al giorno del matrimonio di Marco De Marchi con Rosa Curioni. Lungo il bordo è impressa la cifra con il titolo dell'argento usato a 800/1000 e il nome dell'argentiere (Mosini). All'esterno del piccolo bacile, fra nastri e fiori, è incisa la scritta RÖS. Il delicato lavoro di argenteria donato in occasione del matrimonio, mostra i caratteri tipici dello stile floreale.

Un altro centrotavola è oggi mancante del contenitore a conca, probabilmente in vetro, già poggiante su un sotto coppa traforato a fogliami (fig. 46; n. inventario Oreficerie 628). Attualmente l'oggetto è alto 18 cm e raffigura la statuetta di Cupido (eseguita in argento

FIG. 45

Fig. 46

Fig. 47

Fig. 48

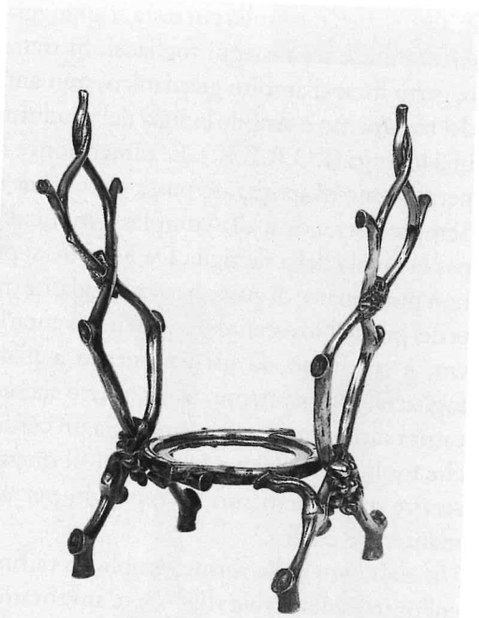


Fig. 49

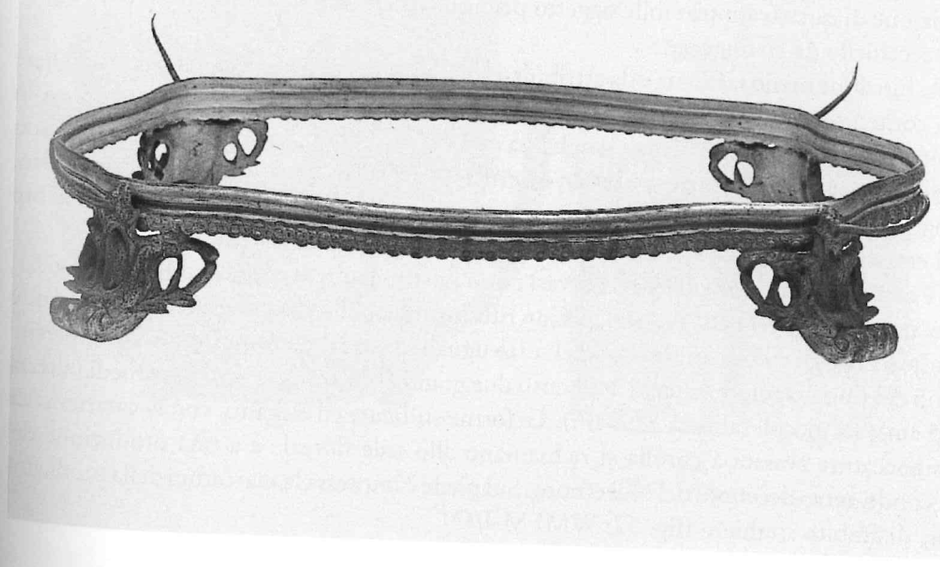


Fig. 50

in getto cesellato e sulla cui testa si appoggiava una coppa) ritta su un basamento a pianta circolare dai tre sostegni fogliacei. Si tratta della ripresa in stile classicheggiante di un oggetto forse d'ámbito germanico, non antecedente la fine dell'Ottocento. Sul rovescio del basamento è visibile la sigla del produttore (fig. 47) con molteplici lettere inscritte in una losanga (I.O.R.E.K.). Le dimensioni e il caratteristico ornato a foglie del reggi coppa permettono di ipotizzare possa trattarsi di una fruttiera.

Sempre riferendosi alla complessa molteplicità di oggetti dalle funzioni complementari per la tavola della famiglia De Marchi, si può segnalare un piccolo elaborato in argento non punzonato, di gusto barocchegiante ma di fattura non molto antica, indicativamente del primo Novecento (fig. 48; n. inventario Oreficerie 629). Alto complessivamente 9,5 cm, è costituito da un basamento a pianta circolare sostenuto da quattro supporti fogliacei, internamente cavo e aperto sia superiormente che inferiormente. Sulla imboccatura superiore, svasata, appoggia un cestinetto elegantemente traforato. Le caratteristiche molto specifiche e particolari di questa opera di argenteria indicano come potesse servire quale elemento di appoggio per una vaschetta contenente salse o intingoli da mantenere caldi.

