COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

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 - Discorsi di due accademici sulle fasce dei bambini ..... » 11

Grazietta Butazzi - Calzature moderne nella collezione di moda e costume per una riflessione sulla nostra moda più recente ..... » 21

Raffaele Casciaro, Franco Moro - Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati ..... » 37

Elena Bertinelli, Marco Fragonara - Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento ..... » 127

Andrea Gatti - La datazione degli strumenti musicali mediante l'analisi dendrocronologica, una nuova prassi computerizzata ..... » 195

Angela Madesani - Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli ..... » 219

Luca Melegati - Porcellane della manifattura Hewelcke nelle raccolte del Castello Sforzesco ..... » 243

Alberto Milano - I Tamburini, stampatori di "Almanacchi, poesie sacre e profane, libri di devozione ed altri piccioli opuscoli per il popolo" ..... » 251

Carla Paggi Colussi - Lettere inedite della principessa Trivulzio (1730-1750) » 285

Marina Piotti - Un soffietto centro-meridionale della metà del XVII secolo » 325

Claudio Salsi - Le stampe e l'iconografia popolare ..... » 343

Tullio Tomba - Tre astrolabi latini, del XIV secolo, conservati in Italia ..... » 357

Oleg Zastrow - Un crocefisso in bronzo del secolo XIV nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ..... » 373

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

DISCORSI DI DUE ACCADEMICI SULLE FASCE DEI BAMBINI

Clelia Alberici

Quello che propongo per la Rassegna di Studi e Notizie di quest'anno, riguarda una argomento insolito. Si tratta delle fasce dei bambini. «Le fasce sono le prime vesti, i primi abbigliamenti dell'uomo».
Commento l'opuscolo di 48 pagine, illustrato con quattro incisioni all'acquaforte databile alla metà del sec. XVIII, che mi fu donato nel 1946 da un carissimo amico e noto studioso, il Rag. Ezio Dell'Oro.
L'ho passato alla Raccolta Bertarelli (OP. L - 114).
Sul frontespizio: «Discorsi di due accademici sopra le fasce dei bambini».
È dedicato da Giuseppe Pezzana «A Sua Eccellenza Il Signor Conte Jacopo Antonio Sanvitale Cavaliero degli Ordini di Sua Maestà Cristianissima, Maggiordomo maggiore nella Real Corte di Parma e Direttore generale de' Teatri e Spettacoli di S.A.R. ... per Nascimento d'un primogenito. Voi Nipote ... in quanto ai detti Ragionamenti non dovrebbe parer fuori di proposito, che per sì lieto avvenimento venissero alla luce».
Prima di trattare l'argomento delle fasce, dò alcune notizie del personaggio a cui è dedicato[1]. Giacomo Antonio Sanvitale nacque nel 1699 e morì nel 1780. Ottenne la stima e l'amicizia dei diversi capi militari, che vi ebbero comando. Eletto «Cavaliere di Onore della Sig. Infanta D. Luigia Primogenita di Francia e dell'attual nostro sovrano Maggiordomo Maggiore». Il Conte Sanvitale scrisse alcune poesie, «L'Armonia» e il «Poema parabolico» che furono apprezzati da numerosi poeti.
Negli ultimi anni di vita rinunciò a tutte le cariche e visse alla Religione, agli Studi, a pochi amici. Da Donna Isabella Cenci di illustre famiglia di Roma, ebbe quattro figli, due maschi e due femmine.
P.M. Pagnini, Professore di eloquenza nella Reale Università di Parma, recitò l'orazione funebre del Conte Giacomo Sanvitale nelle solenni esequie che a lui fecero i suoi figli, Conte Alessandro e Vittorio Sanvitale, nella Chiesa de' Padri Osservanti, detti della Nunziata. Probabilmente è la Chiesa della SS. Annunziata tutt'ora funzionante.
Alcuni poeti, come il Frugoni (Carlo Innocenzo Frugoni, Genova 1692-1768)

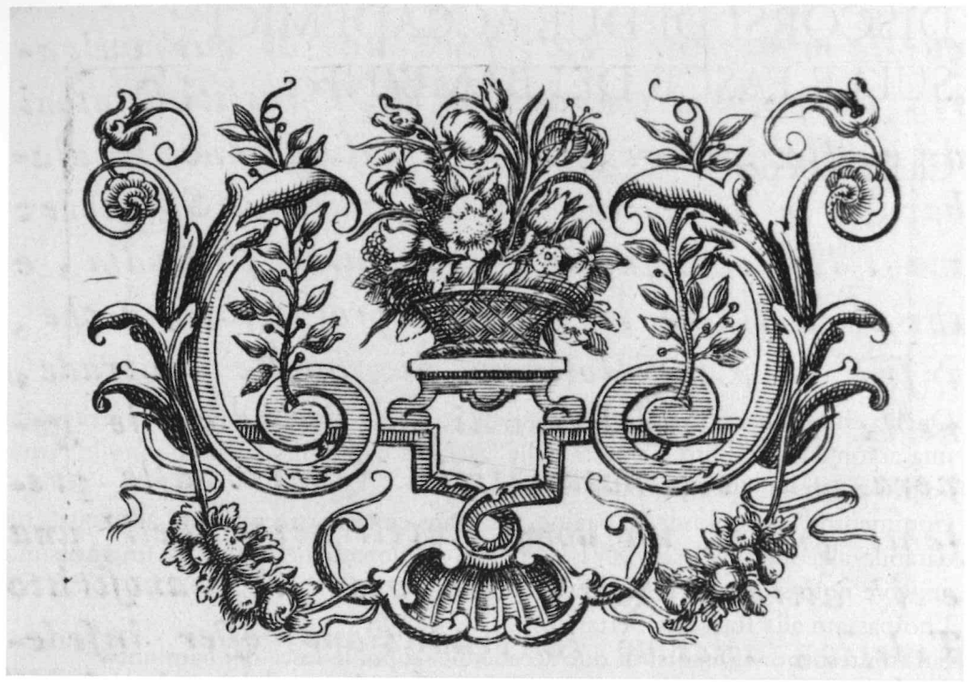


FIG. 1 - Motivo ornamentale.

Poeta dell'Arcadia visse alla corte di Parma e fu onorato della amicizia e della protezione del Conte Sanvitale.
La Maestà Cristianissima, di cui era suddito il Sanvitale fu probabilmente l'Infante Don Filippo dei Borboni di Spagna che nel 1748, con il trattato di Aquisgrana, prese possesso di Parma, Piacenza e Guastalla[2].
Il nome dell'autore non c'è: pag. V «*Non dovrà certo sapermene male il supposto Traduttore, o a dir vero il celebre Autore, dal quale m'è riuscito lo staccarli a forza di replicate istanze ...*» (FIG. 1).
Pag. IX: «*Avviso al lettore. Premesso nella prima Edizione*». Questi due Ragionamenti furono recitati «da un Filosofo vecchio in una città dell'Elvezia ... Solour o Friburgo».
Pag. XI: «*Ragionamento Primo. Contro all'uso di fasciare i bambini*».
È un argomento che interessa anche l'Inghilterra e la Francia. Sono molti i dotti moderni che scrivono sull'educazione fisica dei bambini, come il Buffon (Giorgio Buffon di Montbard, 1707-1788), l'Essart, il Bruxer, il Bonneval, il Bellescard di Ginevra. Il Rousseau (Rousseau Gian Giacomo, Ginevra 1712-1778) filosofo e scrittore francese, con il suo volume *l'Emilio* fece un Trattato di pedagogia che gettò le basi del nuovo concetto dell'educazione. Inoltre alcuni degli enciclopedisti considerano la fasciatura dei bambini pericolosa.

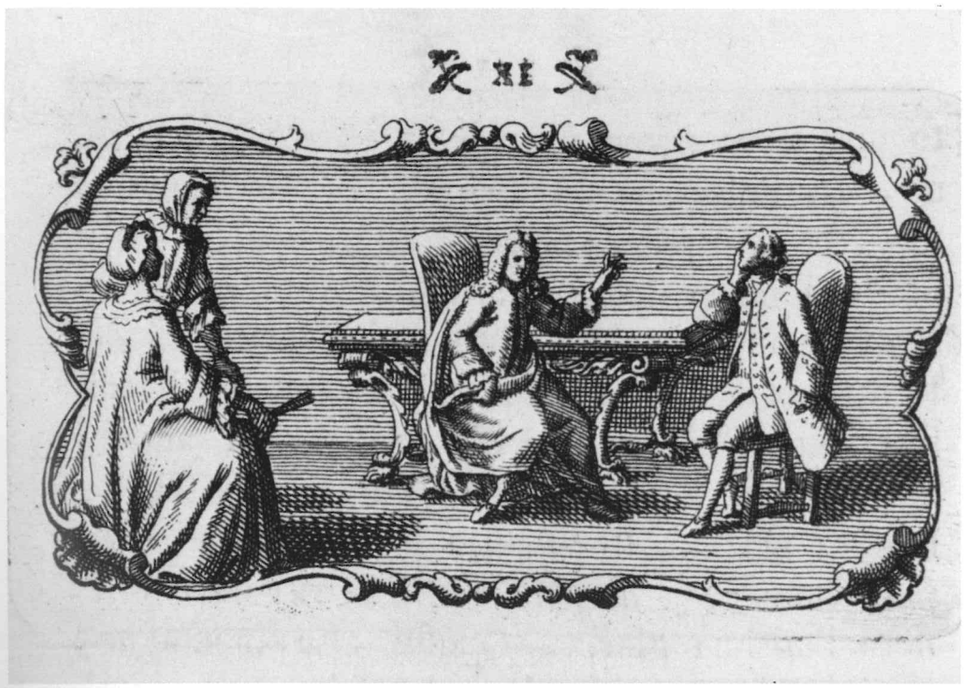


FIG. 2 - A sin. signora che indossa un abito detto l'Andrienne; accanto ad una tavola due uomini.

Pag. XIV: «Se la nostra Accademia professa Medicina occorre render noto che da un milione di uomini che nascono, presto muoiono per le fasce soffocati, oppure vivono storpi e malconci».
Alcuni popoli: i Siamesi, i Giapponesi, gli Indiani, i Negri, gli abitanti della Virginia e del Brasile non fasciano i bambini (p. XVI).
pag. XIX «... lo stringimento dei panni e delle fasce è pericoloso eziandio ai corpi sani degli uomini e delle femmine adulte. Vinslow quel grande Anatomico e insieme quel gran nimico delle stringhe e delle collarine, disse in una memoria presentata nel 1740 all'Accademia di Parigi, di aver inteso dal Signor Cruger, Direttor generale della chirurgia in Danimarca e in Norvegia, come una compagnia di soldati ammalò pressoché tutti nello stesso tempo di una specie di scorbuto, perché il suo Capitano aveva ordinato di stringere ferocemente il colletto (p. XIX) onde apparissero ben paffuti e coloriti... e di cinger con forti legacci le gambe...».
Il Vinslow (p. XIX) affermò di aver guarito di epilessia, dopo cento rimedi inutili, con il solo allentare delle fibbie e togliere i bottoni che stringono il collo.
Le signore della Cina calzano scarpe così corte e strette, per cui la pianta dei piedi si rattrappisce, ma le cinesi rimangono piccole di statura e muoiono in giovane età.
Le nostre donne si stringono in vita, anche con durissime stecche, per cui sono pallide e «tisicozze» perché non riescono e digerire e anche il fegato ne risente.

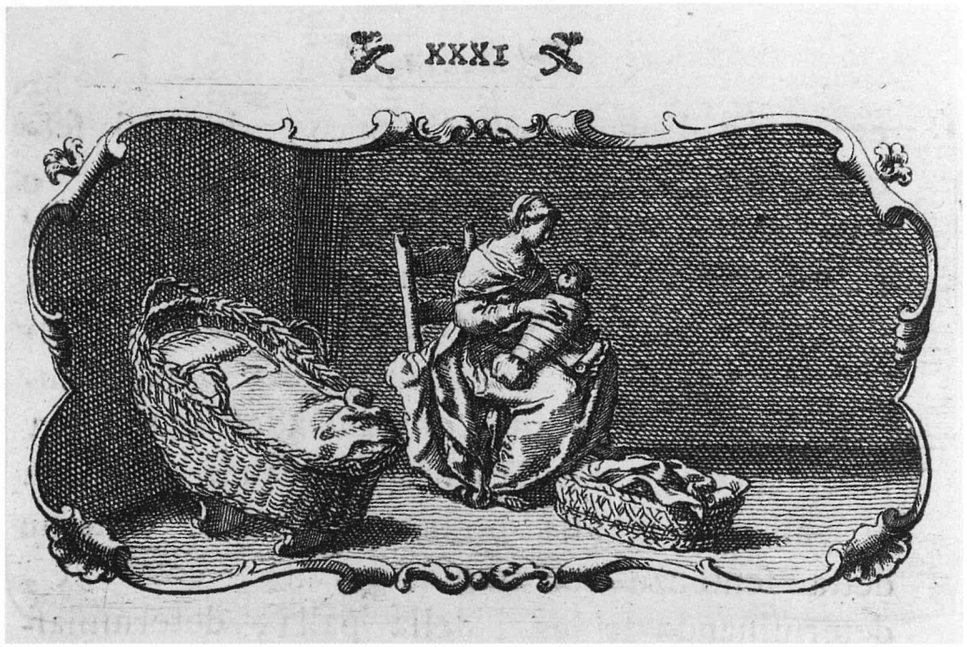


FIG. 3 - Una donna tiene accanto a sé un neonato fasciato, con le braccia entro le fasce. Accanto c'è la culla e per terra un cesto con fasce.

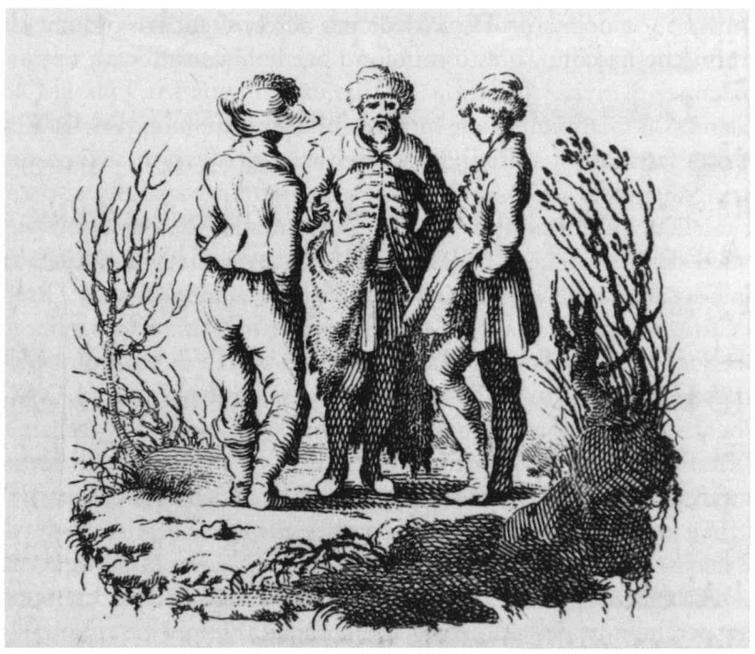


FIG. 4 - Tre Svizzeri.



FIG. 5 - Gesù Bambino fra il bue e l'asino.

In Francia, molto più avveduti resero di moda le «libere e spaziose Andrienne». (FIG. 2, pag. XI).
L'Andrienne rappresenta il modello più diffuso nella moda femminile nel sec. XVIII e durò fino all'ultimo decennio in tutta Europa.
È caratterizzato dalla presenza di un pannello posteriore molto ampio e sciolto, trattenuto sulle spalle da due profonde pieghe doppie.
L'abito è conosciuto in Italia con una denominazione che ricorda l'origine francese e teatrale, la commedia «Andrienne» rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1703, la cui protagonista indossava un abito di questa tipologia, tiene in mano un ventaglio chiuso. Seduti accanto ad una tavola due uomini; quello a destra indossa una lunga giacca (marsina) sopra un altro indumento (sottomarsina); i suoi calzoni sono stretti e corti al ginocchio. La marsina ha larghe falde, molto ampie, fino alla metà del sec. XVIII[3].
Pag. XXIV: «Siano i bambini discretamente e equabilmente legati» «... s'accorgono di essere chiusi e prigionieri» (FIG. 3).
Pag. XXVI: «... Per la qual cosa lo vietar ad essi l'uso delle braccia e delle mani è come chi vietasse a voi Accademici ... l'uso dei libri e della penna».
Pag. XXVIII: «Tratto la causa di tanti miseri, che neppur possono stender le piccole braccia per chieder aiuto...» «Madri, o madri, a voi mi rivolgo...».
Ragionamento secondo. A favore dell'uso di fasciare i Bambini.
Pag. XXXXIV: «... ed affermo che si debba ritenere tra noi l'antico uso di fasciare i bambini», pag. XXXVIII: «Si fascino i figliuoli con una libera e agevole larghezza, ed ecco la sanità e la vita... e soprattutto non si compia con troppo forzoso costringimento: e sarà essa salutifera e gioconda...» «Avvolgansi... intorno ai teneri corpi i pannicelli con facilità e si svolgano con sollecitudine e convenienti intervalli...».
Pag. XXXIX: «Le membra novelle vogliono crescere e dilatarsi, crescano esse pure, e si dilatino, che le fasce non lo contendono».
Sull'argomento fasce propongo altri esemplari oltre a quelli citati dall'opuscolo.

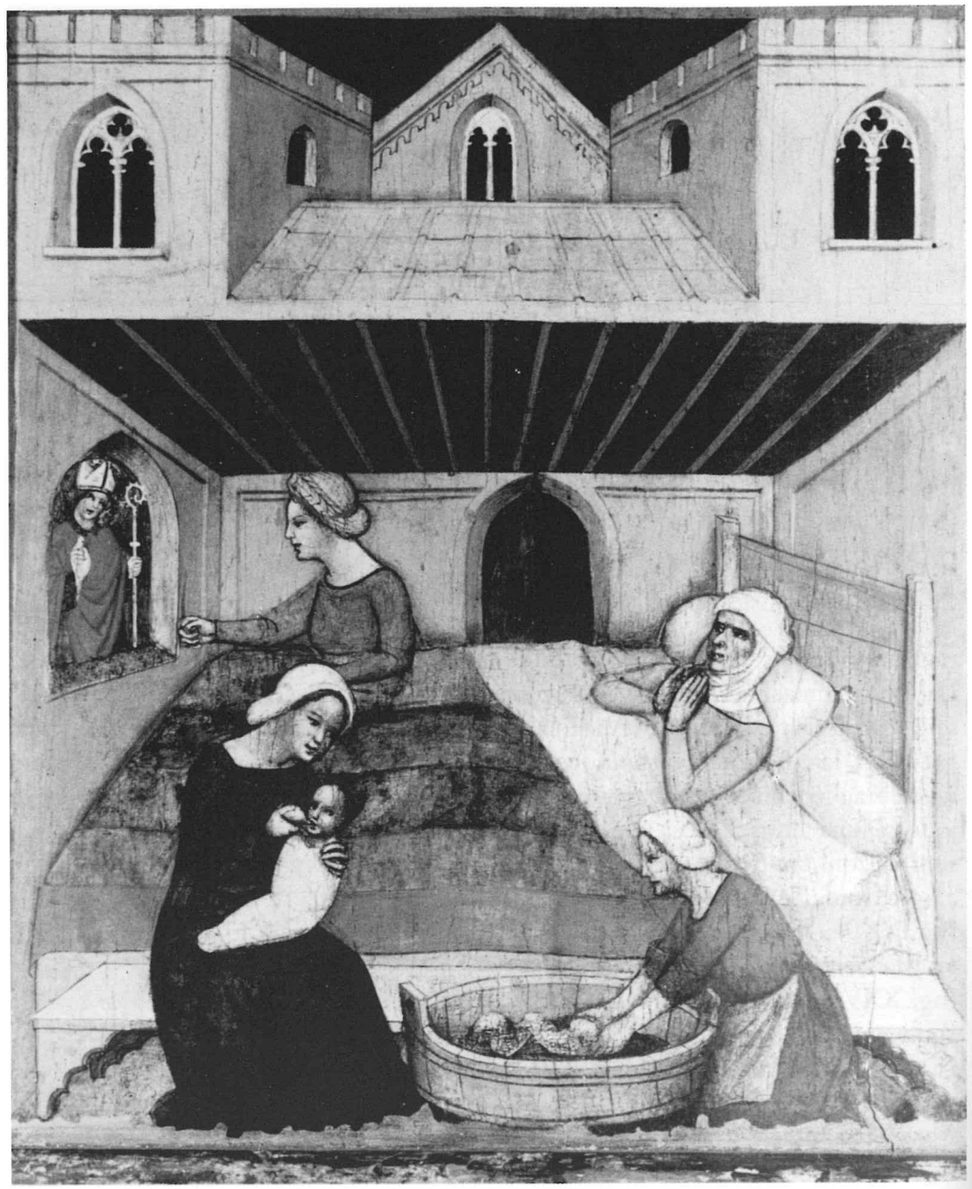


FIG. 6 - San Nicolò che risana un neonato.



FIG. 7 - Luigi XIV neonato, con la sua prima balia, Maria Longuet de la Giraudière.



FIG. 8 - Una nobildonna accanto alla culla del Duca d'Angiò.

La più antica raffigurazione che ho trovato è nel sarcofago così detto di Stilicone (FIG. 5). Mi è stato segnalato dalla Prof.ssa Anna Luini. È a Milano, nella Basilica di S. Ambrogio. Sotto il pulpito, a sinistra, Gesù Bambino fra il bue e l'asino. È un capolavoro attribuibile agli anni 385-390. È citato anche nel volume *Milano Capitale dell'Impero romano 286-402 d.C.* pubblicato a Milano da Amilcare Pizzi, 1990. L'autore che lo descrive è Fernando Rebecchi a pag. 134.

Anche nella prima metà del quattrocento si usava fasciare i bambini, lasciando libera solo la testa. In un Convegno a Udine, 1-3 dicembre 1995, «Interni medioevali», l'illustrazione sul frontespizio dell'invito raffigura San Nicolò che risana un neonato.

La fotografia (FIG. 6) mi è stata gentilmente inviata dal dott. Maurizio Grattoni d'Acamo, di Fagagna (UD). È un particolare del polittico dell'Incoronazione della Vergine e Storie di San Nicolò. Tempera su tavola, nel Duomo di Udine.

A Firenze nel portico dello Spedale degli Innocenti vi sono ampie arcate a pieno centro. Sugli archi posa un leggero architrave; nei pennacchi sono inseriti dieci tondi in ceramica, modellati da Andrea della Robbia (c. 1487) in ciascuno dei quali vi è un graziosissimo neonato in fasce.

Nel volume di Pat Earnshaw, *Lace in Fashions. From the sisteenth to the twentieth centuries*, pubblicato a Guildford, 1985.

Nel capitolo 6: Lace for Children. Fashion in miniature, pagina 117, figura 114, è raffigurato Luigi XIV neonato con la sua prima balia, Marie Longuet de la Giraudière. Le fasce che lo avvolgono sono ornate con pizzi fiamminghi. Il dipinto è attribuito a Charles Beaubrun, 1638-39 (FIG. 7).

A pag. 152, vi è un'incisione che raffigura la bambinaia, una nobildonna, accanto alla culla del Duca d'Angiò nato nel 1683.

L'incisione è «Chez HBonnart...» (FIG. 8).

Il volume mi è stato segnalato e concesso in prestito dalla signora Carla Paggi Colussi.

Un volume, che non ho potuto vedere, mi è stato segnalato dal dott. A. Milano. È di un anonimo: *Breve metodo di educare fisicamente i bambini dalla loro nascita fino allo spoppamento*, Torino 1786.

Si può fasciare completamente i bambini includendo nella fasciatura le braccia sicuramente fino agli venti.

NOTE

[1] *I Sanvitale*, Prosa e versi di Filandro Cretense, Parma, Dalla Stamperia Reale 1787.

[2] *I Borboni di Spagna e Napoli*. Mondadori, 1972, p. 130.

[3] G. BUTTAZZI, *Moda dal secolo XVIII al XX* nelle «Civiche Raccolte d'Arte Applicata nel Castello Sforzesco di Milano», Milano 1990, pp. 9 e 11.

CALZATURE MODERNE NELLA COLLEZIONE DI MODA E COSTUME PER UNA RIFLESSIONE SULLA NOSTRA MODA PIÙ RECENTE

Grazietta Butazzi

Negli ultimi anni, si è aggiunto alla collezione di Moda e Costume un nucleo di calzature moderne, databili tra gli anni '60 e '70, che colmano una lacuna nella notevole raccolta museale dedicata a questo accessorio, con la testimonianza di un momento particolarmente controverso della storia della scarpa nel nostro secolo. Si tratta di 23 esemplari in gran parte di provenienza romana, e relativi a un noto negozio di Via Veneto, SAMO, conservati dalla proprietaria, Maria Adele Teodori, che li aveva acquistati per uso personale e un po' per passione, dato che in diversi casi non mostrano tracce di utilizzazione, donandoli al Museo nel 1993.
La calzoleria SAMO era stata aperta dalla famiglia Caccetta nel 1936 e mantenuta dalla stessa dinastia fino ad anni recenti[1]. Con l'ultimo discendente, Ugo, la fama del negozio si era allargata a quel pubblico internazionale di divi cinematografici e sovrani temporaneamente o definitivamente esclusi dal trono che, dagli anni '50, avevano fatto di Via Veneto il palcoscenico della «dolce vita» romana. Attori famosi, hollywoodiani e non, da Tyrone Power a Alain Delon, da Alida Valli a Ava Gardner, hanno frequentato il negozio romano di SAMO (nel 1953 Audrey Hepburn sceglierà qui i famosi sandali «alla schiava», allacciati alla caviglia, per il film «Vacanze Romane»), confermando, anche nell'ambito delle calzature, il breve, ma intenso successo dell'alta moda romana tra gli anni '50 e '60, direttamente collegato al cinema, all'ascesa, e poi al tramonto, di Cinecittà. E spiega anche quel tanto di teatrale che alcune di queste scarpe conservano, spesso in anticipo su una tendenza «barocca», in genere segnalata nei primi anni '70. Scrive Quintavalle a proposito della fortuna degli *atelier* romani di quegli anni «... le dive, quelle americane vere, finiscono per vestirsi dove, in genere, si fanno anche alcuni dei loro più sontuosi costumi di scena; la separazione fra costume di scena e abito di gala, fra abiti d'alta moda e abiti da personaggi «storici» diventa sempre più esile e proprio per questo la sorte dell'alta moda italiana si lega, ben più che in Francia oppure in USA, alla fortuna delle dive e finisce per diventare, almeno per *atelier* come Schuberth oppure le Fontana, il principale strumento di successo internazionale»[2]. La qualità di un artigianato di forte tradizione trova, invece, conferma nella committenza di personaggi che sfuggono all'effimera fama

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

CALZATURE MODERNE NELLA COLLEZIONE DI MODA E COSTUME PER UNA RIFLESSIONE SULLA NOSTRA MODA PIÙ RECENTE

Grazietta Butazzi

Negli ultimi anni, si è aggiunto alla collezione di Moda e Costume un nucleo di calzature moderne, databili tra gli anni '60 e '70, che colmano una lacuna nella notevole raccolta museale dedicata a questo accessorio, con la testimonianza di un momento particolarmente controverso della storia della scarpa nel nostro secolo. Si tratta di 23 esemplari in gran parte di provenienza romana, e relativi a un noto negozio di Via Veneto, SAMO, conservati dalla proprietaria, Maria Adele Teodori, che li aveva acquistati per uso personale e un po' per passione, dato che in diversi casi non mostrano tracce di utilizzazione, donandoli al Museo nel 1993.
La calzoleria SAMO era stata aperta dalla famiglia Caccetta nel 1936 e mantenuta dalla stessa dinastia fino ad anni recenti[1]. Con l'ultimo discendente, Ugo, la fama del negozio si era allargata a quel pubblico internazionale di divi cinematografici e sovrani temporaneamente o definitivamente esclusi dal trono che, dagli anni '50, avevano fatto di Via Veneto il palcoscenico della «dolce vita» romana. Attori famosi, hollywoodiani e non, da Tyrone Power a Alain Delon, da Alida Valli a Ava Gardner, hanno frequentato il negozio romano di SAMO (nel 1953 Audrey Hepburn sceglierà qui i famosi sandali «alla schiava», allacciati alla caviglia, per il film «Vacanze Romane»), confermando, anche nell'ambito delle calzature, il breve, ma intenso successo dell'alta moda romana tra gli anni '50 e '60, direttamente collegato al cinema, all'ascesa, e poi al tramonto, di Cinecittà. E spiega anche quel tanto di teatrale che alcune di queste scarpe conservano, spesso in anticipo su una tendenza «barocca», in genere segnalata nei primi anni '70. Scrive Quintavalle a proposito della fortuna degli *atelier* romani di quegli anni «... le dive, quelle americane vere, finiscono per vestirsi dove, in genere, si fanno anche alcuni dei loro più sontuosi costumi di scena; la separazione fra costume di scena e abito di gala, fra abiti d'alta moda e abiti da personaggi «storici» diventa sempre più esile e proprio per questo la sorte dell'alta moda italiana si lega, ben più che in Francia oppure in USA, alla fortuna delle dive e finisce per diventare, almeno per *atelier* come Schuberth oppure le Fontana, il principale strumento di successo internazionale»[2]. La qualità di un artigianato di forte tradizione trova, invece, conferma nella committenza di personaggi che sfuggono all'effimera fama

delle pellicole: tra i clienti di SAMO, infatti, almeno due presidenti della Repubblica, Gronchi e Saragat.
L'emblema del negozio, in quei «mitici» anni, consisteva in un sandalo, dorato e vistosamente decorato con pietre colorate, su altissima zeppa: quasi un manifesto per la moda calzaturiera nel passaggio tra i decenni '60-'70, sulla cui valutazione le opinioni divergono dall'uno all'altro estremo. Le creazioni di questo periodo oscillano tra l'apprezzamento di chi le considera altamente rappresentative e innovative[3] e il rifiuto di chi, invece, ne riprova l'aggressività e la grossolanità[4]. Eppure un illustre creatore come Roger Vivier sembra aver avviato nel 1967 la ripresa della zeppa, unita all'altro tema *revival* del cinturino chiuso alla caviglia; anche se Paloma Picasso asserisce di avere ideato la primo tipologia nel 1968[5]. Nello stesso anno, sempre Vivier congiungeva spettacolo e *revival* disegnando scarpe con zeppa ingioiellata per Jeanne Moreau nel ruolo della Grande Caterina[6]. Stravaganze da *haute couture* o abile interpretazione di un bisogno di ritorno al passato che, in anni in cui la contestazione giovanile esplodeva ovunque, chiedeva quasi una furiosa contaminazione tra nuovo e desueto, tra le novità più folli e le più folli rivisitazioni?
La strada verso quello che - ormai a fine secolo - si può definire come il momento più eccentrico e bizzarro dello stile calzaturiero del XX secolo, passa anche attraverso una ricerca di colori e materiali nuovi, notata già nella prima metà degli anni '60. Nel settembre 1963, il «Sunday Times» segnalava l'utilizzazione di materiale plastico per stivali da parte di Yves Saint Laurent; materiale già ampiamente usato, all'altra estremità del mercato della moda, da Fiorucci nei primi anni '60 - prima dell'apertura del negozio in Galleria Passerella nel 1967 - per le sue galosce colorate, i sandali con le margherite applicate, gli stivali in tutti i colori compreso l'oro e l'argento[7].
Il forte senso del colore che investe anche le calzature sul finire del decennio '60 (vd. il colore aranciato del n. 2648C), fu caratteristica dominante di una moda, per la quale furono coniate espressioni come «barbarico splendore» o «visione estatica di Roma imperiale e Bisanzio filtrata attraverso Moreau e Bakst»[8]. Una definizione sicuramente esagerata, che comunque coglieva solo un aspetto dello stile calzaturiero di quegli anni, risultando poco appropriata per molti episodi innovativi come, ad esempio, gli stivali dai colori squillanti con i quali Courréges accompagnava i suoi mini-abiti già dal 1964.
Eppure, una tendenza che sembrava tutta proiettarsi verso il futuro aveva in sé i semi di un *revival* di vaste proporzioni. Sul finire del decennio '60, questo s'innesta sulla contrastata novità di quegli anni: il sorprendente variare della lunghezza della gonna dagli eccessi della «mini» a quelli opposti della «maxi». Quest'ultima, infatti, pur nella sua breve stagione, va a mio parere inserita nel ritorno a un passato, né rimpianto né vissuto come episodio di ordine temporale, ma «come teatro infinito in cui saccheggiare miti»[9]. Inizialmente, sono gli anni '20 e '30 che avvincono e stimolano stilisti e *atelier*. Un rapido sguardo a Parigi, ci consegna, ad esempio, i corti abiti da sera interamente ricamati con perline di vetro e bordati da lunghe frange dello stesso materiale, della collezione Primavera Estate 1969 di



FIG. 1 - Scarpa (una di un paio) con tomaia di pelle di capretto stampata in due tonalità di grigio. Etichetta «SAMO Roma Via Veneto», 1970-75c. (2652C)

Yves Saint Laurent, o, di nuovo, le frange di perle e di piume ispirate a «les années folles» di Pierre Balmain, per l'estate del '70[10], mentre nel '71 la boutique Biba - una delle bandiere della «swinging London» - ripropone lo stile degli ultimi anni '30 «con precisione quasi archivistica»[11]. In Italia, il fenomeno riguarda soprattutto le prime, fortunate manifestazioni dello stilismo: l'Albini degli esordi, per esempio, che disegna per Misterfox una collezione tutta ispirata agli anni '20, sfilata a Firenze nel 1969 e, nel '70-'71, per Escargots e per Basile, sempre suggestionato dalla stessa fonte[12]. Ma anche gli abiti da sera di Mila Schön, tra il '69 e il '71, completamente ricamati con strass e perline fino a costruire, come nei modelli degli anni '20, *trompe l'oeil* di dettagli sartoriali (nel 1967, alla stessa stilista veniva attribuito, negli Stati Uniti, il premio per il colore); o le maglie in *lurex* dei Missoni che tra il '66 e il '68 riproducono lo sfavillio del vetro e delle *paillettes*[13].
Anni, questi, in cui sollecitazioni culturali aggiungono vigore alla scelta di rivisitare l'età del charleston e del fox-trot: avvenimenti come, tra l'altro, la mostra tenuta a Parigi al Museo della Moda di Palais Galliera nel 1970, dedicata alla moda 1919-1929, o una serie di film, dagli hollywoodiani «Bonny e Clyde» o «Il Grande Gatsby», al viscontiano «La caduta degli Dei».
Del nostro gruppo di calzature, una buona parte riflette la rivisitazione di un periodo, che va all'incirca tra il 1925 e il '35, (2650C, 2652C Fig. 1, 2653C, 2655C,



FIG. 2 - Scarpa (una di un paio) con tomaia di raso di seta nera, tacco e intersuola foderati di raso di seta rosa ciclamino. Etichetta «Christian Dior soulier», 1970-75c. (2656C)



FIG. 3 - Sandalo (uno di un paio) con tomaia in pelle di capretto tinta in rosso; intersuola e tacco di materiale plastico, o ceramico, con elementi decorativi a rilievo. Etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato», 1965-70c. (2659C)



FIG. 4 - Scarpa (una di un paio) con tomaia di pelle di capretto tinta in oro e tessuto laminato dorato. Etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato», 1968-70c. (2662C)

2659C Fig. 3, 2665C, 2667C Fig. 6) e l'ispirazione che ne trassero le creazioni SAMO: la forma piuttosto stretta e allungata, il classico riferimento dell'allacciatura con il cinturino chiuso attorno alla caviglia, la contrapposizione di colori e lavorazioni diverse della pelle[14] (particolarmente interessante la citazione al gusto per l'intarsio che era stato elemento dominante della calzatura ante-guerra, nella tomaia «stampata» del 2652C Fig. 1)[15], la ripresa del modello a pianella, o a pantofola, che intorno al 1930 era stata una delle novità per le serate parigine[16]. Le scarpe n. 2662C Fig. 4 evidentemente anticipano la tendenza generale, segnalata nel '71, di un rinnovamento del modello «francesina» attraverso elementi vari tra i quali si citano occhielli e «stringhe giganti», mentre l'impiego di pelle dorata o argentata, scarsamente richiamato, viene menzionato nel 1972 come «originale proposta per la sera»[17]. Altrettanto anticipatrici sembrerebbero le calzature n. 2659C Fig. 3 nei confronti di una nuova definizione di suola e tacco emersa nel 1970[18].

Il rialzamento dell'intersuola veniva confermato, come tendenza, in occasione della Fiera Campionaria fiorentina del 1971; in quella sede, si volle anzi presentare alcuni modelli «storici» degli anni '30, prestati dalla ditta Ferragamo, creati dal prestigioso artigiano-artista. Tra questi, un paio di sandali da sera con tacco ricoperto di mosaico, oltre al famoso sandalo con tacco e intersuola formate da fasce bombate di sughero foderate di camoscio in vari e vivaci colori, con molta probabilità creato per il mondo dello spettacolo[19]. Particolare che, assieme all'indubbia influenza che proprio i prototipi più eccessivi avrebbero avuto sulle calzature almeno fino al '75, sottolinea il contenuto provocatorio di questa produzione più che il riferimento unicamente temporale. Yves Saint Laurent, che è in questo periodo sicuramente il più creativo dei *couturier*, commenterà la sua collezione Primavera Estate 1971, in cui aveva lanciato la ripresa a tutto tondo degli anni '40, come una semplice «protesta con umorismo», una reazione alle mode «zingaresche» seguite agli anni della contestazione. E aggiungeva: «solo che tutti mi presero sul serio»[20].

La comparsa di gonne midi e maxi, tra il '69 e il '70, era piombata all'improvviso sul mondo calzaturiero, le cui prime reazioni e proposte, basate sulla zeppa, incontrarono favore[21], soprattutto da parte di quella società giovane che nel 1971 accolse con entusiasmo i micro-pantaloni o *hot pants*. Le gambe messe in evidenza dai pantaloncini, rivelavano la stessa esigenza di slancio di quando rimanevano celate, o quasi, per la lunghezza totale o la media lunghezza. Quindi, largo impiego delle suole «ortopediche», di tacchi alti e spessi che giungevano ai 10 e anche 15 cm. L'importante era allungare la figura: Celestino's di Parabiago, che nel '71 realizzava le calzature per la «kitsch girl» di Krizia, definiva le sue creazioni «giganti», mentre Italo Romagnoli riconosceva nella zeppa degli anni '40 la sua ricerca di ispirazione[22]. Uno storico della moda fieramente avverso a questo stile, in cui riesce a trovare solo cattivo gusto e volgarità, Colin McDowell, conviene comunque che le calzature costituiscono l'elemento unificante del decennio '70; quello che accomuna strada e *couture*[23], anche se le punte maggiori di questa moda non sopravviveranno al '73-'75. Dopo questi anni, tenderanno a scomparire anche altri aspetti del



FIG. 5 - Sandalo (uno di un paio) con tomaia formata da strisce di pelle dorata su cui sono applicati elementi decorativi, argentati e in azzurro. Etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato», 1973c. (2664C)

revival anni '40, esteso a tutto il quadro vestimentario e della moda: trucco pesante con le labbra particolarmente enfatizzate, capelli sciolti e ondulati secondo un *cliché* che aveva avuto nella giovane Rita Hayworth il suo principale modello, spalle imbottite. Tra le contraddizioni di questi anni, va notato anche il contrasto tra il diffondersi della contestazione anti-militare determinata dalla guerra del Vietnam, e la contemporanea assunzione di mode «militari» che riprendevano addirittura fogge e colori delle uniformi e tra le quali potrebbe essere inclusa anche quella della zeppa, ispirata direttamente all'ultimo conflitto.

Del periodo della zeppa, il nostro nucleo contiene esemplari rappresentativi: a parte la felice soluzione del n. 2665C in cui lo «splendore barbarico» o «barocco» delle catenelle dorate, dei lustrini, delle pietre colorate, viene ridimensionato e composto dalla pacata sobrietà della tomaia, comprende infatti alcuni «zatteroni» o «ciabattoni», tipici dei primi anni '70 (nn. 2654C, 2662C, 2664C Fig. 5). Tra il '71 e il '72, questi passano, da un impiego limitato alle spiagge, a un uso più elegante, con versioni indicate anche per la sera[24], e nello stesso periodo si fanno strada le soluzioni «nude look» per mezzo dell'infradito, una novità almeno lessicale tanto da venire citata tra virgolette[25]. A proposito del n. 2657C, va notato l'impiego del cuoio nelle fasce che fermano il piede: un materiale ripetutamente menzionato come novità nel corso del '71, che risulta di tradizionale lavorazione nella zona di Roma, e di cui la calzoleria SAMO aveva evidentemente anticipato l'impiego, almeno rispetto alla moda raccolta e illustrata da una rivista di



FIG. 6 - Scarpa (una di un paio) con tomaia di pelle di vitello tinta in blu decorata con strisce di pelle bianca.
Etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato», 1968c. (2667C)

categoria[26]. La forma a sandalo, come quella della scarpa aperta - anche questa una considerazione e una rielaborazione di mode anni '30 - si impone con la fine dei '60, e il nostro piccolo campione ne offre testimonianza. Aperture o elementi applicati di forma geometrica ne costituiscono una caratteristica[27] (2649C, 2658C, 2662C Fig. 4, 2663C, 2664C Fig. 5, 2668C), eredità del gusto affermatosi alla metà degli anni '60, intensificatosi, nello scorcio di decennio che stiamo esaminando, dopo la presentazione, alle sfilate romane dell'inverno '70-'71, della collezione Marucelli, cui aveva collaborato lo scultore Pietro Gentili, giocata su figure geometriche, come struttura e decorazione.
Le suole ortopediche trovarono, durante gli anni '70, *sponsor* entusiasti tra i divi del rock e della musica giovane che, piuttosto che ideare o lanciare nuove mode, preferirono esagerare, in un gioco paradossale e provocatorio, quelle già esistenti: ormai famosi, tanto per indicare un esempio, gli stivali «ortopedici» di Elton John con altissimi tacchi. Significativa, per puntualizzare l'effetto ciclone di questa voga, brevissima e intensa, è la sua influenza sulle calzature maschili con tacchi e suola notevolmente rialzate dal 1973[28]. Proprio mentre nella moda femminile si andava diffondendo una tendenza alternativa, decisamente mascolinizzante, con il tailleur-pantalone, e lo stile *unisex*, già affacciatosi alla metà del decennio precedente, sembrava diventare una realtà: i pantaloni, indossati con stivaletti sopra la caviglia, con grosso tacco e alta intersuola (n. 2670C), furono un po' l'emblema di questo nuovo *look*.

NOTE

1 TEODORI M. ADELE, *Di sera andavamo in Via Veneto con le scarpe di Samo*, in «Settimana TV e Tempo Libero», 1 luglio 1993. Da questo articolo sono tratte le notizie relative al negozio.

2 QUINTAVALLE A. CARLO, *Moda: le tre culture*, in «La Moda italiana» vol. I «Le Origini. L'alta moda e la maglieria» a cura di G. Bianchino, G. Butazzi, A. Mottola Molfino, A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 1983, pp. 11-55, p. 43.

3 In una rassegna come quella contenuta in TRASKO, MARY, *Heavenly Soles. Extraordinary twentieth Century Shoes*. New York, Abbeville Press, 1989, le monumentali zeppe dei primi anni '70 sono inserite a pari merito con le sofisticate creazioni, di un Vivier, alle pp. 104-106.

4 SWANN, JUNE, *Shoes*, Londra, Batsford, 1982, p. 82. L'autrice, oggi la maggiore storica della calzatura, definisce il *revival* del tacco e della zeppa la moda più irritante e irriverente del periodo.

5 *Ivi*, p. 83.

6 M. TRASKO, *op. cit.*, p. 101.

7 Per la citazione del «Sunday Times», vd. J. SWANN, *op. cit.*, p. 77. Per le innovazioni di Fiorucci, ancora nell'ambito del tradizionale negozio di pantofole, vd. MALOSSI, GIANNINO, *Liberi tutti. 20 anni di moda spettacolo*. Milano, Mondadori, 1987, p. 54 e p. 67. Che la creatività di Fiorucci sia stata stimolata della «swinging London» degli anni '60, come suggerisce Malossi, è un fatto che può trovare riscontro in due stivali rosa acceso di Candace Bahouth, di ispirazione quasi arcimboldesca, commissionati dal Crafts Council, pubblicati senza data, ma ascrivibili agli inizi degli anni '60, in *The shoe show. British Shoes since 1790*, a cura di KEN e KATE BAYNESS. Pubblicazione del Crafts Council, 1979, p. 75. Vd. inoltre GNECCHI RUSCONE, ALESSANDRA, *L'antimoda. Esempi milanesi*, in «La Moda italiana», vol. II, «Dall'antimoda allo stilismo» a cura di G. Butazzi e A. Mottola Molfino. Milano, Electa, 1987, p. 50.

8 In BATTERBERRY, MICHAEL e ARIANE, *Fashion: the Mirror of History*. New York, Greenwich House, 1977.

9 MORINI, ENRICA e N. BOCCA, *Lo stilismo nella moda femminile*, in "La moda italiana" vol. II, *op. cit.*, p. 69.

10 Vd. *Yves Saint Laurent*, cat. Metropolitan Museum & Thames and Hudson, 1984, nn. 77 e 78, FIG. 44; *Pierre Balmain. 40 années de création*, cat. Parigi, Musée de la Mode et du Costume Palais Galliera, 1985, p. 113.

11 MORINI, ENRICA e N. BOCCA, *op. cit.*, p. 69.

12 Vd. SOLI, PIA, *Il genio antipatico. Creatività e tecnologia della moda italiana 1951-1983*. Milano, Mondadori, 1984, p. 284, FIGG. 650-653.

13 *Ivi*, pp. 187-193, FIGG. 389, 403-407; p. 205, FIG. 442.

14 «Ars Sutoria», marzo 1972: «la classica decolleté viene rivalutata e interpretata con tagli vari sulla mascherina e con applicazioni... ».

15 Nel numero per l'inverno 1970 di «Ars Sutoria» sono indicate «particolarmente le guarnizioni e le suole ad intarsio». Ancora una citazione nei confronti dell'allacciatura alla caviglia «i doppi cinturini rimandano indietro nel tempo, alle scarpe charleston degli anni '30». Nel numero di autunno del 1971, sulla stessa rivista, tra i commenti riferiti al secondo MITAM svolto tra l'agosto e il settembre dello stesso anno, si trova «le forme si sono assottigliate... la punta è 'a mandorla' piuttosto bassa e anatomica, la linea è calzante. I cinturini assumono un valore di primo piano ornando la caviglia».

16 A proposito di questa forma, e per giustificare la datazione assegnata al nostro esemplare, vd. «Ars Sutoria» dic. 1971, p. 94 «sopravvive... la tomaia montante sul collo del piede e aperta sul dietro».

17 «Ars Sutoria», primavera 1971, p. 46, e marzo 1972, p. 292.

18 «Ars Sutoria», inverno 1970: «... non manca la suola alta ricoperta, ultima novità, la punta arrotondata e, ricercatissimo, il tacco piuttosto alto, spigolato e perpendicolare che equilibra bene la scarpina spesso in camoscio o in morbido capretto». Tacco pesante e suola alta sono segnalati dalla stessa rivista durante la prima Mostra internazionale calzature, accessori e macchinari, nel giugno 1970.

19 *Ivi*, autunno 1971, p. 181. Il resoconto della manifestazione terminava con il commento «potremmo dire a rovescio che questi modelli di scarpe sembrano essersi ispirati alla moda degli anni '70». Per l'esemplare Ferragamo cfr. *I protagonisti della moda. Salvatore Ferragamo (1898-1960)*, cat. Firenze, Centro Di, 1985. Scheda n. 55 di Stefania Ricci.

[20] *Yves Saint Laurent ... op. cit.*, p. 38.

[21] «Ars Sutoria», primavera 1971, p. 61.

[22] *Ivi*, giugno 1971, p. 204 e settembre 1971, p. 278.

[23] McDowell, Colin, *Shoes. Fashion and Fantasy*. Londra, Thames and Hudson, 1989, p. 220. Per una verifica sulla diffusione di questa moda calzaturiera, troppo spesso ritenuta come marginale, limitata ai giovani di status sociale più basso, vorrei citare la fotografia di Jouvelle, da «Vogue» 1972, edizione britannica, pubblicata dal McDowell alle pp. 122-123, e un abito da cocktail di Yves Saint Laurent, della collezione Autunno-Inverno 1970-71, indossato con sandali a zeppa molto alta, con cinturino incrociato e legato alla caviglia, in *Yves Saint Laurent*, cat. *op. cit.*, p. 46, n. 6.

[24] «Ars Sutoria», estate 1971, p. 93: «i sandali zoccolo si impongono per il mare: la suola è molto leggera per l'impiego del sughero ricoperto dalla pelle»; *Ivi*, dicembre 1971, p. 276: «largo impiego di suole ortopediche ricoperte, per l'interpretazione elegante, in sughero o in poliuretano per gli zatteroni dell'estate. Per le sere si riaffermano i pellami dorati e argentati, con luccicanti applicazioni di strass».

[25] *Ivi*, p. 241: viene citata «la tomaia che si fissa tra le dita del piede». È nel numero di marzo 1972 che si trova la citazione, tra virgolette, dell'infradito.

[26] *Ivi*, settembre 1971 «piacevoli modelli di sandali in cuoio grasso»; inverno 1971, p. 113 a proposito dei sandali scarpa «l'impiego del pellame a concia grassa ne caratterizza lo stile»; dicembre 1971, p. 256 «come vuole la tradizione della zona di Roma, manifesta capacità di lavorazione del cuoio grasso».

[27] La forma triangolare, nelle aperture e nelle decorazioni, è ripetuta nei sandali che Italo Colombo esegue per Krizia, segnalati su «Ars Sutoria», inverno 1970.

[28] «Ars Sutoria», gennaio 1973, p. 239. Cfr. in J. Swann, *op. cit.*, p. 83, Fig. 71c) una scarpa maschile con alta zeppa di gomma datata al 1976c. Nello stesso volume, a p. 80, Fig. 68, è riprodotta la fotografia degli sproporzionati stivali di Elton John, pubblicata sul «Daily Mirror» del 22 marzo 1973.

[29] Vd. Bond, David, *The Guinnes Guide to 20th Century Fashion*. Londra, Guinnes Superlatives Ltd., 1981, p. 215.

Schede

2648C

Scarpe (un paio) modello mocassino, con punta larga e stondata, 1968-1970c.
Pelle stampata a imitazione della pelle di rettile, tinta in arancione. Fodera interna e sottopiede di pelle di capretto grigio perla.
Linguetta sottolineata da una fascia centinata di pelle marrone, con fibbietta. Tacco largo e basso; suola di cuoio naturale che fascia anche la parte interna del tacco.
Etichetta impressa in oro nel sottopiede «SAMO Roma marchio depositato». All'interno, sul fianco destro, è impressa la scritta «Samo 3098 Tomboy 3539», e sul fianco sinistro «Veneto 9».
H. tacco cm. 3,5.
Stato di conservazione: buono. La suola reca traccia di breve utilizzazione.

2649C

Scarpe (un paio) di pelle di vitello tinta in marrone. Fodera di pelle di capretto marrone; sottopiede di pelle di capretto tinta in giallo. 1965-70c. Secondo i ricordi della donatrice, furono acquistate in un negozio di Bolzano.
Etichetta impressa in oro sul sottopiede «Bortolozzo Made in Italy».
Nella zona anteriore, motivo decorativo determinato da tre quadrati a giorno disposti in diagonale e profilati da duplice impuntura. Questi sono formati dalla parte centrale della mascherina, lateralmente tagliata a zig-zag, che si collega ai quartieri - anche questi tagliati a zig-zag - determinando il motivo dei quadrati. La tomaia, aperta in punta, è chiusa lateralmente da un passante entro fibbia metallica. Suola e tacco formati da strati di cuoio tinto in nero.
H. della suola: cm. 1,5.
H. del tacco: cm. 6.
Stato di conservazione: discreto. Tracce di utilizzo.

2650C

Scarpe (un paio) di pelle di capretto scamosciato avana.
1970-75c.
Fodere e sottopiede di capretto avana. Etichetta impressa in oro sulla fodera con la scritta «Moda Italica Esclusività Grand Bottier». Suola di cuoio che reca impresso il numero della misura (39) e la scritta «Made in Italy».
Modello *decolleté*. La scollatura è profilata da una striscia di pelle di capretto marrone, che si allarga e si incrocia, formando decorazione, sulla mascherina. Punta sfilata. Tacco a spillo foderato di pelle di capretto tinta in marrone.
H. tacco: cm. 9.
Stato di conservazione: buono. Solo leggere tracce di uso.

2651C

Scarpe (un paio), 1970-75c.
Tomaia in due pezzi - anteriore e posteriore - di pelle di vitello tinta in nero, cui si collegano due inserti laterali di pelle scamosciata nera, montanti sul collo del piede con forma arrotondata, percorsi da impunture con effetto decorativo. Fodera del sottopiede di pelle di capretto avana; nel sottopiede è impressa in oro l'etichetta «Thomas Roma».
Tacco a spillo rivestito di pelle di vitello nero. Suola di cuoio naturale che fascia anche la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 10.
Stato di conservazione: ottimo. Non recano tracce di uso.

2652C (Fig. 1)

Scarpe (un paio), 1970-75c.
Tomaia di pelle di capretto scamosciato, stampata con motivo di quadrettatura nera su fondo grigio. Profila-

tura e punta di pelle di capretto tinta in grigio. Fodere e sottopiede di pelle di capretto avana. La pelle del sottopiede reca impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma via Veneto».
Tomaia applicata solo nella zona anteriore e in quella posteriore. Scollatura aperta a punta; chiusa al collo da laccetto passante entro piccola fibbia metallica, formato dalla striscia di profilatura in pelle grigia. Tacco alto foderato della stessa pelle stampata. Suola di cuoio naturale, che riveste anche la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 9.
Stato di conservazione: buono. Solo leggere tracce di uso.

2653C

Scarpe (un paio), 1970-75c.
Modello *decolleté*, chiuso al collo da cinturino passante entro fibbia. Tomaia di pelle di capretto tinto in due tonalità di grigio: molto scuro nei quartieri, chiaro nella punta, tallone e tacco. Nei punti di attacco tra le due pelli, quella chiara soprammette su quella scura, dove è fermata da impuntura, con movimento di leggera centina. Fodera e sottopiede di pelle di capretto marrone rossiccio; il sottopiede, nella zona del tallone, è di pelle scamosciata color naturale. Nel sottopiede, è impressa in nero l'etichetta «Yves Saint Laurent Paris»; la fodera, lateralmente, reca impresse le cifre «008 38 1/2».
H. del tacco: cm. 9 1/2.
Stato di conservazione: discreto: Tracce di utilizzazione nella suola e nella fodera.

2654C

Zoccolo «zatterone» (uno di un paio). 1970-72c.
In luogo della tomaia, un'unica striscia attorno al collo del piede, formata da strisce intrecciate di pelle tinta in avana chiaro, avana scuro e marrone. Infra-dito formato da una striscia a treccia di pelle avana che ferma, per mezzo di un nodo, un elemento tondo e piatto rivestito di pelle di vitello marrone.
Alta suola a zeppa, con punta larga e squadrata, ricoperta di pelle di vitello marrone; della stessa pelle il sottopiede su cui è impressa l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Suola di gomma su cui compare la misura «39».
H. della zeppa: cm. 10 dietro e cm. 4 davanti.
Stato di conservazione: buono, quasi senza traccia d'uso.

2655C

Sandali a pianella (un paio), senza tallone. 1970-75c.
Tomaia intrecciata di pelle di capretto. Nella mascherina e nella sua parte alta, l'intreccio è a tessuto nei colori bianco, verde e rosso scuro; al centro di queste due zone, una fascia di pelle bianca intrecciata a giorno e imitazione dei lavori in paglia di Vienna. La tomaia è profilata in alto con un bordo intrecciato di pelle bianca. Intersuola e tacco alto ricoperti di pelle bianca.
Tomaia sfoderata; sottopiede di capretto avana, profilato sul davanti di pelle verde, su cui è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato».
Suola in cuoio naturale che prosegue a fasciare la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 10.
Stato di conservazione: ottimo. Senza traccia di uso.

2656C (Fig. 2)

Scarpe (un paio). 1970-75c.
Tomaia in due pezzi - anteriore e posteriore - di raso di seta nera; intersuola e tacco foderati di raso di seta rosa ciclamino. Fodera e sottopiede di pelle di capretto tinto in argento; sul sottopiede, è impressa in nero l'etichetta «Christian Dior Souliers». Iscrizione impressa sul fondo «8 B 632270 ME».
Sulla profonda scollatura *decolleté* è applicato un bocciolo di rosa su due foglie, eseguite con il raso di seta color ciclamino. Chiuse alla caviglia da cinturino di raso nero passante entro fibbietta metallica con strass. Tacco molto alto e diritto; alta intersuola nella zona anteriore. Suola di cuoio.
H. del tacco: cm. 11.
H. dell'intersuola: cm. 3.
Stato di conservazione: buono. Solo leggere tracce di uso

2657C

Sandali (un paio) a pianella, senza tallone. 1968-1970c.
Sottopiede di legno collegato a suola a zeppa, in legno, mediante elemento tubolare di legno tinto in marrone. Al sottopiede è fissata una larga fascia di cuoio, cucita su due strisce di elastico per facilitare il movimento, terminante con centinatura verso l'alto. Su di essa, sono applicati 4 grandi bottoni rotondi a mezza cupola, di ottone. Infra-dito formato da striscetta di pelle di vitello marrone, terminante con elemento rotondo di cuoio tinto in marrone su cui è applicato un bottone analogo a quelli della fascia. Intersuola foderata di pelle tinta in color cuoio. Nel sottopiede, una striscia di pelle marrone, sagomata, reca impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato».
Suola di gomma.
Stato di conservazione: buono. Non c'è traccia di uso. Un po' ossidati i bottoni.

2658C

Sandali (un paio). 1968-1970c.
Tomaia formata da piccole strisce di pelle lucida nera, foderate di pelle di capretto tinta in rosso, disposte a griglia. Cinturino passante entro fibbietta metallica che chiude alla caviglia.
Sottopiede di pelle di capretto tinta in nero, profilata di pelle rossa, su cui è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Intersuola rialzata nella zona anteriore, foderata con strisce alternate di pelle nera e rossa; la punta, larga e squadrata, è ricoperta solo con pelle rossa. Tacco grosso e alto foderato di pelle nera; suola di cuoio tinto in nero che riveste la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 10.
Stato di conservazione: Ottimo. Non c'è traccia di uso.

2659C (Fig. 3)

Sandali (un paio). 1965-70c.
Tomaia formata da due fasce di pelle in capretto tinta in rosso che si intrecciano, creando effetto di drappeggio. Un'unica striscia della stessa pelle fascia il tallone con lo stesso effetto di drappeggio; a essa si collega il cinturino che chiude alla caviglia per mezzo di una fibbietta di ottone recante inciso motivo di puntinatura. Fodera e sottopiede di pelle di capretto avana; il sottopiede reca incisa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Intersuola alta nella zona anteriore; tacco alto e grosso di particolare materiale, plastico o ceramico, con elementi decorativi a rilievo in giallo-beige su fondo rosso. Lo stesso materiale riveste l'intersuola. Suola di cuoio naturale che riveste anche la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 9.
H intersuola: cm. 1.
Stato di conservazione: buono. Solo leggere tracce di uso.

2660C

Sandali (un paio). 1965-66.
Come il 2659C; il colore rosso è sostituito dal verde nella pelle della tomaia e nella decorazione del tacco e dell'intersuola.
Stato di conservazione: discreto.

2661C

Sandali (un paio). 1970-75c.
Fascia anteriore di pelle di lucertola tinta nei colori rosso, amaranto, verde e marrone. La fascia si innesta su due strisce di pelle di capretto color avana che incrociano sul davanti, formando cinturino che chiude alla caviglia mediante fibbietta di metallo cromato. Un'altra striscia della stessa pelle fascia il tallone, rimanendo aperta sul dietro dove è chiusa da stringa di pelle marrone (difficile stabilire se questa ulteriore chiusura riguardi il modello originale oppure se vada riferita a un adattamento, magari richiesto dalla cliente). Fodera e sottopiede di capretto avana; nel sottopiede è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato».
Tacco alto e grosso formato, come l'intersuola, da strisce di cuoio sovrapposte. Suola di cuoio naturale recante il marchio «Vero cuoio».
H. del tacco: cm. 10.
H. intersuola: cm. 2.
Stato di conservazione: discreto. Le calzature sono state utilizzate.

2662C (Fig. 4)

Scarpe (un paio). 1968-1970c.
Tomaia di pelle di capretto tinto in oro e tessuto laminato dorato. La parte anteriore in tessuto è collegata a quella posteriore in pelle; questa è aperta lateralmente con spacchi di forma triangolare e chiude alta sul collo del piede mediante stringa della stessa pelle passante entro 4 occhielli definiti da borchie di metallo dorato.
Fodera e sottopiede di pelle di capretto avana chiaro; sul sottopiede è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Punta leggermente squadrata; tacco grosso e squadrato; intersuola anteriore foderata della stessa pelle.
La suola, di cuoio naturale, ricopre anche la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 7.
H. intersuola: cm. 1,2.
Stato di conservazione: buono. Leggere tracce di uso.

2663C

Sandali (un paio). 1970-75c.
Di forma a pianella, su zeppa. Tomaia formata da due strisce di pelle di capretto dorato unite da un elemento triangolare interamente ricoperto da paillettes ramate, bordato da decorazioni in forma di seme perlaceo e lustrini dorati, con pietra gialla al centro.
La zeppa è ricoperta di pelle dorata; sottopiede di pelle di capretto avana su cui è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Suola di gomma nera che reca la misura «38».
H. della zeppa: cm. 9 sul dietro e cm. 4 sul davanti.
Stato di conservazione: buono. Leggere tracce di uso.

2664C (Fig. 5)

Sandali (un paio). 1973c.
Di forma a pianella su zeppa. La tomaia è formata da due strisce di pelle dorata, con profilo geometrico derivato dall'accostamento di forme romboidali; su di esse sono applicati elementi ornamentali (paillettes e lustrini argentati, strass, lustrini di pasta vitrea azzurra, cannette di plastica dorata) che sottolineano l'andamento geometrizzante della pelle.
Fodera e sottopiede di pelle di capretto tinta in nero; sul sottopiede è impressa in argento l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Suola di gomma che reca la misura «38».
Stato di conservazione: buono. Leggere tracce di uso.

2665C

Scarpe (un paio). 1969c.
Tomaia di gros-grain di seta marrone, divisa in due parti: anteriore e posteriore. Al centro della scollatura, un passante per il cinturino che nasce dalla zona del tallone, chiuso da fibbietta di metallo dorato.
Tacco e zeppa «scivolata» interamente ricoperta da catenelle dorate disposte in orizzontale a formare 4 fasce separate da pietre di vetro verde tagliate a strass. Sulle fasce di catenelle, sono applicate pietre di pasta vitrea e materiale plastico - di color verde, giallo, bianco e marrone - circondate da strass e alternate a elementi quadrangolari di metallo dorato contenenti all'interno 2 strass disposti in diagonale.
Fodera e sottopiede di pelle di capretto avana; sul sottopiede è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Via Veneto».
H. della zeppa: cm. 8.
Stato di conservazione: il tessuto risulta scolorito sulle punte.

2666C

Sandali (un paio). 1972c.
Tomaia formata da strisce di pelle di vitello tinto in nero «a vernice».
Nella zona anteriore, 5 strisce fermate al centro da grande bottone a palla di bachelite nera. Chiusi alla caviglia da cinturino entro fibbietta metallica, fermato a una striscia posteriore.
Fodera e sottopiede di pelle di capretto argentato; sul sottopiede è impressa in nero l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Sulla punta, larga e stondata, la fodera è di pelle lucida nera.
Tacco alto e diritto ricoperto della stessa pelle, come l'intersuola.
H. del tacco: cm. 6.
Stato di conservazione: discreto.

2667C (Fig. 6)

Scarpe (un paio). 1968c.
La tomaia è formata da due parti: anteriore e posteriore. Pelle di vitello tinta in blu; sulla mascherina è applicata una striscia di pelle bianca con motivo di centinatura. Un'altra striscia di pelle bianca profila la zona del tallone e forma cinturino che chiude alla caviglia con fibbietta metallica. All'interno della zona posteriore, apertura di forma triangolare.
Fodera e sottopiede di capretto avana, più chiaro e più scuro; sul sottopiede, profilato di pelle bianca, è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato».
Tacco squadrato e spigolato ricoperto di pelle di vitello blu, come l'intersuola.
H. del tacco: cm. 9.
H. intersuola: cm. 1,5.
Stato di conservazione: discreto. La calzature sono state utilizzate.

2668C

Sandali (un paio). 1973-74c.
Pelle di coccodrillo tinta in nero. La tomaia risulta formata da due strisce unite da cucitura, che formano rispettivamente la parte interna e quella esterna. La chiusura è effettuata da due larghi cinturini della stessa pelle, fermati da due grosse fibbie di metallo cromato inciso con motivo di zigrinatura. Tagli di forma triangolare a livello dell'intersuola. Punta squadrata.
Fodera e sottopiede di pelle di capretto avana; sul sottopiede, profilato di pelle di capretto nera e foderato di pelle di coccodrillo nero sulla punta, è impressa in oro l'etichetta «SAMO Roma Marchio Depositato». Anche l'intersuola è foderata di pelle di capretto tinta in nero.
Tacco grosso e diritto foderato della stessa pelle di coccodrillo. Suola di cuoio naturale.
H. del tacco: cm. 9.
H. intersuola: cm. 1.
Stato di conservazione: buono. Lievi tracce di uso.

2669C

Scarpe (un paio). 1970-75c.
Modello decolleté di pelle scamosciata tinta in nero. Sulla mascherina, 4 inserti, a forma di goccia, di pelle di lucertola tinta in nero, determinano motivo decorativo, assieme a bottone fasciato della stessa pelle.
Fodera e sottopiede di pelle di capretto avana; sul sottopiede è impressa in oro l'etichetta «Saroyan Roma».
Tacco alto a spillo, fasciato di pelle di lucertola tinta in nero.
Suola di cuoio tinto in nero, che fascia anche la parte interna del tacco.
H. del tacco: cm. 8,5.
Stato di conservazione: buono. Lievi tracce di uso.

2670C

Stivaletti (un paio) alti al polpaccio di pelle di vitello tinta in marrone 1970-75c.
La tomaia è tagliata in modo da formare un motivo a linguetta alto sul collo del piede, cucito alla parte alta con duplice impuntura. Chiusi sul dietro mediante cerniera lampo.
Etichetta (non visibile) «Carrano Roma».
Fodera di pelle di capretto avana chiaro, e avana più scuro nel sottopiede. Intersuola e tacco foderati della stessa pelle marrone.
H. del tacco: cm. 9,5.
H. intersuola: cm. 2,5.
Stato di conservazione: uso prolungato delle calzature. Sciupato in fondo il rivestimento del tacco.

PROPOSTE E AGGIUNTE PER GIOVAN PIETRO, GIOVANNI AMBROGIO E LUDOVICO DE DONATI

Raffaele Casciaro e Franco Moro

I fratelli Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, milanesi, attivi come scultori in legno dall'epoca di Ludovico il Moro ai primi decenni del Cinquecento, sono tra i pochi intagliatori lombardi del Rinascimento a cui è stato riconosciuto un *corpus* di sculture di una certa consistenza. Intorno al loro nome si è formata negli ultimi anni l'immagine di una produzione dai caratteri ricorrenti e riconoscibili, per non dire seriali, anche se non sempre è chiaro se questi caratteri siano specifici della loro bottega o non piuttosto di gran parte della scultura lignea quattrocentesca del Ducato di Milano. Fatto sta che di anno in anno il catalogo dei De Donati cresce, sempre più di frequente il loro nome viene pronunciato da studiosi e collezionisti, ma in realtà la conoscenza che si ha di loro è ancora superficiale.

Una prima stranezza che si nota nell'esame complessivo della loro vicenda è il contrasto tra una notorietà non solo recente (vista la messe di documenti d'archivio che li riguarda) e la qualità spesso mediocre delle opere attribuite. Si riconosce loro tutt'al più una felice vena narrativa, ottenuta con l'ampio ricorso a stereotipi di facile riproducibilità, spesso mutuati dalla coeva pittura o comunque in stretto dialogo con essa. E per quanto ci si sia ben guardati dal sottovalutare questa produzione, se ne è però fin troppo sottolineato il carattere "cordiale e umano", "affettuoso nella rotondità dei panneggi e dei volti"[1], quando non addirittura "i caratteristici personaggi tracagnotti, con visi tozzi, mani a palmo largo e capigliature stilizzate, sassi e alberetti ridotti a forme elementari, secondo la gustosa stesura narrativa propria della bottega"[2]. La ditta di intaglio ligneo che detiene tra gli studiosi e i conoscitori il primato della fama e della riconoscibilità sembrerebbe in altri termini incapace di produrre il capolavoro, mentre diversi capolavori della scultura lignea lombarda rimangono senza nome. Con tutti i distinguo possibili, all'interno di un panorama di conoscenze molto più ampio e ricco rispetto a qualche decennio fa, sembra quasi che per i De Donati non si sfugga dal quadro che nel 1917 tracciava Malaguzzi Valeri, per il quale "la economica arte del legno" si prestava ad "accontentare i facili gusti dei piccoli committenti appagati dalla policromia vivace delle leggiadre figurette"[3]. A nulla sembra esser valso il giudizio



FIGG. 1-2 - Stalli corali provenienti dalla basilica di Santa Maria del Monte sopra Varese, 1478, Gazzada (Va), fondazione Cagnola.



FIGG. 3-4 - Stalli corali provenienti dalla basilica di Santa Maria del Monte sopra Varese, 1478, Varese, Museo Baroffio.



FIG. 5 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, stallo corale proveniente dalla chiesa di San Francesco a Pavia, 1484, Pavia, Pinacoteca Malaspina.

lusinghiero di Roberto Longhi ("vero capolavoro" egli definì un loro rilievo)[4], e non basta sapere che ai due fratelli si richiese la cornice del polittico di Butinone e Zenale a Treviglio, o che il Duomo di Milano ricorreva alla loro opera: un sospetto di alta routine artigianale, di ripetitività industriale grava ancora su questa produzione.

Il peso che un simile giudizio esercita sulla comprensione dei fatti dell'arte lombarda di fine Quattrocento è forse maggiore di quanto non si creda. Come spiegare, dati questi presupposti, il grandissimo successo che arrise a questa bottega milanese, se non con una diffusa predilezione per un'arte più ingenua e domestica, adatta proprio a quei "facili gusti" di cui parlava il Malaguzzi Valeri? O, quantomeno, che giudizio dedurne sulla portata e sul ruolo della scultura lignea nel ducato milanese sullo scorcio del secolo?

L'obiettivo di questo contributo è di ricondurre all'attività della prolifica bottega alcuni caposaldi della storia della scultura lignea del rinascimento lombardo, tra i quali figurano diverse opere oggi al Castello Sforzesco. Soprattutto i due grandi rilievi dell'*Andata al Calvario* (FIG. 6) e della *Deposizione nel sepolcro* (FIG. 7), provenienti dalla chiesa di Santa Maria del Monte sopra Varese, rappresentano opere capitali nel percorso artistico dei De Donati, fondamentali per comprenderne gli esiti successivi. Messi talvolta in relazione con la produzione certa della bottega, non si è però mai arrivati ad attribuirli direttamente ai due fratelli. Eppure il nome di Giovan Pietro De Donati compare proprio a Santa Maria del Monte, come collaboratore di Giacomo Del Maino, il più importante intagliatore milanese della seconda metà del secolo, già nel 1478. Il documento che ne dà testimonianza, recuperato di recente[5], costituisce la prima traccia dell'attività del più anziano dei fratelli De Donati, colui che viene quasi sempre citato per primo nei documenti e che, con ogni probabilità, fu anche la figura di punta della bottega. Prima di questo ritrovamento si faceva iniziare l'attività dei De Donati dal coro della chiesa di San Francesco a Pavia, commissionato ai due fratelli nel 1484 e tutt'ora *in situ*, salvo quattro pannelli conservati alla Pinacoteca Malaspina (FIG. 5)[6]. Anche il documento di Santa Maria del Monte menziona un coro, quello appunto della chiesa varesina. Accanto a Giacomo Del Maino figurano altri cinque artefici, "ad faciendum stadios chori"; tra di essi oltre a Giovan Pietro De Donati troviamo Bernardino Maggi, Ambrogio d'Angera, Bernardino Porro e Bartolomeo da Como. Di tutti questi, soltanto il De Donati sembra aver svolto poi un ruolo di primo piano nella produzione artistica del Ducato[7]. Stando comunque ai fatti, dopo l'esecuzione del coro le personalità attive nel cantiere di Santa Maria del Monte furono impegnate per il grande altare maggiore, certamente finito entro il 1491[8]. Il progetto per quest'ultimo fu con ogni probabilità presentato da Giacomo Del Maino già dal 1476, ma quando arrivarono i finanziamenti ducali nel 1482 l'artista era ormai rientrato da due anni a Milano, per seguire i lavori dell'ancona della Vergine delle Rocce in San Francesco Grande[9]. Un confronto tra i rilievi dell'altar maggiore di Varese (FIGG. 6, 7, 11, 12), alcuni particolari degli



FIG. 6 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, *Andata al Calvario*,
rilievo proveniente dall'altare maggiore di Santa Maria del Monte sopra Varese, 1485 ca.,
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco
(deposito della Pinacoteca di Brera).



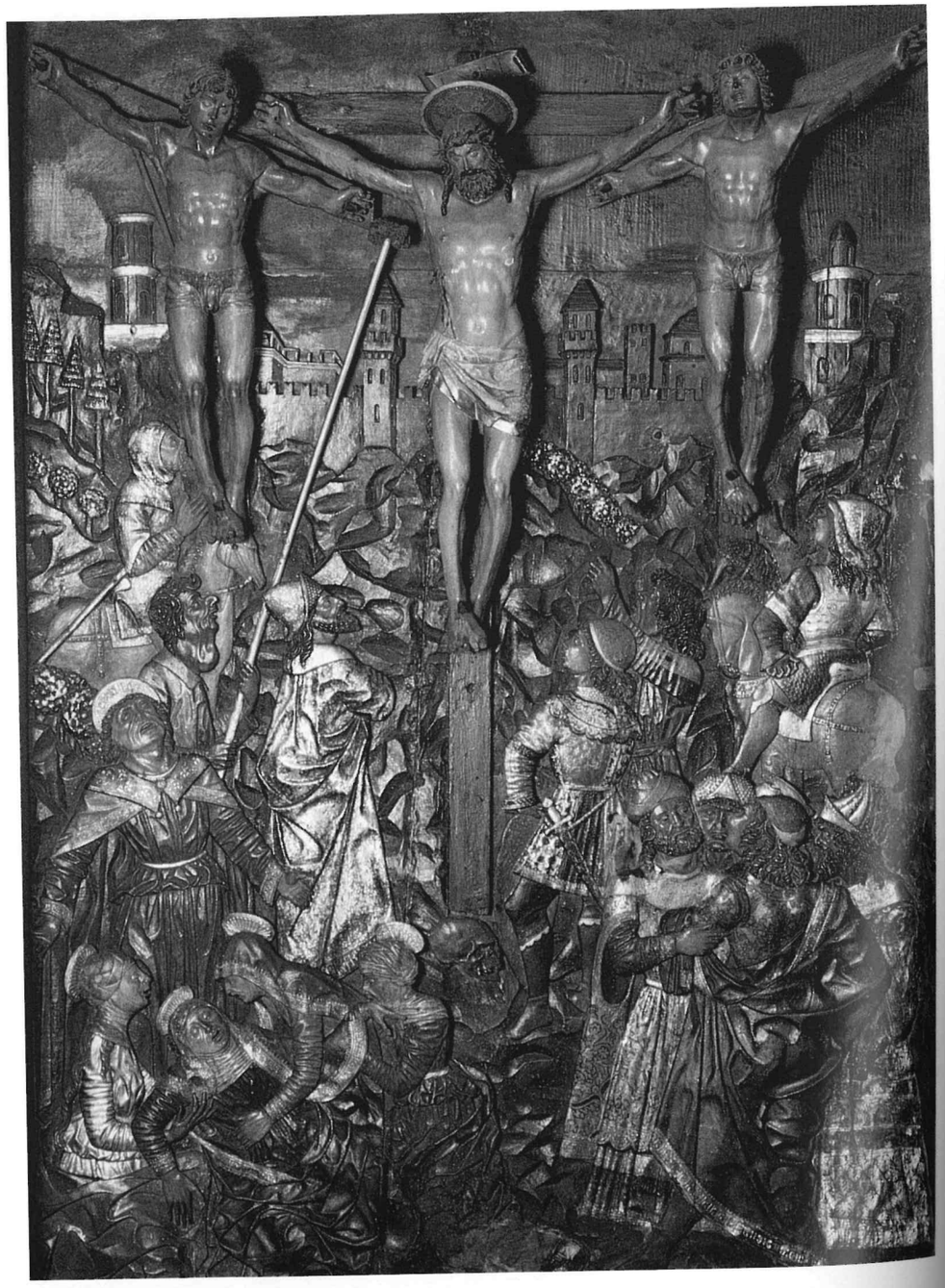
FIG. 7 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, *Deposizione nel sepolcro,*
rilievo proveniente dall'altare maggiore di Santa Maria del Monte sopra Varese, 1485 ca., Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco
(deposito della Pinacoteca di Brera).



FIG. 9 - Particolare della fig. n. 7.



FIG. 8 - Andrea Mantegna, *Deposizione nel sepolcro,* incisione, 1470-80 ca.,
Washington, National Gallery of Art.



FIGG. 10-11 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, *Crocifissione*,
rilievo proveniente dall'altare maggiore di Santa Maria del Monte sopra Varese, 1485 ca.,
Varese, convento delle Romite Ambrosiane.



FIG. 11

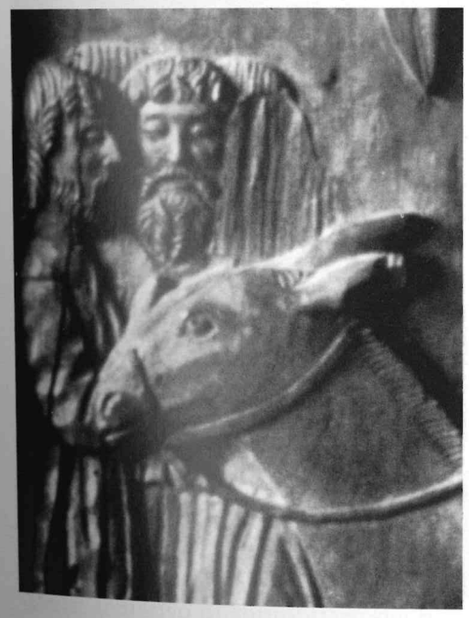


FIG. 12 - Giacomo Del Maino
e Giovan Pietro De Donati (attr.),
particolare dell'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*,
Varese, Museo Baroffio (part. fig. 3).



FIG. 13 -Giovan Pietro (attr.) De Donati,
particolare della fig. 7



FIG. 14 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Flagellazione*,
rilievo proveniente dall'altare maggiore di Santa Maria del Monte sopra Varese, 1490 ca.,
Varese, convento delle Romite Ambrosiane.

stalli corali della stessa chiesa (FIGG. 1-4), e le opere sicure della bottega De Donati, permette di affacciare l'ipotesi che i lavori di Santa Maria del Monte fossero proseguiti proprio da Giovan Pietro De Donati, forse, ma non necessariamente, assistito anche dal fratello.

I grandi rilievi varesini si pongono di fatto al centro di una fitta rete di scambi e prestiti figurativi che ruotano intorno alle poche opere certe dei De Donati, tra le quali l'ancona oggi al Museo Civico di Lodi. Ma già senza uscire dalle commissioni per Santa Maria del Monte, si impone il confronto tra i volti dei personaggi barbuti dell'*Ingresso in Gerusalemme* raffigurato in uno dei due pannelli del coro conservati al Museo Baroffio al Sacro Monte di Varese (FIG. 12) e quelli della *Deposizione* nel rilievo ora al Museo del Castello Sforzesco (FIG. 13). Il volto di Cristo, largo e schiacciato, ma non privo di sottili passaggi volumetrici e intensamente espressivo, ha il suo *pendant* nel secondo personaggio da sinistra del rilievo varesino, dietro la svelta figura dell'asino che incede. Le pose e le vesti delle figurette di giovani intorno agli alberi dei dorsali di Santa Maria del Monte (FIG. 15) si ritrovano nel bimbo sulla sinistra in basso nel rilievo della *Salita al Calvario* (FIG.16), anch'esso conservato al Castello di Milano. Anche il frammento di paesaggio nell'angolo sinistro in basso del secondo rilievo del Museo Baroffio, con le rocce irregolarmente scheggiate e gli alberelli dalla chioma che ricorda un fiore di dalia, trova i suoi corrispettivi nei rilievi milanesi[10].

Gli episodi della Passione dell'altar maggiore di Santa Maria del Monte derivano tutti da modelli illustri che si sono potuti abbastanza facilmente individuare. La *Deposizione* e la *Flagellazione* (FIG. 14) imitano palesemente le incisioni dallo stesso soggetto eseguite dal Mantegna in date purtroppo difficilmente circoscrivibili (FIG. 8). La *Flagellazione* mostra in realtà uno stile diverso rispetto agli altri rilievi, e una soluzione più matura e "spaziosa", che si accompagna però a una minore cura nel dettaglio. Sono spie di un'esecuzione avvenuta in tempi diversi e molto probabilmente ad opera di una diversa mano, forse quella del fratello minore, Giovanni Ambrogio[11]. La *Crocifissione*, anch'essa presso le Romite varesine (FIG. 10), è la ripresa letterale di uno schema noto anche da una placchetta niellata di Maso Finiguerra e ripetuto in un rilievo marmoreo del Museo della Certosa di Pavia[12]. Il quarto rilievo, l'*Andata al Calvario* del Museo del Castello, anche se non sembra collegarsi in modo così evidente ad opere conosciute, riprende però chiaramente schemi e fisionomie mantegneschi, come suggerisce il confronto del gruppo centrale degli sgherri dai nasi camusi con quelli raffigurati nel *Cristo portacroce* della Christ Church di Oxford, uscito dalla bottega del pittore padovano[13]. L'assimilazione del linguaggio mantegnesco non si limita al dato compositivo, ma arriva in questo caso a condizionare la resa dei volti e delle espressioni, nell'evidente tentativo di appropriarsi dei più minuti stilemi del pittore. Di colpo vengono abbandonate le cadenze liriche del tardissimo-gotico lombardo: non più volti dalle morbide rotondità, riccioli resi a chioccioline decorative, panneggi dalle linee cadenzate e parallele, ma un'umanità tragica, a tratti aspra, sia nei lineamenti cor-



FIG. 15 - Particolare della fig. 2



FIG. 16 - Particolare della fig. 6

rugati che nei tormentati panneggi, imitazione pedissequa (ma è già virtuosismo questa fedele traduzione in legno) delle stampe prese a modello. La fedeltà al Mantegna autorizza a prescindere dall'eventuale intermediazione della coeva scultura marmorea. Le indubbie analogie con alcuni rilievi tradizionalmente attribuiti ai Mantegazza, per esempio con il *Compianto* del Capitolo dei fratelli alla Certosa di Pavia, o con la *Pietà* del transetto sud sempre alla Certosa, non implicano necessariamente rapporti di dipendenza, tanto più che le date dei lavori al cantiere pavese sono tutt'altro che pacifiche, e non è escluso che l'altare varesino di Santa Maria del Monte in realtà preceda l'attività di Amadeo, Mantegazza e compagni per i Certosini. La trasposizione a rilievo delle scene della Passione varesina obbliga l'intagliatore a scorci violenti, che schiacciano le forme in modo più vistoso rispetto agli effetti prospettici del Mantegna e fanno assumere ad alcuni volti un aspetto solido e compatto. Sono forme che ricorreranno e forse si accentueranno nella produzione successiva dei De Donati, anche per effetto della forte suggestione esercitata da Bramante.

L'opera che chiarisce in modo lampante la fusione di motivi mantegneschi e bramanteschi da parte dei De Donati è l'altare della *Pietà* di Orselina sopra Locarno (FIG. 18), attribuito dal Venturoli con ottime ragioni ai fratelli De Donati e databile prima del 1487, anno in cui la cappella risulta consacrata[14]. Nella struttura d'insieme l'influsso del Bramante si svela nel modo più chiaro possibile, con la ripresa letterale dell'abside prospettica di *Santa Maria* presso San Satiro, che tornerà altre volte nel repertorio della bottega. Rimanendo sullo stesso terreno, non



FIG. 17 - Particolare della fig. 7

va poi sottovalutato l'impatto che poté esercitare, su tutta la vicenda che andiamo ricostruendo, l'incisione Prevedari del 1481. Oltre alle soluzioni architettoniche, riecheggiate innumerevoli volte, non sfuggì agli intagliatori lombardi, Giacomo Del Maino *in primis*, lo stile in cui sono rese le figure: le rotondità stereometriche, il panneggio accartocciato, le angolosità delle pose, una cultura figurativa che la presenza diretta dell'artista in Lombardia riuscì ad imporre a una larga schiera di artisti. I De Donati impararono forse dal Bramante a scorciare ed abbreviare la resa delle masse plastiche ben al di là delle stesse indicazioni del Mantegna e qui ha origine quella rotondità un po' stereotipata che si segnala sempre come cifra distintiva della bottega. In questa chiave andranno intese le corporature altrove definite un po' riduttivamente "tracagnotte", anche se va riconosciuta la tendenza, ricorrente nella bottega, alla ripetizione seriale e semplificata delle composizioni più riuscite.

Tornando a Orselina, l'attribuzione della *Pietà* ai De Donati si basa sui riscontri con alcune opere sicure, per esempio dal confronto dei "pilastri con gli *Angeli piangenti* con i pilastri con le *Sibille*, parte della cornice dell'Incoronata di Lodi (1494-98)" o tra "i girali del cornicione e quelli della cornice del polittico di Treviglio"[15]. Il polittico di Treviglio fu commissionato a Giovanni Ambrogio il 26 maggio 1485 e finito di pagare ai due fratelli il 4 gennaio 1491, mentre l'ancona dell'Incoronata fu stimata il 23 novembre 1498 e sistemata sull'altare maggiore il 4 agosto 1500[16]. Il grande altare di Lodi, ora conservato al Museo Civico della città, è considerato il punto di riferimento principale per la ricostruzione del catalogo dei De Donati, anche per la ricchezza del complesso e l'abbondanza di dettagli narrativi e decorativi (FIGG. 41-44 e 46-49). La *Pietà* di Orselina si apparenta ai rilievi di Santa Maria del Monte in modo altrettanto eloquente che alle opere menzionate sopra. Il rilievo basa la sua composizione sul riassemblaggio di alcuni motivi della stessa incisione di Mantegna usata come modello per il rilievo della *Deposizione*. La parte sinistra dell'originale mantegnesco è occupata dalla statuaria figura di San Giovanni (ripreso dal De Fondulis nel *Compianto* di San Satiro) e dalla Madonna svenuta assistita da due Marie. Di tutta questa parte dell'incisione, esclusa dalla *Deposizione* varesina (ma ripresa nella *Crocifisione*), viene recuperata a Orselina la figura della Madonna messa di fianco al Cristo morto, sorretto dagli angeli e da San Giovanni. Nel fondale dipinto, sovrastato dalla volta a botte prospettica di gusto bramantesco, la Maddalena ripete il gesto che Mantegna le aveva attribuito nell'incisione e che l'intagliatore aveva già ripreso a Varese. Le maggiori somiglianze sono tra i profili aguzzi dei rilievi di Santa Maria del Monte, come quello della Madonna sull'estrema destra della *Salita al Calvario* e il *San Giovanni* di Orselina. Nell'altare di Orselina il rilievo è più alto che nei pannelli di Varese e il modellato, meno vincolato alla traduzione delle stampe mantegnesche, è più rotondo nei volti, anche se i capelli seguono invece le tipiche stilizzazioni lombarde e ridiventano duri come corde. Il divario stilistico che si può notare tra le finezze estreme dell'intaglio dei rilievi di Varese-Milano e la sommarietà di certi



FIG. 18 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Pietà*, altare a rilievo con fondale dipinto, *ante* 1487, Orselina (Locarno), Madonna del Sasso. (Foto P. Manusardi, Milano).



FIG. 19 - Giacomo Del Maino, *Cristo morto con angeli*, rilievo, 1485-90 ca., Milano, collezione privata.



FIG. 20 - Giacomo Del Maino, *San Giovanni Battista*,1496
particolare dal Crocifisso della Collegiata di Castel San Giovanni (Piacenza)

passaggi nell'altare di Orselina può essere spiegato con la maggiore partecipazione della bottega, e probabilmente del fratello minore Giovanni Ambrogio, che negli anni successivi comparirà nei documenti spesso da solo, con particolare frequenza soprattutto nelle commissioni che riguardano cornici[17]. Si ripropone dunque la possibilità di distinguere gli interventi dei due fratelli, il che potrebbe spiegare la persistenza di due registri stilistici diversi nella produzione della bottega.

Le differenze interne alla produzione dei De Donati non devono però autorizzare a ricondurre qualsiasi rilievo lombardo coevo alla loro bottega. Pur nella distinzione di diversi livelli di qualità e di un timbro non sempre uniforme, la scultura dei due fratelli mantiene un carattere riconoscibile. Il dato emerge con chiarezza chiamando in causa un'ulteriore versione della *Pietà con angeli*, basata sulla stessa iconografia dell'altare di Orselina, che si trova in una raccolta privata di Milano (FIG. 19)[18]. Nella quasi identità della posa del Cristo, è evidente il divario stilistico: basta paragonare i capelli e la barba del Cristo di Orselina, duri e schematici, al dettaglio morbidissimo dell'opera milanese, ma ancor più i volumi più arrotondati dell'altare svizzero con l'anatomia allungata (vedi le braccia del Cristo e i busti degli angeli) dell'altro rilievo. Sembrano differenze in fondo trascurabili, ma diventano discriminanti quando si procede a confrontare la *Pietà* milanese con le opere di Giacomo Del Maino. L'eloquente somiglianza tra il volto del Cristo e quello di San Giovanni nel compasso laterale della croce di Castel san Giovanni nel piacentino (FIG. 20), una delle poche opere sicure di Giacomo, basterebbe a darci la certezza nell'attribuire a quest'ultimo la piccola *Pietà*. Una certezza confermata dalla fisionomia così tipica e riconoscibile degli angeli, che si ritrova, identica, in due graziosi santi di collezione privata (FIGG. 21-22), a loro volta legati inequivocabilmente alle pose e alle tipologie delle figure statuarie delle ancone valtellinesi di Giacomo. Le due *Pietà* ora analizzate confermano l'esistenza di rapporti stretti tra le due botteghe, ci riconducono all'esperienza da apprendista che Giovan Pietro aveva di sicuro svolto presso Giacomo Del Maino e ci inducono a un'estrema attenzione nel distinguere le somiglianze iconografiche e compositive dalle valutazioni di ordine stilistico.

Nel disegno complessivo dell'attività dei De Donati l'attribuzione dei rilievi di Varese rappresenta un progresso sostanziale, anche se si può comprendere la cautela che non ha permesso a Paolo Venturoli di sciogliere le sue riserve su una tale attribuzione. Lo studioso, pur notando le affinità tra queste e le opere più certe degli intagliatori milanesi, ha preferito considerare le scene della Passione del santuario varesino, insieme al *Presepe* di Trognano, di cui si parlerà tra breve, "i modelli insuperati... per la scultura dei De Donati", che riuscirebbero ad assimilarne i modi "solo nella lunetta della *Adorazione dei pastori*" dell'ancona di Lodi (FIG. 45), ritornando nelle altre scene "ad un racconto... più affettuoso nella rotondità dei panneggi e dei volti"[19]. Ma l'ancona del museo di Lodi, con le sue discontinuità stilistiche, più che l'effetto dell'assimilazione parziale dello stile del maestro di Varese, è invece la prova della presenza di diverse mani nella bottega



FIG. 21-22 - Giacomo Del Maino *Santi*, 1480 ca., Torino, collezione privata

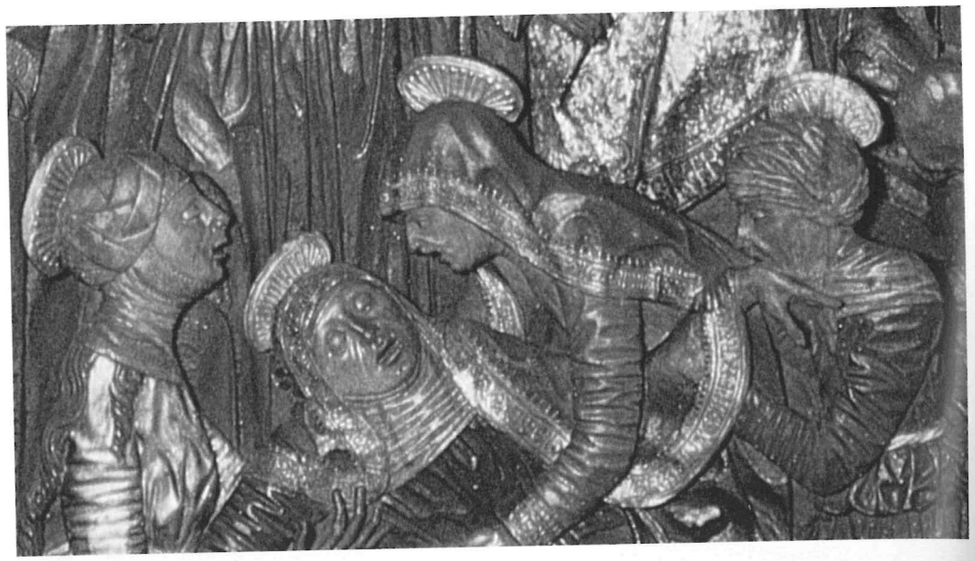


FIG. 23 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, particolare della fig. 10



FIG. 24 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, particolare della fig. 18

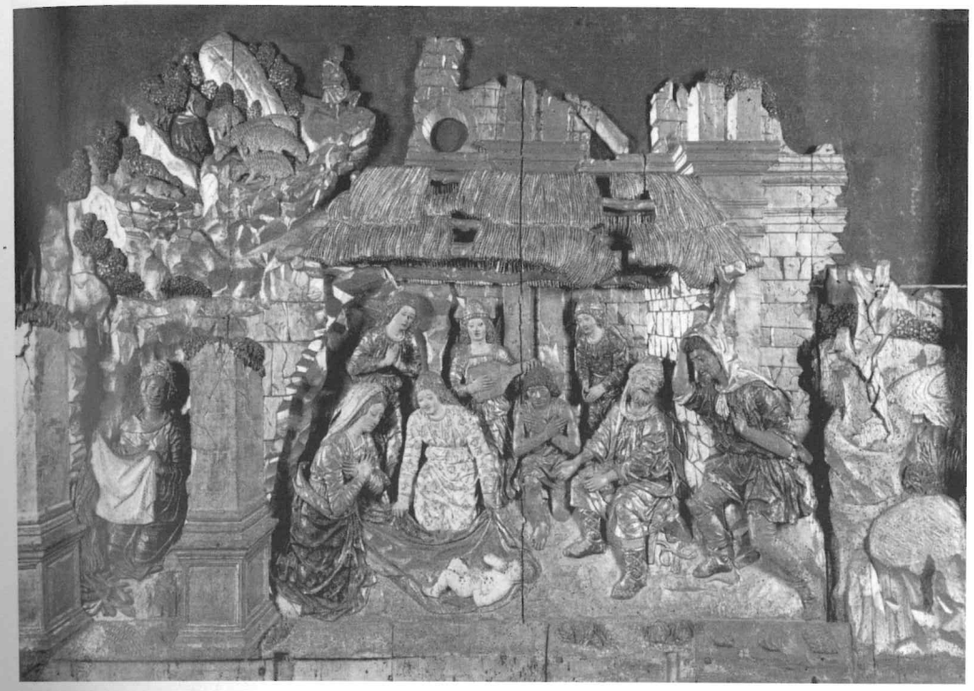


FIG. 25 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, *Presepe*, Pavia, Civica Pinacoteca Malaspina. (Foto P. Manusardi, Milano).

De Donati. Nella stessa *Adorazione dei pastori*, accanto alla parte centrale più raffinata, più corretta negli scorci, nei movimenti, più sottile nella resa dei panneggi, fanno riscontro alle estremità le figure degli angeli, a cui si può riconoscere, a non voler essere severi, quel tono "cordiale e umano" di cui parla Venturoli[20]. Tutto l'altare di Lodi, sebbene ambizioso nelle dimensioni e complesso nella struttura, non è tra le opere più "impegnate" dei De Donati, ma piuttosto un buon prodotto di una bottega che all'occorrenza sapeva esprimersi anche a livelli più alti[21].

Ci si chiede ora fino a che punto è possibile che si divaricasse la forbice delle differenze stilistiche e, conseguentemente, quanto può essere esteso il catalogo delle opere che spettano alla ditta De Donati. Il citato *Presepe* proveniente dall'oratorio di San Giuseppe a Trognano, oggi conservato alla Pinacoteca Malaspina di Pavia (FIG. 25)[22], aiuta forse meglio di qualunque altra opera a chiarire i termini della questione. Si tratta di una delle più spettacolari realizzazioni di tutta la scultura lombarda del Quattrocento. Nella scena, ambientata in una architettura in rovina contro un paesaggio, i muri del tempio diruto, sulla cui sommità si apre un oculo bramantesco, mostrano la tessitura regolare dei conci, molti dei quali sbrecciati, e inquadrano con impeccabile misura spaziale il luogo dell'evento, in cui pastori e angeli si mescolano alla sacra famiglia. Lo scorcio perfetto dei corpi, il digradare

dei piani nella breve prospettiva di questo teatrino si pongono in linea con gli effetti dell'altare di Santa Maria del Monte, ma ad un grado superiore, più maturo e sapiente. Anche il paesaggio, là goticamente inerpicato e ancora memore della decorazione ad intaglio degli stalli dei cori, è ora meglio distribuito ai lati della raffigurazione e si popola non solo di alberelli stilizzati ma anche di greggi, di un cane addormentato, di un pastore in ginocchio ad accogliere la buona novella, mentre più in basso a sinistra una stupenda fantesca mora asciuga al fuoco un panno che l'ignoto pittore incaricato della policromia ha decorato con preziose impressioni sull'oro. Il luccichio dell'oro è pervasivo, la preziosa foglia è distesa su quasi tutta la superficie, tranne gli incarnati; tutti i colori, applicati direttamente sul metallo e poi graffiti con una punta arrotondata, sfavillano mentre la superficie minuziosamente lavorata rende questo bagliore mutevole come la superficie dell'acqua. Sono fissate ormai al grado più alto le soluzioni compositive e decorative che decreteranno il successo della bottega De Donati in questo genere di prodotti. Un capolavoro come questo basta a spiegare la fortuna dei due fratelli nel replicare il soggetto e rende ragione della numerosa serie delle *Natività* e dei Presepi che di loro ci sono rimasti.