Un elaborato dalle forme semplici e raffinate era destinato a reggere un contenitore da collocarsi sulla tavola (fig. 49; n. inventario Oreficerie 630). Il supporto, in argento non punzonato eseguito a getto, è formulato come due coppie di rami rispettivamente legate, atte a reggere il disco di appoggio per il contenitore. Molto originale appare la ideazione dei tronchetti sommariamente recisi e dei punti di appoggio costituiti dai quattro rami. Le dimensioni piuttosto contenute (altezza 26 cm, larghezza massima 20 cm), la forma dell'oggetto atto ad accogliere un contenitore svasato a base circolare, la raffinata esecuzione, la concezione iconografica con tralci di vite ed intrecci legati da foglie di tale pianta e da grappoli di uva, sono tutti elementi che concorrono nell'identificare la funzione di questo apprezzabile oggetto primonovecentesco quale supporto per reggere un secchiello da *champagne*.

Una funzione meno raffinata è da attribuirsi ad un elemento di sostegno atto ad accogliere un contenitore oblungo (fig. 50; n. inventario Oreficerie 631). L'oggetto, eseguito in metallo dorato, misura 33 cm di lunghezza e 24 cm di larghezza; anche in questo caso non è più reperibile la parte che veniva ad inserirsi ad incastro nel vano interno. Il supporto, poggiante su quattro sostegni fogliacei, è dotato di maniglie per facilitarne lo spostamento ed era destinato a collocarsi su un ripiano per accogliere una fioriera.

Si è conservato un servizio di undici vasi porta fiori, eseguiti in metallo argentato (fig. 51; nn. inventario Oreficerie 632-642). Con riferimento all'illustrazione qui proposta, si può indicare che gli esemplari (fra loro del tutto uguali salve le dimensioni) sono così ripartiti: uno del tipo maggiore (altezza 24,2 cm); due grandi (altezza 17,7 cm); due medi (altezza 15 cm); sei piccoli (altezza 11,6 cm). Le forme stilizzate ed eleganti, con la caratteristica imboccatura svasata a corolla si richiamano allo stile floreale e a una produzione del secondo-terzo decennio del Novecento. Sul piede è impressa la marcatura della produzione, di ámbito straniero (fig. 52: WMFM-I/O).

FIG. 51

FIG. 52

FIG. 53

Fig. 54

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 58

Fig. 57

Fig. 59

Un altro esempio della raffinata ricerca di oggetti per uso domestico con finalità voluttuarie, da parte della famiglia De Marchi, è rappresentato da un rinfrescatoio da tavola (fig. 53; n. inventario Oreficerie 643). La struttura, appoggiante su una terna di sferette appiattite e fornita di tre maniglie, è in metallo argentato; il vaso interno, in vetro, è chiuso dal suo coperchio con impugnatura ed è dotato di una apposita apertura sagomata dalla quale doveva sporgere il manico di un mestolino o di una paletta. L'elaborato ha un diametro massimo di 26 cm e un'altezza di 28 cm; all'interno è tutt'ora presente un contenitore metallico costituito da tre corpi cilindrici saldati reciprocamente. I caratteri molto particolari permettono di farci comprendere come tale oggetto venisse utilizzato per servire in tavola i sorbetti: questi venivano preventivamente introdotti nei tre corpi cilindrici, differenziandone il gusto, e a loro volta erano immersi nel ghiaccio contenuto nella conca di vetro. Il coperchio permetteva di ritardare il tempo di scioglimento del ghiaccio e, al contempo, la palettina, immersa nel corpo di raffreddamento, si manteneva ad una temperatura prossima a quella dei sorbetti. Come per una discreta percentuale delle argenterie qui considerate, anche questo interessante oggetto è databile ad una fase iniziale del Novecento.

Un oggetto dal carattere ornamentale, piuttosto che destinato ad un uso pratico, è un pecchero per la birra (fig. 54; n. inventario Oreficerie 644; altezza 19,5 cm). Il pezzo è eseguito in argento in getto, traforato, includente il contenitore in vetro di colore azzurro chiaro (pervenuto scheggiato). L'elaborato non mostra segni di marcatura indicanti il luogo di provenienza, ma le caratteristiche formule classicheggianti, così come la figuretta di un nanetto obeso, collocata come elemento di leva per agire sulla incernieratura del coperchio, indicherebbero una produzione tardottocentesca di ámbito germanico.

Fra i molteplici oggetti piuttosto originali o curiosi provenienti dalle argenterie della famiglia, è da annoverarsi un contenitore in argento, pure non punzonato, destinato ad accogliere una bottiglia di *champagne* (fig. 55; n. inventario Oreficerie 645). Dotata di una comoda maniglia, la struttura ha la sagoma di una bottiglia tagliata superiormente per permettere la fuoriuscita del collo della bottiglia inserita e un sistema di sganciamento, all'altra estremità, che permette di prelevare facilmente il vetro, una volta svuotato. Misurante 23 cm in altezza e 9,7 cm di diametro alla base, l'elaborato mostra sul fronte la sigla intrecciata eseguita a incisione, con le lettere iniziali di Marco De Marchi (MDM). All'interno è tutt'ora conservata una bottiglia ancora sigillata, ma ormai vuota, con la scritta riferentesi alla nota ditta di produzione vinicola PIPER HEIDSIECK (Reims-France), con la specifica della sua fondazione nel 1785 da parte di HUNKELMANN & C.-SUCCESSEURS. Lo *champagne* del tipo *sec* è dell'annata 1895: momento che corrisponde di massima alla probabile epoca di esecuzione del contenitore, ambientabile quindi verso la fine del secolo XIX.