L'attribuzione del *Presepe* di Trognano ai De Donati poggia su numerosi riscontri stilistici, che per ora non è possibile circostanziare a livello documentario. L'opera faceva sicuramente parte di un'ancona di cui non risultano essere sopravvissuti altri frammenti, né si hanno documenti sulla sua commissione o descrizioni della sua forma originaria. Le strette relazioni, almeno dal punto di vista compositivo, con la lunetta dell'ancona di Lodi, che al confronto sembra una derivazione semplificata, spingono a considerare il 1494 della comissione lodigiana come il termine *ante quem*. Tenuto conto della discendenza bramantesca del motivo dell'oculo prospettico nell'architettura di fondo ripreso dall'incisione Prevedari del 1481, la datazione dell'opera può a questo punto oscillare di una dozzina d'anni. A stringere questi termini ancora ampi può aiutare il confronto con i rilievi di Varese e di Orselina che, se non furono eseguiti dalla stessa mano, dovettero almeno uscire dalla stessa bottega. I riscontri sono infatti numerosi: innanzitutto il paesaggio, che nei rilievi varesini come in quello di Trognano è formato da rocce percorse dai segni curvilinei della sgorbia dell'intagliatore, con il terreno irregolarmente corrugato, come un fondale di *papier maché*; quindi le figure di donne orientali inturbantate che assistono alla *Salita al Calvario* e che trovano il loro corrispettivo puntuale nella fantesca mora che asciuga il panno nella *Natività* pavese (FIGG. 26-27); le fisionomie degli angeli, sia nel *Presepe* sia nella *Pietà* dalle teste quasi sferiche sormontate da cuffiette a forma di elmo e lineamenti minuti e schiacciati (FIGG. 28-29). A tutto questo si oppone certamente una qualità più alta nel rilievo della Malaspina, ma riteniamo che questo scarto si spieghi almeno in parte con una certa distanza cronologica e che il *Presepe* di Trognano sia il prodotto più maturo dei maestri attivi a Varese e Orselina, cioè dei De Donati.



FIG. 26 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, particolare della fig. 6



FIG. 27 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, particolare della fig. 25

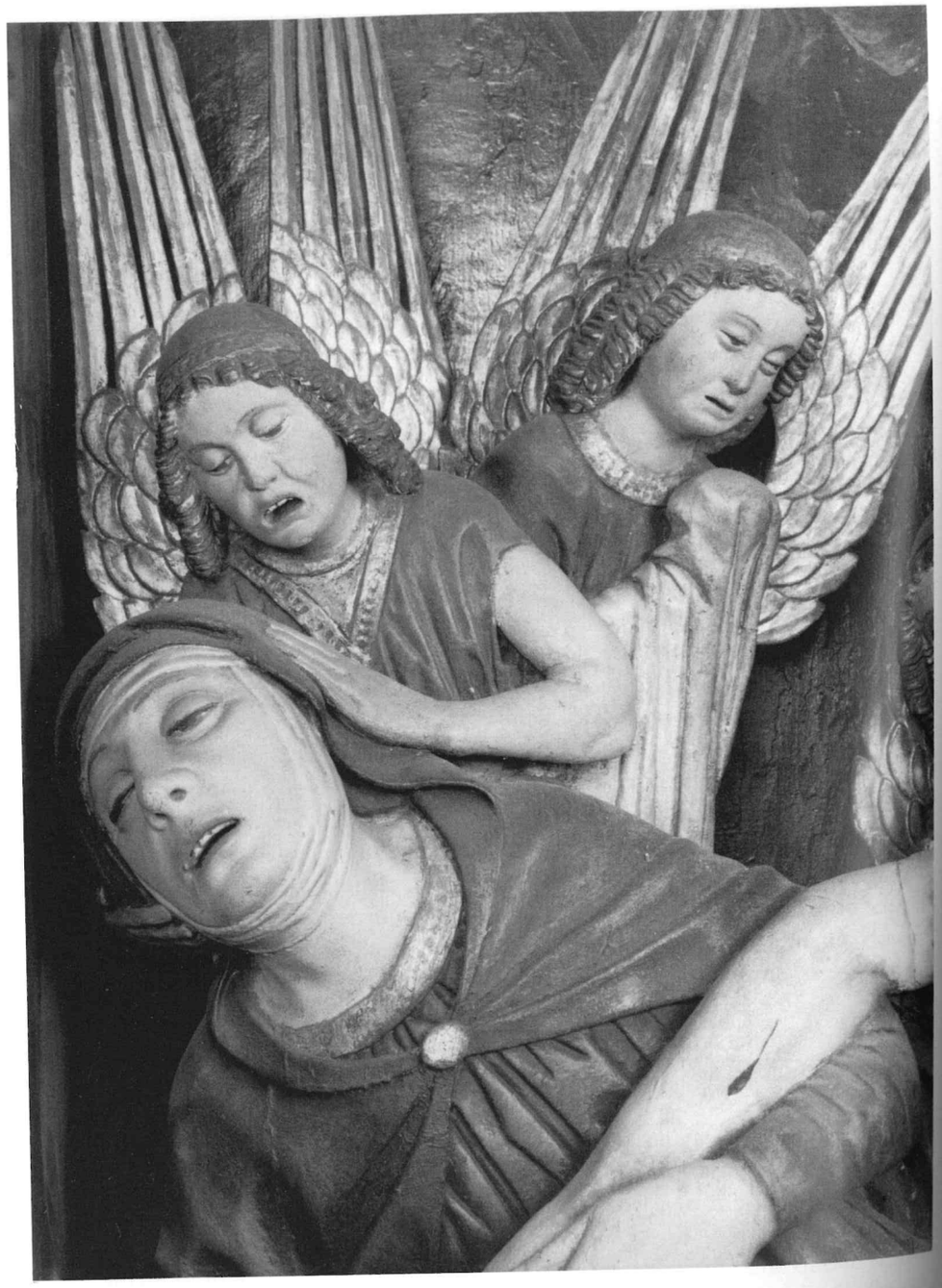


FIG. 28 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, particolare della fig. 18



FIG. 29 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, particolare della fig. 25





FIG. 30 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, *Angelo*, frammento di un rilievo ligneo forse raffigurante una *Natività*, 1490 ca., Torino, collezione privata.

FIG. 31 - Bottega De Donati, *Angelo*, 1490-1500 ca., Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.



FIG. 32 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, Madonna col Bambino e angeli, anconetta, 1490 ca., Firenze, collezione privata.

La conferma di questa ipotesi si trova in un'opera non ancora pienamente apprezzata in tutta la sua importanza, ossia il gruppo dell'*Immacolata e Santi*, grande composizione rilievo già facente parte di un'ancona eseguita prima del 1502 per l'Ospedale di Vigevano, dove tutt'ora è conservata (FIGG. 53-55)[23]. Rappresenta, in una struttura spiccatamente verticale, al centro la Vergine col Bambino in una mandorla (FIG. 54), in basso quattro santi inginocchiati in contemplazione del gruppo divino (FIG. 53)e, in alto, tre angeli cantori (FIG. 55). Seguendo la composizione dal basso verso l'alto si può osservare un decrescere della qualità dell'intaglio in proporzione diretta con l'altezza. I santi del registro basso, di grande finezza esecutiva, rimandano direttamente alla qualità del rilievo di Trognano, con la possibilità di confronti diretti e stringenti, come tra il volto di San Giuseppe e quello del santo vescovo del rilievo di Vigevano. Simile è anche l'andamento dei panneggi, a creste sottili e spezzate, ma più morbido e cedevole rispetto al gioco "cartaceo" di molta scultura in marmo. La Madonna al centro della composizione, con il suo volto quasi sferico e i lineamenti stilizzati, corrisponde nel modo più smaccato allo stereotipo dello "stile De Donati" nel senso della semplificazione e standardizzazione delle tipologie dei volti, della maniera di tagliare le pieghe dei panni per larghi piani e dell'espressione sospesa, un po' bamboleggiante, che assumono le figure: tutte caratteristiche che sono state finora assunte come dati di riconoscibilità a senso unico dei prodotti della bottega. Gli angeli del registro superiore, infine, sono fratelli gemelli degli angeli della *Natività* nell'ancona di Lodi, e vi si riconosce il livello più corsivo dell'arte dei De Donati.

Molto vicina alle opere del "Maestro di Trognano", che abbiamo voluto identificare con Giovan Pietro De Donati, è un'anconetta di collezione privata fiorentina (FIG. 32), che mostra una tale somiglianza col rilievo della Malaspina (soprattutto negli identici angeli musicanti), che non credo occorra dilungarsi sulla discussione attributiva. Alla stessa personalità va riferito anche un angelo, frammento forse di un ulteriore bassorilievo raffigurante una Natività, che si trova in una raccolta torinese (FIG. 30)[24]. Pur senza raggiungerne la qualità, si apparenta al gruppo anche un grazioso angelo delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, che per gli ovvi confronti a cui si presta va inserito a buon diritto nel *corpus* che andiamo ricostruendo (FIG. 31).

Torniamo dunque alle date. Per tutte le ragioni esposte sopra, il *Presepe* del museo di Pavia è un'opera più matura rispetto ai rilievi di Varese e Orselina. Quest'ultimo fu eseguito, come si è visto, entro il 1487; anche per i rilievi di Santa Maria del Monte non dovremmo allontanarci di troppo da questa data, sebbene occorra ancora fare qualche precisazione. Il rilievo della *Flagellazione* (FIG. 14) è infatti di mano diversa rispetto agli altri tre e richiama da vicino lo stile dei rilievi di Lodi, con i volti tondi e schiacciati, privi di quelle asprezze e di quell'espressività concitata delle altre tre scene. Un dettaglio del trono di Pilato, decorato con la figura di un armigero, anch'esso ripreso dall'incisione del Mantegna, ha spesso attirato l'attenzione degli studiosi; Venturoli ha pensato che vi si possa individuare la mano

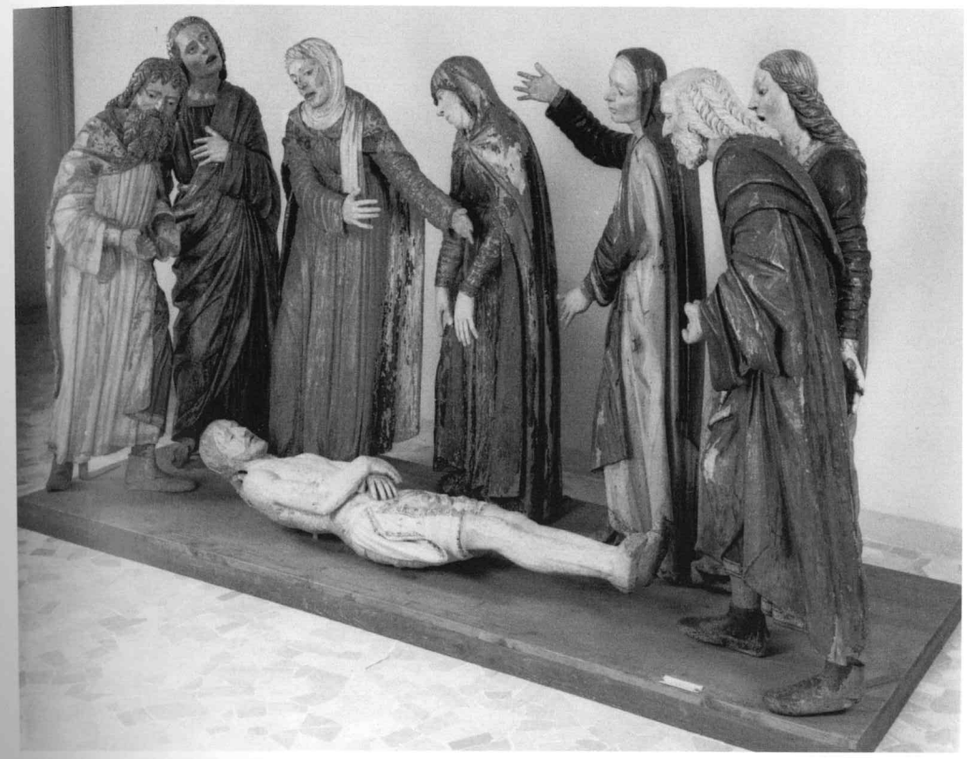


FIG. 33 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Pietra dell'Unzione*, gruppo scultoreo già al Sacro Monte di Varallo, *ante* 1493, Varallo Sesia, Pinacoteca



FIG. 34 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Giuseppe d'Arimatea*, particolare dalla *Pietra dell'Unzione*

"di un pittore di altissima qualità tra Butinone e Bramantino giovane sui primi anni '90"[25]. Perfino le misure della *Flagellazione* differiscono da quelle degli altri tre rilievi: insomma, tutto lascia pensare che l'esecuzione sia avvenuta in tempi diversi rispetto agli altri rilievi, alcuni anni più tardi e non da parte dell'artista più dotato della bottega.
Tirando le fila del nostro ragionamento, la personalità trainante della bottega De Donati, quella a cui spettano i primi tre rilievi di Santa Maria del Monte, la *Pietà* di Orselina, il *Presepe* di Trognano, deve essere stata quella di Giovan Pietro, il cui *corpus* così ricostruito trova il suo punto d'appoggio iniziale nei dorsali del coro varesino eseguiti ancora sotto la tutela di Giacomo Del Maino e senza la collaborazione del fratello Giovanni Ambrogio. Quest'ultimo dovette in un secondo tempo, per motivi che ignoriamo, assumere su di sé il maggior carico di lavoro pendente sulla bottega, mentre il fratello si riserverà di intervenire in circostanze particolari, come quella dell'altare di Vigevano, per il quale si conosce il termine *ante quem* del 1502. Quanto alle date delle scene della Passione di Varese, occorre pensare ai primi anni ottanta per i primi tre rilievi e forse al 1490 circa per la *Flagellazione*. La somiglianza davvero puntuale che abbiamo notato tra alcuni det-

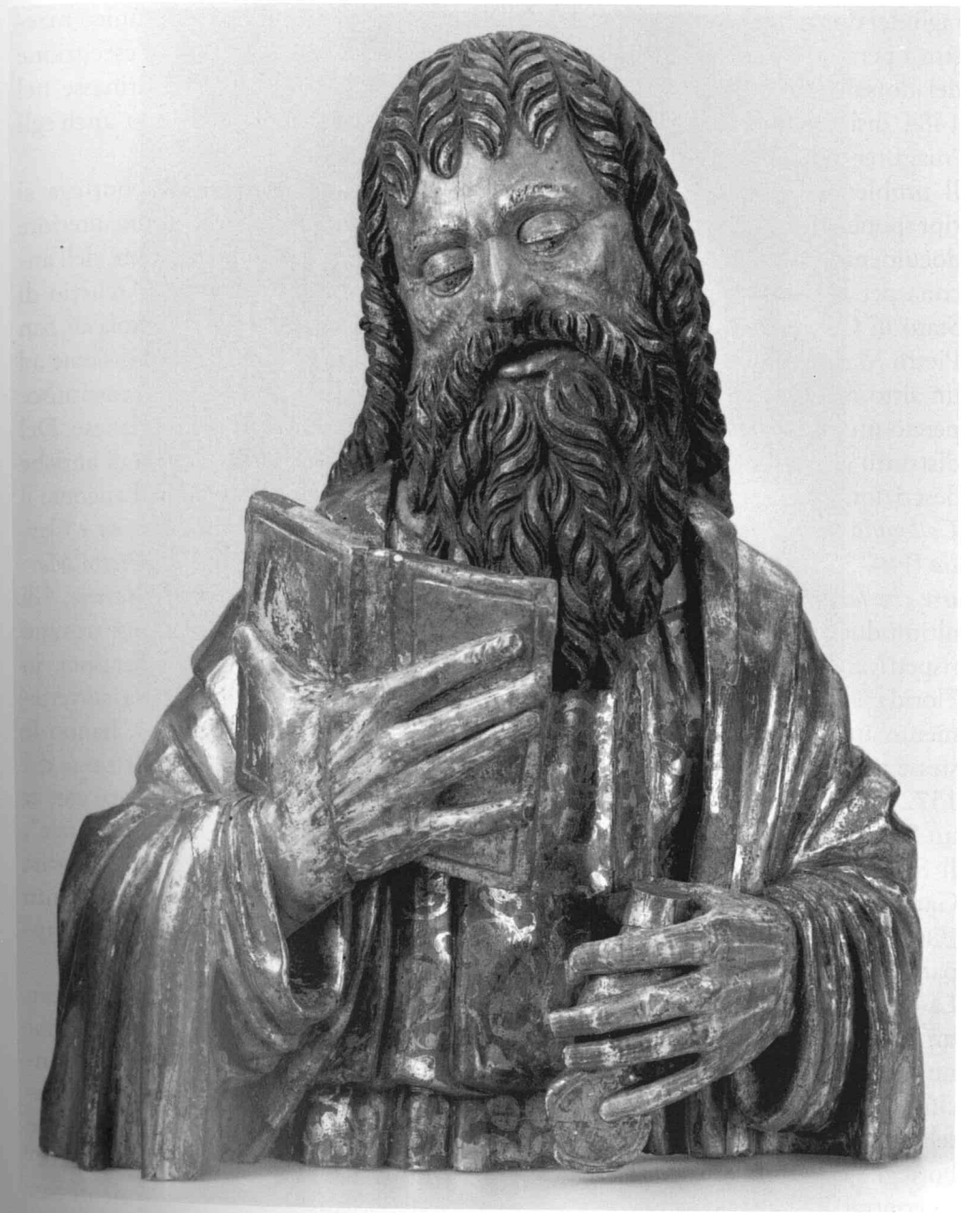


FIG. 35 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *San Matteo* (?), 1490-95 ca., Torino collezione privata.

tagli dei dorsali del coro e dei rilievi dell'altare sembra ricondurre a un unico maestro operante in uno stretto giro di anni. È probabile che solo dopo l'esecuzione dei dorsali e dei grandi rilievi di Varese Giovan Pietro De Donati firmasse nel 1484 insieme al fratello Giovanni Ambrogio, nel frattempo diventato anch'egli "magister", il contratto per il coro di San Francesco a Pavia.

Il problema della suddivisione delle responsabilità all'interno della bottega si ripropone anche in occasione della recente e importante scoperta di un ulteriore documento che riguarda i De Donati. Si tratta dell'atto di commissione dell'ancona per la chiesa comasca di San Giovanni Pedemonte, trovato nell'Archivio di Stato di Como da Antonio Battaglia[26]. La convenzione, stesa tra la Scuola di San Pietro Martire di Como e Giovanni Ambrogio De Donati, menzionato insieme ad un altro maestro, tale Martino di Castello da Caspano, è datata 1497 e costituisce perciò un punto fermo per la ricostruzione dell'attività della bottega milanese. Del distrutto altare sopravvivono per fortuna diversi frammenti. Con l'aiuto di antiche descrizioni, si possono infatti identificare le quattro scene principali dell'ancona: il *Colloquio mistico di San Pietro Martire con le sante vergini Agnese, Caterina e Cecilia* (FIG. 37), *San Pietro Martire che parla col Crocifisso* (FIG. 38), *San Pietro Martire che lascia i confratelli* (FIG. 39), e infine il *Martirio di San Pietro Martire*. Gli ultimi due rilievi sono già stati identificati come opere dei De Donati e si trovano rispettivamente a Berlino-Dahlem e al Ringling Museum of Art di Sarasota, in Florida[27]. La prime due scene, finora sfuggite agli studiosi italiani, ma correttamente attribuite da Olga Puimanova, si trovano nel Museo di Opava, hanno le stesse misure dei rilievi già noti e corrispondono esattamente a una descrizione del 1572[28]. Quest'ultima parla anche di "una bellissima donna col figlio in braccio, et un San Pier Martire ginocchioni le sta' a' i piedi, e sono figure grandi al naturale". Il San Pietro Martire inginocchiato si trova oggi a Boston, nell'Isabella Stewart Gardner Museum, catalogato come prodotto lombardo del primo Cinquecento (FIG. 40)[29]. Le misure "al naturale" e la decorazione della veste confermano l'appartenenza all'ancona comasca.

La circostanza di trovare menzionato Giovan Ambrogio senza il fratello, ma con un aiuto di Caspano (non a caso la località della Valtellina dove rimane il maggior numero di opere attribuibili ai De Donati) non deve portare alla frettolosa conclusione che nell'altare di Como vada riconosciuta unicamente l'impronta del fratello minore, poiché sappiamo quanto complessi fossero i rapporti all'interno delle botteghe e soprattutto quanto spesso Giovan Ambrogio abbia, da solo, sottoscritto contratti e pagamenti anche a nome del fratello. Anche in queste storie di San Pietro Martire si deve constatare la presenza di due registri stilistici diversi. Il più raffinato corrisponde ai due rilievi di Praga, ricchissimi di passaggi delicati e sapientemente scorciati, mentre una maggiore robustezza, unitamente a una certa sommarietà nell'intaglio sono nel rilievo di Berlino e soprattutto in quello di Sarasota, direttamente accostabile ad alcune scene dell'ancona del museo di Lodi. Vale la pena di soffermarsi un momento sui due splendidi rilievi di Opava, soprattutto

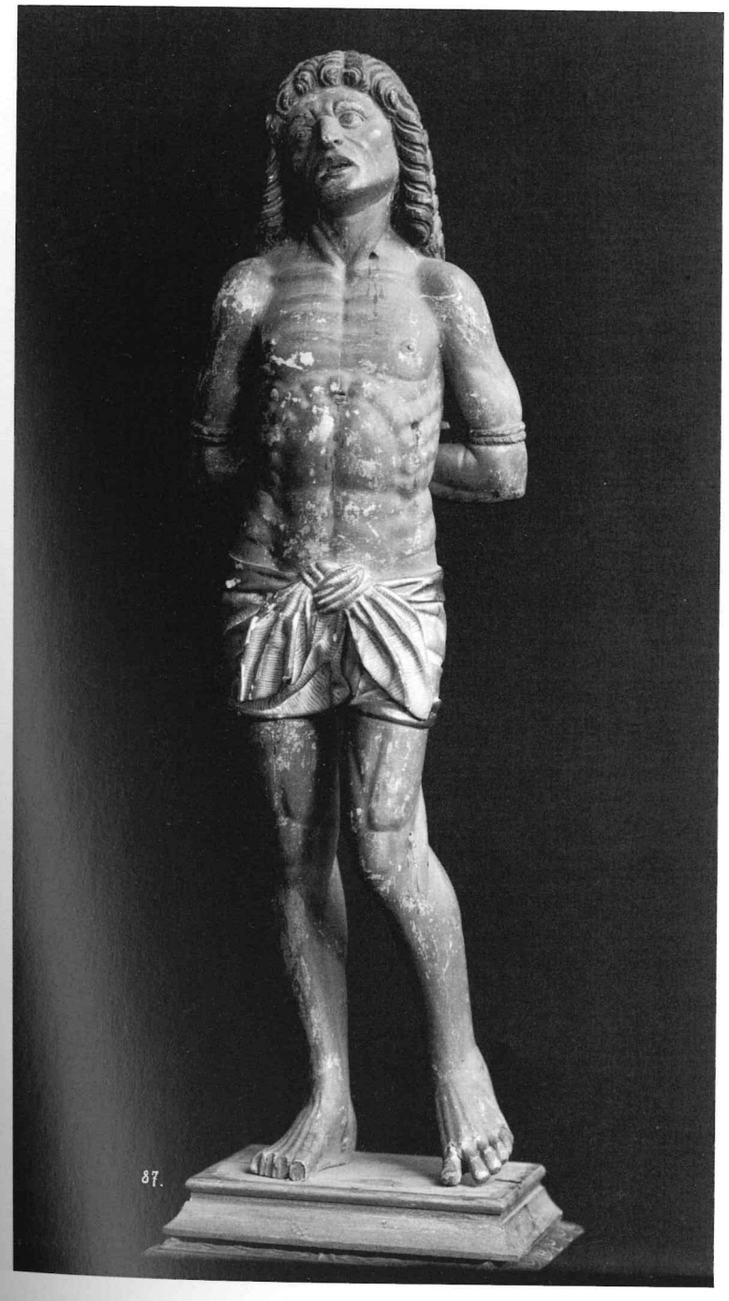


FIG. 36 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *San Sebastiano*, 1490 ca., ubicazione sconosciuta.



FIG. 37 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati,
Le Sante Vergini appaiono a San Pietro Martire, Opava, Museo d'Arte.



FIG. 38 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati,
San Pietro Martire in preghiera davanti al Crocefisso, Opava, Museo d'Arte.

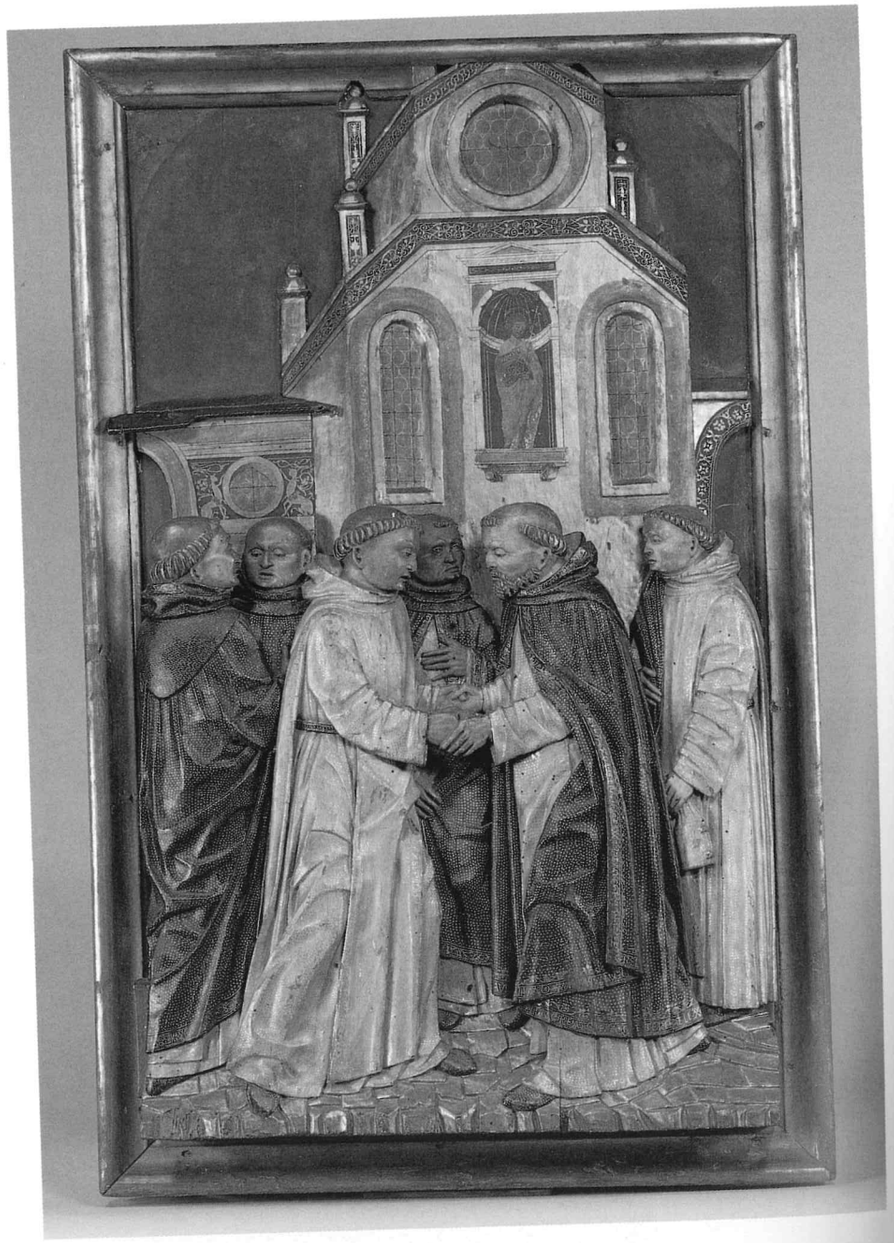


FIG. 39 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati,
San Pietro Martire lascia i confratelli, Berlino Staatliche Museum.



FIG. 40 - Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati,
San Pietro Martire in ginocchio, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

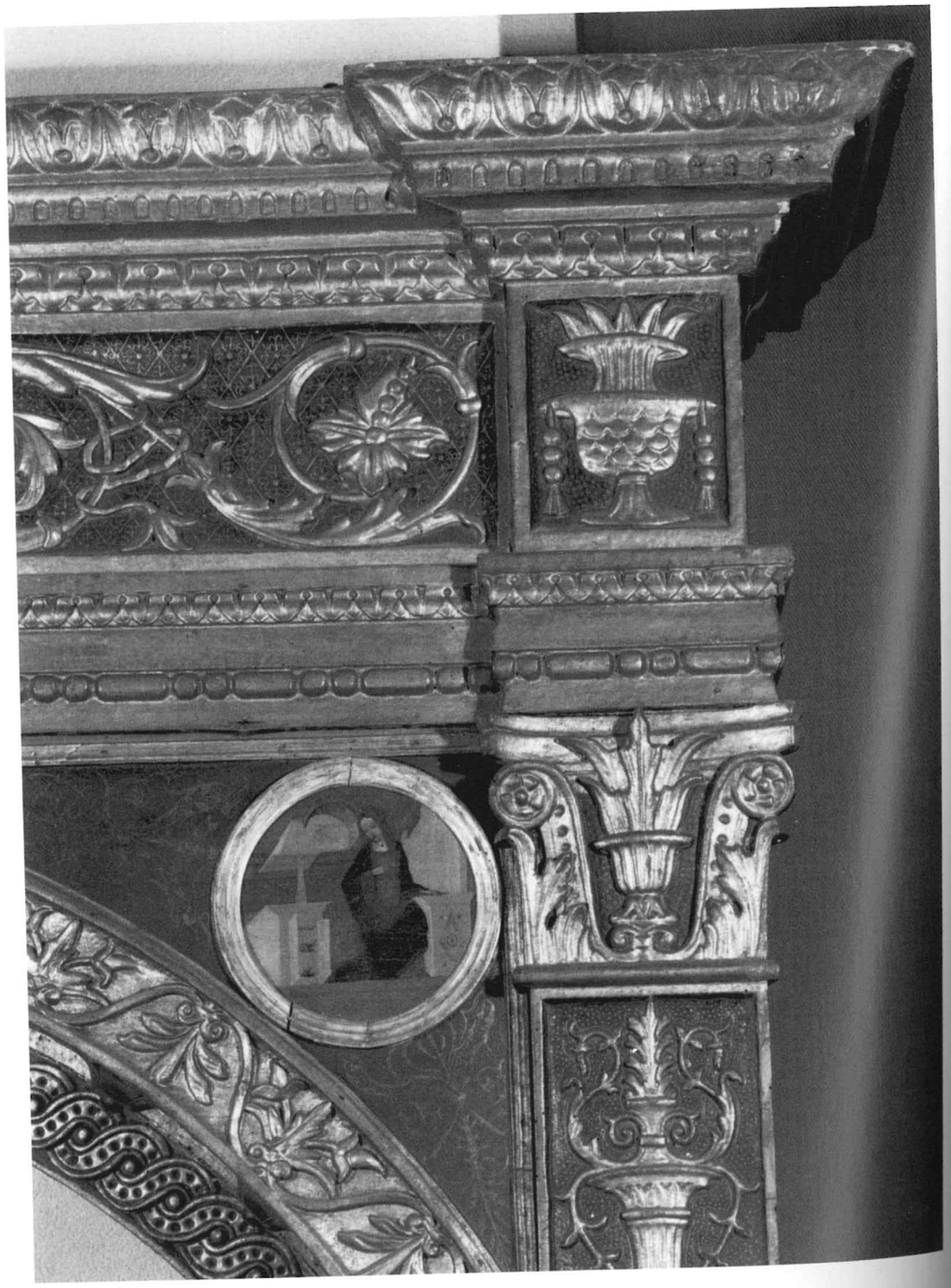
per la delicata rappresentazione degli interni. L'attenzione al dettaglio domestico è di una qualità non comune, non solo per la cura nella descrizione di piastrelle e decorazioni murali, delle mensole e degli infissi, ma perché l'ispirazione alla quotidianità sembra immediata, fresca e diretta come raramente è dato di vedere. In questo senso la distanza è profonda rispetto alle altre due scene, più "pubbliche" e tanto più convenzionali.

Alla luce di tutte queste considerazioni, si può rileggere la vicenda della bottega De Donati ipotizzando un percorso parallelo dei due fratelli, che permette di cogliere meglio la complessità della loro produzione. Si deve innanzitutto riprendere in considerazione il gruppo della *Pietra dell'Unzione* della Pinacoteca di Varallo, una delle più antiche realizzazioni dei De Donati (FIGG. 33-34). Tale attribuzione, che si basa sulle incontestabili relazioni con le opere certe della bottega[30], non toglie che siano possibili, e anzi estremamente probabili, i rapporti con la pittura dello Spanzotti, sottolineati dai suggestivi confronti proposti a suo tempo dalla Repaci Courtois[31], ma nel senso delle profonde suggestioni della cultura coeva che sono riscontrabili nell'opera di questi intagliatori, a partire dalle desunzioni mantegnesche dei rilievi varesini e proseguendo con gli evidenti richiami a Bramante e Bramantino dell'ancona della *Resurrezione di Lazzaro* a Caspano. La robustezza delle figure di Varallo, dai visi squadrati, le grandi mani distese, i volumi appiattiti sul piano frontale danno vita a una scena solenne, ieratica. Lo stile di queste figure rimanda al nucleo di opere in cui abbiamo voluto riconoscere Giovanni Ambrogio. Un confronto tra il Giuseppe d'Arimatea della *Pietra dell'Unzione* e quello della *Deposizione* del Castello Sforzesco (FIG. 17) mostra l'utilizzo di uno stesso prototipo, tradotto però a Varallo con una potente capacità di sintesi e con un gusto meno concitato e drammatico. Ritroviamo questo gusto in alcune scene della Natività uscite dalla bottega probabilmente negli anni novanta, in particolare in quella oggi a Detroit o nell'altra di grandi dimensioni del Castello Sforzesco, delle quali si parlerà più avanti. La differenza con le preziosità del *Presepe* di Trognano o, rimanendo nell'ambito dei Compianti, con lo splendido gruppo di Caspano (v. più oltre), conferma la presenza di due registri che, pur nella ripetizione di schemi compositivi analoghi, continuano a contrappuntarsi lungo tutta la carriera dei due fratelli.

Raffaele Casciaro



FIG. 41 - Fratelli De Donati e Antonio Raimondi, cornice lignea policroma e dorata, già Lodi, Santuario dell'Incoronata, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIGG. 42-43-44 - Ludovico (attr.) e bottega De Donati, *Vergine annunciata, Santa, Angelo annunciante,* particolari della cornice, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 43



FIG. 44



FIG. 45 - Bottega De Donati, Cornice dell'ancona della *Resurrezione di Lazzaro*, particolare della *Vergine annunciata* di Ludovico De Donati, Caspano di Civo (Sondrio), chiesa di San Bartolomeo.

A giudicare dal numero di opere a loro assegnabili, che tornano via via alla luce, si può cautamente ipotizzare come, a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, la bottega De Donati cerchi di contendere il primato a quella di Giacomo Del Maino, considerato il principale scultore ligneo del ducato sforzesco. Per il sodalizio tra i due fratelli s'infittiscono le commissioni, divenute sempre più prestigiose, a partire da quella che li coinvolge nell'esecuzione della cornice più importante realizzata fuori Milano, per il polittico di Butinone e Zenale nella collegiata di Treviglio, il cui ultimo pagamento, al 4 gennaio 1491, avviene con l'ancona ormai montata sull'altare maggiore.
In questi anni la bottega sembra allestita a Milano dove, quanto meno, Giovanni Pietro è ricordato l'11 maggio 1489 e dove Giovanni Ambrogio, il 14 gennaio 1491, riceve un acconto per la struttura dei nuovi organi del Duomo.
Se, dunque, la bottega si avvia a divenire la più impegnata del periodo, la concorrenza con quella dell'altro milanese Del Maino, presso il quale inizia a collaborare il figlio Giovan Angelo, dovette intensificarsi soprattutto fuori dalla capitale, dove i De Donati, forse più di questi ultimi, acquisiscono prestigiosi incarichi nei centri di culto di primaria importanza seppure non direttamente legati alla corte. Da Treviglio a Orta, da Orselina a Varallo, da Arona a Monza[32], la diffusione della scultura lignea della bottega è ben documentata in chiese e santuari che prediligono questo materiale al marmo.
Dopo il 30 gennaio 1494 si può far risalire l'esecuzione dell'ancona lignea per il Santuario mariano dell'Incoronata di Lodi[33]. In quella data viene infatti collocata la cornice provvisoria, eseguita dai fratelli Lupi, contenente l'immagine votiva della Madonna che si trovava in origine dipinta sulla facciata della casa che divenne il luogo prescelto per edificare il santuario[34]. La monumentale struttura, ora divisa fra le collezioni d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano e il Museo Civico di Lodi, venne terminata entro il 1497 e dorata, subito dopo, dal milanese Antonio Raimondi[35]. Vi è da pensare che la cornice lignea conservata al Castello Sforzesco (FIGG. 41-44) contenesse lo stesso affresco con l'immagine votiva della Madonna. Attorno a questa struttura si dovevano sviluppare i bassorilievi policromi con le *storie della Vergine,* ora esposti al Museo lodigiano, secondo la ricostruzione ipotizzata dal Venturoli[36].
Attraverso l'analisi dell'intaglio delle singole formelle dobbiamo ritenere che l'impegno preminente sembra essere svolto da colui che si configura con Giovanni Ambrogio. Rappresentativi del suo stile sono i pannelli con la *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, l'*Incontro tra Anna e Gioacchino*, la *Presentazione della Vergine al tempio* e lo *Sposalizio della Vergine* (FIGG. 46-48). Lo scultore si distingue per un linguaggio più schietto e narrativo, una parlata semplice dall'accento fortemente lombardo, un dialogo spontaneo rispetto ai discorsi dall'inventiva più sottile e raffinata di Giovanni Pietro.
Quella stessa parlata dal tipico stampo lombardo che risuona nei due più grandi bassorilievi, il primo raffigurante *Cristo flagellato* (FIG. 14), sopra un'altare negli

ambienti di clausura del Sacro Monte di Varese, e l'altro, il *Presepe con San Bernardino in preghiera* (FIG. 51), collocato nella chiesa omonima di Orta non prima del 1495. Nonostante le pesanti ridipinture, la ripetizione dei consolidati modelli della bottega ne fanno due tipici esempi, aderenti al repertorio di Ambrogio, da datare, il primo, in concomitanza con l'esecuzione dell'altare lodigiano, probabilmente verso la metà di quest'ultimo decennio, e il secondo ad un momento leggermente successivo, di maggiore semplificazione formale.
Al suo nome si associa l'inedito *San Sebastiano* (FIG. 36), che mi è noto da una vecchia lastra fotografica[37], dove possiamo ugualmente rilevare la medesima matrice esecutiva, al di là di una più marcata attenzione espressiva. L'intaglio si presenta infatti particolarmente marcato, teso alla ricerca di un naturalismo severo. Al tronco rigido, saldo a terra, ben piantato sulla gamba destra, mentre con l'altra accenna un movimento, si innesta il collo teso e il volto segnato dal dolore, che offre un'immagine di robusta fierezza. La scultura risale alla fine degli anni '80 o ai primi anni '90 e corrisponde al maestro della *Pietra dell'Unzione* di Varallo (che sappiamo anteriore al 1493). Sono simili le maschere di dolore di Giovanni evangelista e del Nicodemo (FIGG. 33-34), con i visi segnati, gli zigomi sporgenti e i nasi pronunciati.
In questo contesto si inserisce quest'altra inedita figura di *San Matteo* (FIG. 35) a mezzo busto e col pugnale[38], di cui risalta il riuscito modellato del panneggio. La robusta pienezza, unita all'incisivo fendere delle pieghe, depongono per una datazione ancora quattrocentesca, in sintonia con la produzione di Pietro Bussolo e intermedia rispetto al termine cronologico indicato dalla *Pietra dell'Unzione* di Varallo. Anche il bassorilievo di Orta e l'*Adorazione del Bambino* (FIG. 52) dell'Institute of Arts di Detroit[39] sono da considerare come logica evoluzione dell'unico percorso di Giovanni Ambrogio.
In prossimità di queste opere, sempre durante l'ultimo decennio, dovrebbero risalire le quattro formelle a bassorilievo raffiguranti le *Storie di San Giulio*, nella sacrestia della basilica sull'isola omonima, al lago d'Orta[40]. San Giulio, insieme al fratello San Giuliano, è considerato l'evangelizzatore dell'alto novarese; e nei pannelli dei De Donati si narrano le vicende che hanno permesso la costruzione della chiesa di Gozzano, centro della loro opera pastorale, con l'aiuto di tutti i fedeli. Nel pannello illustrato (FIG. 56) vediamo San Giulio che, secondo la narrazione di Jacopo da Varazze, ferma un carro sul quale gli astuti passanti, per evitare di farsi coinvolgere nell'impresa, trasportano un uomo che si è sdraiato fingendosi morto. Lo stile corrisponde a quello della bottega De Donati, ad un livello intermedio, che non esclude interventi di Giovan Pietro ma, più affine al repertorio di Ambrogio, per quella semplificazione del linguaggio in chiave didascalica, coerente alle necessità liturgiche.

Seppure non venga mai ricordato dai documenti insieme ai fratelli, è probabile che, in talune circostanze, i due intagliatori si avvalessero della collaborazione del



FIG. 46 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Lodi, Museo Civico.



FIG. 47- Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Sposalizio della Vergine*, Lodi, Museo Civico.



FIG. 48 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Sibille*, Lodi, Museo Civico.

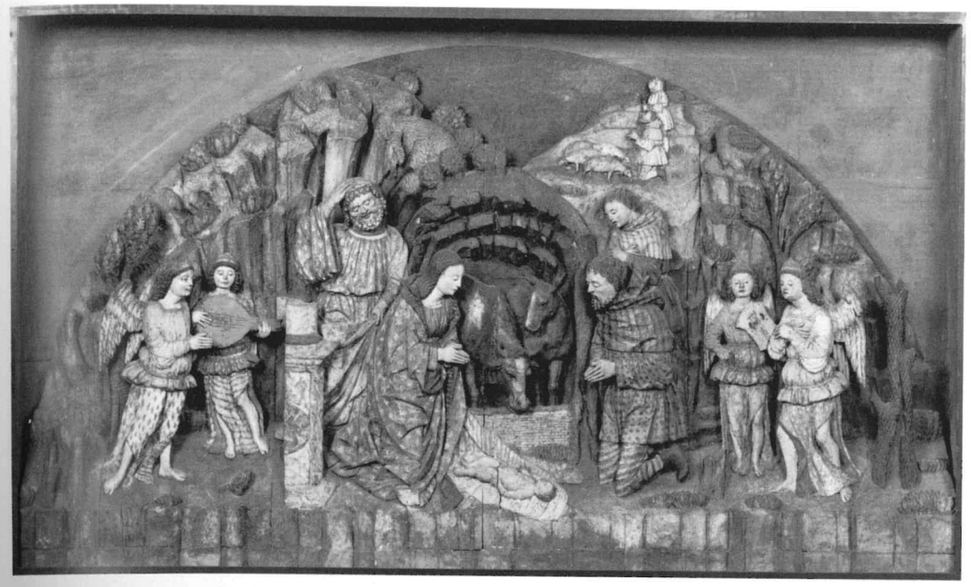


FIG. 49- Giovanni Ambrogio e Giovan Pietro (?) De Donati, *Adorazione del Bambino*, Lodi, Museo Civico.



FIG. 50 - Ludovico De Donati, *San Donato esorcizza un giovane alla presenza dei genitori*, già Monte Carlo, vendita Christie's.

terzo figlio di Giovanni, Ludovico (Luigi o Aloisius) De Donati. Le più antiche notizie sul suo conto lo ricordano a Vercelli, quando il 23 aprile 1491 appare testimone in due atti sottoscritti dai due pittori Ismaele e Eliazaro Oldoni. In tali documenti Ludovico risulta originario di Milano e non ancora "magister": era quindi in giovane età. L'artista è stato dunque per alcuni anni allievo e collaboratore degli Oldoni e intrattenne con loro rapporti di lavoro almeno fino al 19 novembre 1495[41]. Nel frattempo e cioè dal luglio 1494 Ludovico si stabilisce a Milano, nella parrocchia di San Martino in Compito. Da questi documenti giunge la conferma della sua attività di pittore. Nel giro di pochi anni egli infatti stipula ben tre contratti con altrettanti apprendisti o garzoni, alcuni dei quali interrompono prematuramente il rapporto di lavoro[42]. Il pittore viene anche ricordato a Como[43] per un pagamento da parte degli scolari della Scuola di San Pietro Martire, i medesimi che l'anno prima, nel 1497, avevano commissionato al fratello Ambrogio l'ancona per il convento domenicano.

Alla luce della ricostruzione stilistica dell'attività di Ludovico[44], desidero credere, come già propose Venturoli[45], che i quattro pannelli della cornice lodigiana siano stati dipinti da lui (FIGG. 42-44). Se l'ipotesi ha trovato opposizione per via del menzionato intervento del Raimondi, va altresì sottolineato come il documento parli di questo artista soltanto per l'indoratura. Le figure dipinte sulla cornice mi pare si avvicinino allo stile di Ludovico dell'ultimo lustro del Quattrocento. La stretta relazione che intercorre con le tavolette di Chambéry, Williamstown e in collezione privata, con le opere nel monastero di San Benedetto a Bergamo e con i tre pannelli della collezione Lanckoronski, un tempo a Vienna e ora al castello Wawel di Cracovia[46], sottolineate dal marcato grafismo dei contorni delle figure, sembra molto convincente. È in particolare con i quattro santi, effigiati nelle ante del tabernacolo di Bergamo, che troviamo il medesimo stile nervoso e tagliente, di chiara ascendenza butinoniana e con suggestioni ferraresi da un lato, sottolineate dalla presenza del pittore cremonese Antonio Cicognara proprio a Lodi, e liguri dall'altro, per via di quella vena realistica che trova massima espressione in Carlo Braccesco, milanese d'origine. Oltre al sinuoso fluire del corpo, accentuato dall'uso di contorni scuri, troviamo somiglianze nel disegno filiforme delle mani, nel simile fondale di paesaggio e nella conoscenza delle norme prospettiche applicate con uno spirito eccentrico.

Il coinvolgimento, sia pur marginale, di Ludovico nell'impegno lodigiano permette di ridisegnare i rapporti di lavoro tra i fratelli De Donati, ipotizzando che vi fosse una preferenza nella scelta del pittore, e offre un utile elemento cronologico per la fase iniziale del percorso di Ludovico.

Il nuovo secolo si apre con la già menzionata impresa conservata nell'Ospedale civile di Vigevano, eseguita prima del 1502, che merita di essere ben esaminata perchè conferma le differenze finora sottolineate. Possiamo infatti rilevare come si sia avviato un rinnovamento stilistico nella produzione della bottega. Un aggior-



FIG. 51 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Presepe con San Bernardino in preghiera*, Orta, chiesa di San Bernardino.



FIG. 52 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Adorazione del Bambino*, Detroit, Institute of Arts.



FIG. 53 - Giovan Pietro (attr.) De Donati, *Santi*, frammenti dell'ancona dell'Immacolata Concezione, *ante 1502*, Vigevano, Ospedale Civile.



FIG. 54 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Immacolata Concezione*,
frammento dell'ancona *ante 1502,*
Vigevano, Ospedale Civile.



FIG. 55 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Angeli reggicartiglio*,
frammenti dell'ancona dell'Immacolata Concezione, *ante 1502,* Vigevano, Ospedale Civile.

namento formale tale da creare uno stacco dalle opere precedenti, in particolare da quelle lodigiane. La composizione centrale, raffigurante il gruppo dei quattro santi inginocchiati in preghiera, ha assunto quella libertà plastica e spaziale che abbiamo indicato appartenere probabilmente al solo Giovan Pietro (FIG. 53). La minuta qualità dell'intaglio perviene a risultati simili a quelli espressi nei pannelli per l'ancona della chiesa comasca di San Giovanni Pedemonte (FIGG. 37-40), di pochi anni più antica. Sembra di poter avanzare l'ipotesi che la personalità trainante sia quella di Giovanni Pietro, vero promotore della linea da seguire, e che il fratello, con gli aiuti, segua in chiave semplificata e a distanza di tempo l'impostazione stilistica tracciata dall'artista più sensibile.

Il più significativo spartiacque col fratello viene suggerito all'interno della stessa ancona dal gruppo dei *tre angeli* (FIG. 55) che sostengono il cartiglio e dalla *Immacolata Concezione* (FIG. 54) nella mandorla, realizzati in una più semplice e misurata rappresentazione. La differenza fra i due fratelli risalta nuovamente in una delle novità più interessanti emerse dalle ricerche sui De Donati, questa formella raffigurante l'*Adorazione del Bambino* (Torino, collezione privata) (FIG. 57)[47].

L'artista dedica particolare attenzione alla realizzazione minuta di ogni dettaglio che assume la precisa funzione di contribuire a caratterizzare la tridimensionalità dello spazio rappresentato. Anche solo dall'esame della parte scultorea, si rende evidente l'interesse dell'autore verso le più aggiornate norme prospettiche. Lo scultore utilizza al meglio, con gli accorgimenti possibili, il ridotto spessore del pannello per esprimere quegli effetti di profondità e di sviluppo spaziale che sono alla base delle ricerche bramantesche allo scadere del Quattrocento a Milano. La



FIG. 56 - Giovanni Ambrogio (attr.) e Giovanni Pietro (?) De Donati, uno di quattro episodi con le *Storie di San Giulio*, Isola di San Giulio, sul lago d'Orta, sacrestia della basilica.



FIG. 57 - Giovanni Pietro (attr.) De Donati, *Adorazione del Bambino*, Torino, collezione privata.

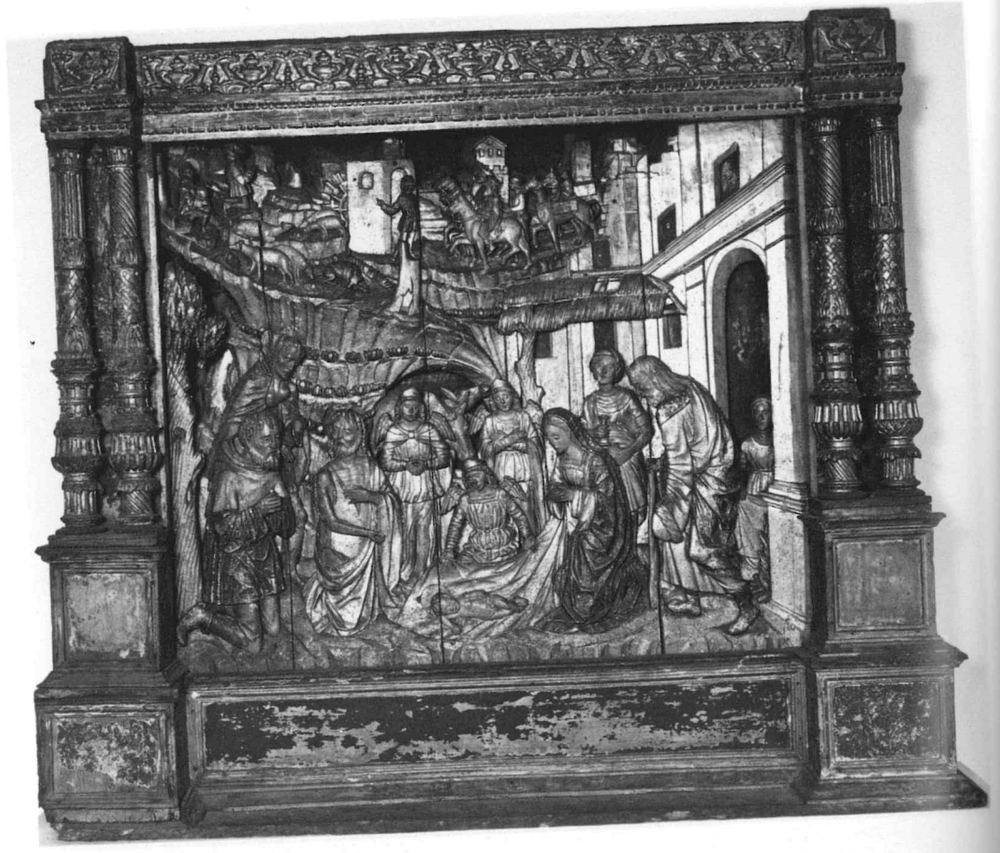


FIG. 58 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio (?) De Donati, *Adorazione dei pastori*, Londra, Victoria and Albert Museum.



FIG. 59 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio (?) De Donati, *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, Parigi, Museo del Louvre.



FIG. 60 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio (?) De Donati,
Incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea, Parigi, Museo del Louvre.

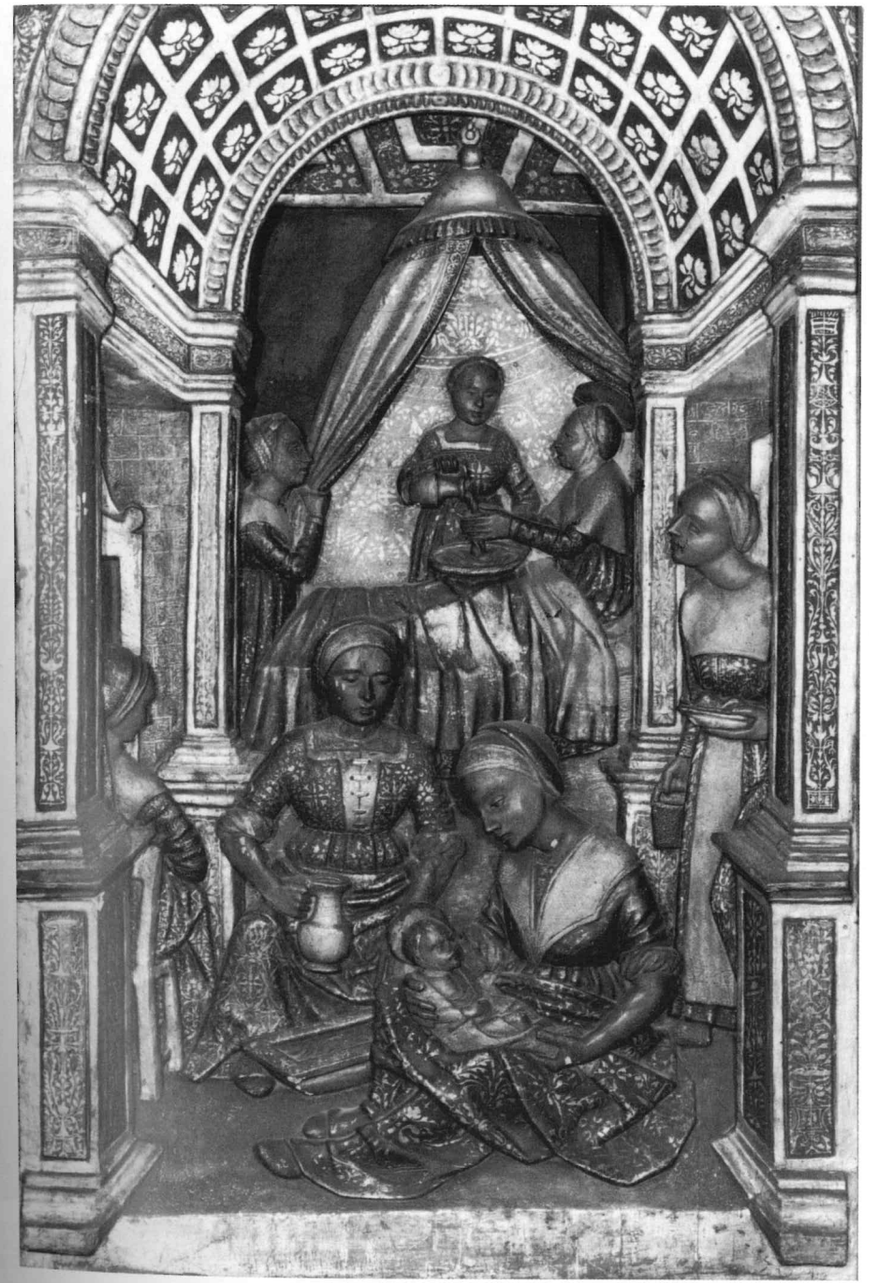


FIG. 61 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio (?) De Donati, *Nascita della Vergine*,
Parigi, Museo del Louvre.



FIG. 62 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Adorazione del Bambino*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

disposizione obliqua dei protagonisti, il loro suggerire volumi ampi e dilatati, all'interno di una cavità ben studiata dal punto di vista spaziale, sono tutti elementi caratteristici di questa tensione. Le scanalature nella roccia dalle quali si sprigiona qualche ciuffo di verde o la minuziosa qualità del movimento dei panneggi, screziati di piccole decorazioni argentee, cespugli dorati, superfici levigate e panneggi increspati, il tutto con grande naturalezza e raffinata arte del cesello. Livello qualitativo e soluzioni compositive che ricordano la più grande *Adorazione dei pastori* (FIG. 58) conservata con la cornice originale al Victoria and Albert Museum di Londra[48], assegnabile per lo più a Giovanni Pietro.

In entrambe le opere, nella parte superiore, tra le rocce, si vede transitare il corteo dei Magi d'innanzi all'imponente edificio sulla sommità della collina mentre, nel solo piccolo bassorilievo, in primo piano, un pastore accanto al proprio gregge si porta la mano alla fronte per scorgere più distintamente la direzione della stella cometa. Da non perdere è il singolare brano, in bilico tra sapiente effetto prospettico e geniale connotazione dell'autore, che inquadra la mucca al pascolo vista dalle terga attraverso un anfratto roccioso, o quello del cane accovacciato sul terreno, parzialmente nascosto dalle fronde degli alberi. Nulla è ovvio o lasciato al caso come, nel bassorilievo di Londra, l'ancella che osserva da sotto l'arco sulla destra, tanto simile alle figure dei pannelli pervenuti al Museo di Opava (FIGG. 37-38).

Le caratteristiche di stile fanno sì che il pannello, in collezione privata, vada certamente ascritto a Giovanni Pietro, l'artista che esordisce a Varese e che proponiamo come il più dotato dei fratelli De Donati. L'esecuzione si avvicina alla lunetta col medesimo soggetto per l'ancona dell'altare maggiore dell'Incoronata di Lodi (ora al Museo Civico), databile tra il 1495 e il '97 (FIG. 49). Vi è addirittura il medesimo episodio del pastore col proprio gregge al pascolo sull'altura sopra la caverna. Identica è anche la morfologia degli alberi e del terreno. Anche le espressioni fisionomiche dei due protagonisti sono particolarmente approfondite e sono i prototipi dei volti di San Giuseppe e della Vergine più volte replicati nei pannelli dell'ancona lodigiana. Se il San Giuseppe è sempre caratterizzato dalla folta barba e le tipiche trecce a boccoli dorati, la qualità dell'intaglio è qui più attenta e il nitore del volto della Madonna è disegnato dalle lunghe ciocche di capelli che le sfilano sulle spalle. Molto simile è anche l'intaglio delle vesti, nel caso del pannello in esame, rese ancora più ampie e voluminose dalla differente mano del nostro artista. Pur nella corrispondenza con gli episodi di Lodi è, infatti, necessario interpretare un differente autore e uno scarto di tempo per spiegare la maggiore ampiezza dei volumi e un più pacato senso lirico dello svolgimento del tema.

Il livello di qualità delle finiture corrisponde a quello dei santi del monumento di Vigevano (FIG. 53) e, almeno in parte, a quello dei tre pannelli con le *storie della vita della Vergine* del Louvre di Parigi[49], in relazione col *Presepe* di Trognano (FIGG. 25, 27 e 29), con la *Crocifissione* già a Santa Maria del Monte a Varese (FIGG. 10-



FIG. 63 - Giovanni Pietro (?) e Giovanni Ambrogio De Donati, *Natività,*
Mazzo in Valtellina (Sondrio),
Oratorio di Santa Maria.



FIG. 64 - Giovanni Pietro (?) De Donati, *Adorazione del Bambino,* Milano,
Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

11 e 23) e con l'*Adorazione dei pastori* del Victoria and Albert Museum di Londra (FIG. 58). La differenza tra le due personalità si nota facilmente dall'esame delle figure scolpite negli episodi della *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, dell'*Incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* e della *Nascita della Vergine* (FIGG. 59-61), conservate al Museo del Louvre (Parigi) e somiglianti, ma solo nel tema, alle formelle assegnate ad Ambrogio, dell'altare lodigiano (FIGG. 46-48) che hanno la loro diretta continuazione nel *Martirio di San Pietro martire* del Ringling Museum of Art di Sarasota e nel pannello del Museo di Berlino, con il *San Pietro martire che si congeda dai confratelli* (FIG. 39) proveniente dall'altare di San Giovanni in Pedemonte, oltre che nella *Crocifissione*, anch'essa a Berlino[50].

Nei tre pannelli del Louvre si leggono queste commistioni di mani più o meno sapienti, al punto che, in alcune parti dell'incorniciatura e del fondale, le distanze tra i due fratelli si riducono rispetto alle opere probabilmente di Ambrogio ora accennate.

A questa fase risale anche il grande bassorilievo con l'*Adorazione del Bambino* (Castello Sforzesco, Milano) (FIG. 62) che, unitamente a quello meglio conservato dell'Institute of Art di Detroit (FIG. 52), segna un punto alto in quello che pare il versante del percorso di Ambrogio[51]. Vi è da sottolineare come, soprattutto in quest'ultimo, sia molto probabile l'intervento del fratello Giovan Pietro, per l'elevato risultato espressivo e la naturalistica realizzazione dei panneggi e del fondale con la capanna. Realizzazione che si avvicina, almeno in parte, al risultato del *Presepe* di Trognano e dell'*Adorazione* di Londra.

A dimostrare l'inevitabile rischio di una certa serialità della produzione lignea, all'interno della bottega, ricordiamo come la medesima immagine della *Natività* sia stata ripetuta in una anconetta appartenente all'Oratorio di Santa Maria a Mazzo (FIG. 63), in Valtellina (Sondrio)[52]. Purtroppo il degradato stato di conservazione priva l'opera dei dettagli più raffinati; nonostante questa situazione, opportunamente stabilizzata da un recente restauro conservativo, il bassorilievo sembrerebbe spettare al medesimo artista, il fratello Giovanni Pietro.

Questa nutrita produzione è documentata da molti altri esemplari di diverso livello qualitativo. Tra essi, la piccola *Adorazione del Bambino* (Milano, Castello Sforzesco) (FIG. 64)[53], seppure danneggiata e mancante della policromia, ci pare corrispondere al registro più alto della bottega, da individuare sempre con Giovanni Pietro. Altra mano, forse il fratello Ambrogio, è invece quella che intaglia quest'altra inedita *Adorazione dei pastori* (collezione privata) (FIG. 65), interessante perchè costituisce un'esempio di anconetta rifinita nei particolari. Oltre all'incorniciatura con paraste e arco, il bassorilievo è decorato da due piccoli tondi con mezze figure di profeti dipinti (il solito Ludovico ?) e, sul retro, con l'emblema della famiglia.

Simile è l'altro altarolo con la *Vergine adorante il Bambino e un angelo*, sormontati dal *Dio Padre* nel timpano (Milano, Castello Sforzesco) (FIG. 67)[54] che, nuovamente, conferma la vastità di modelli nella produzione della bottega.



FIG. 65 - Giovanni Ambrogio (?) De Donati, *Adorazione dei pastori*, Oulx, collezione privata.

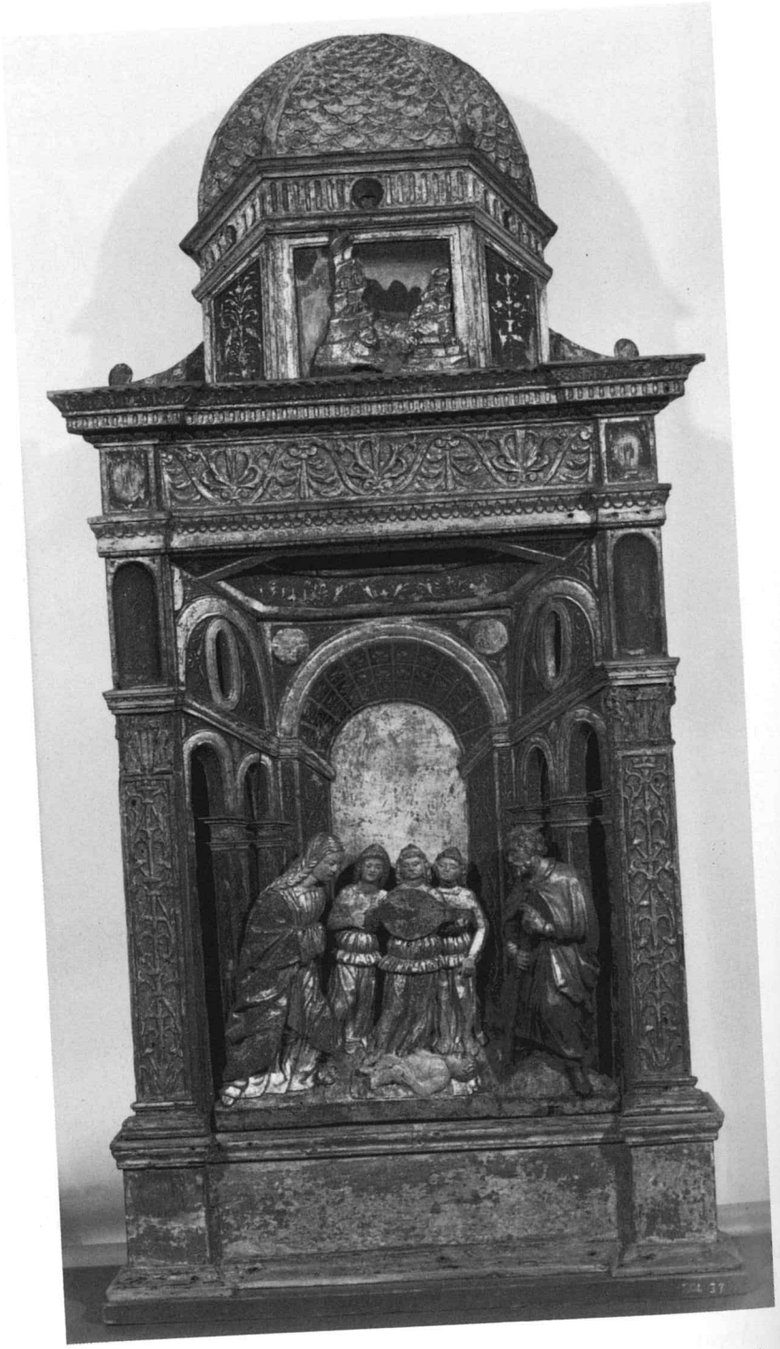


FIG. 66 - Bottega De Donati, *Adorazione del Bambino con tre angeli musicanti*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 67 - Bottega De Donati, *Vergine adorante il Bambino e un angelo* sormontati dal *Dio Padre* nel timpano, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 68 - Giovanni Ambrogio (?) De Donati, *Ecce Homo*,
durante il restauro, Gallarate, Museo di Storia e Arte Antica della Società di Studi Patri.



FIG. 69 - Giovanni Ambrogio (?) De Donati, *Flagellazione*,
durante il restauro, Gallarate, Museo di Storia e Arte Antica della Società di Studi Patri.

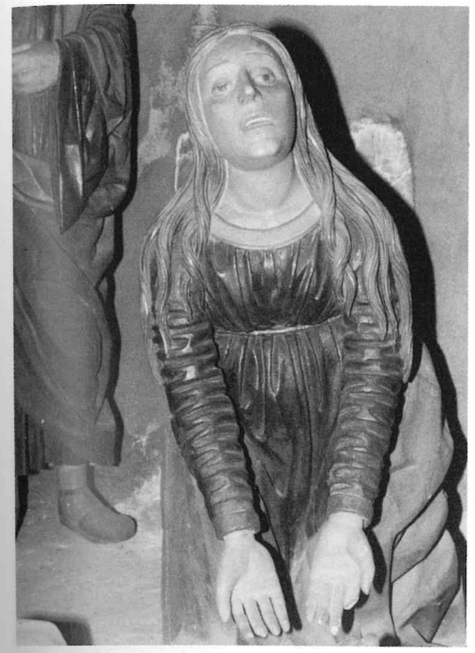
A questo proposito ricordo le due formelle raffiguranti la *Flagellazione* e l'*Ecce Homo* (Gallarate, Museo di Storia e Arte Antica della Società di Studi Patri) (FIGG. 68-69)[55], successive a quelle dell'altare lodigiano e punto intermedio della formulazione dell'impronta di Giovanni Ambrogio all'interno della bottega, sulla strada che conduce alle opere di Caspano.

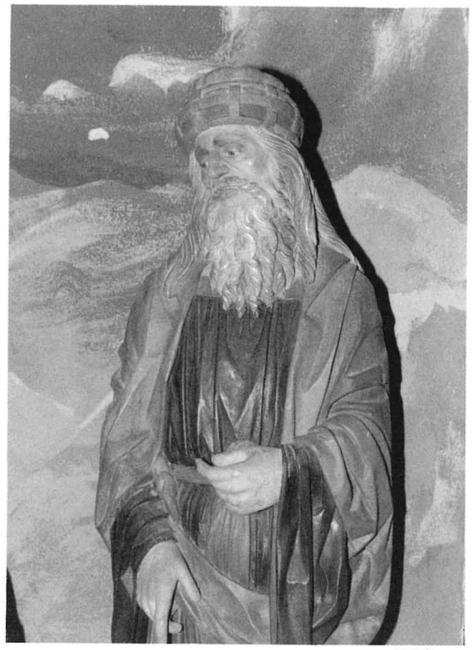
Gli impegni di prestigio si susseguono anche nel primo decennio del nuovo secolo, come dimostra il ricordo di un *Seppellimento di Cristo* con otto figure, commissionato ad entrambi il 9 settembre 1504 dagli eredi di Paolo Scaccabarozzi per la prestigiosa chiesa milanese di San Francesco Grande[56]. La stima, effettuata dall'Amadeo e da Lorenzo da Mortara tra il 27 e il 28 novembre 1504, se conferma, da un lato, l'importanza raggiunta dalla bottega, suggerisce l'indicazione dei tempi di lavorazione, in questo caso estremamente rapidi (poco più di due mesi), necessari per predisporre il Compianto. Commissione questa da non confondersi col bassorilievo di questo soggetto (FIG. 74) che rendo noto nell'odierna circostanza[57]. Il corpo di Cristo è sorretto dalla Vergine seduta e attorniata dal gruppo di figure in prossimità del sepolcro. Le caratteristiche dell'intaglio, secondo uno schema ormai ben noto, ne fanno un rilevante prodotto della mano di Giovanni Ambrogio, secondo la distinzione da noi ipotizzata all'interno della bottega.

I rapporti intessuti col Bergognone, durante l'allestimento dell'abside lodigiana, si protraggono come dimostra l'assegnazione a loro dell'esecuzione della cornice del polittico nella chiesa di San Giovanni Battista a Melegnano, eseguita tra il 1505 e il '06. L'anno successivo ai De Donati viene richiesta l'imponente ancona per l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo a Lugano, che possiamo ricostruire per la dettagliata descrizione fattane nel contratto[58]. All'agosto del 1508 risale il completamento della parte pittorica da parte di Ludovico (o Alvise) De Donati, che firma l'opera, dell'ancona con la *Resurrezione di Lazzaro* (FIGG. 45 e 75), che pensiamo eseguita soprattutto da Giovanni Ambrogio, per la chiesa di San Bartolomeo a Caspano di Civo (Valtellina). La mano dell'integliatore corrisponde a quella del *Presepe* di Orta, con una serialità dei lineamenti di profilo, semplificata nel carattere fisionomico.

Alla maturità risalgono le altre monumentali opere valtellinesi nella chiesa di San Bartolomeo a Caspano, che hanno nel *Compianto sul corpo di Cristo* (FIGG. 70-72 e 81) il punto più alto e, per ora, più avanzato, del percorso di Giovanni Pietro[59]. Con esso il nostro autore si rivela in un momento di grande impegno nel quale si avvicina alle scelte in grande di Giovan Angelo Del Maino.

Lo spirito di profonda partecipazione è sostenuto dall'alta qualità dell'intaglio, curato nei minimi dettagli. Una espressività che supera, di granlunga, nell'intensa partecipazione dei personaggi, le altre stereotipate immagini lasciate dalla bottega nella chiesa Valtellinese. Le sorde ridipinture a vernice di tutte le figure non falsano la profonda indagine emozionale effettuata dall'artista sui personaggi. Si legge, certo, nei loro volti, una carica enfatizzante, misurata, però, dalla manumentale







FIGG. 70-72 - Giovanni Pietro (attr.) De Donati, *Compianto sul corpo di Cristo*, particolari dei volti, Caspano di Civo (Sondrio), chiesa di San Bartolomeo.

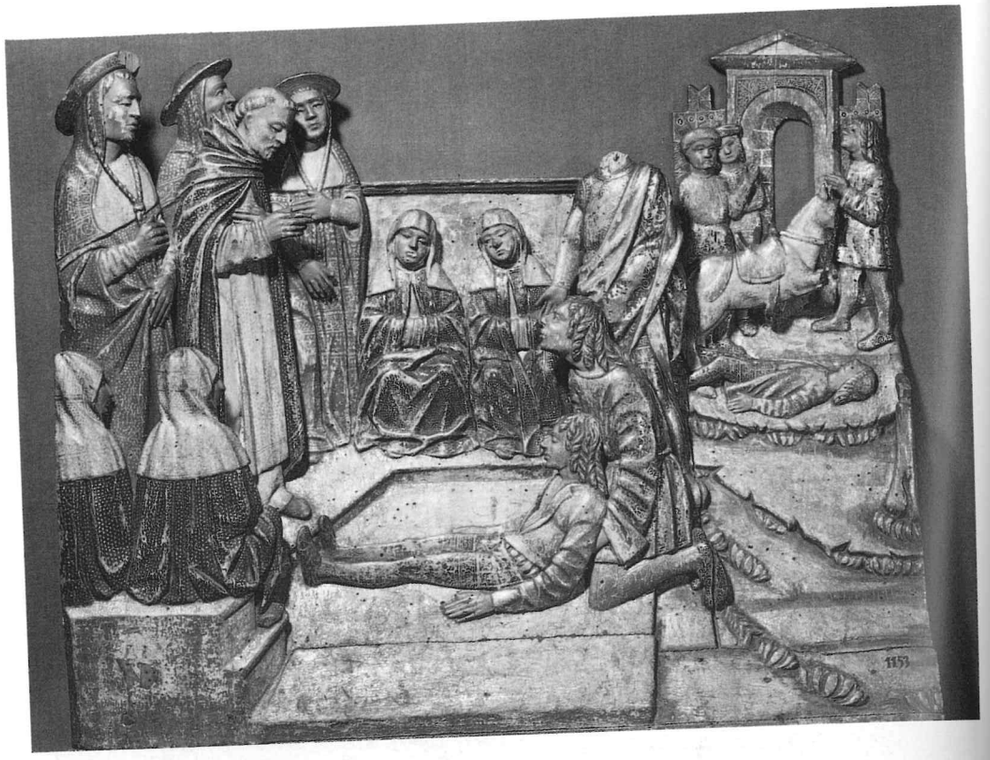


FIG. 73 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati,
San Domenico che resuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo,
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 74 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Compianto sul corpo di Cristo*, Milano, collezione privata.



FIG. 75 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Caspano di Civo, (Sondrio), chiesa di San Bartolomeo.



FIG. 76 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Santi Nabore, Felice e un santo diacono*, Torino, collezione privata.



FIG. 77 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, particolare fig. 76.





FIGG. 78-79 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *San Rocco* e *San Lorenzo*, particolari, Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte.

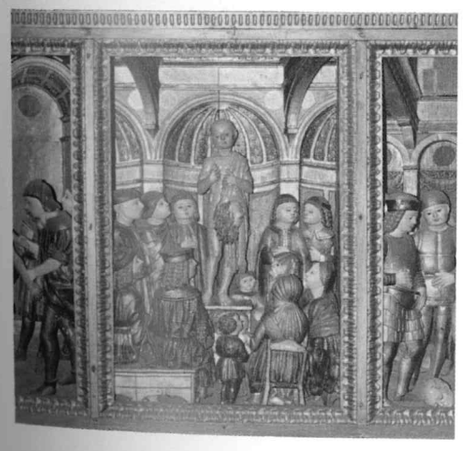
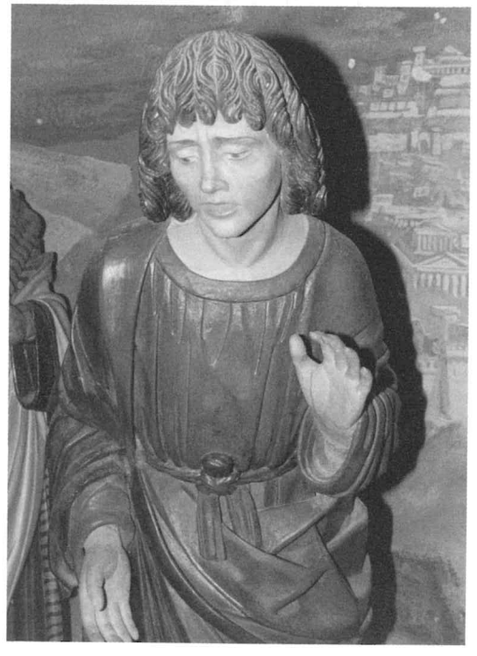


FIG. 80 - Giovanni Ambrogio De Donati e aiuti, polittico con *Storie di San Bartolomeo*, particolare, Caspano di Civo (Sondrio), abside della chiesa di San Bartolomeo.

FIG. 81 - Giovanni Pietro (attr.) De Donati, *Compianto sul corpo di Cristo*, particolare, Caspano di Civo (Sondrio), chiesa di San Bartolomeo.





FIGG. 82 e 84 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, *Due angeli porta cero*, collezione privata.



FIG. 83 - Giovanni Ambrogio (attr.) De Donati, veduta del retro dell'angelo alla fig. 82.



FIG. 84

possenza dell'impianto compositivo e dalla sintesi di un intaglio che costruisce le forme con vigorosa essenzialità

A questo momento iniziale del Cinquecento pensiamo possa risalire il rilievo con *San Domenico che resuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo* (Milano, Castello Sforzesco) (FIG. 73) divenuto assai presto famoso nel contesto della scultura lombarda per le favorevoli considerazioni di Roberto Longhi[60] che lo definì un vero capolavoro, al pari della contemporanea scultura in marmo e in terracotta, sovvertendo quella gerarchia di valori che ancora troppo spesso considera l'intaglio ligneo la cenerentola delle arti plastiche. Si tratta di un bassorilievo policromo e dorato proveniente da un complesso non ancora identificato che probabilmente narrava le 'storie di San Domenico'.

Seguendo questo criterio anche l'inedito bassorilievo ligneo, policromo e dorato, raffigurante i *Santi Nabore, Felice e un santo diacono*, forse Vincenzo (FIG. 76) va assegnato al fratello minore, Giovanni Ambrogio, dal momento che si caratterizza per un più esplicito e riconoscibile carattere lombardo e dovrebbe appartenere alla fase matura della sua produzione[61].

I tre santi poggiano su una base leggermente inclinata che suggerisce come la loro collocazione dovesse avvenire in posizione sollevata. Questo effetto di sott'in sù viene accentuato dall'intaglio che presuppone per la migliore lettura una visione dal basso. Per questo motivo il gruppo poteva essere parte di un polittico o, forse, data la rigorosa simmetria e la centralità degli sguardi (FIG. 77), poteva costituire il pannello di una ancona.

Le figure hanno assunto una monumentalità statuaria e una nobiltà nell'impianto compositivo non sempre attuata, che trova i riscontri più prossimi nel pannello col *Miracolo di San Domenico* (Castello Sforzesco) e nella *Resurrezione di Lazzaro* della chiesa di Caspano. Questi intagli sembrano di un livello di maturazione superiore rispetto al risultato raggiunto nel grande polittico con le *Storie di San Bartolomeo* (FIG. 80), conservato nell'abside della chiesa di Caspano, dove si rileva, al di là del susseguirsi di vivaci immagini policrome, un livellamento qualitativo, probabilmente da imputare all'intervento di aiuti.

L'ultima opera commissionata a Giovanni Ambrogio (11 maggio 1514) risulta essere l'ancona raffigurante la *Madonna che adora il Bambino*, per il monastero di Santa Maria degli Angeli a Vogogna, simile ad un'altra già eseguita, alcune parti della quale sono probabilmente da riconoscere nei frammenti pervenuti al Museo di Palazzo Silva a Domodossola[62]. A lui veniva anche richiesta (20 dicembre 1514) l'esecuzione di una cornice per un quadro di Costantino da Vaprio il Giovane che probabilmente non terminerà per il sopraggiungere della morte, avvenuta prima del 19 maggio 1516. In questo stesso anno Giovanni Pietro viene pagato per due angeli eseguiti per l'altare del Sacro Chiodo in Duomo a Milano[63]. Non escluderei che si possa trattare dei due inediti *angeli reggi cero* (FIGG. 82-84), che si pongono in stretta relazione con il gruppo dei tre Santi in questione[64]. Stringenti analogie si rilevano nella sicurezza dell'intaglio e nell'eleganza del modellato delle

vesti, assai modulate e trattate con viva naturalezza. Esemplare è il particolare delle pieghe che sormontano i piedi del Santo diacono confrontate con quelle degli angeli, come è pure identico il tipico intaglio sulla calotta dei capelli che ripropone i boccoli affusolati che scendono lungo il collo dei due Santi guerrieri. Anche la leggera torsione del capo e l'accennato incedere dei personaggi avvicina stilisticamente gli esemplari citati. Simili sono inoltre i pomoli rubizzi sulle guance e il rosato pallido degli incarnati che risaltano sulla doratura ancora piuttosto integra delle vesti. Una maggiore eleganza offrono gli sboffi della tunicella, in corrispondenza ai nastri stretti in vita, e le profonde scanalature della parte inferiore (FIG. 83). Data la stretta relazione che lega queste opere possiamo costituire un nucleo ben omogeneo che sembra corrispondere alla conclusione della produzione di Giovanni Ambrogio.

In questo contesto è interessante il confronto con le due figure di *San Rocco* e *San Lorenzo* (FIGG. 78-79) del Museo Civico di Sondrio, forse leggermente più antiche, per il deciso fendere delle pieghe, ma certamente affiancabili all'autore dei nostri angeli.

Angeli portacero che potrebbero corrispondere a quelli ricordati per l'altare del Duomo di Milano. Il documento non esclude, infatti, che le due statue possano essere state eseguite da Giovanni Ambrogio prima di morire e, in quel caso, Giovanni Pietro le avrebbe consegnate, riscuotendo il pagamento a suo nome.

Se la scultura lombarda ha vissuto fiammate d'intensa ricerca all'interno della stagione degli studi rinascimentali, queste hanno interessato la 'nobile arte dello scolpire' in pietra e in marmo. La distinzione, sottile quanto non marginale, è sorta sulla presunta scelta della 'vera scultura' rispetto all'opera dell'intagliatore o del plasticatore, troppo semplicisticamente equiparati agli artigiani del mobile e delle cornici o dei manufatti in terracotta. Solo ultimamente l'attenzione si è spostata su questi artefici e il risultato è stato quello di incominciare a far riemergere un numero notevole di personalità che, per la loro qualificata attività artistica, sono degni di stare al fianco dei più noti scultori. Accade così che botteghe come quelle del Bussolo, dei Maino, dei De Donati o del De Fonduli divengono altrettanti punti di riferimento per la diffusione culturale e figurativa dell'arte lombarda.

Franco Moro

Questo articolo fonde i risultati degli studi svolti autonomamente dai due autori e successivamente rielaborati con reciproco scambio di pareri e informazioni. Gli autori ringraziano quanti hanno favorito lo svolgimento della ricerca, in particolare Maria Teresa Binaghi e tutto il personale della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Lombardia occidentale, i parroci delle numerose chiese visitate, l'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco e il personale della Raccolta Bertarelli insieme ai direttori della rivista, Clelia Alberici e al direttore del museo, Claudio Salsi, la direttrice del Museo di Sondrio dott. Dell'Oca e la direttrice della Pinacoteca di Varallo Stefania Stefani. Per i numerosi e utili scambi di opinioni e pareri, ringraziano Paolo Venturoli e Gianni Romano, oltre ai restauratori Sonia Bozzini e Eugenio Gritti. Un doveroso grazie anche ai collezionisti che hanno permesso la pubblicazione delle opere e ai fotografi Paolo Manusardi e Federico Pollini che hanno con estrema disponibilità fornito ottimi materiali illustrativi.

NOTE

1 P. VENTUROLI, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 109. La bibliografia sui De Donati, ha il suo punto fermo, in J. SHELL, P. VENTUROLI, *sub voce* "De Donati", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma 1987, pp. 650-656; vedi anche M. OLIVARI, *Spigolature per Pietro Bussolo e i fratelli Giovan Pietro e Giovan Ambrogio De Donati, intagliatori milanesi fra Quattro e Cinquecento*, in "Arte Cristiana", n. 731, 1989, pp. 92-98; A. PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo: Alvise De Donati e Bernardino de Conti*, in "Arte Cristiana", n. 741, 1990, pp. 405-406; J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 110-113, 124-125, 167, 247, 274, 258-261.

2 M. OLIVARI, *op. cit.* p. 95.

3 F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, III, 1917, p. 233.

4 R. LONGHI, recensione a *La corte di Lodovico il Moro* di F. Malaguzzi Valeri, in "L'Arte", XX, pp. 297-299, anche in *Scritti giovanili 1919-1922*, Firenze 1961, pp. 377-382 (380).

5 Il documento è stato recuperato da Raffaella Ganna, che con estrema disponibilità mi ha anticipato i risultati della sua ricerca ora pubblicata (R. GANNA, *Giacomo Del Maino, Giovanni Pietro De Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", 117, 1996/2, pp. 64-71).

6 I documenti sul coro pavese sono riportati da R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia*, I, Pavia 1937, pp. 1988-200. V. anche D. VICINI, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Milano 1981, pp. 183-184.

7 A Bartolomeo da Como, "filius quondam domini Antoni civitati Mediolani porte Ticinensis parochie sancti Sebastiani", non si riesce a tutt'oggi a ricondurre alcuna opera, ma il suo nome appare in due documenti, una prima volta come teste a un patto stipulato fra l'Amadeo e Francesco Cazzaniga il 30 giugno 1483 e una seconda volta il 28 novembre 1500, tra i procuratori "ad causas" nominati dallo stesso Amadeo (SCHOFIELD, SHELL e SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo*. I documenti, Como 1989, doc. 87, pp. 132-133 e doc. 670, p. 304). Bernardino Maggi "filius Ambroxinii habitans in burgo de Habiate Grasso" è noto per aver approntato nel 1487 su disegno di Leonardo il modello ligneo per il tiburio del Duomo di Milano, che purtroppo non si è conservato (CALVI, *Notizie dei principali professori di belle arti* ecc., Milano 1869, p. 19). Essendosi trattato di un'opera di carpenteria più che di scultura, si potrebbe ipotizzare che l'intervento di Bernardino nel coro di Santa Maria del Monte sia stato di carattere strutturale.
Ambrogio d'Angera comparirà nuovamente come collaboratore di Giacomo Del Maino a Gallarate (P. TORNO, *Documenti inediti per Giacomo Del Maino e la scultura lignea in provincia di Varese*, in *Giovanni Antonio Amadeo*, atti del convegno, Milano 1993, pp. 439-450). Oscura è invece la personalità di Bernardino Porro, "filius Joanneti Fazini" e abitante a Lentate. Un Bernardino Porro risulta attivo alla Certosa di Pavia nel 1496 a fianco del Tamagnino e dell'Amadeo, ma i documenti lo dicono di Bissone sul lago di Lugano (ALBERTINI OTTOLENGHI, BOSSAGLIA e PESENTI, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1968, p. 76).

8 A questa data una bolla di Innocenzo VIII descrive l'altare come già esistente. Cfr. O. MORISI, *La ricostruzione sforzesca della basilica di S. Maria del Monte di Varese*, in *Sacri Monti...*, atti del convegno, Milano 1992, p. 262.

9 Di un disegno dell'altar maggiore della chiesa varesina si parla in una missiva dell'ingegnere ducale Bartolomeo Gadio datata 26 gennaio 1476: "lo arciprete de Sancta Maria de monte me ha facto ricordare de fare far quello tabernaculo nella chiesa de dicta Sancta Maria..... me ha mandato uno dessegno et va facto con legname ornato doro et de picture con una vidriata inanze de nostra dona" (cfr. A. DEL FRATE, *Il Santuario del Sacro Monte sopra Varese*, Varese 1924, p. 150). La somma ingentissima di mille ducati elargita nel 1482 per il completamento dei lavori nel coro di Santa Maria del Monte lascia supporre che gran parte di questi siano stati eseguiti dopo tale finanziamento (Archivio Parrocchiale di Santa Maria del Monte, cart. I, fasc. 1, 22 aprile 1482. Il documento mi è stato segnalato da R. Ganna).

10 Non si tratta di affinità generiche, comuni a tutta la produzione lombarda, ma di riscontri puntuali. Il motivo dell'alberello a forma di fiore, per esempio, è una trasformazione del tipo di albero presente nei rilievi delle storie di S. Ambrogio del coro milanese, dove il fiore, che ricorda vagamente un girasole, è ripetuto più volte nella stessa chioma, come a formare una fronda interamente fiorita; tipico del maestro di Varese è invece il fusto che regge un unico grande fiore.

11 L'affinità fu notata per primo da M. SALMI, *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna*, in AA. VV., *Raccolta di scritti in onore di Felice Ramorino*, Milano 1927, pp. 151-156, il quale attribuiva le parti dipinte a Bernardino Butinone. Le incisioni del Mantegna con la *Deposizione* e l'*Andata al Calvario* sono state ristudiate in occasione della mostra londinese sul Mantegna del 1992 (*Mantegna*, catalogo della mostra, a c. di C. CHRISTIANSEN, ediz. ital. Milano 1992, v. in partic. pp. 182-186, 194-197 e 198-201) Per l'incisione con la *Deposizione*, ripresa quasi alla lettera nel rilievo del Castello Sforzesco, Christiansen propone una datazione tra 1470 e 1480; per quella con la *Flagellazione* la fine del settimo decennio.

12 M. COLLARETA, *Le arti sorelle. teoria e pratica del "paragone"*, in AA. VV., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, vol. II, p. 570: "La celebre Crocifissione con città oggi a Washington è stata copiata... in un rilievo ligneo del Sacro Monte di Varese". L'ulteriore replica del rilievo marmoreo della Certosa mi è stata gentilmente segnalata da Raffaella Ganna.

13 R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, ediz. italiana Milano 1986, fig. 176 p. 381.

14 V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino, I, Locarno e il suo circolo*, Basel 1972, pp. 471-474.

15 SHELL, VENTUROLI, s.v. "De Donati" cit., p. 652.

16 *Ibid.*, pp. 652-653. È probabile che diverse opere dell'ottavo-nono decennio del Quattrocento siano andate perdute. Tra queste è documentata l'ancona della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Monza, già eseguita il 16 ottobre 1488 (SHELL, VENTUROLI, *op. cit.*, p. 252).

17 La circostanza di una sorta di specializzazione di Giovan Ambrogio nell'intaglio delle parti di carpenteria (ad indicare forse una minor finezza nei lavori di scultura figurata?) era già stata notata dal Venturoli (in *Zenale e Leonardo* cit., p. 106).

18 Il rilievo, intagliato in un'unico asse di legno, misura cm. 90x56x23. In una vecchia foto conseervata dall'attuale proprietario, si vedono ancora le ali degli angeli, ora mancanti, e parte della scritta che ornava il sarcofago.

19 VENTUROLI, *op.* cit. 1982, p. 109.

20 La stessa differenza tra le due parti della lunetta corre attraverso tutta l'ancona di Lodi, per esempio tra l'*Incontro di Gioacchino e Anna*, ricco di scorci di sottili passaggi, e lo *Sposalizio della Vergine*, in cui prevale l'altra mano.

21 Nel giudicare la qualità dell'altare di Lodi deve essere comunque valutato l'apporto della policromia ottocentesca sovrapposta all'originale.

22 S. MASPERO, scheda in *Pavia. Pinacoteca Malaspina* cit., p. 132; M. T. BINAGHI OLIVARI, *La capanna d'oro*, Pavia 1991, p. 24.

23 B. FABIAN, *L'immagine della Carità, Artisti e benefattori negli ospedali di vigevanesi*, Pavia 1985, pp. 44-46.

[24] L'anconetta fiorentina (cm. 50x70) è anche interessante per l'integrità della struttura, che ripropone in Lombardia il tipo della *tabula quadrata* centroitaliana, con sontuosa cornice architettonica. Sia di questa che dell'angelo torinese non si conosce la provenienza.

[25] VENTUROLI, *op.* cit. 1982, p. 109.

[26] Ringrazio sentitamente Antonio Battaglia per avermi comunicato gli estremi del documento, che egli stesso sta per pubblicare in "Arte Lombarda", insieme ad ulteriori interessantissime notizie storiche.

[27] VENTUROLI, op. cit., 1982, p. 105.

[28] O. PUIMANOVA, *Dva renesancnì lombardské reliéfy ze slezského Musea v Opave*, in *Baroknì Umenì*, Atti del Convegno, Praga 1986, pp. 185-88. Ringrazio Giancarlo Gentilini per avermi fornito le foto.

[29] R. VAN N. HADLEY, *Wood Sculpture in Lombardy*, in "Fenway Court. Isabella Stewart Gardner Museum", 1976, pp. 30-35.

[30] SHELL, VENTUROLI, *op. cit.*, p. 652.

[31] G. REPACI COUTROIS, *La Pietra dell'Unzione di Martino Spanzotti*, in "Critica d'Arte", XV (1968), pp. 27-42

[32] Il 16 ottobre 1488 viene saldata ai due fratelli la perduta ancona per la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (o di Ognissanti) a Monza. Si ricorda che per il Duomo di questa città i De Donati eseguiranno la cornice dell'organo. Per queste imprese si veda: VENTUROLI, op. cit., 1982, pp. 105-112; SHELL, VENTUROLI, op. cit., 1987, pp. 650-656.

[33] Nel 1494 il Cernuscolo ricorda: "L'Imagine della B. Vergine dal luogo, ove era prima si trasporta sopra l'Altare maggiore della nuova Chiesa il di 30 Gennaro 1494 con ogni solennità possibile. L'ornamento che provisionamente fu posto a torno a detta Imagine fu fatto da Giovanni dei Luppi falegname, et scultore Lodigiano. L'ancona di Legno di basso rilievo, che hoggi si vede sopra l'Altare maggiore, con tutti li suoi ornamenti, fu fatta da Ambrosio e Gio. Pietro fratelli Donati ingegneri et intagliatori di Milano", in P. C. Cernuscolo, Annali o sia Diario delle cose occorse nella Chiesa della Santissima Incoronata, et Sacro Monte di Pietà della Città di Lodi dalla loro fondazione sino all'anno corrente 1642, ms., Lodi, Tesoro dell'Incoronata.

[34] Per la bottega dei Lupi di Lodi si veda: G. C. SCIOLLA, *Appunti per i Lupi da Lodi*, in "Archivio Storico Lodigiano" 1967, I, pp. 24-30 (dove si attribuiscono ai fratelli Lupi i pannelli dell'Incoronata e altre opere dei De Donati); A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il polittico di Borgonovo Val Tidone e un problema da affrontare: l'arte di Bongiovanni e Giovanni Bassiano Lupi*, in "Arte Lombarda", XVI, 1971, pp. 45-54.

[35] Ricorda infatti ancora il Cernuscolo che nel 1497: "Si dà l'impresa d'indorare sopra l'Ancona della Cappella maggiore ad Antonio Raimondo Milanese, et s'indora nell'Hospitale Maggiore". Il lavoro venne compiuto entro il 23 novembre 1498, dal momento che in tale giorno: "Bernardino Lanzano Pittore di San Colombano, et Jacomo di Motti Pittore Milanese fanno la stima della indoratura dell'Ancona suddetta in L. 1563". Forse qualcosa non convinse i fabbriceri o intervenne qualche problema dal momento che, dopo una grande fretta per terminare al meglio le opere, l'ancona dei De Donati resta in deposito per un anno abbondante. Solamente il 4 agosto 1500 il Cernuscolo ricorda che: "dall'Hospitale fu portata sopra l'Altar maggiore della Chiesa, l'Ancona indorata dal Raimondi" e, prima della fine dello stesso mese di agosto del 1500, il giorno 22, "Ridotta anco a perfettione la Pittura della Cappella maggiore dal Pittore Fossani, fu da Antonio Cicognara Pittore Cremonese, et dal Pittore Jacomo Motti stimata L. 2252". Pochi mesi dopo, nel 1501, "L'altar maggiore si consacra, et benedice il di 28 maggio nel qual giorno si fa festa solenne con musica" (P. C. Cernuscolo, op. cit. 1642, ms.).
Il Raimondi viene ricordato dai documenti in relazione alla coloritura e alla doratura della chiesa di San Satiro a Milano (G. LISE, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1972, pp. 21, 117-118 e 121). Risulta inoltre tra gli intervenuti all'assemblea dell'Università dei pittori milanesi, il 3 giugno 1501 (L. BELTRAMI, *Altre notizie d'archivio relative ai pittori milanesi durante il soggiorno di Leonardo da Vinci a Milano*, in "Rassegna d'Arte", 1916, pp. 164-165). Nonostante questa partecipazione, vista la sua più volte ricordata specializzazione, ci sembra più prudente, per ora, continuare a considerarlo un professionista della doratura degli intagli lignei.
Due interessanti esemplari d'incorniciatura nei quali è preminente la suggestione delle idee di Bramante sono i due altaroli del Castello Sforzesco. Il *San Sebastiano* (inv. n. 50, legno e stucco policromo, cm 51 x 26) col timpano esemplato sui medaglioni affrescati (come quello della Pinacoteca Vaticana, proveniente da Bergamo, cfr. W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953, tav. XXX, ill. 41) e l'*Adorazione del Bambino con tre angeli musicanti* (inv. n. 37, legno policromo, cm 120 x 61), nella quale tornano i motivi decorativi della cornice di Lodi (fig. 66). Sul rovescio del tabernacolo è dipinto lo stemma Trivulzio, il vecchio col diamante sfaccettato nelle mani, e ai lati le iniziali F. T. (Francesco ? Trivulzio).