Oggetti per uso personale, da adoperarsi prevalentemente in occasione di viaggi, sono due bicchierotti in argento. Il primo, di formule semplici e raffinate è privo dell'iscrizione indicante il proprietario (fig. 56; n. inventario Oreficerie 646; altezza 8,9 cm, diametro imboccatura 8,3 cm). La struttura cilindrica, leggermente rastremata, è ornata da lineari

fasce ornamentali modanate, simulanti nastri dalle estremità incrociate. L'interno del contenitore è dorato e sul bordo, all'esterno, è impressa solo la punzonatura dell'argentiere francese operante nell'avanzato Ottocento (fig. 57): è discernibile la losanga con il marchio della bottega (una lampada ad olio) e il nome T. FRES. Pure in argento internamente dorato e analogamente di produzione francese è il secondo piccolo bicchiere (fig. 58; n. inventario Oreficerie 647). Sul contenitore è incisa una incorniciatura ellittica con il nome del primo proprietario (*Victor*); per il resto la decorazione è tipica della metà del secolo XIX, con una regolare rigatura orizzontale scandita da cerchietti eseguiti ad impressione. Lavorazioni simili sono state già ritrovate su altri pezzi di argenteria recensiti nella prima parte dell'inventario qui proposto (aa. 1991-1992), in particolare su una scatoletta per cipria (fig. 26) e su un bruciaprofumo (fig. 34). Nel caso presente, la punzonatura, visibile sul fondo, all'esterno, mostra nella losanga (fig. 59) il marchio dell'argentiere (una corona) e il suo nome (LAVALLÉE); l'oggetto è alto 7,5 cm e ha un diametro all'imboccatura di 6,8 cm.

In argento non marcato è un servizio di sei piattelli sottobottiglia (fig. 60; nn. inventario Oreficerie 648/a-648/f; diametro 14,6 cm). Il fondo di ciascun esemplare è stato appesantito con una zavorra interna: ciò al fine di migliorare la stabilità, sulla tavola, dei contenitori. La formula di questi oggetti è piuttosto semplificata: solo un'aggraziata fascia decorativa a roselline corre lungo il bordo. L'epoca di esecuzione può essere indicativamente ambientata fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo XX.

Una delle molteplici tipologie di oggetti da collocare sulla mensa imbandita è un trespolo in argento retto da quattro esili sostegni appoggianti su stilizzate zampe ferine (fig. 61; n. inventario Oreficerie 649). Su questa struttura di appoggio è impostata una forma svasata e traforata, aperta superiormente e inferiormente, dotata di due maniglie e costituita da teste leonine, ciascuna reggente fra le fauci un anello. L'altezza complessiva è di 15,8 cm e il diametro dell'imboccatura superiore misura 10,7 cm. Lo stile classicheggiante si riferisce a una fase non avanzata dell'Ottocento, secondo moduli figurativi già segnalati per un tripode francese d'argento (fig. 39) e per una coppetta pure argentea, del secolo XIX (fig. 44). In questo caso, la formulazione dell'elaborato e le particolari dimensioni indicano che si tratta di un reggibottiglia da pranzo.

Fra i vari oggetti da tavola del primo Novecento vanno segnalate due coppe per gelato (fig. 62; nn. inventario Oreficerie 650-651). Eseguite in metallo argentato, conservano ancora il contenitore estraibile in vetro; misurano 11,7 cm in altezza, con un diametro all'imboccatura di 9,3 cm. Sul basamento di una è inciso il nome Marco, su quello dell'altra, Rosetta: potrebbe trattarsi di un dono ai coniugi De Marchi. Presso il bordo è impressa la punzonatura, con la figura centrale dell'orso rampante e la nota scritta BERNDORF. ART. KRUPP (fig. 63), simile a quella già reperita su un servizio di posate descritto nella seconda parte dell'inventario (a. 1993: nn. inventario Oreficerie 588-590). Due minuscole coppette sono eseguite in argento con l'interno dorato (fig. 64; nn. inventario Oreficerie 652-653). Misurano in altezza 7,5 cm, con un diametro alla imboccatura di soli 4,4 cm. Opere dell'inizio del Novecento, mostrano sul piede due

FIG. 60

FIG. 61

Fig. 63

Fig. 62

Fig. 65

Fig. 64

Fig. 66

Fig. 67

punzonature (fig. 65): l'una con l'indicazione del titolo del metallo prezioso a 800/1000, l'altra con le iniziali della bottega dell'argentiere (SH).

Probabilmente parte di un servizio di più pezzi non pervenuti alle Civiche Raccolte, è da considerarsi una isolata coppa in argento, internamente dorata (fig. 66; n. inventario Oreficerie 654). Misura in altezza 11,2 cm e ha un diametro alla imboccatura di 9 cm. Oggetto non punzonato, poteva fare parte di un servizio per sorbetti, ma anche per lo *champagne*.

In argento parzialmente dorato è l'insieme di dodici piccolissimi bicchieri (fig. 67; nn. inventario Oreficerie 655-666). Alti 10,7 cm, hanno l'imboccatura con un diametro di soli 2,6 cm; sulle coppe è impresso il solo marchio con il titolo del metallo prezioso a 800/1000. Date la forma caratteristica e la minuta capienza, potevano essere utilizzati per servire il rosolio. La pregevole forma del calice a tulipano indicherebbe una produzione dell'inizio del Novecento.

In argento, con il contenitore in cristallo molato, è una pregevole compostiera (fig. 68; n. inventario Oreficerie 667). Le formule piuttosto ridondanti, richiamantisi ad un gusto neobarocco, ancorché non privo di armonia, indicano un'ambientazione cronologica nel pieno secolo XIX. L'elaborato misura 21 cm in altezza e ha una larghezza massima di 19 cm; alla sommità del fusto e sul bordo del piede è ripetuto, ancorché battuto in modo poco leggibile, il marchio della produzione francese dell'Ottocento, con la testina inserita in un profilo quadrilatero ad angoli smussati (fig. 69).

Un'altra compostiera è pure in metallo argentato e con il contenitore in cristallo molato (fig. 70; n. inventario Oreficerie 668). L'oggetto misura in altezza 16 cm ed ha una larghezza massima di 20 cm. Lo stile è riferibile all'inizio del Novecento e trova alcuni riscontri, anche se meno raffinati, con un servizio da tè e da caffè proposto nella seconda parte di questa recensione (a. 1993: nn. inventario Oreficerie 544-544/a-545).

Fra i vari contenitori da utilizzare per il servizio del pranzo va ricordata una formaggera in argento, con il contenitore in cristallo molato (fig. 71; n. inventario Oreficerie 669; altezza 13,5 cm). Opera di fattura extraitaliana, palesa una elegante formulazione dai caratteristici ornati floreali tipici dello stile liberty di fine Ottocento. Sul bordo del coperchio si discerne un tripunzonale male battuto e difficilmente decifrabile (fig. 72).

Un altro caratteristico oggetto da tavola è costituito da una salsiera in metallo argentato (fig. 73; n. inventario Oreficerie 670). Il contenitore, a sezione circolare e retto da un corto fusto, è fissato ad un piattello salva gocce. L'altezza complessiva è di 7,5 cm; il diametro alla imboccatura misura 11 cm, quello del piattino 14 cm. La fabbricazione inglese è documentata dalla marcatura sul rovescio (fig. 74), con la scritta GOLDSMITHS &. SILVERSMITHS COMPANY 112 REGENT STREET. W. –RECENT PLATE.

Di formule aggraziate, secondo uno stile neobarocco, è un vasetto porta senape, in argento, con il contenitore in cristallo molato (fig. 75; n. inventario Oreficerie 671). L'altezza complessiva è di 10 cm, la larghezza massima 6,3 cm. Sotto il coperchio argenteo è un controcoperchio in avorio, a protezione del metallo dalla corrosione; un'apposita