[36] Le vicende critiche sull'ancona dell'Incoronata sono state complicate dal fatto che tutti i bassorilievi erano stati depositati in una chiesa fuori città e sono pervenuti al Museo Civico solo poco prima del 1917 (F. MALEGUZZI VALERI, op. cit., p. 239). La cornice è già al Castello verso lo scadere dell'800 (inv. n. 199; legno di pioppo policromo e dorato, cm 234 x 175,5 x 31; cfr. G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963, p. 32). Per l'ipotesi circa l'assemblaggio originale dei pannelli attorno alla cornice si veda quanto proposto da VENTUROLI (op. cit. 1987, p. 653). Dal canto mio (F. MORO, *Pittura a Lodi. 1487 e oltre*, in "Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema", a cura di M. GREGORI, Milano 1987, p. 101) ho ipotizzato che le quattro tavole del Bergognone si trovassero inserite nei vani del sottarco ora occupati dai pannelli decurtati di Callisto Piazza. E proprio la riduzione di questi pannelli, oltre alla coincidenza delle misure dei vani con le tavole del Bergognone, è la conferma della loro collocazione all'interno di un complesso decorativo assolutamente omogeneo, dove primeggiava la volta affrescata dallo stesso Bergognone, con l'ancona dei De Donati. Dopo la distruzione dell'abside originale (1691) sostituita dal nuovo coro, le opere del Bergognone risultavano forse sprecate in quella posizione e vennero spostate, inserendo le tavole decurtate nei vani rimasti liberi. Ciò avvenne dopo il 1833, quando i quattro pannelli sono ancora ricordati nell' "Ottavo dell'Altare maggiore" (C. PORRO, *Guida della Regia Città di Lodi compilata per uso de'forestieri*, Lodi 1833, p. 12).

[37] Il negativo appartiene all'Archivio fotografico del Castello Sforzesco di Milano (n. C. 2595, ex 2859). Sono particolarmente interessanti a questo riguardo i due gruppi lignei policromi raffiguranti *San Michele* e *San Maurizio* (FIGG. 21-22), assegnati da Casciaro a Giacomo del Maino, in quanto suggeriscono la discendenza culturale e stilistica dei fratelli De Donati. Se le scanalature profonde e il tipo di intaglio si accordano a quelli che diverranno i modi di Ambrogio, l'insolito ritmo sinuoso delle figure, con il reclinare del capo, infonde una leggerezza che avrà influenza sul fratello maggiore. Anche il panneggio increspato ricorrerà in altre opere dei De Donati, come nel ricordato bassorilievo di Orta.

[38] Collezione privata, altezza cm 51. La scultura proviene dalla vendita Fischer di Lucerna (7 giugno 1995, n. 436).

[39] Inv. n. 25. 208, cm 165 x 89,5 x 28,5. Lascito di F. Steinmeyer.

[40] M. DI GIOVANNI MADRUZZA, in "Isola di S. Giulio e Sacro Monte d'Orta", Torino 1977, pp. 92-93.

[41] G. BISCARO, *Il maestro del pittore Ambrogio de' Bevilacqui*, in "Archivio Storico Lombardo", 1914, pp. 337-338

[42] In un documento del 25 agosto 1497 Ludovico, ormai abitante nella parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco, assume un garzone per sei anni, tale Giangiacomo da Canigo. Questo apprendista il 20 aprile dell'anno dopo, scontento dell'alunnato, stipula un nuovo contratto con il pittore Ambrogio Bevilacqua.

[43] BATTAGLIA, op. cit., in corso di pubblicazione, vedi nota 26.

[44] PORRO, op. cit., 1990, pp. 399-416. Per Luigi (o Ludovico) De Donati ricordo la voce a cura di M. NATALE, J. SHELL (in "Dizionario Biografico degli Italiani", Roma 1987, vol. XXXIII, pp. 656-660) e più recentemente A. ROVETTA (*Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in "Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento", a cura di M. GREGORI, Milano 1995, pp. 23-24 e 234-236). Le due tavolette con i *Santi Gerolamo, Giovanni Battista, Chiara e Luigi di Francia* entro nicchie (Nimes, Musées des Beaux-Arts) che Porro indirizza dubitativamente verso Ludovico (p. 408, fig. 20 a-d) vanno restituite alla mano del pittore pavese Lorenzo Fasolo (una attribuzione alla cerchia di Nicolò Corso è stata suggerita da A. De Floriani, in G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1992, p. 404, fig. 364). Si affiancano con precisione alle figure dipinte nelle opere certe dell'artista a lungo attivo in Liguria, come nella *Vergine accanto alla croce con la Maddalena e San Giovanni* della chiesa di San Francesco a Recco, nel *Compianto sul corpo di Cristo* della chiesa di San Bernardino a Chiavari e nei polittici in collezione privata e allo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo (si vedano in ALGERI, DE FLORIANI, op. cit. 1992, pp. 440-448). Per quanto riguarda il polittico ricostruito da L. VERTOVA (*A Dismembered Altar-piece and a forgotten Master, I/II*, in "The Burlington Magazine", 1969, n. 791 pp. 70-79; n. 792, pp. 112-121) ribadisco la convinzione che si tratti di due autori distinti (F. MORO, voce *Bevilacqua, Giovanni Ambrogio*, in "La pittura in Italia. Il Cinquecento", Milano, 1988, II, p. 647).
A Ludovico era stata anche indicativamente assegnata (G. ROMANO, in *Zenale e Leonardo...*, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 112-115) l'*Adorazione del Bambino* (Pavia, Pinacoteca Malaspina). Per l'acuta e sottile interpretazione delle novità bramantinesche quest'opera merita particolare considerazione. Già Romano sottolinea il valore di "una delle prime testimonianze non ambigue di un coraggioso avvicinarsi ai progressi del Bramantino senza venirne travolti". Personalmente la ritengo di grande importanza per comprendere gli sviluppi della pittura lombarda tra anni ottanta e novanta, orientando la ricerca verso quelli che potrebbero essere gli esordi di Giovanni Agostino da Lodi.

45 VENTUROLI, op. cit. 1982, p. 108.

46 J. MIZIOLEK, *The Lanckoronski collection in Poland*, in "Antichità Viva", 1995, n. 3, pp. 35-36, figg. 29-30. A questo momento del percorso di Ludovico ritengo gli vada assegnata questa inedita predella con *tre episodi della vita di San Donato* (tempera su tavola, cm 42 x 177,5) apparsi in una recente vendita all'asta a Monte Carlo (Christie's Monaco, 30 giugno 1995, lotto n. 11 come "Scuola Provenzale, verso il 1450"). La scena che illustro (fig. 50), con *San Donato che esorcizza un giovane indemoniato alla presenza dei genitori*, per il carattere ancora aspro si accorda alle opere ricordate nel testo, in particolare all'*Adorazione del Bambino* (PORRO, op. cit. 1990, fig. 8). I due successivi episodi narrano *San Donato nominato vescovo di Arezzo* e *San Donato giustiziato per ordine del governatore di Arezzo*.

47 Si tratta di un pannello ligneo scolpito, dorato e dipinto in policromia, di cm 54,5 x 42. Il bassorilievo si presentava completamente ridipinto e ridorato da vernici aggiunte in epoca tardo settecentesca che ne avevano alterato la fisionomia originale. Il grado di uniformità è stato soverchiato dalla pulitura che ha riportato alla luce una conservazione invidiabile della policromia e delle parti in oro. Il margine lasciato grezzo attorno alla scena fa presupporre che il pannello fosse incorniciato ed è probabile che appartenesse ad un complesso più vasto di cui non si sono ancora identificati gli altri elementi.

48 J. POPE HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, vol. I, pp. 383-384. Lo studioso considera l'*Adorazione* di anonimo lombardo e la pone in relazione con i tre rilievi del Louvre. Il VENTUROLI (op. cit. 1982, scheda 32, p. 109 e, più recentemente, alla voce *Del Majno*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 1990, p. 106) suggerisce l'ipotesi di Giacomo Del Maino.

49 I tre pannelli hanno il numero d'inventario RF 2386. SHELL, VENTUROLI, op. cit., 1987, p. 655; J. R. GABORIT, *Collection Amiens, musèe de Picardie*, Amiens 1992, pp. 42 e 44.

50 SHELL, VENTUROLI, op. cit., p. 655.

51 Inv. n. 46, cm 140 x 110 circa. Il bassorilievo proviene dalla chiesa di Sant'Antonio a Gallarate (G. NICODEMI, *Due scolture in legno del primo Cinquecento nel Museo di Gallarate*, in "Rassegna Gallaratese di Storia ed Arte", anno I, 1933, ill. a p. 7).

52 Bassorilievo policromo e dorato, cm 98 x 44 x 12. OLIVARI, op. cit. 1989, pp. 95-96. L'altro *Presepio* (Santa Margherita Ligure, collezione privata) pubblicato dalla studiosa rientra nella produzione corrente della bottega e degli epigoni, che ripetono formule e modelli con scarsa vena.

53 Inv. n. 145, cm 41 x 38.

54 Inv. n. 99, cm 89 x 55.

55 NICODEMI, op. cit. 1933, pp. 14-20.

56 SHELL, VENTUROLI, op. cit. 1987, p. 653.

57 Si tratta di due tavole verticali giuntate, di cm. 59 x 61, con uno spessore di cm. 7,5; collezione privata.

58 S. GATTI, *Una sconosciuta opera di Gian Pietro e Ambrogio Donati: l'ancona lignea già in San Lorenzo a Lugano*, in "Archivio Storico Ticinese", n. 71, settembre 1977, pp. 153-168.

59 È interessante ricordare che il merito di questo rinascimento in terra valtellinese spetta ad una personalità di prestigio come quella di Giovanni Maria Paravicini, curato di Caspano (PORRO, op. cit. 1990, p. 405).

60 LONGHI, op. cit. 1917, ed. 1961, p. 381. VENTUROLI, op. cit. 1982, p. 105.

61 Il bassorilievo è ottenuto dalla giunzione di due pannelli, il cui punto di contatto è visibile lungo la figura centrale del Santo diacono; legno di pioppo, cm 61 x 67, profondità cm 7. La superficie delle figure conserva buona parte della doratura e parte della policromia originale.
I Santi Nabore e Felice erano soldati romani che furono decapitati a Lodi nel 304. Normalmente sono rappresentati in corazza da legionari o in armatura da cavalieri. I loro corpi vennero inumati a Milano fino a quando, nel 1164, con la presa di Milano da parte dell'imperatore Federico Barbarossa, il vescovo di Colonia ne preleverà i resti per trasportarli nella sua Cattedrale insieme a quelli dei tre Re Magi. Entrambi i Santi cavalieri possiedono la spada e, seppure perduta, nella mano sinistra tenevano la palma del martirio. Il Santo diacono al centro, con la testa rasata e un minuto ciuffo di capelli, mostra un libro aperto mentre osserva fisso davanti a sé.

Va per altro rilevato che costoro potrebbero corrispondere ai Santi Nazario e Celso, anch'essi decapitati a Milano e per questo motivo rappresentati come guerrieri con la spada e la palma del martirio. I Santi gemellati o accoppiati sono particolare oggetto di culto a Milano e in Lombardia, soprattutto per l'impulso che ne diede Sant'Ambrogio. Tra costoro ricordo i Santi diaconi Gervasio e Protasio anch'essi martirizzati in città, come pure Vittore, soldato africano originario della Mauritania.

62 G. ROMANO, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra, 1978, p. 154.

63 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Milano, vol. III, 1880, p. 184.

64 Collezione privata; altezza delle figure circa 70 cm a cui si devono aggiungere 30 cm di base decorata con i tipici motivi floreali stilizzati. Entrambe le sculture conservano buona parte della policromia e della doratura, concentrata sulle vsti e sui capelli a boccoli. Sono invece mancanti delle ali originali e l'angelo di destra ha l'asta porta cero che risale a un vecchio restauro.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

GIUSEPPE LONGHI E IL DIBATTITO SULL'INCISIONE AGLI INIZI DELL'OTTOCENTO

Elena Bertinelli, Marco Fragonara

Alla morte di Vincenzo Vangelisti, suicidatosi nel 1798, dopo essere stato costretto a dimettersi dall'insegnamento, in seguito ad un'ispezione sulla sua docenza all'Accademia di Brera[1], la cattedra d'incisione viene sospesa per quasi tre anni. Il nuovo incarico viene affidato nel 1802 a Giuseppe Longhi, che del Vangelisti era stato tra i primi allievi fin dall'agosto del 1790[2], qualche tempo dopo quindi l'istituzione dei corsi di calcografia all'Accademia milanese, voluti dal conte Kaunitz, allora ministro di Leopoldo II[3].

Il Longhi, occupando questa cattedra per quasi trent'anni, rappresenterà per tanto gli ideali artistici dell'Accademia stessa, contribuendo alla diffusione in Italia del nuovo gusto per l'incisione di traduzione, non solo attraverso il suo compito di docente, o per mezzo della sua stessa produzione calcografica, ma anche mediante il lavoro teorico, che trova ne *La Calcografia*[4], pubblicata nel 1830, la massima espressione del suo pensiero.

Insigne accademico, intellettuale di rilievo, dotato di una buona preparazione culturale e soprattutto incisore apprezzato dai suoi contemporanei a causa della varietà stilistica e della raffinatezza di segno[5], Longhi ha ricevuto indubbi riconoscimenti[6], ma ha suscitato non poche critiche, anche per aver degradato la grafica a puro strumento politico durante il periodo napoleonico[7], e chiari dissensi[8] per le personali concezioni intorno alla produzione calcografica, che proprio in quegli anni andavano a nutrire il più ampio dibattito sull'estetica e sulle ragioni dell'arte stessa, spesso contaminato, almeno in Italia, da faziose diatribe.

È certo che il merito del Longhi consiste nell'avere dato caratteristiche proprie all'incisione di traduzione milanese, sottraendola all'influenza della scuola fiorentina, capeggiata dal Morghen[9], nella particolare predilezione delle capacità interpretative di fronte al modello, nonostante la sua scuola, che annovera tra l'altro incisori come Bisi, Beretta, Jesi, Garavaglia, Marri, Caronni e Anderloni[10], si esaurisca nel corso di pochi decenni, «non tanto per il cambiamento sopravvenuto negli ideali artistici, quanto per mancanza di sostentamento effettivo, una volta cessate le ragioni prime della sua esistenza, che erano quelle della necessità riproduzionistica»[11].

In questo senso, pur avendo scritto il più bel trattato di estetica dai tempi di Leonardo, secondo il giudizio espresso da Disertori[12], Longhi segna il momento di passaggio ad una funzione più propriamente divulgativa e documentaristica della stampa, stabilendo rinnovati rapporti commerciali con il pubblico[13].
Occorre per tanto comprendere il particolare periodo in cui opera Longhi, identificabile con la seconda fase di vita dell'Accademia di Brera, che vede progressivamente abbandonare le linee teoriche volute dal Piermarini, per sviluppare un'azione diretta sul territorio cittadino, dominato prima dai francesi e poi dagli austriaci, che intendono utilizzare l'incisione di traduzione in chiave politica, anche se l'avviano ad un inevitabile declino[14], nonostante l'abilità esecutiva degli artefici rispetto al modello pittorico rimanga ancor oggi indiscussa[15].

Mercato editoriale e incisione a Milano tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo

La copiosa produzione teorica intorno all'incisione, che si inserisce in quel particolare momento di transizione dalla sensibilità neoclassica a quella romantica, non viene affiancata, almeno a Milano, da una vera e propria scuola calcografica di rilievo. Sono infatti le singole personalità ad operare sul territorio e a porsi al servizio della larga committenza privata e di un mercato editoriale sempre più fiorenti che richiedono loro soprattutto illustrazioni per libri, vedute, piante prospettiche, ritratti o composizioni allegoriche, per ornare i testi delle molte dissertazioni filosofiche, teologiche o celebrative dei circoli culturali a discapito di contenuti originali e di livelli artistici elevati[16]. Per tanto gli incisori attivi a Milano in questo periodo rivolgono la loro attenzione principalmente a un tipo di incisione di riproduzione, piuttosto che a quello d'invenzione, o, su di un altro versante, realizzano immagini devozionali e soggetti popolari di immediato e facile smercio[17], badando soprattutto al rigore formale dato da linee nette e dure, offerte dalla tecnica bulinistica, che viene preferita all'acquaforte, per via del tono, della nitidezza e della fluidità, che sbalordiscono lo spettatore per leggerezza e trasparenza segnica[18].
È possibile quindi affermare, osservando la produzione artistica dei decenni tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, che soprattutto l'incisione cela quei fermenti culturali e quelle contraddizioni del pensiero filosofico, scientifico e sociale che in altri sedi si andavano affermando[19] e che le vedute, i molti ritratti, le scene campestri o mitologiche dei soggetti incisi, talvolta di limitato valore artistico[20], sono indubbi documenti della società del tempo. In questa direzione sono da considerarsi quindi anche quelle incisioni di derivazione pittorica, che esaltano il nuovo mito napoleonico, sugli esempi offerti dalla Colonna Traiana, dalle battaglie di Raffaello, dalle opere di Giulio Romano e da quelle di Le Brun, che trovano nei i *Fasti* dell'Appiani «uno di quei casi, non poi così infrequenti nella storia

delle arti, in cui la fortuna e la fruizione stessa di un'opera sono stati affidati più alla sua traduzione che alla immagine reale»[21].
È anche pur vero che il nutrito dibattito teorico tende a giustificare e a collocare correttamente l'incisione all'interno della storia dell'arte.
Non è un caso infatti che, proprio a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, inizino la loro attività numerosi catalogatori e trattatisti, che compilano elenchi completi delle opere degli artisti, preoccupandosi di definirne l'intero *corpus* grafico attraverso un metodo empirico, basato sull'analisi degli esemplari, dei quali stabiliscono le diverse edizioni, tirature e stati. È in questo contesto che si inserisce quindi l'opera teorica del Longhi, il quale critica la volontà di ridurre la stampa d'arte ad una fredda copia dell'originale, dimostrando di essere consapevole delle peculiarità e dell'autonomia del linguaggio incisorio, rispetto ad altre espressioni artistiche. Secondo Longhi l'incisore deve infatti, offrire attraverso la propria opera un prodotto che renda esplicito il modello, astenendosi dal proporre la propria personalità artistica[22]. Tale posizione era stata già ribadita anche da altri studiosi, come C.H. Watelet che, a proposito della stampa di traduzione, dichiara nel 1751 che «l'incisore è per i pittori, di cui imita i quadri, ciò che il traduttore è per gli autori di cui interpreta le opere, l'uno e l'altro devono conservare il carattere dell'originale, e spogliarsi di quello che essi hanno»[23], pensiero in seguito sostenuto anche da M. Huber[24] e dallo stesso Longhi, quando afferma che la stampa «giunge colla sola tinta nera ad emulare la proprietà del colore»[25] della pittura.
Se la stampa d'invenzione si indirizza quindi, a partire dall'ultimo scorcio del XVIII secolo, al collezionismo e al mercato, si riconosce all'incisione di traduzione il compito di servire un ambito più specialistico di critici e di artisti. L'incisione infatti «si può definire un'arte che per mezzo del disegno e de' tratti delineati e incavati su materie dure imita le forme, le ombre, i lumi degli oggetti visibili, e può moltiplicare gl'improntati per mezzo dell'impressione [...]. Gli incisori non impieghino che nero e bianco e con questo non possono fare il giallo, il rosso, il verde, il turchino: ma de' colori differenti si ha da conservar il valore»[26].
Longhi è per tanto consapevole del valore sussidiario della stampa di traduzione, specialmente nei settori, come la botanica e l'anatomia, in cui la descrizione verbale del soggetto non appare esauriente. L'illustrazione scientifica non necessita tuttavia di esperti artisti riproduttori, dato che è sufficiente la semplice incisione a contorno priva di effetti chiaroscurali, che divengono invece indispensabili per illustrare un'opera pittorica. L'opera calcografica presenta quindi, nella visione di Longhi, indubbi vantaggi per il pubblico, data la funzione divulgativa dell'opera d'arte, ma anche per l'artista, che in tal modo si garantisce sicure entrate economiche, offerte dalla nuova industria editoriale. Quest'ultima è preoccupata infatti di immettere sul mercato frequenti sintesi storiche e artistiche, confermando quanto già il Lanzi aveva intuito intorno al cambiamento di gusto, avvenuto a partire dal XVIII secolo a proposito dei rapporti tra incisione e pittura[27], che porterà l'Acerbi, nel primo ventennio del secolo, a denunciare un'anomalia di merca-

to[28], che ben presto deprezzerà l'opera calcografica, privandola dell'originario interesse da parte del collezionismo.

Il dibattito intorno alle arti figurative: La Calcografia e l'idea di bello

In campo incisorio, la polemica classico-romantica assume connotazioni dai contorni ancor meno definiti rispetto agli altri ambiti artistici[29], a causa di un universo accademico trincerato su posizioni spesso opposte e volutamente non conciliabili tra loro. Ben presto esse impoveriscono la produzione calcografica italiana, comprimendola in pretestuose teorizzazioni, che divengono tuttavia necessarie alla nostra conoscenza perché riassumono il clima storico-artistico entro il quale opera Longhi. Come ha sintetizzato anche R. Barilli qualche anno or sono, in Lombardia è infatti «esistito un neoclassicismo ufficiale, con temi e stilemi, riti e miti, affiliazioni, luoghi di raccolta e di diffusione. Ma al di fuori del coraggio di praticare i valori *novissimi* della sintesi e dell'astrazione, che ebbero solo i suoi maggiori rappresentanti, esso fu solo quello che ne annunciava la stessa formula, un fenomeno di conservatorismo; o tutt'al più di ennesimo revivalismo dell'onda lunga di un classicismo eternamente ricorrente nei secoli»[30]. Su altri versanti tuttavia, intorno agli anni Venti si diffonde un tipo di romanticismo che, abbandonati i temi greco-romani, avverte l'esplicita esigenza di esprimere i nuovi soggetti patriottici, con modalità stilistiche che, seppur prendono l'avvio dal sobrio linearismo da cui quella generazione era partita, si contrappongono alla seconda e terza generazione neoclassica, che nel frattempo aveva allontanato gli impulsi astrattivi per darsi ad una meticolosa resa del *finito*[31].

Questa ragione porta probabilmente Longhi a prendere una posizione equilibrata nei confronti della polemica classico-romantica, così come testimoniano tra l'altro *Lode di Canova* da lui scritta nel 1818 e il discorso sull'Appiani, tenuto dal Longhi nel 1826[32]. D'altro canto lo stesso Longhi aveva già saputo mostrare nel 1824 un atteggiamento conciliante su una ennesima diatriba sorta in sede classicista e apparsa sulla *Gazzetta di Milano* nell'ottobre di quello stesso anno a proposito del *Gustavo Adolfo che riceve dagli Stati Generali giuramento di fedeltà alla figlia Cristina* di Palagio Palagi[33], che porta Longhi a riflettere su come «le belle parole d'ideale, di sublime, di grandioso, di severo, di fermo, di robusto, e le altre di nobile, di leggero, di morbido di trasparente, di facile, di spiritoso e tante altre ancora o mal intese o troppo ampiamente accolte, quanti non hanno spinto alla più ardita e strana licenza, i quali già trattavano con mano sapientemente timida il bello schietto della natura?»[34].

Longhi aveva già chiarito tuttavia la propria posizione intorno al concetto di bello in un discorso tenuto nel 1814 all'Accademia di Brera[35], che naturalmente aveva suscitato nuovi commenti e critiche, da parte della «Signora Compilatrice», raccolte in alcuni articoli apparsi sul *Corriere delle Dame* [36].

È evidente che sia Longhi sia il recensore del giornale si riferiscono ad un concetto estetico che, secondo la recente tradizione filosofica d'origine settecentesca, tende a collegare l'arte con il bello, concependo l'opera come il risultato della rivelazione di realtà trascendenti, portando di conseguenza a ritenere indispensabili le rigide classificazioni degli stili, che da lì a poco tempo sarebbero sorte in ambito idealista. È per questo motivo che Longhi, rispondendo alle critiche mosse intorno ai pareri da lui espressi su alcuni artisti del passato, indugia nel chiarire come la bellezza consista «principalmente nella giusta proporzione delle forme»[37], proponendo un concetto di bello relativo riscontrabile nella specie umana, di cui i Greci sono stati la massima espressione[38].

Dopo sedici anni, il parere di Longhi non sembra tuttavia essere mutato, se l'autore ritiene opportuno pubblicare, con la sola aggiunta di qualche nota esplicativa, il discorso del 1814 in uno dei capitolo della sua *Calcografia*.

Per Longhi quindi l'artista deve innanzitutto imitare il vero, «ma sarà sempre imperfetto quel disegnatore, il quale, oltre le forme del vero individuale, non conoscerà fondatamente anche quelle del vero complessivo, da cui si cava la scelta, e dalla scelta il bello»[39], e prosegue, qualche pagina dopo, asserendo che «è dunque indispensabile che il disegnatore calcografo non meno del pittore e dello scultore conosca quanto più meglio le forme costituenti il bello umano, quali ci pervennero dalle divine greche sculture, e come assai probabilmente que' sublimi ingegni con perspicace operazione di mente dalle forme più alterate del vero traessero quelle del bello»[40].

Con queste affermazioni Longhi per tanto si distanzia dalle concezioni estetiche derivate dalle posizioni di Winckelmann, che aveva teorizzato intorno all'oggettività del bello, mediata nella coscienza e nel gusto per merito di una spiritualità interiore, offerta dalla grazia, avvicinandosi maggiormente alle dottrine del Milizia che invece fondavano l'intelligenza artistica e l'ideale estetico nell'imitazione della bella natura e ritenevano il bello ideale una composizione in forma perfetta delle parti più belle delle cose e delle creature[41]. Tuttavia, se esiste un bello relativo, per Longhi deve essere posto in relazione «alla specie ed alle circostanze dell'oggetto: e questo bello varia all'infinito: e quanto è bello nell'uno, si fa mostruoso combinato nell'altro»[42]. Perciò per Longhi occorre soprattutto giudicare attraverso l'equità offerta dalla ragione, la quale si rifà ad un tipo di bellezza superiore a tutte le altre, quella che «produce maggior impressione sull'animo nostro»[43].

Una volta che queste teorizzazioni si calano nella pratica del fare artistico, scontrandosi con idee opposte, ecco l' insorgere di nuove discussioni, come quella scoppiata nel 1819 a proposito del monumento o del bassorilievo in onore dell'Appiani, pubblicate su *Il Conciliatore*[44]. Il nuovo contenzioso riguarda la decisione della Commissione di affidare l'esecuzione dell'opera al Thorvaldsen, che porterà questo artista a terminare il bassorilievo solo nel 1826, rappresentando le tre Grazie piangenti e un amorino nell'atto di suonare la lira, discostandosi dai paradigmi canovani nell'interpretazione del sentimento, espresso nel volto del fanciul-

lo[45]. Il problema, mosso da Palagio Palagi e Pompeo Marchesi, consiste nella volontà di quest'ultimo di voler rappresentare la figura dell'Appiani che «colla destra tiene uno stilo, colla sinistra un grafito nel quale si scorgono tre grazie». A questa decisione il Longhi, preoccupato di rappresentare attraverso questo monumento una tendenza artistica di respiro più europeo e meno provinciale, controbatte affermando che «se poi taluno, senza consigliare pei ritratti moderni la toga o la clamide, incompatibili cogl'usi nostri, ha giudicata azzardosa nella statuaria l'introduzione del moderno vestire, sappiate ch'ei benissimo conosceva e da vicino la statua di Buffon, e tutto il resto delle vostre litanie, non che la stima che se ne fece. E poiché voi avete detto benissimo, che, se l'artista vuol essere schiavo strisciante degli antichi, debbe esserlo almeno fedelmente in tutto; ei potrebbe cogli stessi principi rispondere che, se l'artista vuol emanciparsi dagli antichi, lo dee far pienamente, sì, che non dicano i posteri che nel secolo diciannovesimo era ancora in uso lo stilo, ed il graffito dopo l'invenzione della matita e della carta»[46]. Queste affermazioni confermano per tanto la posizione equilibrata del Longhi, tra due tendenze opposte, quella romantica e quella neoclassica, la stessa che era stata assunta ufficialmente in quegli anni dall'Accademia di Brera[47].

La Calcografia *e la polemica suscitata presso i contemporanei*

A differenza di altre storie d'incisione compilate in quel periodo da parte dei diversi studiosi, quella del Longhi è una ricostruzione che si basa su giudizi dovuti alla sua lunga esperienza artistica e riguarda le vicende della grafica dal 1440 fino al XVIII secolo. Alla prima età, che egli definisce bambina, appartengono soprattutto le incisioni a contorno prive di mezze tinte e di ombre, ma assai accurate nel disegno, come accade per le incisioni di Raimondi. Esse riassumono le caratteristiche proprie dello stile gotico «duro e meschino, che era comune in allora anche alla pittura e alla scultura»[48], presentando una definizione netta dei contorni, contraria tuttavia alla morbidezza e all'armonia, e per questo contrastanti con la realtà. Codesta posizione intorno al chiaroscuro, ritenuto dal Longhi indispensabile per ottenere una buona incisione, dato che crea l'effetto d'illusione, era stata già affrontata in un discorso tenuto a Brera nel 1807[49], ora ripreso per parlare di quegli autori che appartengono alla seconda età, quella adolescente, ove il chiaroscuro è stato sviluppato soprattutto da Agostino Carracci. È solo con gli artisti dell'età a lui contemporanea, che l'arte incisoria è giunta tuttavia a piena maturità. A partire dagli intagli disordinati e casuali di Rembrandt, che sembrano non corrispondere affatto alle regole di compostezza e di ordine, si giunge infatti a Masson, che Longhi ammira per la sua abilità nel conservare le tinte pittoriche e la forza rappresentativa, simile a quella della pittura, o a Wille, del quale sottolinea la nitidezza di tratto, anche se a volte risulta monotona.
La preoccupazione didattica di queste pagine della *Calcografia* è rilevabile nelle

continue raccomandazioni dirette agli allievi di non trascurare il disegno, argomento che egli tratta con una serie di considerazioni pratiche e consigli, dato che l'arte incisoria «consiste nella conoscenza delle forme, delle proporzioni naturali, dell'espressione, del chiaroscuro, della prospettiva lineare e aerea, e più di tutto delle linee costituenti il bello in ogni cosa rappresentabile, in una parola nella vera intelligenza del disegno»[50].
Dopo aver esposto il progetto per un'ideale collezione di stampe, Longhi passa all'analisi delle varie tecniche calcografiche. Trascura la silografia, l'incisione in rilievo su metallo e il chiaroscuro, tecniche ormai cadute in disuso ai suoi tempi, fatta eccezione per alcuni episodici ritorni da parte di artisti stranieri, e si concentra sui risultati offerti dall'acquaforte e dalla puntasecca, ma soprattutto su quelli resi dal bulino, «il più nobile, ma altrettanto laborioso genere detto *a taglio regolare*, e diretto alla rappresentazione dell'uomo né ritratti e negli avvenimenti storici»[51]. Anche in questa sezione molti sono i consigli pratici dati all'allievo sull'uso delle matrici, delle punte, e della posizione della mano per ottenere diversi tipi di intaglio, più o meno profondo, o di tratteggio più o meno largo, a seconda del soggetto da rappresentare. Quella di Longhi è una concezione del lavoro incisorio assai concreta, che considera la continua evoluzione di quest'arte, che deve comunque adattarsi al modello pittorico, da cui deve tradurre il soggetto, senza tuttavia scadere nelle rigide regole volute da altri teorizzatori o artisti, che considerano «l'equidistanza scrupolosa de' tagli ed il loro eguale incrocicchiamento, quindi movimento di tratteggio quasi insensibile, costante preparazione d'acquaforte nelle masse scure tanto de' panneggiamenti, quanto delle carnagioni, come se il bulino farle non potesse migliori al primo colpo; progressione degli stessi tagli interrotti fin quasi al lume per mezzo della punta secca con regolari punti oblunghi negli interstizj fra l'un taglio e l'altro; non mai grossi tagli vigorosi avvicinati ai sottili, nessuna libertà pittorica, monotonia e freddezza continua, nauseante»[52].
È tuttavia la pubblicazione nel 1835 de *Le Classiche Stampe* ad opera di G. Ferrario[53], che nel terzo capitolo muove alcune osservazioni al Longhi, a gettare non poche ombre sull'autorità critica dell'artista, che nel frattempo era morto nel 1830. Il Ferrario infatti avrebbe desiderato ch'egli fosse più artista che letterato, «poiché spesse volte per ismania di pompeggiar di eloquenza esagerò con istudiati modi di dire le bellezze e i difetti di un incisore, e divenne poi a manifeste contraddizioni»[54]. Codesta opinione era già stata tuttavia espressa dai fratelli Vallardi qualche tempo prima, allorquando i due editori sottolineavano «la ridondanza delle dottrine» e «l'eccessivo sentimento del proprio merito» da parte del Longhi[55]. Si giunge pertanto a demolire il metodo usato dal Longhi per giudicare la storia dell'incisione, dalla quale sono stati omessi gli incisori viventi, con il sospetto da parte del Ferrario, che il tacere sugli incisori contemporanei sia dovuto principalmente al desiderio di non dover parlare del Morghen. Questa stessa critica era stata mossa al Longhi anche da un «eruditissimo estensore» in un articolo su *La Calcografia*, apparso nella *Biblioteca Italiana* nel 1831[56].

Codeste affermazioni non possono che suscitare ampi risentimenti in uno degli allievi più devoti del Longhi, Giuseppe Beretta, che interviene apertamente nel dibattito con un articolo in difesa del maestro[57]. Dopo essersi lamentato per il fatto che il Ferrario abbia deliberatamente dimenticato di menzionare gli incisori usciti dalla scuola longhiana, il Beretta lo accusa di non aver per nulla compreso l'abilità incisoria di Longhi.
Questa diatriba, assolutamente inutile, ma che ben sottolinea l'impoverimento del dibattito intorno all'incisione, prosegue, in quello stesso mese di febbraio, con altri articoli, come quelli di D. Carta[58].
Nel primo dei tre articoli, D. Carta confronta la definizione del termine *classico*, così come appare negli scritti del Ferrario e del Longhi. La differenza tra i due consiste nel fatto che il primo si basa sull'emozione, suscitata dal contenuto del soggetto rappresentato, mentre il secondo sulla tecnica usata da un incisore per rappresentare un determinato tema. Carta propende quindi per la definizione offerta dal Ferrario, ma anche dai Vallardi, per i quali una stampa può definirsi *classica* «per la sua età, come *classici* sono i frammenti anche mal accozzati de' più antichi scrittori, dai quali cominciarono a coltivare le lettere (...) *classica* per l'eccellenza del disegno, dell'invenzione, dell'esecuzione, ancorché opera di artisti moderni o viventi, come *classiche* diconsi le sculture di Canova e le pitture di Appiani»[59].
Argomento del secondo intervento di Carta riguarda la possibilità dell'incisore di rendere il colore e il chiaroscuro pittorico, problema questo già affrontato dal Longhi[60], e a sua volta dal Ferrario, e non ancora oggi concluso, almeno in Italia, per quanti ritengono che «l'incisione non potrà però giammai possedere i numerosi vantaggi della dipintura, e solo potrà rappresentare la forma degli oggetti e indicare le diverse gradazioni della luce»[61], facendo uso del solo bianco e nero.
Infine il terzo articolo[62] di Carta riguarda la presa di posizione contro la confutazione da parte del Ferrario di alcuni giudizi espressi dal Longhi su alcuni incisori del passato recente.
A questa annosa diatriba partecipano Defendente Sacchi[63], che tuttavia sposta l'attenzione sugli allievi di Longhi, trascurati dal Ferrario, e infine gli Editori stessi[64], dietro ai quali si nasconde probabilmente Ferrario, che prendono a sostenere e a chiarire le posizioni di quest'ultimo. Tuttavia «quanto annunciato dal Ferrario era già superato nei fatti e quanto difeso dal Beretta era già nei fatti morto»[65].

Profilo biografico[6]

Giuseppe Longhi è nato il 13 ottobre 1766 a Monza da Carlo Francesco, agiato commerciante di seta, e da Cecilia Caronni. All'età di otto anni, per mezzo di un beneficio ecclesiastico, entra nel seminario di Celana, nel bergamasco. Passato in seguito al seminario di Monza, manifesta le sue inclinazioni artistiche, si dedica al disegno e prosegue la sua formazione letteraria e filosofica al seminario di Milano.

Sotto la guida di Antonio Musi, autore nel 1798 del *Discorso sulle arti del disegno*, si avvia alla produzione calcografica, esercitandosi sulle stampe di Wille e di Masson. Lasciato il seminario nel 1786, e indirizzato dal padre all'attività commerciale, continua a dedicarsi allo studio della pittura e del disegno, ma soprattutto approfondisce l'uso delle tecniche calcografiche.
Nel 1790, il barnabita Felice Caronni lo esorta a iscriversi ai corsi d'incisione di Vincenzo Vangelisti, tenuti all'Accademia di Brera. Trova una sistemazione presso la casa di Andrea Appiani, e allaccia con il pittore un'amicizia che durerà negli anni.
L'anno seguente frequenta i corsi di disegno di Giulio Traballesi, quelli di ornato di Giocondo Albertolli e quelli di scultura di Giuseppe Franchi. Compie un viaggio a Roma per studiare le opere di Raffaello, Giulio Romano, Michelangelo e Guido Reni. Approfondisce le ricerche sull'anatomia all'Ospedale Santo Spirito.
Risale al 1792 l'esecuzione della sua prima incisione a bulino, *Testa d'aquila* , su disegno dell'Albertolli.
Nel 1794, tornato a Milano, fa approvare dalla I.R. Accademia di Vienna il tavolino mobile, che sostituisce nella pratica incisoria il tradizionale cuscinetto, per questo ottiene un premio dalla Società Patriottica di Milano.
Nel 1795 si dedica alla ritrattistica e sperimenta gli effetti dell'uso di più tecniche calcografiche per eseguire uno stesso soggetto, fatto questo abbastanza rivoluzionario per i canoni neoclassici. Abbandona i corsi del Vangelisti e l'anno seguente sperimenta la miniatura. Dopo il suicidio del Vangelisti nel 1798, viene chiamato a Brera per ricoprire la cattedra d'incisione. La nuova occupazione induce l'artista a percorrere nuove ricerche formali che si discostano dai temi e dalle modalità interpretative puramente neoclassiche. Nel 1801 Longhi, inviato ai Comizi di Lione, convocati dal Napoleone, si reca a Parigi e conosce David, Gross, Gerard, Dutertre, Bervic, Tardieu e Wille. Nel 1804 Napoleone incarica l'Appiani di dipingere i *Fasti*, per la sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano, e il Longhi di eseguirne le incisioni. Sotto la sua direzione le tavole di questa serie vengono ultimate nel 1811. Nel frattempo, divenuto ormai assai famoso, esegue i ritratti della famiglia Buonaparte, opere alle quali Longhi si dedica in stretta collaborazione con i suoi allievi, come il Bisi e l'Anderloni. Nel 1807 e nel 1814 tiene i due discorsi inaugurali all'Accademia di Brera, quello sulla pittura e quello sul bello artistico, redige la *Vita di Michelangelo* e nel 1816 inizia a scrivere il trattato *La Calcografia*. Quest'opera, ideata in due parti, è dedicata alla storia dell'arte incisoria, attraverso l'analisi dei principali artisti del passato. La seconda parte, indirizzata all'apprendimento didattico, rimarrà solo a livello progettuale.
Nel 1820 Longhi recatosi a Firenze e a Roma e influenzato da Thomas Lawrence, ricerca nuove possibilità espressive, adatte per tradurre in incisione le sfumate gamme di toni dei soggetti dell'artista inglese. Si dedica a tradurre calcograficamente i soggetti leonardeschi, senza tralasciare la ritrattistica. Nel 1830 viene pubblicata *La Calcografia* e il 2 gennaio dell'anno seguente, Giuseppe Longhi muore a Milano.

NOTE

1 CLELIA ALBERICI, *La scuola d'incisione dell'Accademia di Brera nel periodo neo-classico*, in «Arte Lombarda», 1960.

2 CLELIA ALBERICI, *Vincenzo Vangelisti, primo professore della Scuola d'incisione dell'accademia di Brera*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Milano 1995.

3 Presso l'archivio di Stato di Milano sono conservati i documenti che riguardano l'istituzione della scuola d'incisione a Brera.

4 GIUSEPPE LONGHI, *La Calcografia*, Milano 1830.

5 MICHELE SARTORIO, *Biografia degli Italiani Illustri*, Venezia 1845, pagg. 441-448.

6 GIUSEPPE BERETTA, *Della vita, delle opere ed opinioni del Cavaliere Giuseppe Longhi*, Milano 1837. È una biografia fortemente celebrativa, redatta a volte in modo non del tutto oggettivo dal più fedele degli allievi di Longhi. Le notizie del profilo biografico di questo intervento sono tratte da questo testo.

7 G. FERRARIO, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente, compresi gli artisti viventi, descritte e corredate di storiche e critiche osservazioni sul merito, sui soggetti che rappresentano sulle qualità delle prove, sulle dimensioni e sui prezzi delle medesime, scelte e proposte a dilettevole ed istruttivo ornamento di una galleria dal dottor Giulio Ferrario*, Milano 1835.

8 LEOPOLDO CICOGNARA, *Della Calcografia, ossia l'Arte di incidere. Ragionamenti di Giuseppe Longhi, Milano 1830. Stamperia Reale. Volume Primo. Epistola al chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini*, in «Antologia», maggio 1831, pp. 128-129. Ma si veda anche dello stesso autore: *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, Prato 1831.

9 M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1928.

10 GIUSEPPE BERETTA, *op. cit.*, 1837. Nell'ultima pagina viene riportato l'elenco di tutti gli allievi di Longhi, redatto secondo l'ordine di ammissione ai corsi

11 A. DE WITT, *L'incisione italiana*, Milano 1941.

12 B. DISERTORI, *L'incisione italiana*, Firenze 1931.

13 FERNANDO MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in «Enciclopedia dell'Arte», Torino 1983.

14 A.M. BRIZIO-G. GALLETTI, G. BORA, *I maestri di Brera, 1776-1859* , Milano 1975.

15 CLELIA ALBERICI, *op. cit.*, 1960.

16 P. BELLINI, *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*, Piacenza, 1992.

17 A. BERTARELLI, *Libri figurati italiani del 700. La scuola lombarda*, in «Emporium» n. 397, Bergamo 1928.

18 GIUSEPPE LONGHI, *op. cit*, 1830, pagg. 278 e 286

19 A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'età neoclassica in Lombardia*, Como 1959.

20 P. BELLINI, *Francesco Londonio*, Milano 1994.

21 FERNANDO MAZZOCCA, *Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani*, in «Mito e storia nei fasti di A. Appiani, la traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso», a cura di M.E. Tittoni, Roma, 1986, pag. 18.

22 La tanto pretesa oggettività, attribuita all'incisione di traduzione, diverrà la caratteristica più evidente della riproduzione fotografica nel corso di un secolo. Cfr.: E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica, e l'editoria nell'epoca moderna*, in «Enciclopedia dell'Arte», Torino 1983.

23 C.H. WATELET, voce *Gravure*, in «Encyclopédie ou Dictionaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers», tomo VII, Paris, 1751, pag. 865.

24 M. HUBER, *Notices générales des Graveurs divisées par Nations, et des Peintres rangés par écoles, précédées d'un catalogue raisonné d'une collection choisie d'Estampes*, Dresden-Leipzig 1787.

25 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 13.

26 F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, vol. II, Bassano 1797, pag. 8 e pag. 12. Le parole del Milizia, sull'opportunità dell'uso del colore nell'incisione di traduzione, danno inizio ad un dibattito che ancor oggi sembra non essersi del tutto assopito in alcuni ambienti critici nostrani.

27 L. LANZI, *Storia pittorica dal Risorgimento delle Belle Arti fino presso al fine del XVIII secolo.*, vol. I, pag. 14 (ed. cons., Firenze 1968).

28 G. ACERBI, *Proemio al sesto anno*, in «Biblioteca italiana», Milano 1821, pagg. 209-211. Infatti curiosamente si legge: «Prima che un'opera d'incisione venga intrapresa se ne annuncia con un programma l'intenzione dell'artefice, e quello che è più singolare le si stabilisce già un prezzo. Supponiamo di 16 zecchini per ciascuna prova, compiuto che sarà in ogni suo rapporto. Si apre un'associazione per gli amatori, e loro si offre una condizione vantaggiosa, cioè il ribasso del quarto, coll'obbligo però ch'essi sborsino all'atto stesso la metà del prezzo cioè 6 zecchini e l'altra metà allorché riceveranno la stampa (...); spirato l'anno, viene aumentato il prezzo di questo tratto di pubblica beneficenza e viene portato a 20 zecchini. Sei mesi dopo si fa una terza associazione e il prezzo viene aumentato a 24 zecchini (...) Qui non istà il tutto. Le prove avanti lettera, ovvero colle lettere solamente abbozzate raddoppiano di prezzo e quindi zecchini 32 per ciascuna stampa, e si noti che ben di rado d'una buona stampa si tirano meno di 100 copie avanti lettera, e non meno di 1500 prove dopo le lettere».

29 A proposito di questa *querelle* in ambito milanese, cfr.: F. MAZZOCCA, *La polemica classico-romantica. Dal "Pietro Rossi" al "Carmagnola":1818-1821*, in «Hayez», catalogo della mostra a cura di M.C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, Milano 1983, pag. 61. Lo studioso riporta la vicenda dell'assegnazione del premio per il saggio di pittura sul tema del *Lacoonte*. La commissione, che comprendeva lo stesso Longhi, assegna il premio ex-equo ad Hayez, protetto dal Canova e ad A. De Antoni, protetto dall'Appiani. Il primo aveva infatti proposto la figura di Lacoonte vestita, in una dimensione corale dall'iconografia complessa e storicamente documentata, evitando di soffermarsi sugli aspetti tragici, suggeriti dall'episodio virgiliano, sottolineati invece dal De Antoni, che seguiva ormai il vecchio schema di rappresentazione eroica.
Sullo stesso argomento cfr.: F. MAZZOCCA, *Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico*, in «L'ombra di Core. Disegni del fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio», Bologna 1989, pag. 32, ove viene riferito del recupero in chiave romantica di un artista come l'Appiani da parte di G. BERCHET, nella sua *Allocuzione ai funerali di Andrea Appiani*, tenuta a Milano nel 1817.

30 RENATO BARILLI, *Ragioni e percorso di una mostra*, in «Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro», catalogo della mostra a cura di Renato Barilli, Milano 1992, pag. 18.

31 RENATO BARILLI, *ibidem*, pag. 28.

32 G. LONGHI, *Elogio del pittore milanese Andrea Appiani*, in «Glorie delle belle Arti», Milano 1826, pagg. 108-113. Infatti si legge che l'Appiani «pose mano coraggiosamente alla riforma dell'arte. Nel quale intraprendimento furongli di non lieve sussidio i precetti che sulla teorica del bello andava ricevendo dall'amico e compatriota suo l'immortale Parini», e per concetto di bello Longhi intende quello ripreso «sui greci modelli e sul vero vivente (...) non individuale, ma complessivo». Tali parole riecheggiano la *Lode di Canova* composta dallo stesso Longhi nel 1818, cfr.: G. LONGHI, *Poesia all'Italia, sede delle belle arti, in lode di Canova*, in «Supplimento allo Spettatore italiano», n. 10, 1818, pag. 625.

33 F. MAZZOCCA, *op. cit.*, 1989, pag. 39. Si tratta dell'accusa mossa dal Pezzi al Palagi, per aver sintetizzato in quest'opera di genere storico le istanze neoclassiche e le nuove concezioni hayeziane, cosa che non risulta invece sgradita al Longhi.

34 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 345.

35 G. LONGHI, *Discorso del Professore Sig. Giuseppe Longhi. Membro della R.C. Accademia e dell'ordine della corona di Ferro*, in «Discorsi letti in occasione della distribuzione dei premi all'Accademia di Belle arti di Brera fattasi il giorno 25 agosto 1814». Questo discorso è interamente riportato nel capitolo della *Calcografia* alle pagg. 360-383.

36 *Corriere delle Dame*, 27 agosto 1814, pagg. 273-274 e 3 settembre 1814, pagg. 282-284

37 *Corriere delle Dame*, 3 settembre 1814, pag. 283

38 In: *Corriere delle Dame*, 3 settembre 1814, pag. 283 infatti si legge: «riflettendo poi che questo titolo di bello è stato da noi ritrovato per qualificare ciò, che per la vista, o per l'udito ci reca una data sensazione piacevole, ed argomentando quelle cose dover esser più belle, le quali producono maggiore impressione sull'animo nostro, non sopra i scimmiotti dell'Africa, non ho punto esitato a proclamare il bello umano nell'età perfetta, bello massimo e superiore non solo alle bellezze d'ogn'altra specie; ma ben anche d'ogn'altra età dell'uomo medesimo. Ho anzi trovato, che le altre cose sono più, o meno belle secondochè si riferiscono più da lontano, o da vicino a questo tipo, e parmi aver spiegato il fenomeno della tendenza nostra verso questo bello, e per affinità verso le altre bellezze secondarie, dicendo *che la natura per tramite dell'amore ci diè la bellezza*».

39 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 357.

40 G. LONGHI, *ibidem.*, pag. 359.

41 FRANCESCO MILIZIA, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, 1781.

42 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 366.

43 G. LONGHI, *ibidem.*, pag. 368.

44 Si tratta di due articoli, uno del signor Buonpensiero apparso su *Il Conciliatore* nel n. 50 dell'11 marzo 1819, l'altro del Longhi, apparso sul n. 56.

45 JORGEN B. HARTMANN, *Appunti su alcune opere minori di Canova e Thorvaldsen*, in AA.VV., «Arte neoclassica», Atti del Convegno, Venezia 1957, pagg. 145-170.

46 G. LONGHI, in: «Il Conciliatore», n. 56, 1819, pag. 226. A commento di questo episodio cfr.: FERNANDO MAZZOCCA, *Thorvaldsen e i committenti milanesi*, in E. Di Mayo-S. Susinno-J. Bjarne, «Berthel Thorvaldsen 1770-1844, uno scultore danese a Roma», Roma 1989-1990. Lo studioso infatti afferma alle pagg. 114-115 che: «questa soluzione spostando l'accento dal registro storico della scelta ritrattistica a quello emblematico di quella allegorica, avrebbe meglio espresso il valore normativo, epurato dalla contingenza dell'artista civile, dell'esperienza del "pittore delle grazie"», aggiungendo poi che: «nel nome dell'Appiani, e anche di Thorvaldsen, si era combattuta la prima aspra battaglia, in campo figurativo, tra classicisti e romantici. I primi sostennero la perenne validità metaforica (la bella mitologia) del linguaggio appianesco; i secondi ne isolarono soprattutto l'epica contemporanea dei *Fasti* napoleonici, che, pur nella loro segregazione di Brera, potranno divenire un insuperato modello di pittura civile».