FIG. 68

FIG. 69

FIG. 70

FIG. 71

FIG. 72
FIG. 75

FIG. 74

FIG. 73

FIG. 76

Fig. 77

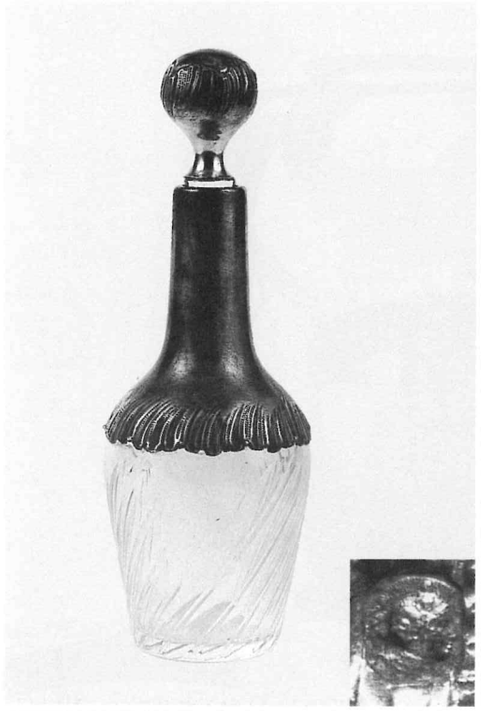


Fig. 78

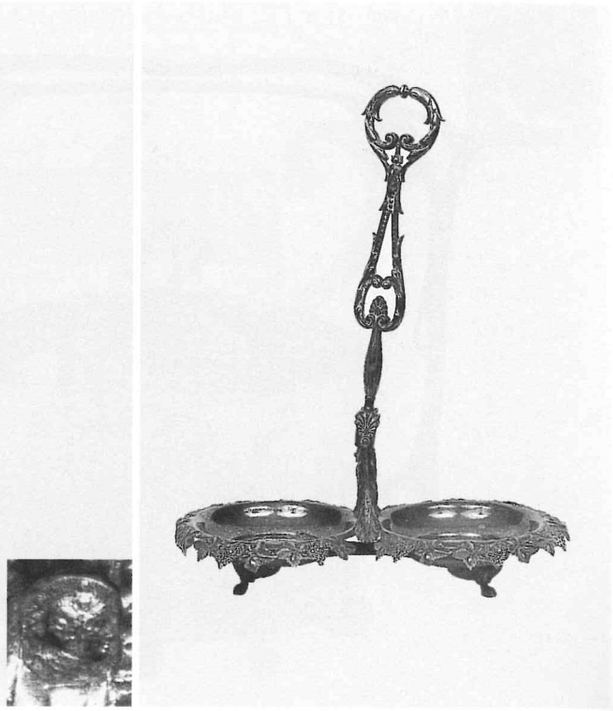


Fig. 79

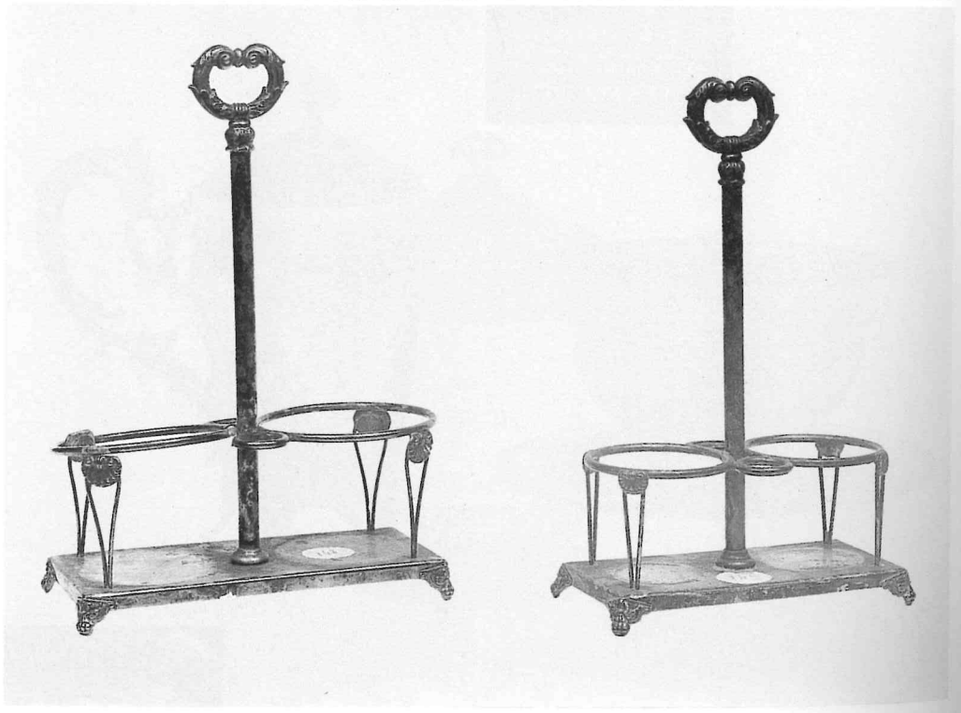


Fig. 80

fessura permette la fuoriuscita del manico del cucchiaino arcuato, tutt'ora presente (n. inventario Oreficerie 671/a); l'intelaiatura argentea traforata scopre abbondantemente il sottostante cristallo elegantemente decorato da fogliami e nastri. Sul fondo sono punzonati (fig. 76): il marchio dell'argentiere (una sorta di corolla floreale a sei petali), il titolo in millesimi dell'argento (800) e la scritta DÉPOSÉ che rimanda a produzione tardottocentesca d'ámbito francese.

Di certa produzione ottocentesca della Francia è una coppia di bottigliette per olio e aceto (fig. 77; nn. inventario Oreficerie 672-673; altezza 21 cm). I contenitori sono in cristallo con una decorazione molata a torciglione: disegno ornamentale in parte ripreso sulle montature in argento e sui tappi. Presso il bordo inferiore delle montature è impresso uno dei due marchi (ripetuti identicamente, ma questo è il più leggibile). L'incuso è relativo alla garanzia delle opere in argento a 950/1000 (fig. 78): la testa della Minerva è infatti affiancata, in alto, dal numero 1 (secondo le disposizioni susseguenti l'anno 1797). Il cestello che doveva reggere le due ampolline non è più reperibile.

Pure di gusto ottocentesco è un originale reggi bottiglie in argento non punzonato (fig. 79; n. inventario Oreficerie 674): la lunga maniglia, dalle stilizzate ornamentazioni fogliacee, è staccabile, essendo fissata a vite. L'altezza massima è di 44 cm, la larghezza di 34,5 cm. Che la funzione fosse quella di reggere due bottiglie di vino, piuttosto che due coppette, è confermato dalla pregevole ornamentazione che corre attorno ai due piattelli, raffigurante un alternarsi di foglie di vite e di grappoli di uva.

Di due acetoliere in argento non si sono conservate le coppie di ampolline (fig. 80; nn. inventario Oreficerie 675-676). I due pezzi, fra loro del tutto identici, misurano ciascuno, in altezza 28,5 cm, mentre la lunghezza della base è di 19 cm; non recano segni di punzonature. Le formule classicheggianti con riferimenti allo stile impero ne permettono l'attribuzione al secolo XIX.

Sempre dell'Ottocento, ma ambientabile alla prima metà del secolo, è un'altra acetoliera in argento, pure priva di ampolline, (fig. 81; n. inventario Oreficerie 677). Le forme stilizzate sono molto eleganti (altezza 29,5 cm, base 22,5x10 cm); sul pianale sono incise le iniziali del primo proprietario, BL: indizio che l'oggetto venne ereditato dalla famiglia Curioni De Marchi. Il tripunzonale, reso operativo dall'anno 1812, identificato su uno dei due cerchietti che reggono le ampolline (fig. 81) permette di conoscere anche il nome dell'esecutore. Vi sono marcati: il noto ettagono con il globo, lo zodiaco e i sette trioni (garanzia del titolo dell'argento a 800/1000), l'aratro (dell'Ufficio di Garanzia di Milano), il marchio dell'argentiere. Quest'ultimo è rappresentato dall'insegna del cervo sovrastante la lettera C: il riferimento va al laboratorio del noto artefice Emanuele Caber, operante a Milano perlomeno fra il 1820 e il 1870, con bottega in Contrada di San Michele al Gallo n. 3092. Le molteplici opere di questo argentiere risultano essere tutte di elevata qualità.

Di produzione tardottocentesca extraitaliana è una pregevole coppia di saliere in argento (fig. 83; nn. inventario Oreficerie 678-679; altezza 21,5 cm). Le formule appaiono improntate ancora ad un gusto nettamente classicheggiante, anche se alcuni elementi minori dell'ornato denunciano la ripresa in stile. Sul bordo del piede sono impresse tre