47 Cfr.: I. FUMAGALLI, *Discorso del signor Ignazio Fumagalli, f.f. di professore segretario dell'I.R. Accademia, letto nella grane aula dell'I.R. Palazzo delle scienze e delle arti in occasione della solenne distribuzione de' premi fatasi dal signor marchese Febo D'Adda, vicepresidente del governo in Milano, il giorno 10 settembre 1829*, in «La Biblioteca Italiana», tomo LVI, ottobre-novembre-dicembre 1829.

48 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 57.

49 G. LONGHI, *Discorsi nella Reale Accademia di Brera di Milano, in occasione della pubblica distribuzione dei premi*, Milano 1807.

50 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 302.

51 G. LONGHI, *ibidem.*, 1830, pag. 275.

52 G. LONGHI, *ibidem.*, 1830, pag. 286-87.

53 G. FERRARIO, *op. cit.*, 1835.

54 G. FERRARIO, *ibidem*, 1835, pagg. XLVIII-XLIX.

55 G. FERRARIO, *ibidem*, 1835, pag. XLVIII. Viene riportato il parere dei Vallardi espresso nel *Manuale calcografico per l'artista, il mercante e l'amatore*, Milano 1832, presso la ditta Pietro e Giuseppe Vallardi.

56 G. FERRARIO, *ibidem*, 1835, pag. LVI. Viene riportato in nota il parere dell'*eruditissimo estensore* dell'articolo apparso in «Biblioteca Italiana», 1831, Tomo LXII, pag. 164.

57 G. BERETTA, *Le classiche stampe del dottor Giulio Ferrario*, in «Ricoglitore italiano e straniero», Milano, febbraio 1836. Nell'ottobre di quello stesso anno, Beretta pubblicherà un opuscolo in risposta alle critiche che nell'aprile erano state sollevate, sempre su il «Ricoglitore italiano e straniero», al suo articolo da Robustiano Gironi, prefetto della biblioteca braidense, che non firma l'intervento.

58 D. CARTA, *Le classiche stampe*, in «Glissons, n'appuyons pas. Giornale critico letterario, d'Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode», n. 21 del 17 febbraio 1836[a]; n. 22 del 20 febbraio 1836[b]; n. 23 del 22 febbraio 1836[c].

59 G. CARTA, *op. cit.*, 1836 [a], pag. 82, è riportato in nota il testo di PIETRO e GIUSEPPE VALLARDI, *Introduzione allo studio delle Arti del disegno e Vocabolari compendioso delle arti medesime*, Milano 1821, vol. II.

60 G. LONGHI, *op. cit.*, 1830, pag. 13.

61 G. CARTA, *op. cit.*, 1836[b], pag. 86.

62 G. CARTA, *op. cit.*, 1836[c].

63 D. SACCHI, *Le classiche stampe*, in «La gazzetta privilegiata di Milano», 29 febbraio e 1 marzo 1836.

64 *Il Ricoglitore italiano e straniero. Risposte agli articoli pubblicati nei giornali di Milano intorno all'opera del Dottor Giulio Ferrario intitolata le Classiche Stampe* - Gli editori, Milano 1836.

65 ANOBIO ERUDITO, *Attualità di una vecchia diatriba*, in «Il Calamatta», n. 4, dicembre 1995, pag. 12.

Catalogo delle incisioni di Giuseppe Longhi conservate presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli a Milano*

Avvertenze alle schede

Ordine delle opere

Vengono qui catalogate solo le incisioni eseguite da Giuseppe Longhi, oggi conservate presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni del Castello Sforzesco. Pertanto sono escluse dalla presente sezione quelle eseguite da altri artisti, anche se sotto la sua direzione, quelle tratte dai suoi disegni, ma eseguite da altri, e quelle di altri incisori, anche se ultimate da Longhi.
La catalogazione segue il seguente criterio: A. Ritratti, Opere d'invenzione (in ordine cronologico); B. Opere di traduzione (in ordine alfabetico del pittore); C. i *Fasti* di Andrea Appiani.

Titoli

Si è fatto uso di quelli dati dall'artista o di quelli tradizionalmente accettati.

Misure

Le misure sono dati in millimetri e l'altezza precede sempre la base. La misura si riferisce all'impronta della lastra, se non è diversamente indicato.

Stati

Ove è possibile vengono descritte le variazioni di stato da un esemplare all'altro, senza tuttavia ordinarne la cronologia.

Datazione

Si fa riferimento a quella stabilita da Giuseppe Beretta.

Bibliografia

Nelle singole schede è segnalata la bibliografia relativa all'opera citata nei precedenti cataloghi o repertori: G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852 (ed. cons.: Leipzig s.d.); C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890; Giuseppe Beretta, *Della vita, delle opere ed opinioni*

del Cavaliere Giuseppe Longhi, Milano 1837; G. Ferrario, *Le classiche stampe...* Milano 1835.

Abbreviazioni

sin.: sinistra
ds.: destra
s.d.: senza data

A21. **Genio della musica** (1794)

Bibl.: Ferrario 1836, pag. 181.

Acquaforte, mm 86x106

In basso a sin.: «Longhi f»

(ART p 15-90)

A2. **Napoleone I** (1805)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.1); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 32; Beretta 1837, pag. 184; Ferrario 1836, pagg. 186.

Bulino, mm 245x249

Sotto l'inciso al centro: «J.^{ph} Longhi delin; et sculp. 1806». Più sotto al centro: «Napoleon I» e ancora più sotto «GALL. IMP. ITAL. REX.»

(RI p 207-19; RI m 47-12; ART m 21-54)

Altro stato: mm 304x250

con l'aggiunta della scritta sotto la precedente: «.....Solus/ Res Italas armis tutaris, moribus ornas/ Legibus emendas...../ Hor.»

(RI m 47-13)

A3. **Barone Bruder** (1808)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.8); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 26; Beretta 1837, pag. 184.

Acquaforte e bulino, mm 260x200

Sotto l'inciso a sin.: « G. Longhi ad vivum del. et sc. Mediol. 1808.»

(RI p 30-51; RI m 7-76; ART m 21-45)

A4. **Busto di uomo con pipa** (1811)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.28); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 52; Beretta 1837, pag. 185.

Acquaforte, mm 150x108

A sin. del volto: «Longhi f»

(ART m 21-53)

Acquaforte, mm 140x108 (impronta lastra)

Copie. Senza firma in lastra e con tratti differenti sulla mano, sulla pipa e sullo sfondo a destra

(ART p 15-84 e 85)

A5. **Busto di uomo con turbante** (1811)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.26); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 51; Beretta 1837, pag. 185.

Acquaforte, mm 160x125

In basso al centro: «Longhi f.»

(ART m 21-52)

Acquaforte, mm 149x123

Copia. Senza firma in lastra e con tratteggio differente

(ART p 15-87 e 88; ART m 21-51)

A6. **Napoleone I** (1812)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.11); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 33; Beretta 1837, pag. 185.

Bulino, mm 221x124 (all'inciso)

Ritratto di Napoleone in tondo, nella cornice un oroboro. Sotto l'inciso al centro: «G.^{e} Longhi disegnò, ed incise 1812.». Più sotto al centro della stella: «N»

(RI m 47-8 e 9)

A7. **Giovan Battista Longhi** (1814)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.3); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 34; Beretta 1837, pag. 185.

Bulino, mm 254x170

Sotto l'inciso: «GIO.BAT.LONGHI», più sotto al centro: « Nato in Monza il 9. Marzo 1773: morto in Mlano il 13. Agosto 1813.» e i versi: «L'anno trascorse, che da me diviso/ Morte ti volle, e lo potea sol morte; Né trovo ancor, che il tempo mi conforte; / E torni al labbro il natural sorriso: /Anzi nel duole, che m'ha il cor conquiso, /Levossi in me la fantasia più forte:/E quel labbro, e quel ciglio, e quelle smorte/ Tue guance, e tutto mi dipinge il viso. /Or io l'effigie del fraterno aspetto,/Qual da tenace imaginar risulta,/ A conservar coll'arte mia m'affretto:/ Sì, che da me delineata, e sculta/ Di reverenza, e di pietade oggetto/Per volgere d'età non resti occulta./ G.P^{e} Longhi.»

(RI p 104-30 e 31)

A8. **Michelangelo Buonarroti** (1815)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n. 5); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 27; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pagg. 186.

Bulino, mm 119x98 (all'inciso ovale)

Sotto l'inciso «G.pe Longhi disegnò ed incise 1815. Milano.», più sotto al centro: «Michelangelo Bonarroti».

(RI p 32-2)

Altro stato. Con l'aggiunta del tratteggio orizzontale intorno all'ovale e in alto a ds.: «21».

(RI p 32-3; Coll. Seletti Vol. 1 tav. 61)

È uno dei ritratti della serie disegnata e incisa per le collezioni edite da Niccolò Bettoni nel 1812 e 1820, dal titolo *Vite e ritratti di illustri uomini italiani* e nel 1815 con il titolo *Vite di cento uomini illustri.*

A9. **Ratto di Siringa** (1816)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.37); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 18; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 224x320

Sotto l'inciso su due colonne: «Ratto insiegue il Dio capripede/ L'infessibile Siringa,/ E già par, che a se la stringa/Esultante rapitori»; «Ma la bella, e casta Najade/ Le procaci voglie inganna/ Tramutta in fragil canna/ Dall'algoso genitor.»; sotto a ds.: « G. ^{pe} Longhi».

(ART m 21-43)

A10. **Giorgio Washington** (1817)

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.4); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 42; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pag. 186.

Bulino, mm 178x129 (all'inciso)

Esemplare avanti lettera.

(RI p 189-80)

Altro stato. Al centro sotto l'inciso: «G^{pe} Longhi dis. ed inc.», a ds.: «per Dalla Libera». Sotto al centro «Georgius Washington».

È uno dei ritratti della serie disegnata e incisa per le collezioni edite da Niccolò Bettoni nel 1812 e 1820, dal titolo *Vite e ritratti di illustri uomini italiani* e nel 1815 con il titolo *Vite di cento uomini iluustri.*

(RI p 189-81; Coll. Seletti vol. 13 tav. 26)

A11. **Ritratto di giovane donna con turbante**

Litografia, mm 217x183

Vicino alla spalla a ds.: «G.L.»

(Lito 7-69)

A12. **Susanna e i Vecchioni**

Litografia, mm 180x258

In basso al centro: «Longhi F.»

(Lito 7-70 e 71)

B. Opere di traduzione

B1. **Galatea** (1813) *d'après* Francesco Albani

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.34); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 17; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pag. 181.

Bulino, mm 545x414

In basso a sin.: «Fr. Albani inv.», a ds.: «G.P^{e} Longhi inc. 1813.», sotto al centro: «CANDIDIOR FOLIO NIVEI GALATHEA LIGUSTRI. Ovid. Met.», sotto: «A.S.A.I. il Principe Eugenio Napoleone di Francia. / Arcicancelliere di Stato dell'Impero Francese Viceré d'Italia, Principe di Venezia &tc.&tc.», sotto a sin.: «L'originale sta presso l'incisore», a ds.: «In attestato di profonda venerazione Giuseppe Longhi D.D.D.».

(ART g 8-42)

B2. **Vecchierella** (1808) *d'après* Giocondo Albertolli

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.29); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 53; Beretta 1837, pag. 184.

Acquaforte e bulino, mm 108x86

Esemplare avanti lettera

(ART p 15-83)

Altro stato. Con l'aggiunta a sin. del volto: «J.Longhi del/ et sculp./1807.»

(ART p 15-81)

Copia in controparte

(ART p 15-82)

B3. **La Maddalena del Correggio** (1810) *d'après* Antonio Allegri detto il Correggio

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.42); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 14; Beretta 1837, pag. 184; Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 293x384 (all'inciso)

Sotto l'inciso a sin.: «Ant.^{o} Allegri d.^{to} il Correggio dip.», a ds.: «G ^{pe} Longhi inc. Milano. 1809». Al centro: « La Maddalena del Correggio/ A sua Altezza Reale il Serenis»^{mo} Princ»^{pe} Alberto Duca di Sassonia = Teschen &c»/ In attestato della più viva riconoscenza, e profonda venerazione. D. Artaria D.D.D.» Più sotto: «Dall'originale esistente nella R. Galleria di Dresda. Pubblicata a Mannheim da Di Artaria 1810. Deposta alle Imp.^{li},e R.^{li} Biblioteche di Parigi, e Milano»

(ART m 21-42)

B4. **Andrea Appiani** (1826) *d'après* Andrea Appiani

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.14); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 23; Beretta 1837, pag. 186.

Bulino, mm 131x107 (all'inciso ovale)

Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani se stesso dip.se», a ds.: «G.pe Longhi incise 1826.», sotto al centro: «CAV.E ANDREA APPIANI»

(RI p 8-9; RI m 2-65)

B5. **Socrate** (1807) *d'après* Bossi

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.30); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 41; Beretta 1837, pag. 184.

Bulino, mm 75x65 (all'inciso)

Sotto ds.: «Bossi del. Longhi sc»; sotto al centro: «SWKRATHS»

(ART m 21-61)

B6. **Scipione Trionfante** (1802) *d'après* Buonaccorsi

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.46); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 20; Beretta 1837, pag. 184; Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 330x666 (all'inciso)

Sotto sin.: «Pet. Buonaccorsi pinxit», al centro.: « O Nattini delin.» a ds.: «G. Longhi inc.»

(ART g 8-41)

Altro stato. A sin.: «O. A. Nattini Inv. Pinx.», a ds.: «G. Loghi inc.», sotto al centro: «Scipione trionfante / Dedicato al Vice-Presidente della Repubblica Italiana/ FRANCESCO MELZI D'ERIL», più sotto: «L'Abbozzetto Originale esiste a Milano presso l'autore», al centro: «Dal Cittad.o Opizio Ams Nattini R. Accad.co», a ds.: Alto Palmi 2. Largo Palmi 4.»

(ART g 24-14)

B7. **Giuseppe Pellegrini Veronese** (1796) *d'après* Domenico Conti

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.24); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 36; Beretta 1837, pag. 183.

Bulino, mm 232x160

Sotto l'inciso a sin.: «Domenico Conti dip», a ds.: «1794.Giuseppe Longhi inc. Milano.», Sotto al centro: « C.te Ab.te Giuseppe Pellegrini Veronese» e ancor più sotto su una colonna: «A Lui temprar Catullo, e Fracastoro/Ora Itallico il Plettro, ora Latino. /Forse se i don sapea tanti di Loro,/ Non faceal pari a se quegli d'Arpino/ Del Sig. Ab.te Bertola»; sull'altra colonna: «Huic Italum Fracastorius Latinumque Catullus/ Aptarunt nulla barbiton invidia./Tanta Arpinati nisi dona ignota fuissent,/Haud sibi fecisset forsitan ille parem./ Del Sig. Ab. te Mascheroni.»

(RI p 135-97 e 98)

B8. **La deposizione di Cristo** (1805) *d'après* Daniele Crespi

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.35); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 11; Beretta 1837, pag. 184, Ferrario 1836, pag. 183.

Bulino e acquaforte, mm 517x362

In basso a sin.: «Giuseppe Longhi», a ds.: «disegnò, e incise.», sotto al centro: «Dal Quadro di Daniele Crespi Milanese dipinto nel 1626, esistente presso l'incisore»

(ART g 8-32 e 33)

B9. **S. Gerolamo con crocefisso tra le mani** (1795) *d'après* Daniele Crespi

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.45); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 13; Beretta 1837, pag. 183; Ferrario 1836, pag. 181.

Bulino mm 245x170

Sotto l'inciso a sin.: «Daniele Crespi dipinse», a ds.: «Giuseppe Longhi incise», sotto al centro: «Dal quadro di Daniele Crespi/Milanese»

(ART p 15-89; ART M 21-55)

Bulino, mm 276x197

Copia. Esemplare avanti lettera

(ART m 8-13)

B10. **Mater pulchrae dilectionis** (1805) *d'après* Carlo Dolci

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.36); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 3; Beretta 1837, pag. 184.

Bulino, mm 280x206

Sotto l'inciso a sin.: «C. Dolci dip.», a ds.: «G.pe Longhi dis. ed inc. Milano.», sotto al centro.: «Mater pulchrae dilectionis»

(ART m 53-71; ART m 21-41)

B11. **Busto di donna** (1826) *d'après* Gérard Dou

Bibl.: Beretta 1837, pag. 186.

Acquaforte, mm 120x84

Nell'inciso a ds.: «G Dou f/ G Longhi sc»

(ART m 21-62; ART p 37-98)

B12. **Decollazione di S. Giovanni Battista** (1806) *d'après* Gérard Dou

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.41); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 12; Beretta 1837, pag. 185, Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 516x367

In basso a ds.: «Longhi. sc.»

(ART g 8-36)

Altro stato. In basso a sin.: «G.pe Longhi inc. 1806.», al centro: «Dallo studio del Quadro di Gerardo Dou, / esistente in Roma in S.ta Maria della Scala.»

(ART g 8-35)

B13. **Eugenio Beauharnais** (1814) *d'après* François Gerard

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.2); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 24; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pag. 184.

Bulino, mm 690x480

Sotto l'inciso a sin.: «Gerard dip.», al centro: «Milano 1813.», a ds.: «Longhi ds. ed inc.»

(RI g 10-14; ART g 25-11)

B14. **Ritratto di Lady Burghersh e di suo figlio** (1823) *d'après* Tommaso Lawrence

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.12); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 28; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pagg. 185.

Bulino, mm 365x305.

In basso a sin.: «Tommaso Lawrence dip.», a ds.: «G. pe Longhi inc: Milano 1823.». Sotto al centro: «LE DELIZIE MATERNE.»

(ART g 8-43)

B15. **Napoleone I alla battaglia di Arcole** (1798) *d'après* Le Gros

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 18, n.51); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 21; Beretta 1837, pag. 183; Ferrario 1836, pag. 182.

Bulino, mm 470x313 (tagliata e colorata a mano).

Sotto l'inciso a sin.: «Peint par le Gros» a ds.: «Gravé à Milan par J. Longhi 17[98]». Sotto al centro: «Bonaparte/ à la bataille d'Arcole le 27 Brumaire an V.»

(RI m 46-10)

B16. **La Madonna del Lago** (1825) *d'après* Leonardo da Vinci

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.32); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 5; Beretta 1837, pag. 186; Ferrario 1836, pagg. 185.

Acquaforte e bulino, mm 360x304

Sotto l'inciso in basso a sin.: «Leonardo da Vinci inv.», al centro: «Marco d'Oggiono dip.», a ds.: «G.pe Longhi inc: 1825.»/ Più sotto al centro.: «LA MADONNA DEL LAGO», sotto: « A.S.A.R. il Principe Cristiano Federico di Danimarca Duca / di Slevic, Holstein, Stormarn, Ditmarse, Lauenburgo, ed Oldenburgo: Generale: / Presidente della R. le Accademia delle belle arti a Copenhaghen: Cavaliere dell'Elefante, / di S. Stefano d'Ungheria, di Ferdinando: Gran Croce della Legion d'onore &:&:&:», ancor più sotto a sin.: «(Deposta alle F. R. Biblioteche.)», a ds.: «Ossequiosamente l'incisore D.D.D.»

(ART g 8-37)

B17. **Busto di vecchio con barba** *d'après* Jean Lievens

Acquaforte e bulino, mm 320x245

Sotto l'inciso a sin.: «Lievens dip.», a ds.: «G. Longhi inc.», sotto al centro.: «Dal dipinto originale di proprietà dell'illustre amatore/ Il nobile Signor Conte/ Guglielmo Lochis de Castello Sannazaro.»

(ART m 53-72; ART m 21-49)

B18. **Enrico Dandolo** (1816) *d'après* Teodoro Matteini

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.6); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 29; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pagg. 186.

Acquaforte e bulino, mm 119x96 (all'inciso ovale)

Sotto l'inciso a sin.: «Teodoro Matteini dis.», a ds.: «Giuseppe Longhi inc.», sotto al centro: «Enrico Dandolo.»

(RI p 55-74)

Altro stato. Con l'aggiunta del tratteggio orizzontale intorno all'ovale

(RI p 55-75; Coll. Seletti vol. 6 tav. 51)

B19. **Madre che cerca il primo dente del bambino** (1785) *d'après* Francesco Mazzola

Bibl.: Beretta 1837, pag. 183.

Acquaforte e rotella, mm 166x124

Sotto sin.: «Fr. Mazzola inv. del.», a d.: «Joseph Longhi sc 1785»

(ART p 30-44)

B20. **G.C. Di Negro** (1822) *d'après* Bianca Milesi

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.13); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 35; Beretta 1837, pag. 185.

Bulino, mm 120x100 (all'inciso)

Sotto l'inciso a sin.: «Bianca Milesi dip.», a ds.: «G.e Longhi inc. 1822», sotto al centro: «G.C. DI NEGRO. /Patrizio Genovese».

(RI p 62-33)

B21. **Madonna del velo** (1829) *d'après* Raffaello

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.39); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 7; Beretta 1837, pag. 186; Ferrario 1836, pagg. 185.

Acquaforte e bulino, mm 475x360

Esemplare avanti lettera

(ART g 8-39)

Altro stato. In basso a sin.: «Raffaello dip.se», al centro: «Raggio dis.ò Longhi inc.ò», a ds.: «Toschi ultimò», al centro: «A. S.A.R. il Principe Augusto di Prussia», sotto: «Gli Editori in attestato di profonda ammirazione D.D.D.», più sotto a sin.: «Dal dipinto originale in tavola, proprietà de F.lli Brocca, di p.di Par.ni 4 quadrati», a ds.: «Milano presso Carlo Franco Longhi. Con.da del Monte di Pietà n.1590», sotto al centro: «Cornienti Impresse»

(ART g 8-38 e 40; ART g 23-37)

B22. **Madonna del divino Amore nella Galleria di Capodimonte** (1828) *d'après* Raffaello

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.33); Le Blanc 1856, II, pag. 567, n. 6; Beretta 1837, pag. 186.

Acquaforte e bulino, mm 475x355

In basso a sin.: «Raffaello d'Urbino dipinse.», a ds.: «Cav. Gius. Longhi delineò ed intagliò 1827.», al centro: «NUNC EGO MITTO TE A PERIRE OCULOS EORUM», sotto: «A Sua Maestà Maria Luisa Principessa Imperiale/ Arciduchessa d'Austria,/ Duchessa di Parma, Piacenza, Guastalla & c.», più sotto a sin.: «Impresso nella clcograffiaDella Bella, e comp.^{o}», a ds.: «Giuseppe Longhi Ossequiosamente D.D.D./ In Firenze presso Niccolò Pagni Figlio, e Comp.^{o}»,

(ART g 8-34; ART g 22-23)

B23. **Borgomastro olandese** (1811) *d'après* Rembrandt

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.25); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 48; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte, mm 283x217

Sotto l'inciso a sin.: «Rembrandt pin. 1633.», a ds.: «G.^{pe} Longhi inc. 1811.», più sotto al centro: «Borgomastro Olandese»

(ART m 21-50)

B24. **Van Rijn Rembrandt** (1799) *d'après* Rembrandt

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.16); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 39; Beretta 1837, pag. 183; Ferrario 1836 pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 235x185

Sui fogli tenuti in mano dall'artista: « Rembrandt. f/ Longhi sc./1799»

Sotto l'inciso a sin.:«Rembrandt pinxit», a ds.: « Joseph Longhi sc. Med.^{ni}»,

Sotto al centro: «Rebrandtii Effigies» e ancor più sotto: «Ex Archetypo exstanti in aedibus Corsiniis Romae.»

(RI p 149-70; Ri m 36-2; ART m 21-58)

B25. **Ritratto** (1796) *d'après* Rembrandt

Bibl.: Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 38; Beretta 1837, pag. 183; Ferrario 1836, pag. 181.

Acquaforte, mm 122x100

A sin. del volto: «Rembrandt pinx/Joseph. Longhi f».

(ART p 15-79)

B26. **Ritratto di ignoto con libro in mano** (1804) *d'après* Rembrandt

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.23); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 47; Beretta 1837, pag. 184.

Acquaforte e bulino, mm 309x232

Sotto l'inciso a ds.: «Giuseppe Longhi incise.», a sin.: «Milano 1804», sotto al centro: «L'Originale sta presso l'Incisore»

(ART m 21-59 e 60)

B27. **Ritratto di mussulmano** (1796) *d'après* Rembrandt

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.20); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 45; Beretta 1837, pag. 183; Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 289x210

Sotto l'inciso a sin.: «Rembrandt dip.», a ds.: G.^{pe} Longhi inc. Milano.», più sotto: «dall'arcato ciglio/ Ci volgi intorno imperioso il guardo. / Parini»

(ART m 21-47 e 48)

B28. **Ritratto di vecchio con barba** (1799) *d'après* Rembrandt

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.22); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 46; Beretta 1837, pag. 183.

Acquaforte e bulino, mm 280x198

Nell'inciso a ds. del volto: «Rem. 1639», sotto l'inciso: «Joseph Longhi sc. 1800.», al centro: «Tabula extat Mediolani apud Fr. Gavazzeni.»

(ART m 21-57)

B29. **Busto di vecchio con barba e berretto** *d'après* Rembrandt

Bibl.: Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 49.

Acquaforte, mm 76x68

(ART p 37-99)

B30. **Il genio della musica brucia le frecce di Cupido** (1794) *d'après* Guido Reni

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 17, n.44); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 19; Beretta 1837, pag. 183.

Aquaforte e bulino, mm 376x484

Sotto sin.: «Guido Reni Pinxit», a ds.: «Joseph Longhi sc»

(ART g 22-22; ART g 8-46)

Altro stato. A sin.: «Guido Reni pinxit», a ds.: Joseph Longhi sc.1794.», più sotto su due colonne: «Il Genio della Musica/ vince perfin Cupido, Non sempre il caso avverarsi;/Ma tal lo pinse Guido.»

(ART g 8-45)

Altro stato. Con la cancelllazione dei versi precedenti, al posto dei quali: «Musicen seu Platonicam Legum Harmoniam de Cupidine triumphantem», sotto: «ALEXANDRO. LEOPOLDO. A.A.AUGUSTI. N. FRATRI.», sotto: «Apollini. Palatino. Prorectori. Imperi.», sotto a ds.: «Felix Caronni B.^{ta} Obsequentiss. D.D.D.»

(ART g 8-44; ART g 22-21)

B31. **Etiope** (1801) *d'après* Rubens

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.21); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 50; Beretta 1837, pag. 184; Ferrario 1836, pag. 183.

Acquaforte, mm 280x200

Sotto l'inciso: «Joseph Longhi sc. 1801.», al centro: «Ex Archetypo P.P. Rubens.»

(ART m 21-56)

B32. **Francesco I** (1816) *d'après* Natale Schiavoni

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 16, n.7); Beretta 1837, pag. 185.

Bulino, mm 342x260

Sotto l'inciso a sin.: «Nat.^{is} Schiavoni ad virum pinx», a ds.: «I.^{ph} Longhi sculp. Mediol.^{i}»

(RI m 59-9)

Altro stato, come il precedente con l'aggiunta della scritta sotto al centro: «FRANCISCUS I./ Austriacus / Imperator et Rex»

(RI m 59-8)

C. I Fasti di Andrea Appiani

Bibl.: Nagler 1835 (ed. cons.: s.d., IX, pag. 18, n.52-57); Le Blanc 1856, II, pag. 568, n. 22; Beretta 1837, pag. 185; Ferrario 1836, pagg. 186.

Andrea Appiani dipinge il fregio monocromo per la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano tra il 1803 e il 1807.

Questo complesso pittorico, che illustra le imprese napoleoniche, viene rimosso nel 1828 e posto in una sala a pian terreno dell'Accademia di Brera, per essere di nuovo collocato nel 1860 a Palazzo Reale. L'opera è andata distrutta nei bombardamenti del 1943, ma di essa rimane la serie di incisioni, commissionata dallo stesso Napoleone, ed eseguita tra il 1807 e il 1817.

La serie esce in prima edizione nel 1818. La serie completa, eseguita sotto la direzione dello stesso Appiani e l'attenzione di Giuseppe Longhi, si compone di 35 soggetti, incisi da G. Longhi, M. Bisi, F. Benaglia e i fratelli Rosaspina. Le tavole eseguite direttamente dal Longhi sono la XXV-XXVI-XXVII-XXVIII-XXIX-XXX.

Verrà poi stampata nel 1845 da Giuseppe Bazzaro in accordo con i fratelli Ubicini.

Ulteriori edizioni, una dedicata a Napoleone III, appariranno nel 1860 a Parigi per opera dei fratelli Didot, e l'altra nel 1890 con la collaborazione dell'editore Moretti di Milano e della tipografia Landi di Firenze, con rami ormai stanchi, acquistati dalla tipografia parigina di F. Chardon.

(Albo J5: come quella descritta; Albo I 8, ed. 1890; Albo J6 e Albo I 24: fogli sciolti)

C1. **Convenzione di Alessandria**

Bulino e acquaforte, mm 225x485

Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani inv», a ds.: «G. Longhi inc.»

C2. **Battaglia di Marengo**

Bulino e acquaforte, mm 222x510

Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani inv. et pinx.», a ds.: «J.^{ph} Longhi inc.»

C3. **Battaglia di Marengo**

Bulino e acquaforte, mm 222x505

Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani inv.», a ds.: «J.^{ph} Longhi inc.»

C4. **Battaglia di Marengo**

Bulino e acquaforte, mm 225x594

Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani pinx.», a ds.: «Longhi inc.»

C5. **Morte di Desaix**

Bulino e acquaforte, mm 225x580

Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani inv.», a ds.: «J.^{ph} Longhi sc.»

C6. **Macchina infernale attentato alla vita del Primo Console**
Bulino e acquaforte, mm 223x482
Sotto l'inciso a sin.: «A. Appiani inv.», a ds.: «G. Longhi inc.»

* Presso la Racolta Bertarelli sono conservate (Cons op W 43) anche alcune lettere autografe di Giuseppe Longhi indirizzate a:
Raffaello Morghen, Milano, 5 gennaio 1811
Signora Bianca Milesi, Milano,14 gennaio 1815
Signor Luigi Bardi, Milano, 23 febbraio 1822
Quatremère de Quincy, Milano, 19 marzo 1824
Monsieur Jacobi, 16 dicembre 1826.



A1. **Genio della musica** (ART p 15-90)



A2. **Napoleone I** (RI p 207-19)



A3. **Barone Bruder** (RI p 30-51)



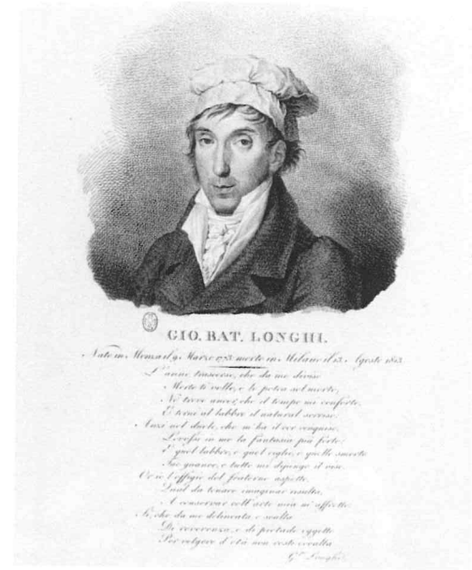
A4. **Busto di uomo con pipa** (ART m 21-53)



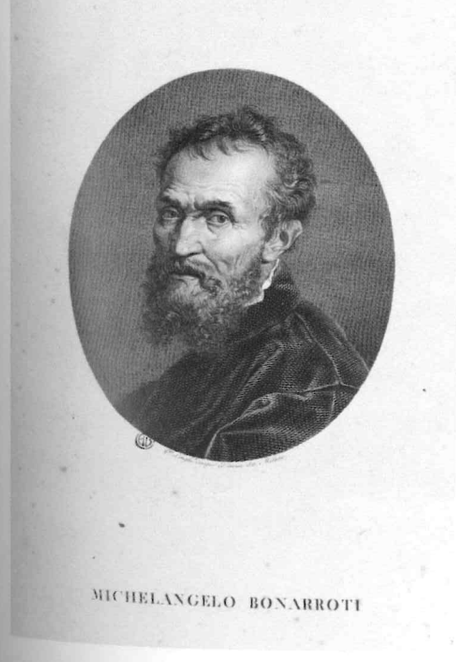
A5. **Busto di uomo con turbante** (ART m 21-52)



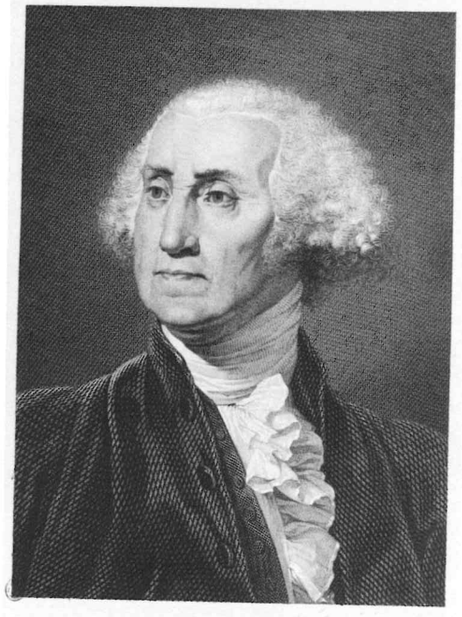
A6. **Napoleone I** (RI m 47-8)



A7. **Giovan Battista Longhi** (RI p 104-30)



A8. **Michelangelo Buonarroti** (RI p 32-2)



A10. **Giorgio Washington** (RI p.189-80)



A9. **Ratto di Siringa** (ART m 21-43)



A11. **Ritratto di giovane donna con turbante**
(Lito 7-69)



A12. **Susanna e i Vecchioni** (Lito 7-70)



B1. **Galatea** (ART g 8-42)



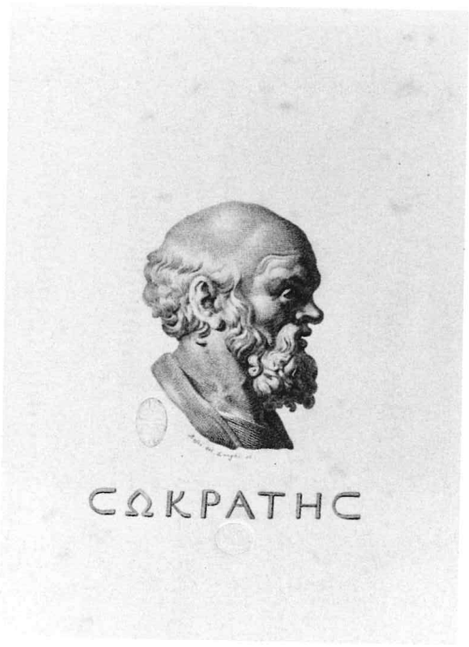
B2. **Vecchierella** (ART p 15-81)



B3. **La Maddalena del Correggio** (ART m 21-42)



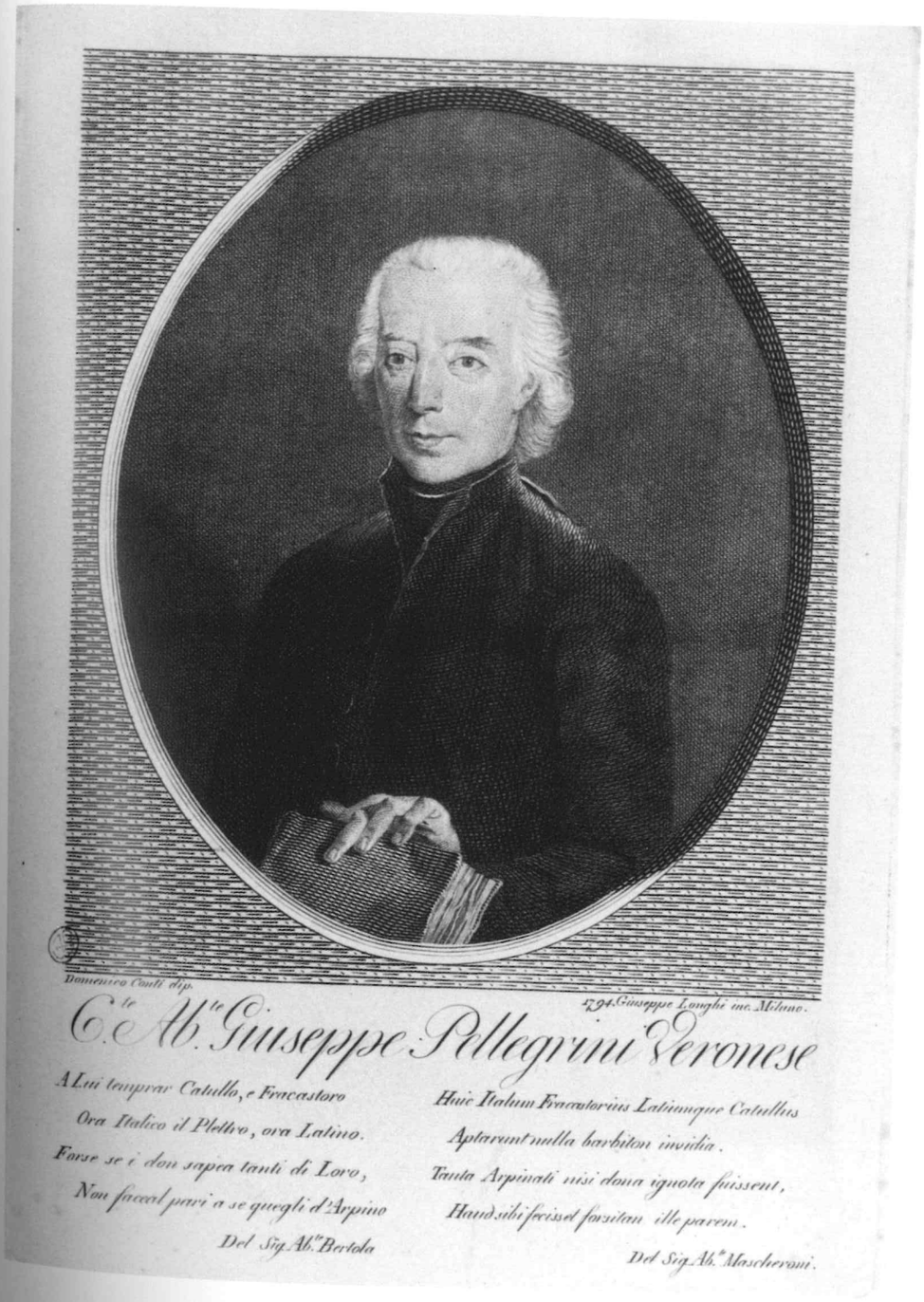
B4. **Andrea Appiani** (RI p 8-9)



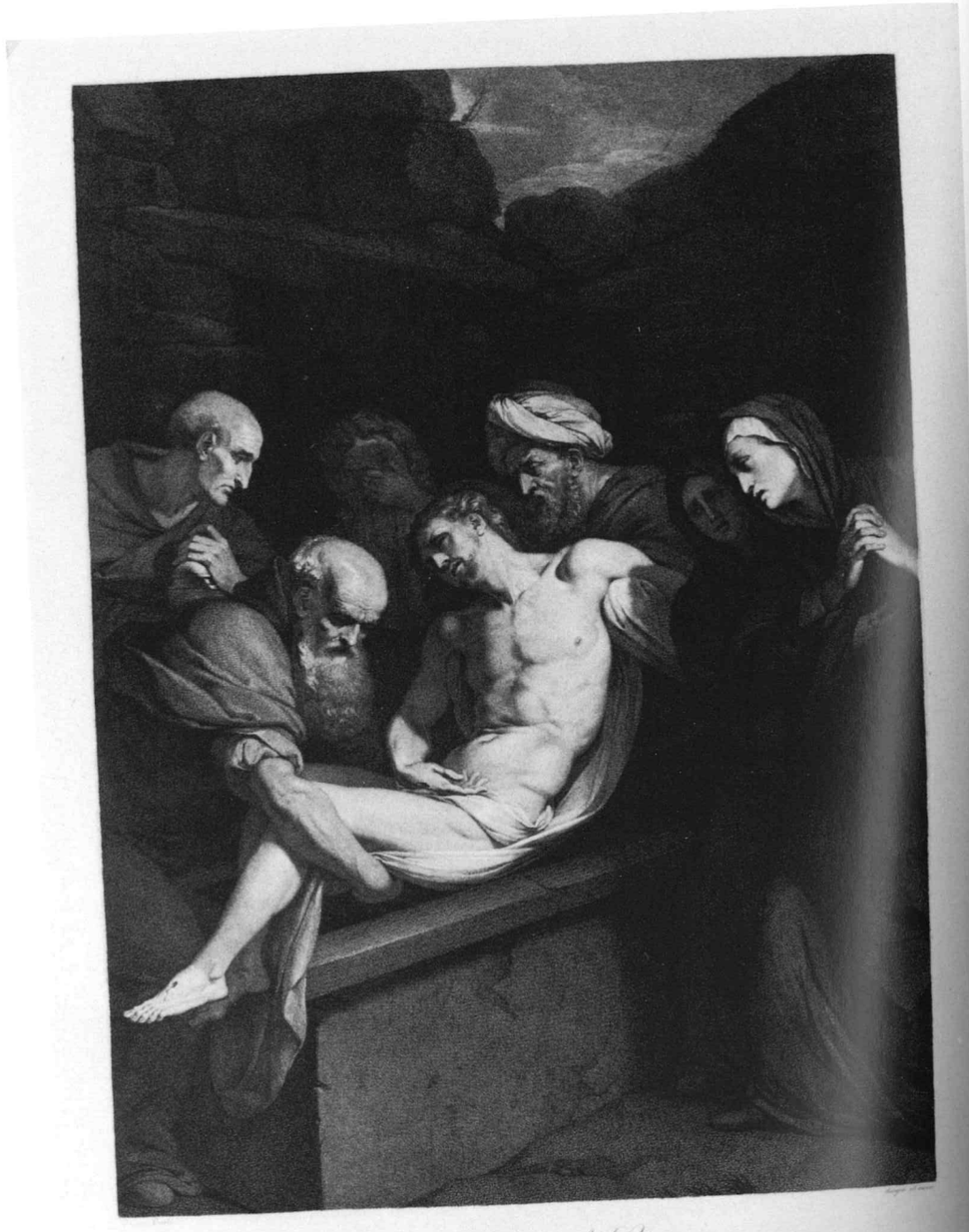
B5. **Socrate** (ART m 21-61)



B6. **Scipione Trionfante** (ART g 24-14)

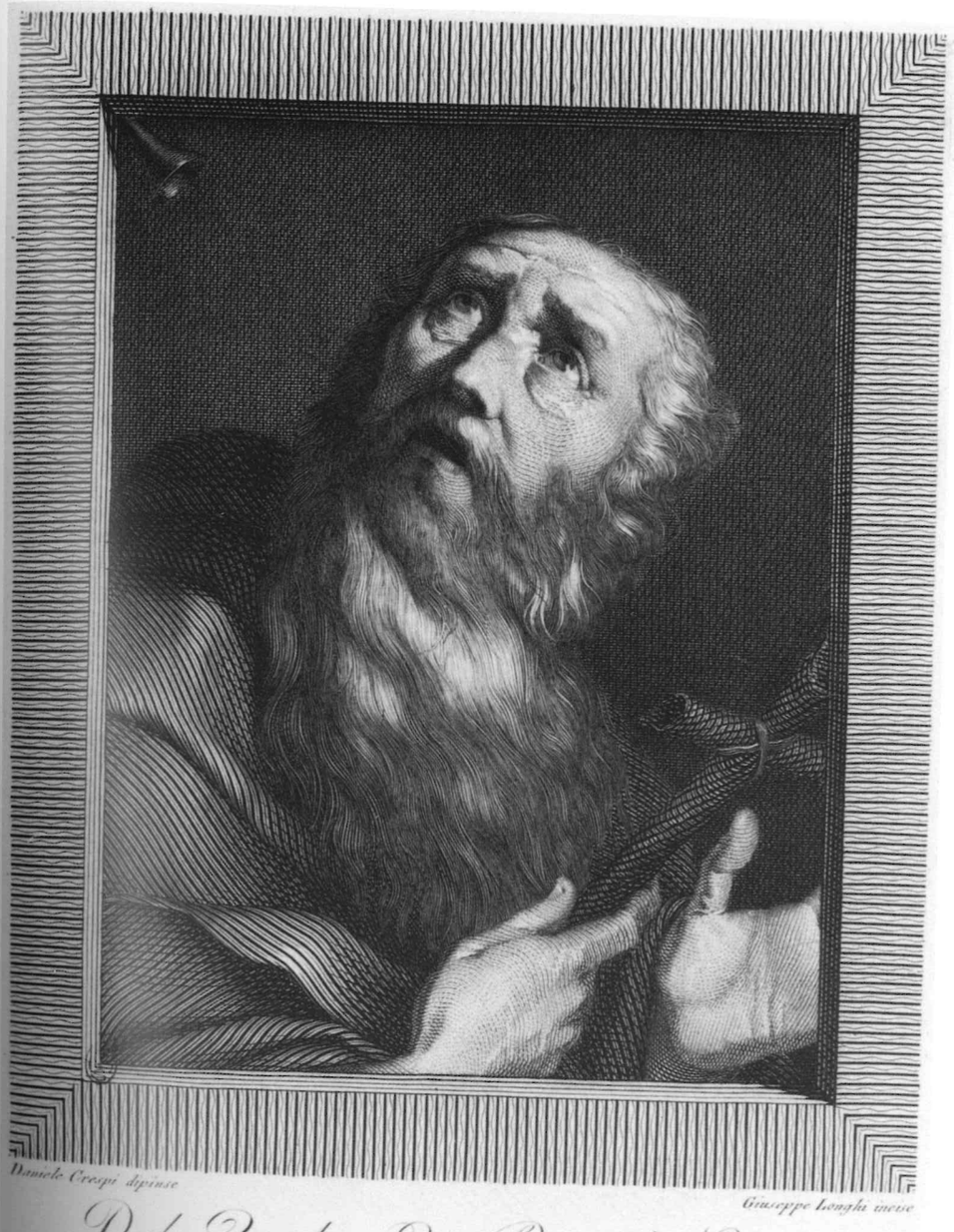


B7. **Giuseppe Pellegrini Veronese** (RI p 135-97)



Dal Quadro di Daniele Crespi Milanese
dipinto nel 1626. esistente presso l'Incisore

B8. **La deposizione di Cristo** (ART g 8-32)



Daniele Crespi dipinse
Giuseppe Longhi incise

Dal Quadro Di Daniele Crespi
Milanese

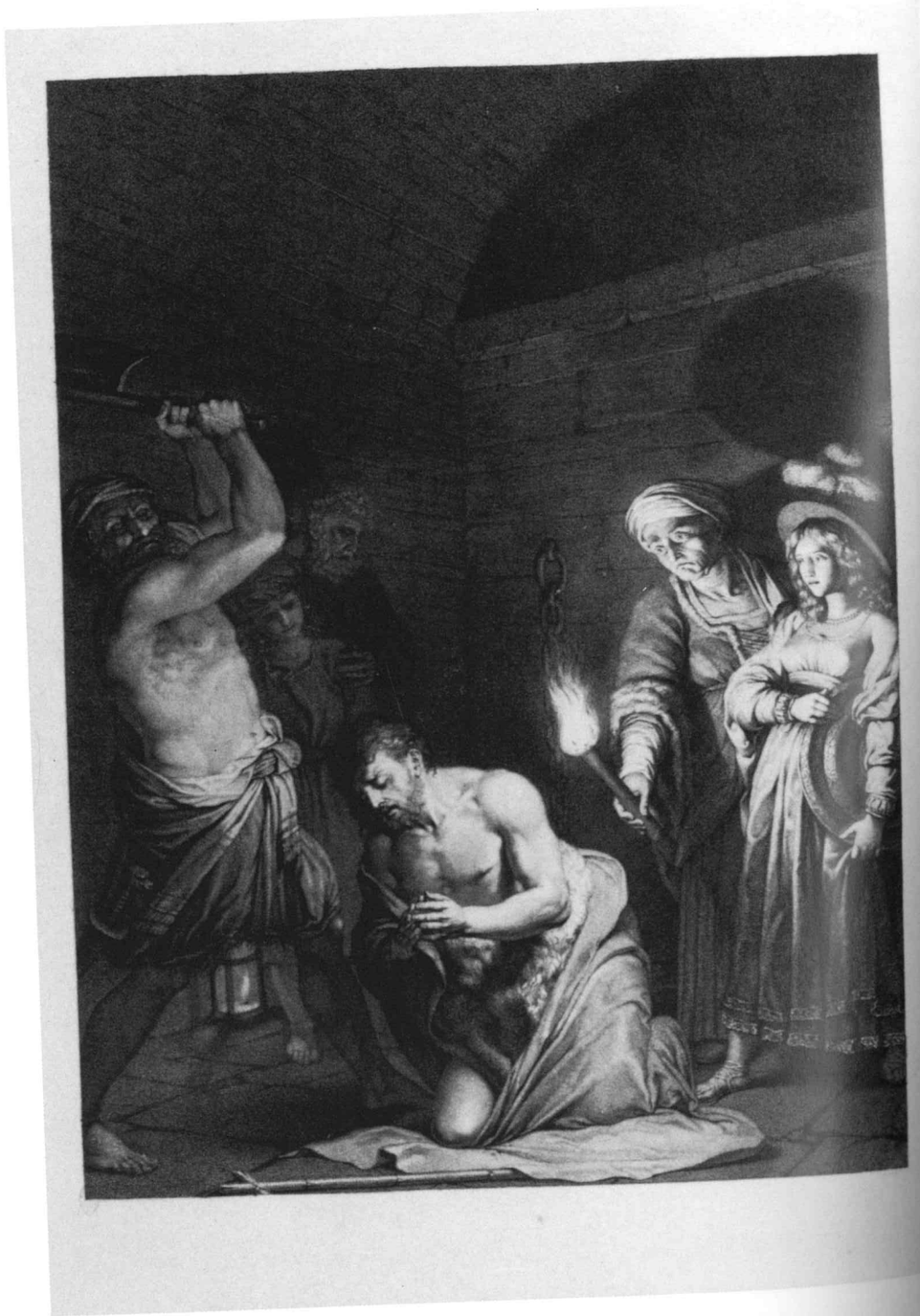
B9. **S. Gerolamo con crocefisso tra le mani** (ART p 15-89)