FIG. 81

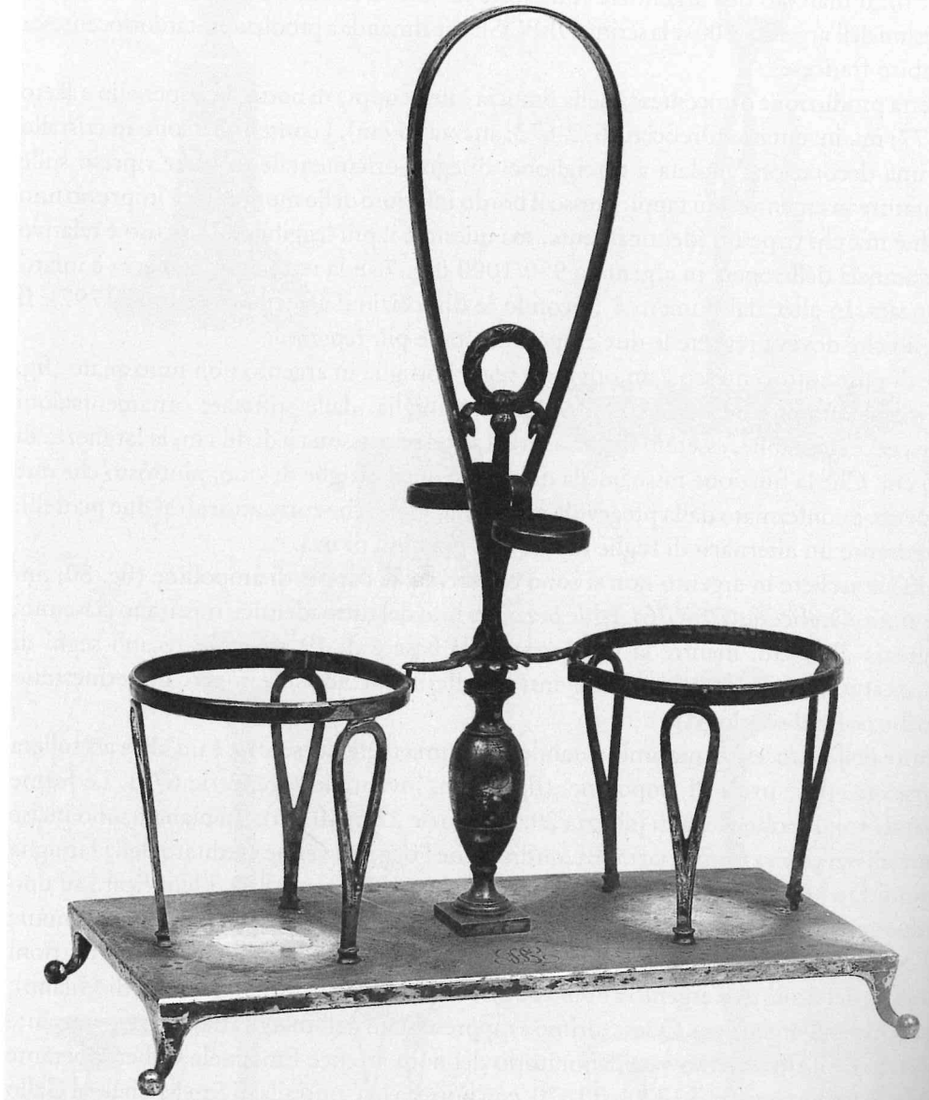


FIG. 82

FIG. 83

FIG. 84

FIG. 85

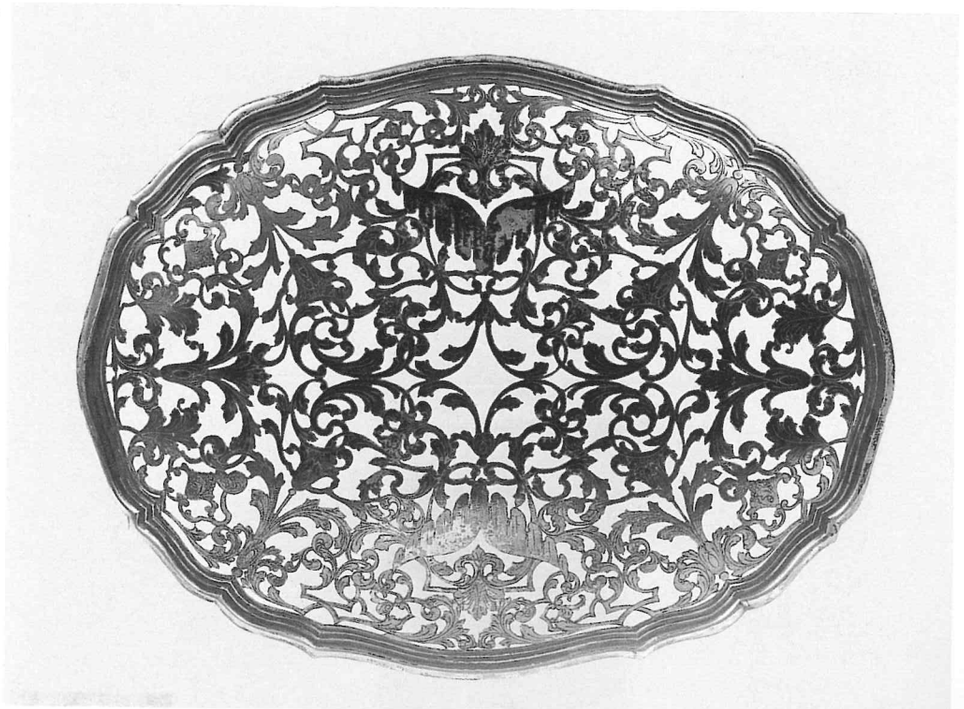


FIG. 87

FIG. 86

FIG. 88

FIG. 89
FIG. 92

FIG. 90

FIG. 91
FIG. 94

FIG. 93
FIG. 96

FIG. 95
FIG. 98

FIG. 97

FIG. 99

FIG. 100

FIG. 101

FIG. 102

FIG. 103

punzonature (fig. 84): due di queste sono illeggibili, mentre la marcatura centrale indica il titolo dell'argento a 800/1000.

Un oggetto piuttosto singolare, dalla forma e dagli ornati fitomorfi molto raffinati, è costituito da una cornice ellittica a bordi ondulati, racchiudente una lamina argentea fittamente traforata (fig. 85; n. inventario Oreficerie 680). L'elaborato misura 42,5x32,5 cm e non palesa segni di punzonature. La sua funzione originaria, considerando la concezione un poco bombata e a trafori, è desumibile fosse quella non di un vassoio, bensì di un separatore di temperatura, atto cioè a servire in tavola cibi caldi.

Idealmente collegabile, per le analogie funzionali, con il predetto isolatore di calore, è una cospicua copertura a campana per vassoi contenenti cibi caldi da portare in tavola (fig. 86; n. inventario Oreficerie 681). Il pezzo, misurante 39 cm in lunghezza e 22 cm in altezza, venne eseguito in metallo argentato fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo XX, in ámbito extraitaliano; presso il bordo sono impresse due marcature (fig. 87): una, male battuta, è riferibile alla ditta (si discerne IOM &...); la seconda mostra la testa di profilo di un volatile, una sigla con le due lettere iniziali P.H e la parola DOUBLÉ (relativa ai metalli placcati).

Esiste pure una discretamente interessante sequenza di allaccia tovaglioli in argento, di forma e fattura differenziata. Una coppia di questi, fra loro uguali, è finemente decorata a cesello con elementi fitomorfi (fig. 88; nn. inventario Oreficerie 682-683; diametro 5,2 cm). L'unica differenza formale, fra i due esemplari, è che uno reca inciso il nome Rachel, l'altro quello di Arturo. Entrambi sono marcati con le punzonature rese esecutive in Germania dall'anno 1888 (fig. 89), ossia: il marchio dell'argentiere (qui, un felino rampante), il titolo in cifre della percentuale di argento nella lega (800), la punzonatura per accertare che l'elaborato è opera in metallo prezioso non inferiore alla percentuale di 800/1000 in argento (luna e corona).