B10. **Mater pulchrae dilectonis** (ART m 53-71)



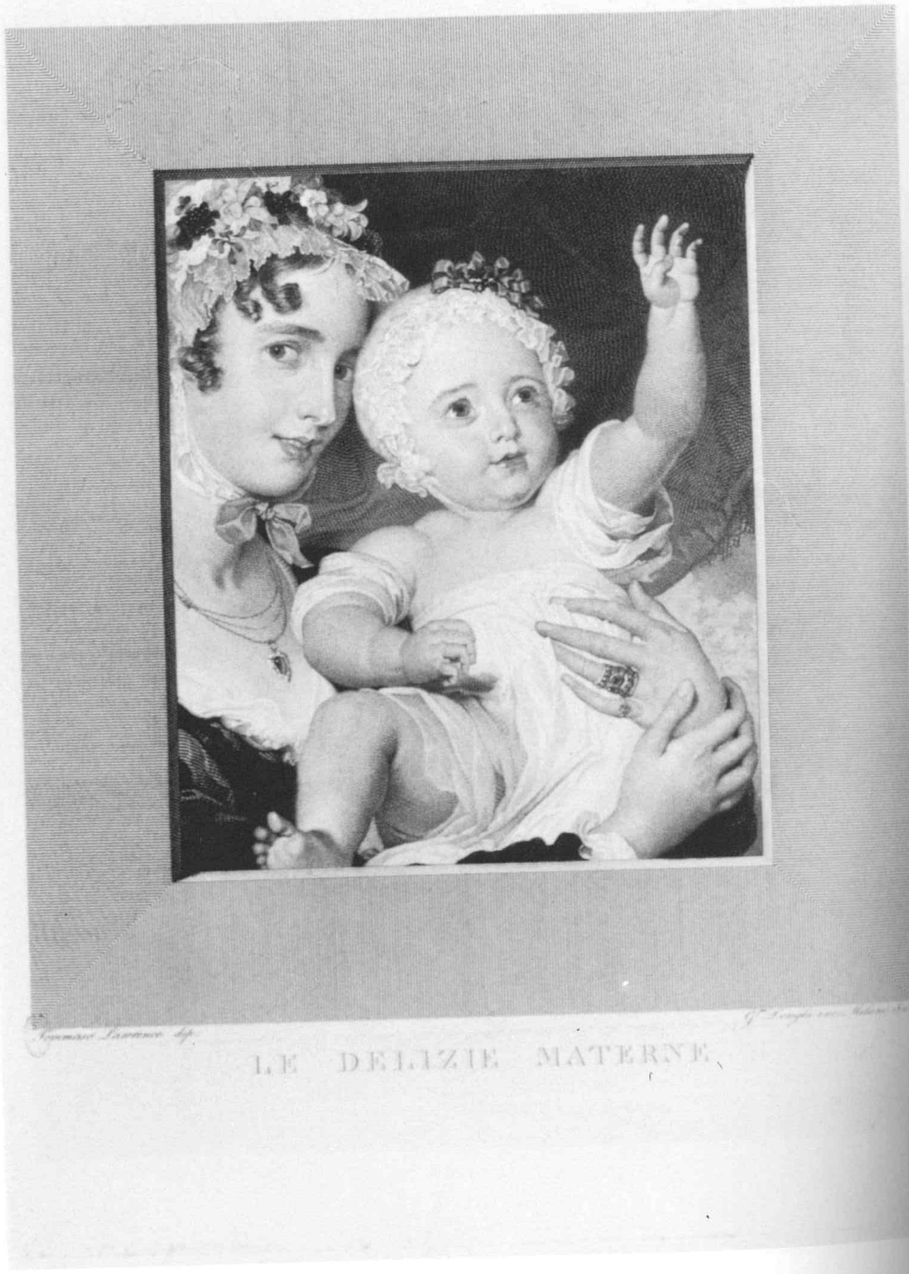
B11. **Busto di donna** (ART m 21-62)



B12. **Decollazione di S. Giovanni Battista** (ART g 8-36)



B13. **Eugenio Beauharnais** (RI g 10-14)



B14. **Ritratto di Lady Burghersh e di suo figlio** (ART g 8-43)



B15. **Napoleone I alla battaglia di Arcole** (RI m 46-10)

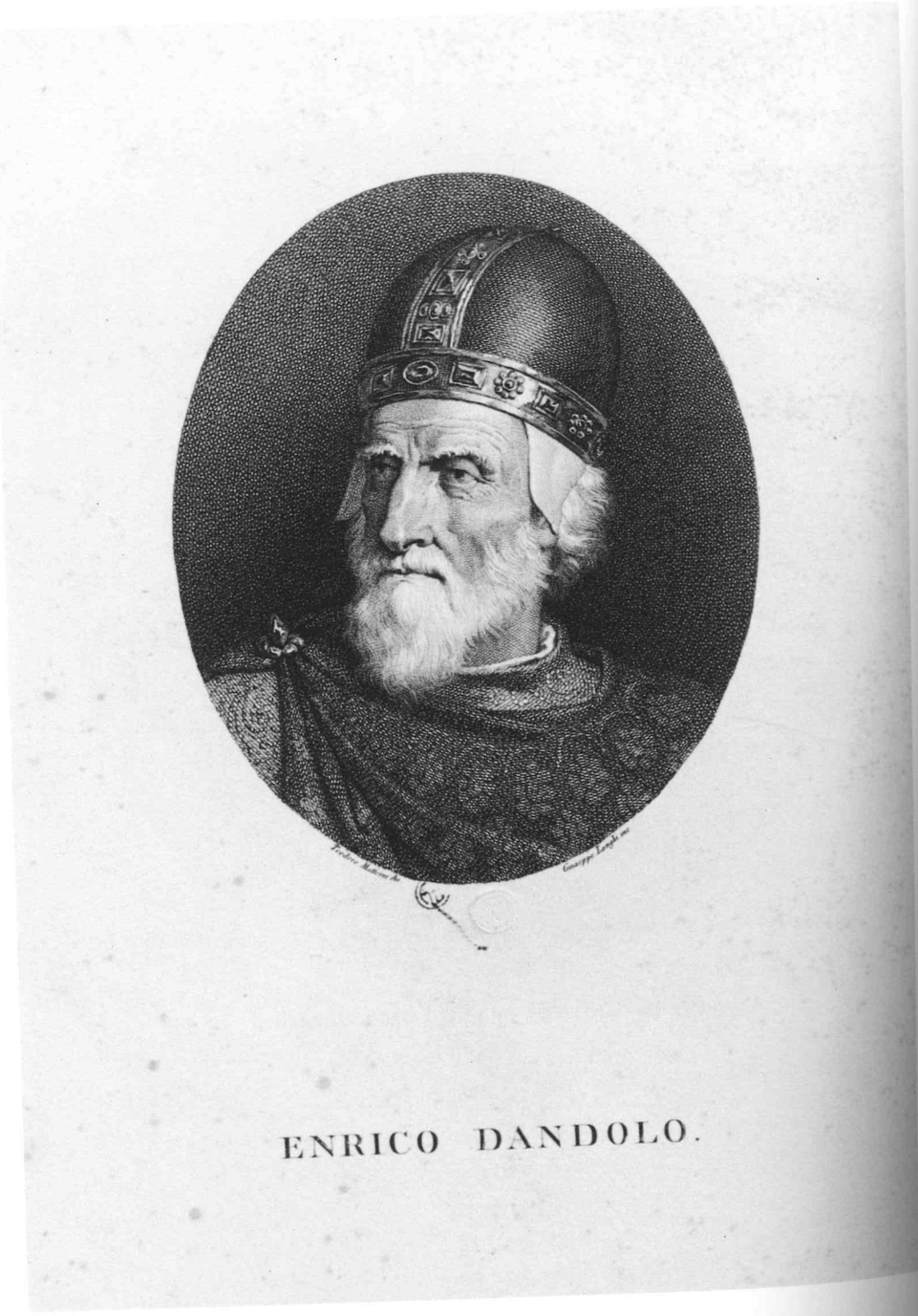


B16. **La Madonna del Lago** (ART g 8-37)



Dal dipinto originale di proprietà dell'illustre amatore
Il nobile Signor Conte
Guglielmo Cochis de Castello Sammazaro

B17. **Busto di vecchio con barba** (ART m 53-72)



ENRICO DANDOLO.

B18. **Enrico Dandolo** (RI p 55-74)



B19. **Madre che cerca il primo dente del bambino** (ART p 30-44)



B20. **G.C. Di Negro** (RI p 62-33)



B21. **Madonna del velo** (ART g 8-39)



B22. **Madonna del divino Amore nella Galleria di Capodimonte** (ART g 8-34)



B23. **Borgomastro olandese** (ART m 21-50)



B24. **Van Rijn Rembrandt** (RI p 149-70)



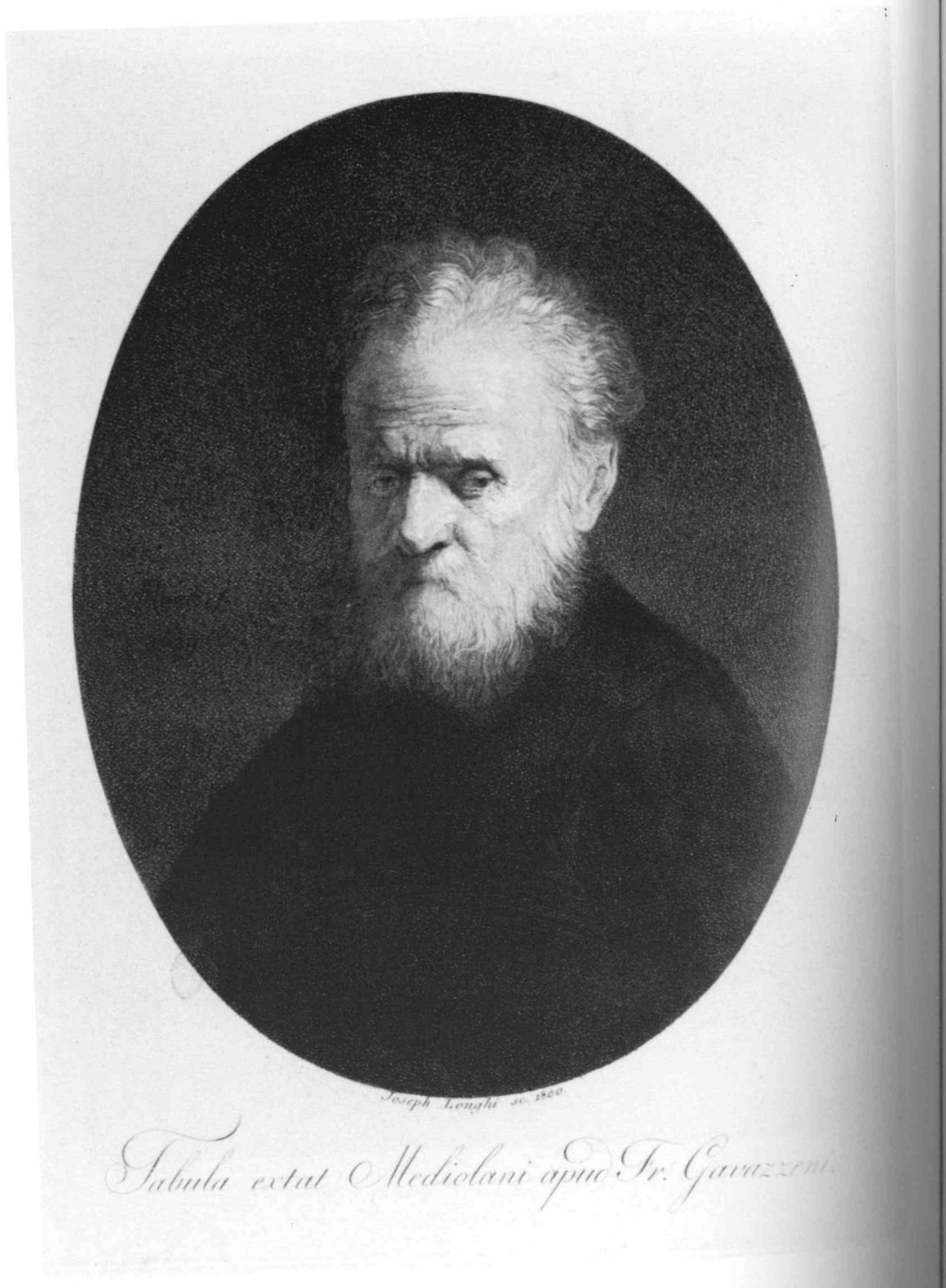
B25. **Ritratto** (ART p 15-79)



B26. **Ritratto di ignoto con libro in mano** (ART m 21-59)



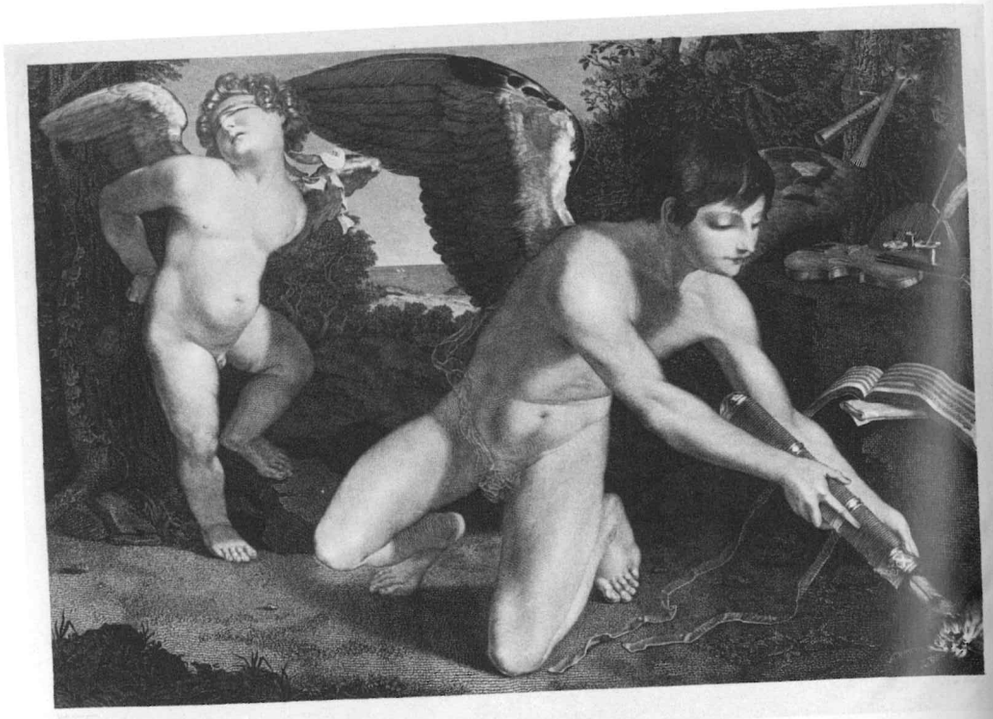
B27. **Ritratto di mussulmano** (ART m 21-47)



B28. **Ritratto di vecchio con barba** (ART m 21-57)

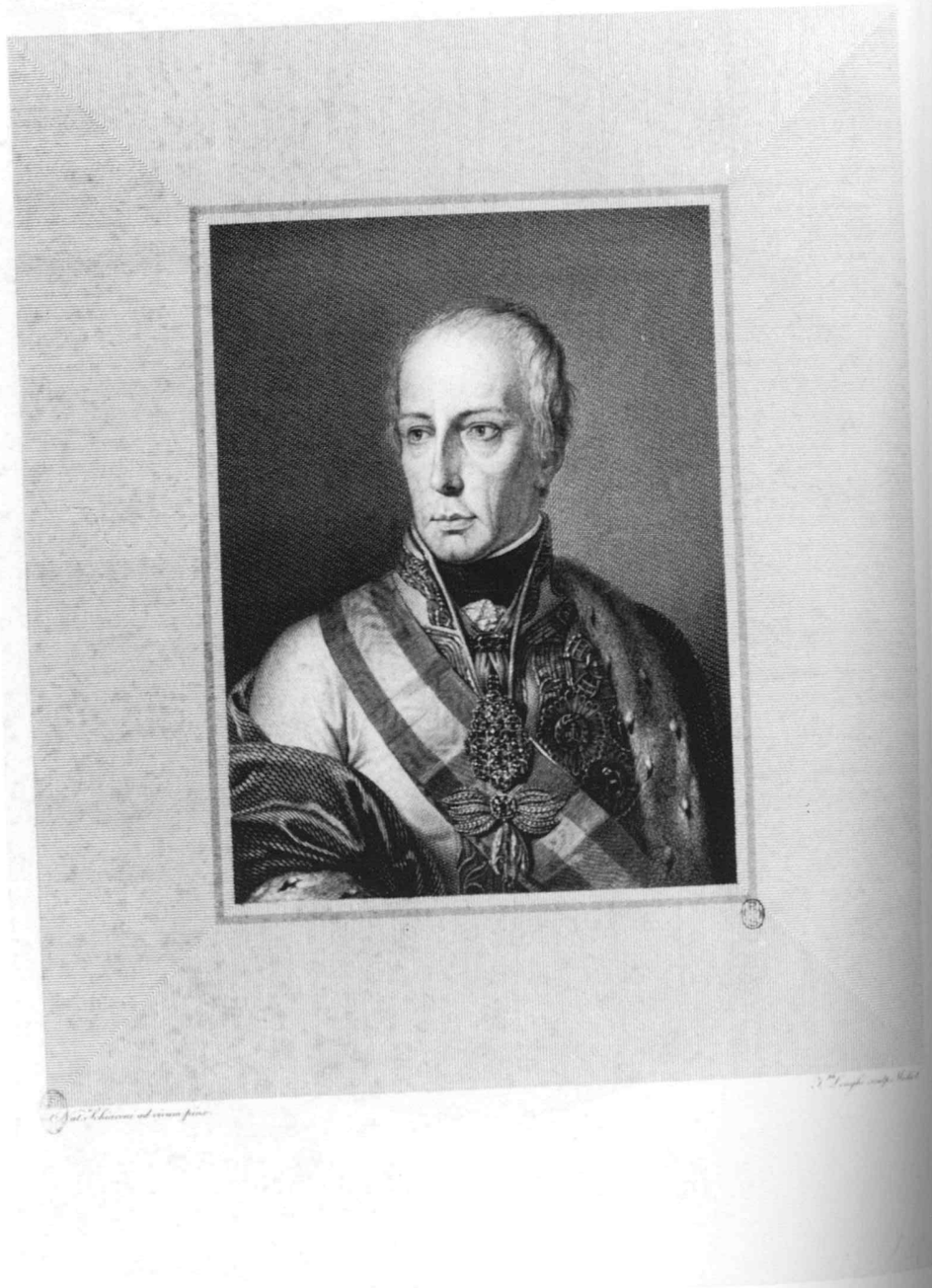


B29. **Busto di vecchio con barba e berretto** (ART p 37-99)



B30. **Il genio della musica brucia le frecce di Cupido** (ART g 22-22)





B32. **Francesco I** (RI m 59-9)

C. I Fasti di Andrea Appiani (Albo J5: Tav. 25-26-27-28-29-30).



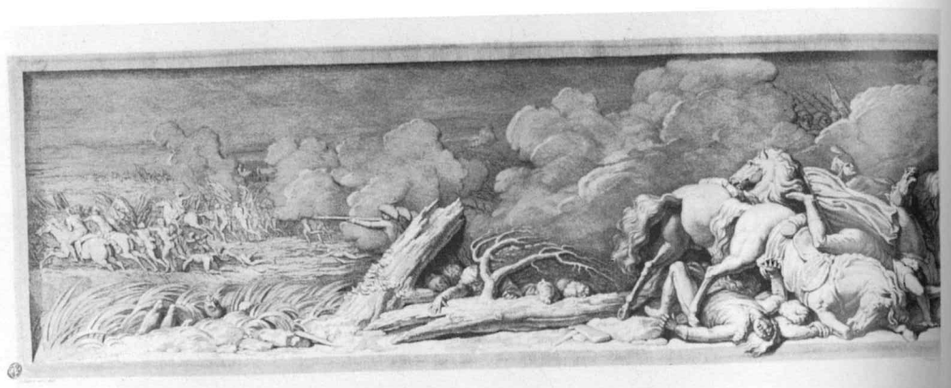
C1. **Convenzione di Alessandria**



C2. **Battaglia di Marengo**



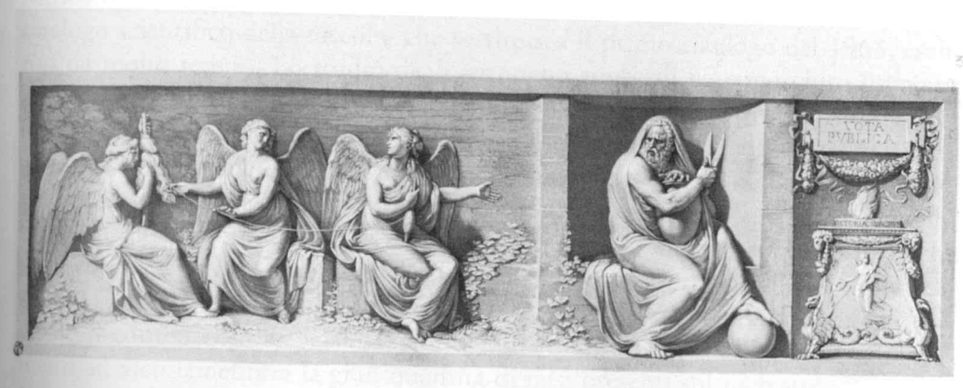
C3. Battaglia di Marengo



C4. Battaglia di Marengo



C5. Morte di Desaix



C6. Macchina infernale attentato alla vita del Primo Console

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

LA DATAZIONE DEGLI STRUMENTI MUSICALI MEDIANTE L'ANALISI DENDROCRONOLOGICA, UNA NUOVA PRASSI COMPUTERIZZATA.

Andrea Gatti

1. I problemi della datazione.

Da alcuni anni è stata intrapresa l'opera di studio degli Strumenti Musicali del Museo del Castello Sforzesco con l'intenzione di arrivare a pubblicare un nuovo catalogo scientifico della raccolta che sostituisca il primo catalogo del 1963, esaurito da molto tempo. Lo studio degli strumenti musicali ha conosciuto progressi notevoli negli ultimi anni, sfruttando conoscenze e tecnologie provenienti da altre discipline; contemporaneamente studiosi e istituti hanno pubblicato una certa quantità di materiale e di informazioni che ha permesso una comparazione degli strumenti presenti nelle maggiori Collezioni. Il ritardo che il settore ha nei confronti di altri campi artistici e dell'Arte Applicata è enorme, aumentato anche dalla complessità dei reperti e dalle infinite trasformazioni, riparazioni e falsificazioni a cui gli strumenti musicali sono stati sottoposti nei secoli. All'inizio del XIX secolo il conte Cozio di Salabue, storiografo stradivariano e collezionista di strumenti ad arco lamentava la gran quantità di falsi presenti sul mercato[1].

La mancanza di attribuzioni e in molti casi anche di datazioni certe di molti pezzi del Museo ha reso obbligatorio l'utilizzo di ogni tecnica ed esame possibile per arrivare a qualche elemento sicuro da cui cominciare a dipanare l'intricata matassa; ogni dato, segno, piccolo elemento può essere la chiave da cui iniziare un procedimento di indagine che richiede competenza e una abilità quasi poliziesca. Per quel che riguarda la datazione in assoluto sono ben pochi gli esami che permettono di trarre qualche indicazione. Metodi sofisticati come il C_{14} sono poco adatti a reperti recenti e hanno problemi di costo notevoli, inoltre richiedono il sacrificio di una particella, seppur piccola, di materiale proveniente dall'oggetto. Non sono conosciuti per il momento molti altri sistemi, se non sperimentali; l'unica eccezione è costituita da un esame, la dendrocronologia, realizzabile su campioni che rispondano a determinate caratteristiche e, per nostra fortuna, queste sono presenti in molte tipologie di strumenti musicali.

La dendrocronologia è una scienza abbastanza giovane, basata sullo studio dell'accrescimento degli alberi e sul legame che questo ha con i fattori climatici e l'am-

biente circostante. L'intuizione che gli anelli visibili nei tronchi segati di alcuni tipi di piante rappresentino delle sequenze annuali è da attribuire a Leonardo da Vinci che nel *Trattato di Pittura* scrive: *"...Li circuli delli rami delli alberi segati mostrano il numero delli suoi anni e quali furono più umidi e più secchi secondo la loro maggiore o minore grossezza..."*. Sarà solo nel primo dopoguerra che si assiste ad una organica trattazione della materia e alla costruzione delle prime curve dendrocronologiche basate sul prelievo di molti campioni provenienti da uno stesso luogo. La costruzione di una curva dendrocronologica o curva madre non è in teoria una operazione eccessivamente complessa: si inizia da un albero abbattuto nell'anno in corso, si misurano le distanze fra gli anelli con una precisione sufficiente (mezzo decimo di mm.) e si traducono i dati in un grafico. Più vecchio è l'albero più a ritroso arriverà la curva. A questo punto si prelevano campioni da manufatti via via più antichi: travature di case, castelli, chiese oppure si cercano tronchi fossili sepolti da centinaia di anni nelle morene o affondati nei laghi. Rilevando e trovando i punti di sovrapposizione delle diverse curve si procederà sempre più a ritroso, ovviamente con campioni appartenenti tutti allo stesso tipo di pianta e provenienti dalla medesima zona. Per alcuni legni durevoli come la quercia si è riusciti a risalire fino al 3000 A.C. studiando i pali delle palafitte, per altri come l'abete rosso ci si ferma al XIII secolo, più che sufficiente per i nostri scopi.
Per la costruzione di strumenti musicali viene utilizzato esclusivamente legname tagliato radialmente, preferibilmente spaccato con dei cunei in modo che il manufatto finale segua esattamente l'andamento delle fibre; le tavole sono esenti da difetti o irregolarità che potrebbero comprometterne le qualità sonore. In altre parole siamo in presenza di materiale scelto; il taglio radiale permette l'esatta misurazione degli anelli annuali, mentre in altri casi, per esempio analisi su edifici storici, è necessario il prelievo di una carota da una travatura per avere una sezione perfetta. Fare un carotaggio su uno strumento musicale, oltre che difficile è severamente proibito perché ne conseguirebbe la distruzione dell'oggetto, per cui bisogna ritenersi fortunati di poter disporre di materiale così scelto. Le parti che si prestano ad esame sono le tavole armoniche o i fondi di strumenti ad arco, pizzico o tastiera, realizzati nella quasi totalità dei casi in abete rosso *(Picea excelsa)*. La provenienza dell'abete rosso per uso liutario (detto anche di risonanza) è storicamente documentata come originaria della valle di Fiemme e del Tirolo. Saltuariamente viene impiegato legname proveniente dalla Carnia e dalla Foresta Nera. A dire il vero altri legni ricorrono frequentemente negli strumenti, primo fra tutti l'acero per fondi e fasce di strumenti ad arco o il cipresso, il pioppo e il tiglio per gli strumenti a tastiera. Per ognuna di queste essenze si incontrano problemi diversi: l'acero non è stato studiato a sufficienza e non ci sono a disposizione le curve madri, inoltre la sua provenienza è difficile da accertare perché, oltre al rinomato acero dei Balcani, spesso i liutai impiegavano legname locale, non sempre tagliato radialmente. Pioppo e tiglio sono legni a rapido accrescimento e poco significativi per una datazione. Il cipresso infine ha un comportamento bizzarro per la latitudine a cui vive e può formare in un solo anno più anelli, arrestando la sua crescita durante la stagione secca estiva, mentre in caso di inverni miti può continuare a crescere saltando la formazione dell'anello invernale[2].
La nostra ricerca si limiterà dunque all'abete rosso, utilizzando come curva di riferimento quella messa a punto dalla Dott.ssa Siebenlist-Kerner (1984) nel corso di uno studio condotto nel Tirolo[3]. Questa curva viene universalmente accettata come valida per tutta la Regione Alpina, che è la regione da cui proviene la stragrande maggioranza dell'abete rosso impiegato in liuteria.

1.1. Questioni preliminari.

I problemi principali per l'applicazione su vasta scala di questo esame sono legati alla sua automazione, almeno parziale, per evitare errori umani di lettura e per contenere i tempi in termini ragionevoli. Esistono grosso modo due vie per effettuare un esame dendrocronologico: una completamente manuale ed una parzialmente automatizzata. Il sistema manuale è largamente impiegato ed è obbligatorio quando si opera su reperti intrasportabili che non possono essere sottoposti a carotaggi, puliture o prelievi. Consiste nel misurare manualmente la distanza fra gli anelli annuali con una lente micrometrica graduata al mezzo decimo di millimetro e nel trascrivere su carta o registrare su nastro i valori; è facile immaginare quale fatica visiva sia misurare una intera tavola di clavicembalo e quale rischio di incappare in errori sia connesso. In genere la misura viene ripetuta più volte e la costruzione della curva viene fatta con l'aiuto di strumenti informatici e di uno dei software specifici che esistono in commercio, questi provvedono anche a fornire i risultati statistici delle datazioni più probabili, ma a questo punto è di nuovo d'obbligo l'intervento manuale che è l'unico a poter valutare quale, fra le soluzioni più probabili, sia quella buona.
Misurare manualmente duecento strumenti è semplicemente un'idea folle, incaricare una ditta specializzata avrebbe costi proibitivi, acquisire uno dei macchinari in commercio non risolverebbe il problema, giacché questi sono in grado di leggere carote di legno, campioni ridotti, forse un violino, ma non hanno un piano sufficientemente ampio per ospitare un intero clavicembalo. Da qui la necessità di elaborare una nuova prassi, versatile e non distruttiva, che si possa applicare a oggetti estremamente diversi per tipologia e dimensione.

2. Metodi

2.1. Considerazioni preliminari sui metodi.

Analisi con metodi di rilievo tradizionali manuali sono state effettuate episodicamente all'interno del Museo ad opera di studiosi (C. Amighetti 1993-94) o di ditte specializzate (Dendrodata, 1993).

Lo studio della tavola armonica di un clavicembalo dalla datazione dubbia (Dendrodata, 1993), con data e firma apocrifa 1537, ha permesso di indicare nel 1513 la data dell'ultimo anello, collocando così lo strumento fra i più antichi oggi conservati. Altre analisi effettuate dal M° C.Amighetti su due violini ed un contrabbasso hanno avuto esito contrastante, confermando in un caso la compatibilità con la data indicata nello strumento (Andrea Guarneri, 1740) e dimostrando in altri due la non veridicità dei biglietti apposti all'interno degli strumenti, un contrabbasso con etichetta Andrea Guarneri (ultimo anello leggibile 1823) e un violino Giuseppe Guarneri (ultimo anello leggibile 1801), mentre i biglietti indicavano date anteriori. Altri esami su strumenti musicali sono stati fatti in altri musei, nessuno finora ha portato a termine una campagna sistematica su centinaia di reperti.
Vale la pena di ricordare che questo tipo di analisi non può fornire una datazione assoluta relativa alla costruzione dell'oggetto, ma fornisce un *Termine post quem* lo strumento o la parte in esame è stata realizzata. Per intendersi, se l'ultimo anello misurato corrisponde all'anno 1735 la costruzione dell'oggetto non può essere anteriore perchè l'albero era ancora in vita; può essere posteriore anche di molto tempo se si é impiegato legname di recupero, per esempio da travature, cosa non poi così rara nella prassi liutaria.

2.2 Prassi esecutiva.

Come affermato in precedenza, e come già ampiamente descritto nella letteratura, non è possibile prelevare campioni da reperti museali. Qualsiasi prassi deve escludere il più possibile manipolazioni, trasporti, sorgenti luminose eccessive, cambi di ambiente con conseguente alterazione del microclima.
Gli strumenti musicali sono tra gli oggetti più delicati per la loro struttura e per la loro sensibilità alle variazioni delle condizioni di conservazione. Considerata la loro delicatezza e il loro numero, è impossibile portarli all'esterno del museo e occorrerà procedere internamente agli esami, come è già stato fatto per altre campagne di studio e di rilevamento (radiografie, riprese u.v.).
Escogitare un sistema più rapido che possa evitare gli inconvenienti del rilevamento manuale è lo scopo della ricerca; si è pensato di lavorare sull'immagine dello strumento musicale acquisita con sistemi fotografici o elettronici e di procedere al rilevamento a partire da quest'ultima. In questo modo si eviterebbe la manipolazione del reperto, il suo trasporto e si potrebbero leggere particolari dove fisicamente con la lente micrometrica è impossibile arrivare.
Come per tutte le procedure in fase sperimentale occorre procedere a un lavoro preliminare di messa a punto, verifica e controllo dei dati acquisiti a partire dall'immagine confrontandoli con quelli ottenuti mediante rilevamento manuale tradizionale.

2.3 Rilievo delle misure.

Le dimensioni di alcuni strumenti musicali e la loro poca maneggevolezza suggeriscono l'ipotesi di poter effettuare le misurazioni non direttamente sull'oggetto, ma su di una sua immagine che abbia caratteristiche testate di fedeltà nelle proporzioni e leggibilità dei particolari. Nella prassi abituale di rilevamento su strumenti musicali (Corona, Pignatelli e altri) si eseguono fotografie della parte rilevata in modo da poter a distanza controllare alcuni dubbi, almeno visivamente, senza che questo permetta però un controllo delle misure; il nostro scopo è di perfezionare una prassi che renda misurabile gli anelli annuali partendo dall'immagine, eliminando la lettura con la lente micrometrica o con altro strumento ottico.
Due sole sono le maniere di archiviare una immagine: su supporto cartaceo, oppure su supporto magnetico, rispettivamente con tecniche fotografiche oppure elettroniche.
Nella fase di elaborazione statistica dei dati è invece quasi impossibile prescindere dall'aiuto di un elaboratore che fornisca almeno in linea di massima le ipotesi più probabili di datazione che l'esperto sottoporrà ad una valutazione finale manuale; la presenza dell'elaboratore in questa fase suggerirebbe una via completamente elettronica, più rapida e senza i tempi lunghi richiesti dallo sviluppo e dalla stampa su carta della fotografia. Resta da risolvere il problema della misurazione dell'immagine per il quale è necessario creare un programma informatico ad hoc.

2.4 Il programma di lettura dei dati.

Ipotizziamo di acquisire una immagine-campione (ad es. di un violino o di parte di esso), inserendo nella stessa un centimetro graduato che serva come riferimento per poter tarare la misura su un parametro fisso. Nella dendrocronologia non è vitale disporre di misure riferite ad una unità nota, in linea teorica sarebbe sufficiente che vengano rispettate le proporzioni fra gli anelli annuali, tuttavia dovendo operare su molteplici oggetti, oppure su parti diverse dello stesso strumento si è pensato di inserire un riferimento fisso di misura per praticità e per poter permettere un confronto fra parti diverse dello stesso oggetto, o addirittura fra oggetti diversi. Il programma deve essere in grado di assumere come unità di misura il centimetro campione inserito nell'immagine con una operazione preliminare di taratura, dopodiché l'operatore provvederà a segnare con il puntatore (mouse) del computer ogni anello annuale, pigiando il bottone sinistro per determinare la misura. Poiché l'immagine a video è composta da un certo numero di pixel o punti elettronici, di fatto il programma rileva di quanti pixel sia composto il cm campione e sulla base di questo determina i valori corrispondenti alla distanza fra i punti. La lettura viene fatta tenendo conto del solo asse delle ordinate X, ignorando in ogni coppia di valori X;Y il valore Y; non è così necessario seguire rigidamente una linea retta, benché sia preferibile contenere gli scostamenti da essa, inoltre bisognerà avere l'accortezza di acquisire in modo che le fibre del legno

siano perpendicolari all'asse X, oppure ruotare l'immagine acquisita fino al risultato voluto. Il funzionamento del programma verrà descritto in seguito, risolti i problemi di acquisizione.

2.5 Acquisizione.

Dovendo partire dall'acquisizione di un'immagine si sceglie di optare per un oggetto di dimensioni ridotte quale un violino, la cui tavola armonica è composta di due tavolette di legno larghe circa 10 cm ciascuna. La larghezza delle fibre è variabile, a seconda dei gusti del liutaio e della provenienza, vengono scartati legni con crescite troppo irregolari, e la larghezza degli anelli annuali può essere compresa fra gli 0,3 e i 3 mm.

2.5.1. Telecamera.

Ipotizzando il caso più difficile si sceglie come campione un violino a venatura stretta, che viene ripreso con una telecamera collegata al PC con una scheda per acquisizione di immagini; la telecamera con uno standard S-VHS ha un sensore di 470.000 pixel, corrispondente ad una risoluzione a video di 800x600 punti. Nella prima ripresa viene inquadrato una intera tavoletta, corrispondente a metà violino, il risultato è, come ci si poteva aspettare, alquanto deludente (FIG. 1).
La risoluzione è del tutto insufficiente, risultando la tavoletta di circa 10 cm divisa in meno di 800 punti, con una frequenza di 8 punti per mm. Con questa qualità un anello annuale di 0,3 mm sarebbe rappresentato da poco meno di tre pixel, insufficienti non solo per la misurazione, ma anche per una identificazione.
Si tenta allora di scomporre l'immagine in più riprese ravvicinate, fissando dei punti di riferimento in corrispondenza di alcuni anelli annuali per poter poi ricomporre la tavoletta con letture successive. In linea teorica questa operazione dovrebbe essere possibile riprendendo ogni volta assieme all'oggetto un centimetro di riferimento in base al quale il programma può ricondurre le riprese, diverse per distanza, ad una unica misura assoluta e ricostruire la sequenza numerica generatrice della curva di crescita del campione esaminato. La tavoletta in esame (mezzo violino), viene divisa in due parti, ognuna delle quali rappresenta circa un quarto di violino e comprende poco più di quattro cm (FIG. 2).
In conclusione l'uso di una normale videocamera, anche se con uno standard S-VHS è del tutto da scartare, l'immagine è troppo grezza ed anche frazionandola in più riprese non si arriva ad una risoluzione accettabile.

2.5.2 Tecnica mista.

Con questa definizione si intende una ripresa di tipo fotografico tradizionale che solo in un secondo tempo viene trasportata su supporto magnetico passando attraverso uno scanner.
Un violino con le stesse caratteristiche di quello precedente viene fotografato con

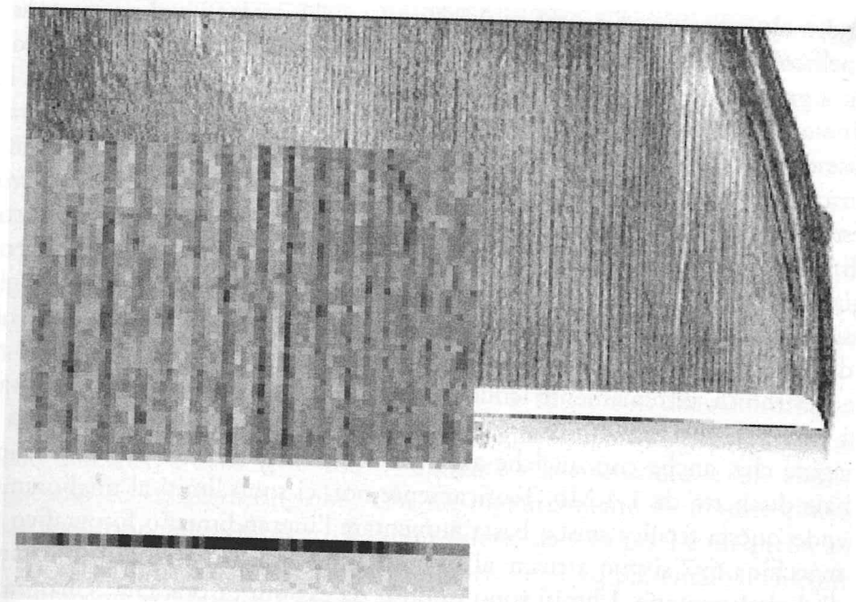


FIG. 1 - Immagine di mezzo violino acquisita con telecamera S-VHS
e relativo ingrandimento 3:1 di un particolare, la risoluzione è del tutto insoddisfacente

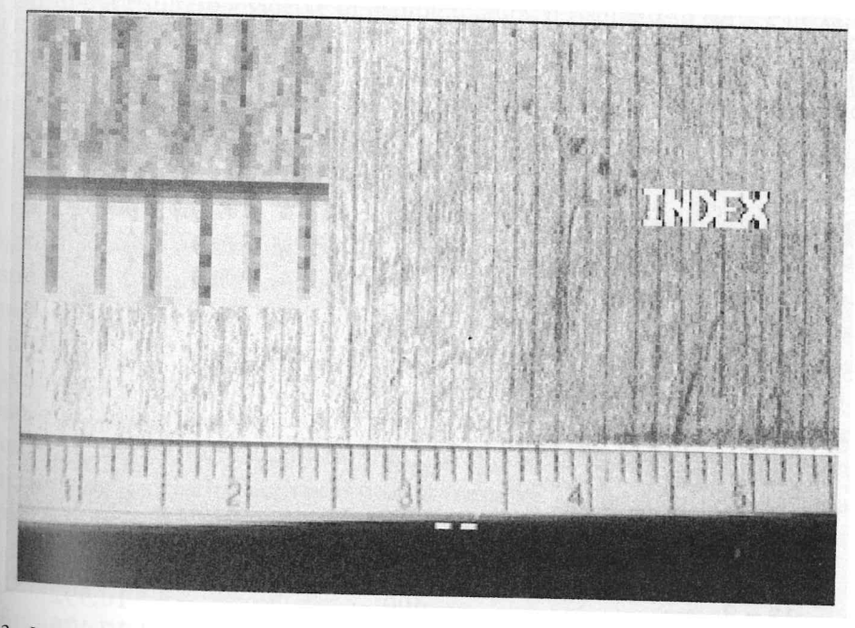


FIG. 2 - Immagine di un quarto di violino acquisita con telecamera S-VHS e relativo ingrandimento 3:1 di un particolare, la risoluzione è ancora insoddisfacente nonostante la ripresa più avvicinata.

una normale macchina fotografica 24x36mm, utilizzando un obiettivo macro e una pellicola a bassa sensibilità (25 ASA), che viene poi processata con uno sviluppo a grana fine per ottenere la massima incisione e risoluzione possibile; l'immagine ottenuta viene stampata su carta opaca per evitare riflessi con un formato di base di 18 cm. In pratica rispetto all'originale, tenendo conto di una certa tolleranza ai bordi, l'immagine risulta ingrandita 1,5 volte circa nel caso che venga ripresa la metà di un violino. La fotografia è sufficientemente nitida e tutti gli anelli sono leggibili, la grana non è percettibile e volendo è possibile aumentare l'ingrandimento in sede di stampa anche del doppio. Una qualità ancora migliore si ottiene con una apparecchiatura di formato maggiore in grado di fornire negativi di 6x7 cm, tuttavia una stampa troppo grande troverebbe un intoppo nella parte elettronica, estremamente lenta a elaborare immagini voluminose. Per ragioni di praticità, se la risoluzione viene ritenuta sufficiente, ci si limiterà ad una immagine che, anche con qualche algoritmo di compressione, possa stare in un normale dischetto da 1,4 Mb. Teoricamente non ci sono limiti al miglioramento seguendo questa tecnica mista, basta aumentare l'ingrandimento fotografico (con una macchina 6x7 si può arrivare al formato manifesto) e salire di risoluzione in fase di digitalizzazione. I limiti sono imposti da ragioni di praticità: Una fotografia 18x24 acquisita a 256 livelli di grigio a 300 dpi genera un file difficile da gestire e manipolare, impossibile da trasportare se non su supporti magneto-ottici, hard disk removibili o altri mezzi magnetici non in dotazione a chiunque; si possono anche ridurre le dimensioni della fotografia, limitandosi a lavorare su una striscia di 18 x 3 cm relativa alla sola area di lettura, comunque per avere un'idea basta esaminare i dati della tabella sotto riportata riferiti ad immagini formato .bmp a 256 toni di grigio non compresse:

Dimensioni fotografia	Risoluzione in dpi	Mb
18 x 3 cm	300	0,624
18 x 3 cm	400	1,110
18 x 3 cm	500	1,735
18 x 3 cm	600	2,499
13 x 18 cm	200	1,395
13 x 18 cm	300	3,140
13 x 18 cm	400	5,582
13 x 18 cm	500	8,722
13 x 18 cm	600	12,560
18 x 24 cm	100	0,687
18 x 24 cm	200	2,748
18 x 24 cm	300	6,183
18 x 24 cm	400	10,992
18 x 24 cm	500	17,175
18 x 24 cm	600	24,732

Una fotografia rettangolare di una tavoletta di legno è potenzialmente ridondante, l'andamento della crescita è unidirezionale ed è sufficiente una immagine larga qualche cm per avere tutte le informazioni richieste, del resto anche un campione proveniente da un carotaggio non ha dimensioni maggiori. Una striscia di ca. 3x18 cm potrebbe essere sufficiente in fase di digitalizzazione, si può tenere l'intera immagine (18 x 24 oppure 13 x 18) su carta a portata di mano per controllare alcuni dubbi in fase di lettura, delimitando via software l'area da digitalizzare, cosa che qualsiasi scanner è in grado di fare.. Utilizzando una immagine di questo tipo si può operare con una risoluzione di 500 dpi in formato TIFF, con una dimensione di file di 1,735 Mb comprimibile con un qualsiasi algoritmo fino alle dimensioni adatte ad un dischetto da tre pollici.
Per prova viene digitalizzata una fotografia di 3 x 18 cm con una risoluzione a 500 dpi e salvata su floppy disk. I tempi di salvataggio e apertura del file sono soddisfacenti con un Pc della serie 486 o superiore e la risoluzione è tale che i pixel cominciano ad essere distinguibili con un ingrandimento di 6 volte almeno. A questa risoluzione un centimetro è rappresentato da 196 pixel e un anello annuale di 0,3 cm, da noi considerato un caso limite, viene rappresentato a video da 6,5 pixel, un valore accettabile. Qualora si decidesse di migliorare ancora si può scomporre l'immagine in due parti e raddoppiare la risoluzione di acquisizione, problema che si presenta solamente per gli anelli esterni della pianta. Negli esempi allegati (FIG. 3) gli anelli di crescita dell'immagine acquisita a 500 dpi sono di ca. 1 mm e il risultato a video è di ottima qualità; il risultato su carta è nettamente peggiore per il tipo di stampante impiegata, ma l'uscita finale su carta non ha per noi alcun interesse, e nel caso, occorrerebbe utilizzare una periferica a trasferimento termico.
Un problema che si è evidenziato durante le prove con questa tecnica risiede nella deformazione ai bordi che le immagini fotografiche hanno specie se si opera con un obiettivo macro di qualità ordinaria. In alcune immagini il cm campione mostrava sensibili variazioni (5-6%) se veniva preso al centro della fotografia o verso i bordi. Questa deformazione può essere trascurabile per il rilevamento delle misure, specie se si procede ad indicizzazione dei valori, caso in cui ogni valore ha un significato solo se rapportato a quello immediatamente antecedente e seguente; può essere importante se si rilevano statistiche sull'andamento medio o sulla deviazione dalla media di tutta la curva. Un rimedio consiste nell'operare con obiettivi di focale non troppo ridotta con buona possibilità di avvicinamento e correzione delle deformazioni ai bordi, ovviamente è necessario spendere qualcosa in più, sempre restando nei prodotti commerciali professionali di larga diffusione.

2.5.3 Fotocamera digitalizzatrice.

Le fotocamere digitalizzatrici sono normali macchine fotografiche con un dorso sensibile digitalizzatore al posto della pellicola. Il numero dei punti sensibili della

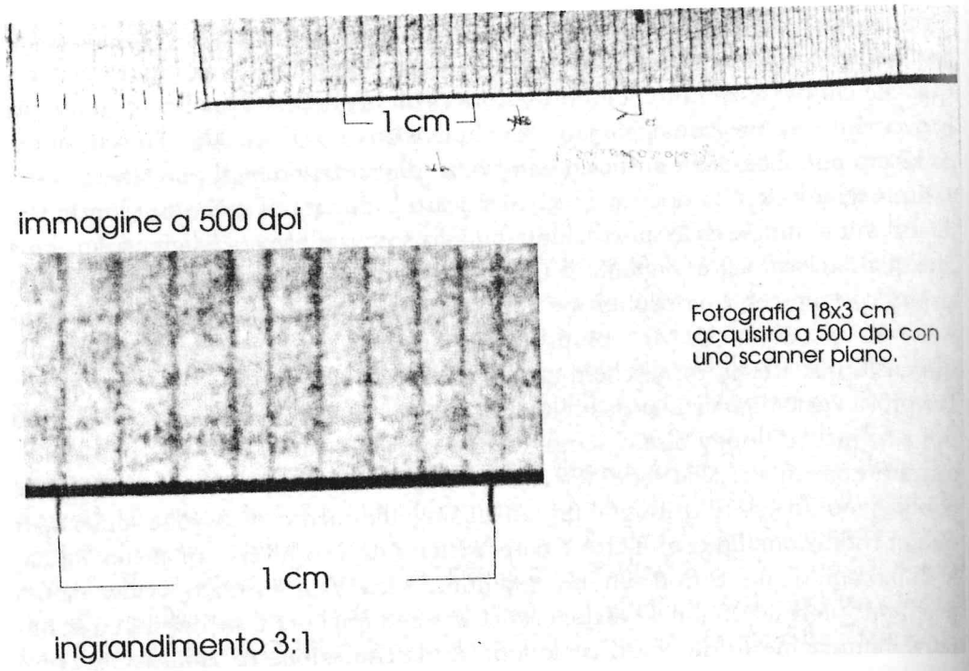


FIG. 3 - Fotografia formato 18x3 cm digitalizzata con uno scanner e relativo ingrandimento 3:1, la risoluzione è buona, la scarsa qualità è dovuta solo alla resa su carta della stampante.