Un'altra coppia di allaccia tovaglioli, pure fra loro del tutto uguali, è stata analogamente elaborata in Germania verso la fine dell'Ottocento (fig. 90; nn. inventario Oreficerie 684-685; diametro 5,2 cm). Anche in questo caso, l'unica differenza fra i due pezzi consiste nei nomi incisi: Angelina, Peppe. La decorazione esterna è differente rispetto ai due precedenti esemplari; i punzoni germanici (fig. 91) sono gli stessi (luna, corona e titolo 800) mentre muta l'insegna dell'argentiere con le sue iniziali (F.G.).

Un esemplare di allaccia tovagliolo spaiato è caratterizzato da ornati curvilinei fitomorfi, di gusto floreale e di produzione tardottocentesca (fig. 92; n. inventario Oreficerie 686; diametro 5,2 cm). Vi è elegantemente incisa la lettera V, iniziale del nome del primo proprietario. Sono impresse, vicino al bordo, due punzonature (fig. 93): una è quella dell'argentiere (non decifrabile), l'altra, consistente in un profilo femminile, corrisponde al marchio, per gli elaborati italiani in argento a titolo 800/1000, prescritto dal decreto del Regno Italiano del 15 dicembre 1872.

In contrasto, rispetto ai precedenti allaccia tovaglioli, un altro esemplare, pure isolato, è stato realizzato in metallo argentato (fig. 94; n. inventario Oreficerie 687; diametro 5,7 cm). Elegantemente ornato da fogliami in stile *deco*, reca la sigla del proprietario (RSL).

Presso il bordo sono impressi i due marchi (fig. 95) della nota fabbrica francese CHRISTOFLE.
Un altro allaccia tovagliolo singolo non reca inciso il nome nell'apposito spazio libero fra i caratteristici ornati neobarocchi di gusto germanico (fig. 96; n. inventario Oreficerie 688; diametro 5 cm). Eseguito in argento, mostra due marcature (fig. 97): una dell'artefice (si discerne la lettera L), l'altra, con il numero 13 corrispondente a tredici löthige, pari a un titolo di argento a 812,5/1000, in vigore in ámbito germanico fino all'avanzato secolo XIX.
Di produzione tedesca della fine dell'Ottocento è un altro allaccia tovagliolo spaiato, in argento (fig. 98; n. inventario Oreficerie 689, diametro 5,2 cm). La decorazione un poco pesante inquadra il cartiglio con inciso il nome nella prima proprietaria (Emilia). Le quattro punzonature sono analoghe (fig. 99), salve piccole differenze formali, rispetto a quelle di due precedenti allaccia tovaglioli (fig. 89), con anche la stessa insegna dell'argentiere.
Di formule decisamente più recenti, ascrivibili cioè agli anni Venti-Trenta del secolo XX, sono tre allaccia tovaglioli in metallo argentato (fig. 100; nn. inventario Oreficerie 690-691-692; diametro 4,9 cm). L'ornato è sempre il medesimo per la terna di elaborati, con stilizzate composizioni «trionfali», ma uno dei tre oggetti non ha la forma circolare, bensì a triedro.
Conclude questo repertorio di allaccia tovaglioli un insieme di sei piccoli esemplari, del tutto uguali fra loro (fig. 101; nn. inventario Oreficerie 693-698; diametro 3,5 cm). Elaborazioni del secolo XX, sono ancora custoditi nella loro scatola e recano solo la punzonatura 800, indicante la percentuale di argento contenuto.
Al termine di questo inventario si può inoltre segnalare una coppia di boccette porta profumo rinvenute separate dal gruppo di oggetti da toeletta già pubblicato nella prima parte del presente lavoro (fig. 102; nn. inventario Oreficerie 699-700). I contenitori sono in cristallo molato sfaccettato, mentre le montature e i tappi sono in argento; l'interno dei coperchi è dorato e racchiude una ulteriore chiusura troncoconica smerigliata da usarsi anche come umettatore del profumo. Ciascuno dei due esemplari misura in altezza 11 cm e ha un diametro massimo di 8,5 cm. Sulle parti argentee sono impresse le seguenti punzonature (fig. 103): le iniziali dell'argentiere inglese (HM), i marchi di garanzia della città di Birmingham (l'áncora e il leone passante), la lettera dataria (d) corrispondente all'anno 1903. Si può ricordare che fra i vari oggetti da toeletta già segnalati nella prima parte del presente lavoro (aa. 1991-1992; n. inventario Oreficerie 512), vi è un allarga guanti eseguito a Birmingham nello stesso anno e dal medesimo argentiere che elaborò le boccette: tali pezzi facevano parte del corredo da toeletta di Rosa Curioni che, come si è già segnalato, sposò Marco De Marchi proprio nell'anno 1903. Sui coperchi sono incise intrecciate le quattro lettere corrispondenti al nome di Rosa Curioni De Marchi (RCDM).