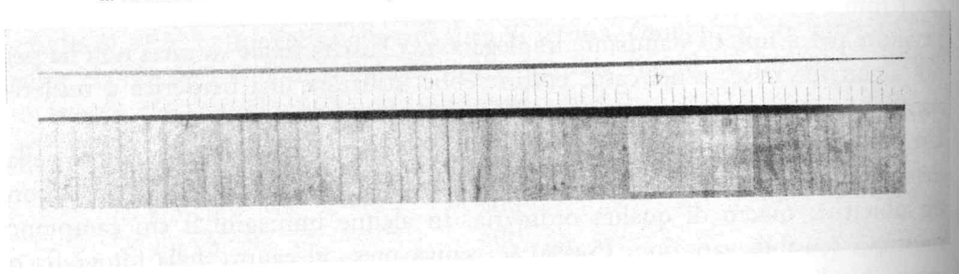


FIG. 4 - Immagine ripresa con fotocamera digitalizzatrice di alta qualità, la risoluzione potrebbe essere soddisfacente.

cellula indica la risoluzione dell'immagine; nelle macchine comunemente in commercio fino a poco tempo fa, prodotte dalla Canon (ION) e dalla Logitech il dorso è composto da un reticolo di 470.000 punti, pari ad una immagine di 600x800 pixel, identica a quella di una videocamera S-VHS, dunque insufficiente. Allo stadio attuale l'immagine elettronica è molto lontana dalla qualità fotografica, dove un negativo 24 x 36 mm di una pellicola a bassa sensibilità e a grana fine è composta da decine di milioni di granelli di sale sensibile, tuttavia qualche passo in questa direzione comincia ad essere fatto.

Come già detto in precedenza, una immagine elettronica ad alta risoluzione è ingombrante, difficile da manipolare, lunga da elaborare ed occupa uno spazio enorme in archivio. Un discreto compromesso è stato raggiunto recentemente dalla messa in commercio di fotocamere costituite da un corpo macchina normale di buona qualità con obiettivo da 50 mm su cui è innestato un dorso digitalizzatore in grado di acquisire a mezzo formato (24 x 18 mm) con una risoluzione di 1524 x 1012 pixel. Queste immagini possono essere immagazzinate in un disco fisso PCMCIA interno alla macchina della capacità di 170 Mb, corrispondenti ad un archivio di ca. 80 immagini in formato TIFF compresso. La macchina può operare autonomamente lontano dal PC e le immagini possono essere elaborate in un secondo momento in qualsiasi sede. Il vantaggio è indiscutibile: si può lavorare su reperti non trasportabili evitando la noiosa e lunga fase dello sviluppo fotografico e del passaggio via scanner, resta da vedere se la risoluzione sia sufficiente.

Viene ripresa in una sola immagine mezzo violino, in modo che, come al solito, una delle due tavolette che compongono la parte superiore sia interamente compresa in essa (FIG. 4). A video il cm campione ripreso con lo strumento è composto da circa un centinaio di pixel, dalle tre alle quattro volte meno del procedimento misto fotografico-elettronico. Con questi dati possiamo operare su campioni larghi una decina di cm e anelli annuali non inferiori a 0,7-0,8 mm, con anelli annuali di larghezza minore è necessario avvicinare la macchina fotografica e spezzettare tutto il campione in più riprese. Uno spezzettamento rallenta la lettura dei dati, tuttavia potrebbe rendersi necessario solo sugli anelli esterni più stretti, mentre gli altri potrebbero sempre essere ripresi in una unica soluzione.

Esiste tuttavia una scappatoia a questo problema. L'immagine del nostro mezzo violino ha una risoluzione di ca. 100 pixel per cm, sufficiente teoricamente ma problematica nella pratica poichè operando con il mouse diventa difficile centrare esattamente il pixel corrispondente alla fine dell'anello annuale. In un anello stretto composto da 5-6 pixel a video un errore di uno solo di essi corrisponde al 20% del valore finale, il che è inaccettabile. Tutti i programmi di ritocco fotografico che supportano gli standard TWAIN (quelli in uso agli scanner e alla fotocamera) sono dotati di una opzione che permette di ricalcolare l'immagine su una risoluzione maggiore rispettando appieno le proporzioni di partenza. In pratica si

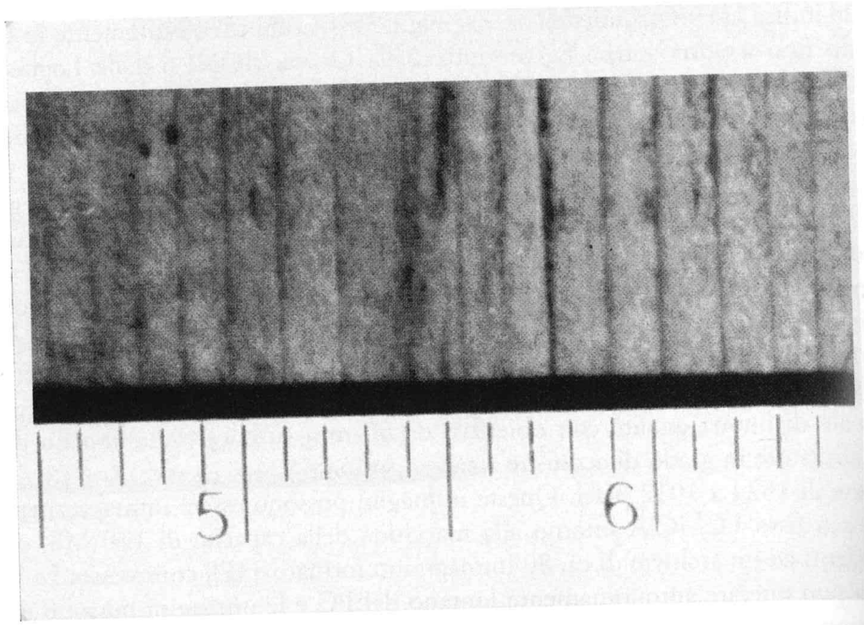


FIG. 5 - Particolare dell'immagine precedente ricalcolata con una risoluzione di 500 dpi, cinque volte maggiore.

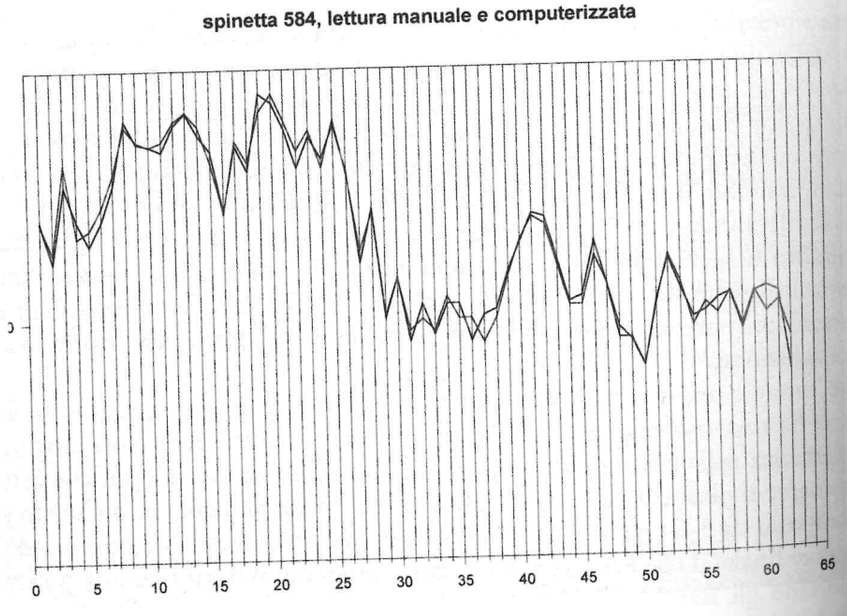


FIG. 6 - Comparazione fra lettura manuale ed elettronica di una parte di tavola della spinetta cat. 584 del Museo degli Strumenti Musicali.

"aumentano", moltiplicandoli matematicamente, i pixel che costituiscono l'immagine, aumentandone anche la risoluzione. È evidente che per fare questo bisogna disporre di una immagine di partenza accettabile, in quanto il software non è in grado di inventare quel che non c'é. Raddoppiando i pixel di un lato dell'immagine si quadruplica l'area della stessa, (in genere con una voce "resample" del menu), arrivando a disporre ad un cm campione di quasi 500 pixel. A questo punto un anello di 0,3 mm sarebbe composto da una dozzina di punti, un numero più che buono per lavorare (FIG. 5).
Tutta l'operazione richiede un pugno di secondi e qualche momento in più per aprire il file che diventa più grande, ma ha il vantaggio di evitare in molti casi lo spezzettamento dell'immagine in più riprese.
A completamento dell'ipotesi dello spezzettamento va aggiunto che la macchina fotografica può montare qualsiasi obiettivo normale, compresi i macro e che, operando su un campo ridotto della metà rispetto a quello effettivamente inquadrato dalla macchina, vengono tagliati via i bordi con conseguente eliminazione dei problemi di deformazione; in pratica il sistema è più flessibile della telecamera.
Restano ora da verificare due cose:

a) Se la lettura da immagine acquisita porta alla stessa curva della lettura diretta con la lente micrometrica; se così non fosse avremmo formulato ottime ipotesi e fatto forse un buon lavoro preparatorio, ma questa via non sarebbe praticabile.

b) Se la prove del punto a) è positiva si può verificare se la spezzettatura e ricomposizione di un'immagine in più riprese con rapporti di grandezza differenti dia un risultato attendibile.

2.6. Confronto fra lettura diretta e lettura da immagine acquisita.

Da un test eseguito sulla spinetta cat. 584 (FIG. 6) per evidenziare le differenze tra la lettura manuale e quella ricavata dall'immagine elettronica emerge la sostanziale concordanza tra i due tipi di lettura, sia per quanto riguarda l'andamento che per i valori numerici assoluti. Le piccole differenze nel campione preso in esame sono dovute a due fattori verificati con un controllo e una rilettura:

a) Lo spostamento della lente graduata ad ogni anello annuale non garantisce che il punto zero della lettura successiva corrisponda esattamente con la fine della lettura precedente; più letture dello stesso campione effettuate da persone diverse o dalla stessa persona danno piccoli scostamenti che talvolta sono sufficienti a mutare l'andamento di una curva.

b) Operare con una immagine di scarsa qualità o di risoluzione insufficiente può portare a problemi di centratura del confine dell'anello con il puntatore, con conseguente alterazione dei valori.

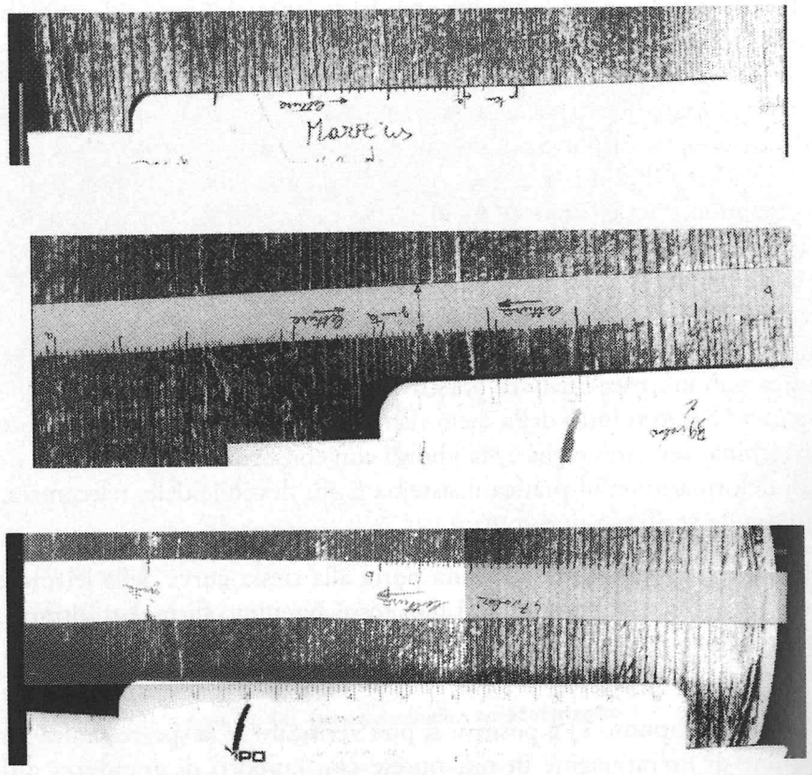


FIG. 7 - Immagini del piano della Viola Marcus appartenente all'Accademia di S.Cecilia, l'immagine centrale rappresenta un ingrandimento delle venature più strette.

2.7 Vantaggi operativi.

Dal punto di vista di chi acquisisce i dati la lettura da immagine offre il vantaggio di non doversi servire di registratore; una persona sola, con minore probabilità di errore umano e con minore fatica, è in grado di acquisire numerose serie di dati. Un test sulla stessa immagine con due operatori diversi è stato effettuato per vedere se le curve ottenute si ricoprivano perfettamente.
Le quattro letture, qui non riportate per ragioni di spazio, concordano soprattutto nei picchi e mostrano qualche indecisione nelle zone di *plateau.* Ne emerge la necessità di fare almeno due letture e utilizzare la media delle stesse per minimizzare le varianti, come abitualmente si fa con il metodo della lente. Il cambio dell'operatore non comporta sensibili variazioni, una buona soluzione è quindi compiere due o più letture dello stesso campione e utilizzare la loro media.

2.8. Frammentazione dell'immagine in più letture.

In molti casi, specie quando si opera su anelli esterni piuttosto stretti, può essere necessario disporre di una immagine ravvicinata che evidenzi i dettagli. Questa ha una scala diversa da quella generale dell'oggetto e deve poter essere compatibile con questa.
Come esempio viene presa una viola appartenente alla Collezione dell'Accademia di S. Cecilia verniciata con una lacca nerastra poco trasparente che non lascia intravedere le venature del legno. Per mettere in risalto gli anelli annuali viene fatta una ripresa a luce radente in tre parti, le due metà più una immagine della parte centrale a distanza ravvicinata (FIG. 7). Le tre riprese vengono trattate secondo il procedimento descritto e la curva risultante dalle misure rilevate viene ricomposta semplicemente "incollando" le sequenze numeriche ottenute. Nel caso specifico la metà sinistra della viola viene misurata dal bordo fino al punto b), la metà destra dal bordo fino al punto a); infine dall'immagine centrale ingrandita si ricavano le misure che dai punti a) e b) vanno fino alla giunta centrale delle due metà. I punti di giunzione delle due curve si trovano in posizione diversa, ma come si può vedere non hanno alcuna influenza sul risultato finale. Anche la diversa scala delle immagini non è percepibile dalla curva ottenuta. (FIG. 8).

3. Conclusioni.

Dalle prove effettuate, i due procedimenti più affidabili sono risultati quello misto fotografico-elettronico e quello interamente elettronico purché fatto con una macchina fotografica digitalizzatrice e non con una telecamera. Potendo disporre delle attrezzature necessarie e considerata la maggiore velocità di esecuzione, si decide di optare per l'utilizzo della macchina fotografica digitalizzatrice. La sincronizzazione tra la curva madre e quelle derivate dalle singole letture viene fatta sulla base di

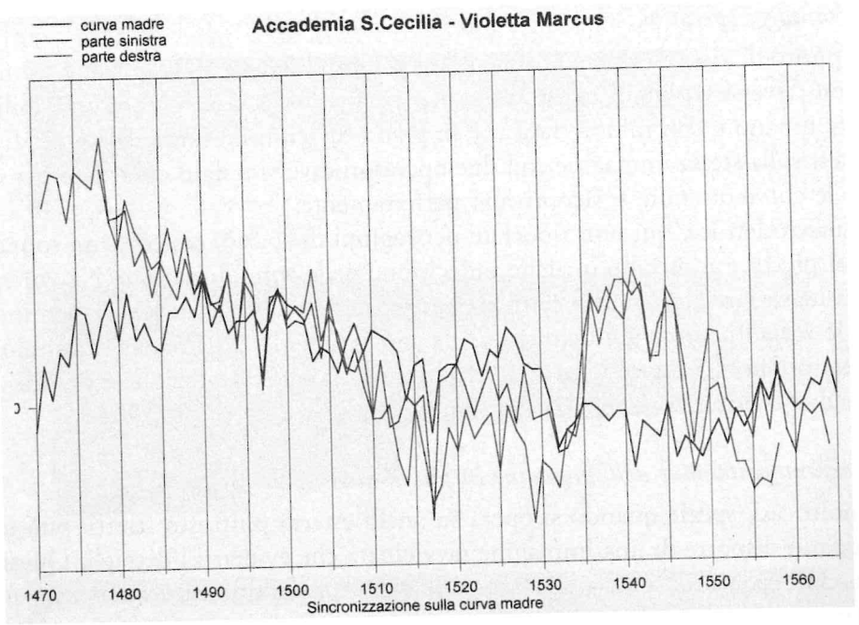


FIG. 8 - Il grafico generale riferito alla viola Marcus, la spezzettatura in tre letture non è percepibile.

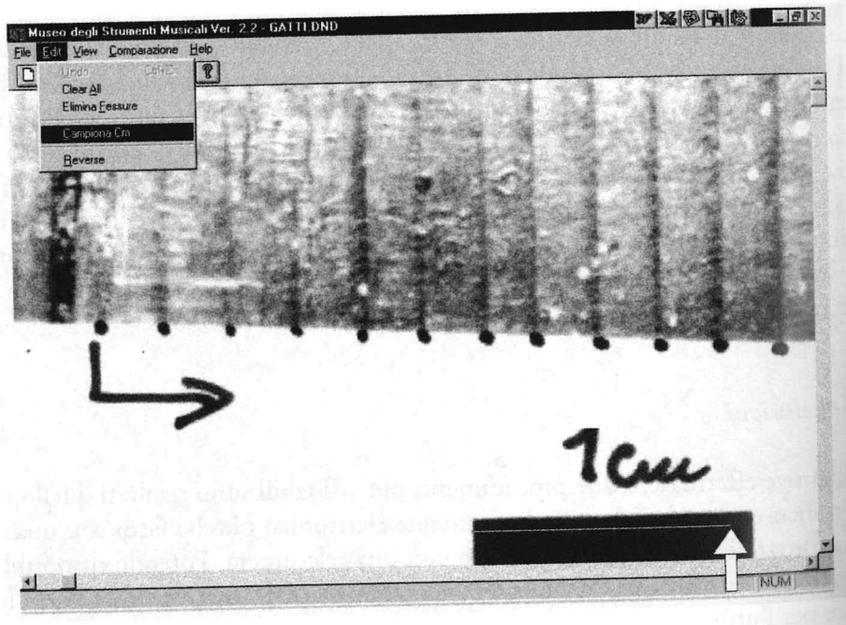


FIG. 9 - Con la voce "Campiona cm" si riferisce la misurazione ad un parametro.

quattro test sviluppati dall'elaboratore in una appendice del programma per la dendrocronologia utilizzato per la lettura delle immagini elettroniche.

- Concordanza dell'andamento della curva
- Concordanza dei picchi
- Distanza euclidea tra le due curve
- Media degli scarti
- Test di Student

Per i nostri scopi sono maggiormente significativi i primi due test, trattandosi di due classi di dati, quello della curva madre e quello dell'oggetto, appartenenti a popolazioni diverse[4].

4. Funzionamento del programma.

Verificati tutti i sistemi per ottenere una immagine soddisfacente e caricata la medesima in un elaboratore occorreva pensare un programma ad hoc, in grado di effettuare la misurazione. Di questo compito, a partire da un'idea dello scrivente, sono stati incaricati due programmatori: Marco Motta e Floriano Zini, rispettivamente per la parte di trattamento dell'immagine e per quella statistica.

4.1. La calibrazione.

Si parte dal presupposto che l'immagine a video è composta da un numero determinato di pixels, a seconda della risoluzione; avendo avuto l'accortezza di inserire nella ripresa un centimetro di riferimento, ne consegue che anch'esso è rappresentato sul video da un numero definito di pixels, misurando i quali si ottiene un parametro di misura al quale fare riferimento per ricostruire i valori assoluti. Nel programma elaborato, aprendo il menu File, è possibile per il momento caricare solo immagini in formato .bmp.
Sotto il menu *Edit* si attiva la voce *Campiona Cm* e si trascina il puntatore dall'inizio alla fine del centimetro campione presente nell'immagine, in questo modo si ottiene il parametro in base al quale vengono ricalcolate le misure (FIG. 9). Questo è un elemento molto importante, perché è possibile effettuare riprese diverse dello stesso oggetto senza curarsi delle proporzioni; talvolta per alcuni particolari dove la venatura è molto fitta occorre avvicinarsi molto, ma la presenza di un centimetro campione nell'immagine permette alla fine del lavoro di riassemblare in una unica sequenza di dati più immagini, perché il riferimento ad un centimetro campione riporta tutte le misurazioni alla stessa unità di misura, anche se effettuate su riprese fatte a distanze diverse. Nel nostro caso abbiamo una immagine di buona risoluzione dove il centimetro campione è uguale a 274 pixels, 27 pixel a

ogni mm, ovvero circa nove pixels per rappresentare un anello annuale limite di 0,3 mm.

4.2 La misurazione.

Partendo dal primo anello con il puntatore si procede a una serie di "cliccaggi" successivi in corrispondenza di ogni anello annuale, in caso di errore premendo il pulsante destro del mouse si annulla l'ultima misura fatta. Poiché la crescita della pianta potrebbe essere nella tavola in esame sia da destra verso sinistra che viceversa, è disponibile nel menu *Edit* la voce *Reverse*, che permette di leggere da destra verso sinistra (FIG. 10). Nell'ultima versione del programma è stata introdotta una piccola raffinatezza: per evitare di perdere una misura in caso di presenza di una crepa nella tavola in esame è possibile attivare nel menu *Edit* la voce *Elimina fessure*; attivata questa si hanno a disposizione due click con il mouse che vanno fatti all'inizio e alla fine della crepa nel senso della larghezza, la misura ottenuta viene automaticamente sottratta dalla sequenza numerica.
Al termine della misurazione si possono salvare i punti dell'immagine in formato *.dnd per una futura verifica del loro posizionamento (i dubbi sorgeranno in molti casi...). Attivando nel Menu *View* la voce misure si presenterà una schermata come quella indicata nella figura 11, nella quale è indicata la grandezza del cm campione, le misure e le possibilità di salvataggio delle stesse in formato *.msr proprio del programma, oppure in formato *.txt. Se si effettuano più misurazioni per una stessa tavola occorrerà assemblarle con un editor di testi in grado di operare in formato *.txt prima di provvedere alla comparazione dei dati.

4.3. La comparazione

La parte statistica del programma svolge il lavoro fatto da analoghi programmi già in commercio abbinati a macchinari sofisticati, il vantaggio di averla inclusa qui risiede nel non dover provvedere a operazioni di importazione ed esportazione piuttosto complicate e di poter lavorare celermente.
È disponibile solo l'opzione *madre/figlia*, attivando la quale si attiva una finestra di dialogo (FIG. 12). In questa finestra vanno inseriti il nome del file figlia e quello del file madre (si possono comparare fra di loro anche due curve figlia per trovare le corrispondenze). In seguito si indicano il numero delle possibilità statistiche migliori che si desidera avere ed l'intervallo temporale che si desidera esplorare, tenendo conto che le date indicate rappresenteranno l'anno di inizio in cui verrà collocato il primo valore della curva figlia. La conferma con il pulsante di invio o OK evidenzierà a schermo dopo un breve tempo di calcolo necessario all'elaboratore una schermata di dati divisi in cinque colonne pari ad altrettanti test statistici. Non è qui il caso di addentrarci sui tipi di test, per i quali esiste abbondante letteratura specializzata, semplicemente spiegheremo che i primi due, denominati per brevità *concordanza* e *concordanza picchi* sono adatti a confrontare dati prove-

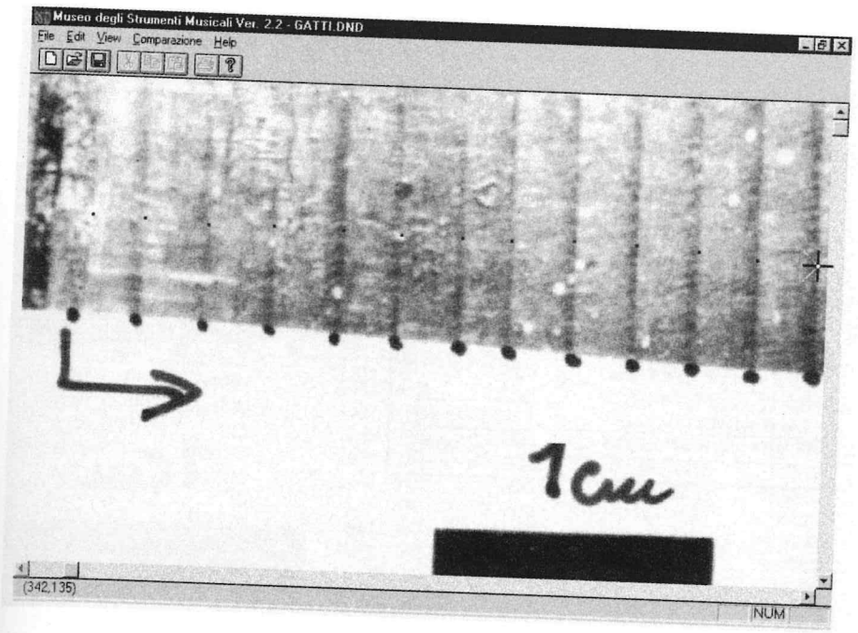


FIG. 10 - Ogni anello annuale viene marcato con il puntatore.

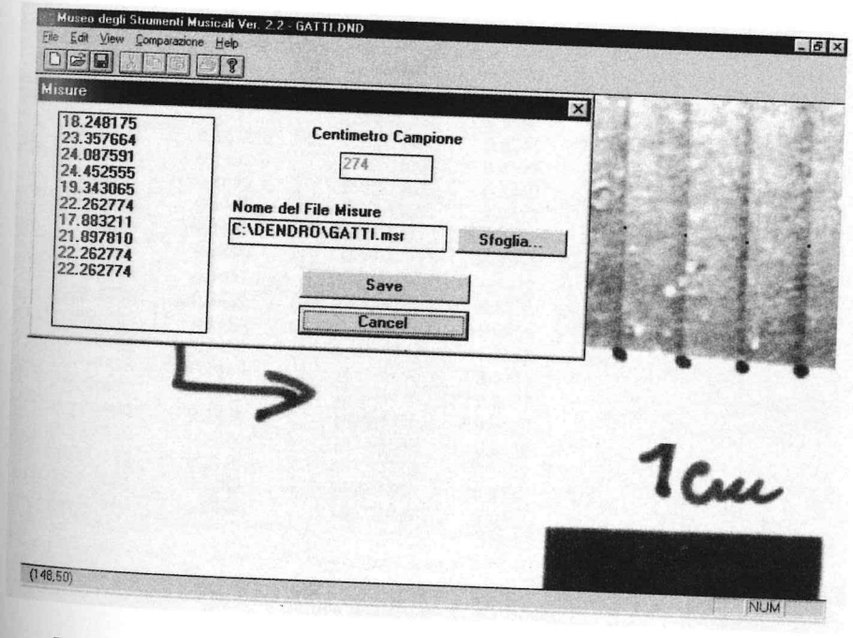


FIG. 11 - Finestra di dialogo con le indicazioni di misura e il percorso di salvataggio.

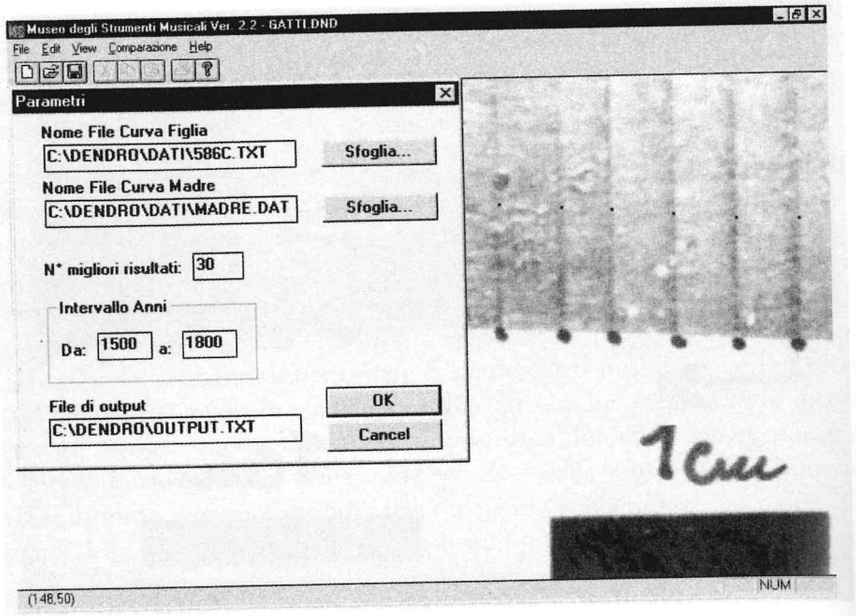


FIG. 12 - Si stabilisce il *range* di ricerca temporale per la datazione.

RISULTATI

Concordanza: 351

Inizio-Fine	Perc.
1427-1507	0.7750
1420-1500	0.7625
1697-1777	0.7500
1625-1705	0.7375
1632-1712	0.7250
1570-1650	0.7000
1454-1534	0.6875
1467-1547	0.6875
1547-1627	0.6875
1563-1643	0.6875
1592-1672	0.6875
1604-1684	0.6875
1659-1739	0.6875
1672-1752	0.6875
1370-1450	0.6750
1393-1473	0.6750
1412-1492	0.6750
1452-1532	0.6750
1494-1574	0.6750
1514-1594	0.6750

Concordanza picchi: 351

Inizio-Fine	Perc.
1420-1500	0.3165
1427-1507	0.3165
1454-1534	0.2785
1541-1621	0.2658
1592-1672	0.2658
1625-1705	0.2658
1659-1739	0.2658
1697-1777	0.2658
1452-1532	0.2532
1543-1623	0.2532
1547-1627	0.2532
1632-1712	0.2532
1670-1750	0.2532
1432-1512	0.2405
1538-1618	0.2405
1617-1697	0.2405
1652-1732	0.2405
1672-1752	0.2405
1393-1473	0.2278
1412-1492	0.2278

Distanza euclidea: 351

Inizio-Fine	Dist.
1427-1507	1.2168
1501-1581	1.5573
1482-1562	1.6065
1697-1777	1.6360
1396-1476	1.6431
1538-1618	1.6448
1412-1492	1.6538
1486-1566	1.6618
1625-1705	1.6657
1514-1594	1.6674
1657-1737	1.6723
1659-1739	1.6774
1366-1446	1.6779
1592-1672	1.6816
1503-1583	1.6929
1385-1465	1.6996
1547-1627	1.7017
1562-1642	1.7033
1632-1712	1.7036
1577-1657	1.7085

Media degli scarti: 351

Inizio-Fine	Scarto
1427-1507	0.1028
1697-1777	0.1345
1501-1581	0.1417
1592-1672	0.1432
1486-1566	0.1432
1541-1621	0.1433
1393-1473	0.1447
1538-1618	0.1447
1547-1627	0.1450
1482-1562	0.1451
1625-1705	0.1454
1659-1739	0.1456
1366-1446	0.1458
1361-1441	0.1465
1396-1476	0.1470
1642-1722	0.1474
1359-1439	0.1476
1514-1594	0.1476
1412-1492	0.1488
1632-1712	0.1494

Test di Student: 351

Inizio-Fine	Prob.
1585-1665	0.9244
1567-1647	0.8953
1614-1694	0.8800
1622-1702	0.8743
1613-1693	0.8579
1685-1765	0.8449
1687-1767	0.8428
1693-1773	0.8389
1695-1775	0.8362
1621-1701	0.8317
1440-1520	0.8309
1576-1656	0.8308
1441-1521	0.8253
1615-1695	0.8250
1396-1476	0.8237
1456-1536	0.8157
1428-1508	0.8116
1632-1712	0.8109
1460-1540	0.8073
1667-1747	0.8042

FIG. 13 - La schermata raffigurante i cinque test, in questo caso il *range* 1427-1507 è nelle prime posizioni in ben quattro prove statistiche.

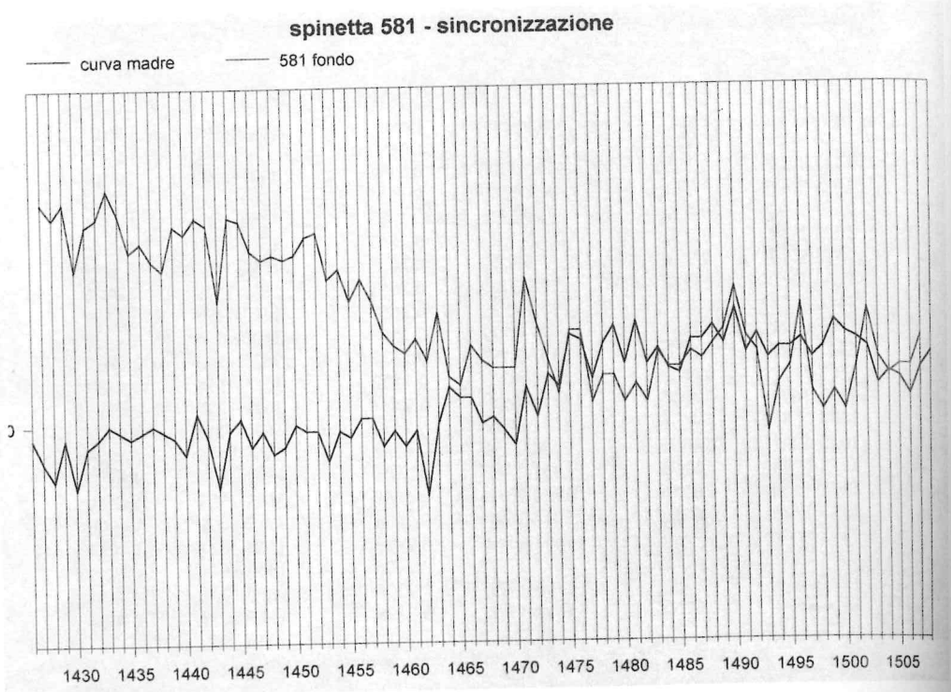


FIG. 14 - Il grafico ricavato dal test precedente. L'andamento generale è assolutamente simile a quello della curva madre.

nienti da popolazioni diverse (ad es. legni provenienti non dalla stessa foresta), mentre gli altri tre, denominati *Distanza euclidea, Media degli scarti* e *Test di Student* sono più indicati per dati provenienti dalla stessa popolazione. Normalmente occorre procedere a una verifica manuale finale prendendo in esame i casi con maggiore probabilità statistica e operando valutazioni che solo l'esperienza dello studioso e non una macchina può fare; è chiaro come questa possa fornire le soluzioni statisticamente più valide risparmiando una enorme mole di lavoro. Nel caso in esame, una spinetta anonima catalogata con il numero 581, la soluzione è particolarmente evidente e facile, perché ben quattro test su cinque pongono il range 1427-1507 in testa alle probabilità (FIG. 13), la comparazione visiva delle curve conferma evidentemente questo dato (FIG. 14).

Conclusioni finali.

La materia trattata non è facilmente digeribile per l'utente non specializzato, tuttavia le applicazioni di questa tecnica di indagine sono davvero interessanti e spaziano dalla datazione all'analisi climatica legata a fattori naturali e a cause ambientali. Nella crescita dei tronchi di alcune piante particolarmente sensibili come l'abete bianco si possono leggere tracce non solo di anni di siccità o carestia, ma anche tracce legate all'avvento dell'industrializzazione e dell'inquinamento atmosferico connesso. Rimandiamo chi volesse saperne di più alla lettura della rivista Dendrochronologia, l'unica edita in italiano annualmente[5].

Per quanto riguarda il nostro scopo, ovvero quello di applicare su oggetti non troppo manipolabili un esame così complesso, lungo e in parte noioso, possiamo affermare dopo ripetute prove di essere arrivati ad una soluzione accettabile e di buon affidamento che ci permette di svolgere una indagine sistematica in tempi accettabili senza traumi per i reperti.

NOTE

1 COZIO DI SALABUE, *carteggio*, trascrizione di R.Bacchetta, Milano, Cordani ed. 1950.

2 Alcuni studi effettuati dal prof. Corona sul legno di cipresso hanno portato alla costruzione di curve "flottuanti", ovvero non collocabili esattamente in senso temporale; queste curve potrebbero essere però paragonate fra di loro.

3 VERONIKA SIEBENLIST-KERNER, *Der Aufbau von Jahrringchronologien für Zirbelkiefer, Lärche und Fichtre eines alpinen Hochgebirgsstandortes, in* Dendrochronologia n. 2, 1984.

4 Per i due test centrali si fa riferimento all'articolo di Frédéric Guibal, Georges Lambert e Catherine Lavier *"Application de trois test de synchronisation à trois types de données"* pubblicato su Dendrochronologia.

5 La rivista *Dendrochronologia* è pubblicata a Verona a cura dell'Istituto Italiano di Dendrocronologia. A Milano è reperibile presso la biblioteca del Dipartimento di Scienze della Terra.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

UNA SELEZIONE DEL FONDO DI FOTOGRAFIE GIAPPONESI DELLA CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE A. BERTARELLI.

Angela Madesani

Durante il lavoro di ricerca che ha preceduto la mostra «Kinkô» sui bronzi estremo-orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco sono emerse dall'Archivio della Raccolta Bertarelli, come corredo iconografico all'esposizione, alcune fotografie di ambito giapponese. provenienti da varie donazioni, arrivate alla Bertarelli in anni diversi. In seguito ci si è resi conto che il materiale aveva autonomamente un rilevante valore.

Le fotografie provengono da tre donazioni: quella di Filippo Benvenuto Villa, quella di Achille Turati e quella, in più riprese, del Conte Alfonso Orombelli.

La donazione Turati, assai importante per quanto riguarda i bronzi, si rivela, invece, scarsamente significativa da un punto di vista fotografico. Raccolte all'interno di album in pelle le fotografie di Turati, tutte di piccolo formato, sono ricordi di viaggio, di mediocre qualità esecutiva. Con ogni probabilità ne è autore lo stesso Achille Turati, fisico milanese (1843-1917)[1].

La parte Orombelli nel fondo di fotografie giapponesi è decisamente esigua: qualche immagine di buona qualità, che a nostro parere è da riferirsi, però, a un'epoca leggermente posteriore rispetto al gruppo Villa, cuore pulsante del piccolo fondo arrivato alla Raccolta negli anni Trenta con la donazione di Filippo Benvenuto Villa. Un centinaio di fotografie sparse, due album gemelli rilegati in pelle marrone, un piccolo album con la copertina verde contenente fotografie di costume, un altro con la copertina di seta a quadretti con paesaggi e immagini di vita quotidiana giapponese, infine un album in broccato con i ritratti dei ministri.

Non sono molte le notizie sul Villa. Ingegnere, nato a Milano nel 1881, si trasferisce a Brescia, insieme alla moglie nel 1934[2]. Prima di partire per Brescia il Villa dona alla Civica Raccolta Bertarelli parte della sua collezione[3]. Presso il Museo degli Strumenti Musicali è stata recentemente rinvenuta, incollata sulla parte superiore di un clarinetto giapponese un'etichetta con la scritta: «Dono Ing. F.B. Villa» (Ex libris, FOTO 1), accompagna la scritta una stella con due martelli incrociati da cui pende un gancio che regge a sua volta una sorta di crogiolo, che fa pensare di trovarsi di fronte a un simbolo della massoneria[4].

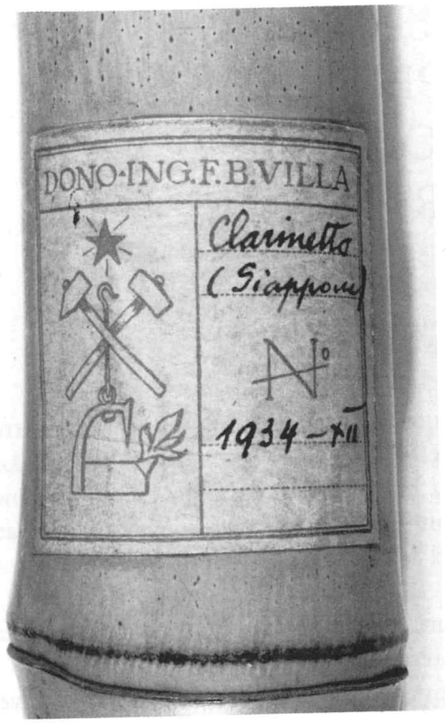


FOTO 1 - *Ex libris* dell'ingegner Filippo Benvenuto Villa.



FOTO 2 - Adolfo Farsari, *Ritratto di Ulrico Tescetto, 1891*, Stampa su carta albuminata. mm 147 x 120.



FOTO 3 - *Ritratto della giovane coppia Giussani a Yokohama*, Stampa su carta albuminata. mm 208 x 269.

A questo punto si apre un primo interrogativo: come il Villa è entrato in possesso di questo materiale? A nostro parere attraverso lo zio da parte di madre, Carlo Giussani, scomparso nel 1930[5]. Se, almeno parte del materiale fotografico donato dal Villa, come crediamo e come è dimostrabile è da collocarsi tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta dell'800 è abbastanza difficile che il Villa se ne sia impossessato per via diretta. Non siamo in grado di stabilire se in Giappone ci fosse commercio di materiale fotografico antico, me l'ipotesi ci sembra decisamente da scartare.

Certo è che tra le fotografie donate dal nostro Villa ce n'è una (FOTO 2), per noi interessantissima, scattata dal fotografo vicentino Adolfo Farsari[6] nel 1891: è un ritratto di un personaggio in divisa militare, Ulrico Tescetto con una dedica autografa a Carlo Giussani. Si tratta, probabilmente, di una foto-ricordo donata all'amico Carlo Giussani. Che, a nostro parere, morendo, senza figli, avrebbe lasciato la sua raccolta fotografica al nipote Villa che pochi anni dopo ne avrebbe fatto a sua volta dono alla raccolta Bertarelli.

In un'altra fotografia giapponese (FOTO 3), un uomo occidentale e una donna orientale sono ritratti davanti a un edificio di chiara foggia europea, in passato l'uomo era stato riconosciuto come il nostro Filippo Benvenuto Villa[7].

Secondo noi, invece, potrebbe trattarsi di Carlo Giussani con la moglie, la giapponese Yae, morta prima del rientro del marito in Italia, avvenuto nel 1902[8]. È probabile, d'altro canto, che il Villa si sia recato in Giappone dopo il 1905 circa: anno nel quale avrebbe potuto conseguire la laurea in ingegneria[9]. In Giappone, poi, siamo a conoscenza dell'esistenza di una ditta Villa[10].

Sono cinque, fino a ora, le fotografie del piccolo fondo Villa con ritratti di occidentali. Di una abbiamo già parlato e di un'altra con un gruppo di personaggi accovacciati accanto alle barche ci occuperemo in seguito.

Interessante più da un punto di vista documentario che fotografico l'immagine (FOTO 4), che ritrae Carlo Giussani, un altro occidentale e un gruppo di giapponesi davanti all'edificio della Ditta Siber a Yokohama[11]. A nostro parere l'immagine è da datarsi alla fine degli anni Ottanta, con un Giussani: lo straniero con baffi e bombetta al centro dell'immagine, poco più che quarantenne. Una quarta immagine (FOTO 5), databile agli ultimi anni del secolo, ritrae, secondo le nostre supposizioni, l'anziana coppia Giussani sempre davanti alla casa di Yokohama. Nell'ultima immagine è ritratto un personaggio barbuto su un risciò del quale non siamo riusciti a ricostruire l'identità.

Il materiale fotografico donato da Filippo Benvenuto Villa, che rappresenta il cuore del fondo giapponese della Raccolta Bertarelli, è generalmente di alto livello.

Notevoli le fotografie sparse: in tutto un centinaio di pezzi, secondo quanto trovato fino a adesso. La datazione di massima del materiale dovrebbe collocarsi fra le fine dei Sessanta e la metà degli Ottanta dell'Ottocento, in epoca Edo (1853-68) e Meiji (1868-1911).

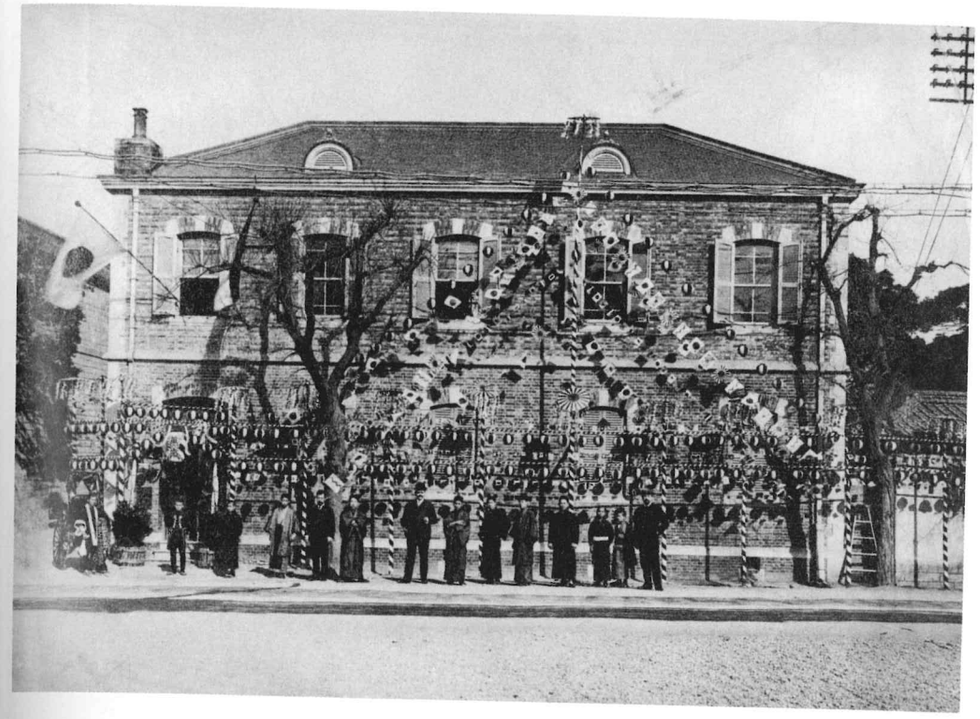


FOTO 4 - *Ritratto di Carlo Giussani davanti alla ditta Siber a Yokohama*, Stampa ai sali d'argento. mm 212 x 271.

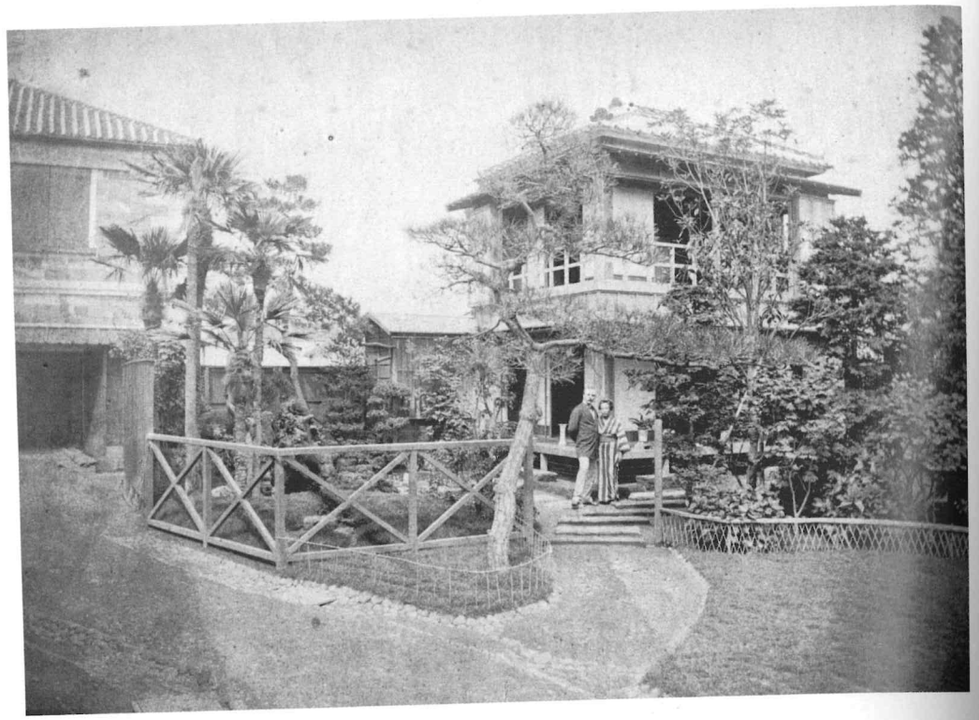


FOTO 5 - *Ritratto della coppia Giussani a Yokohama*, Stampa su carta albuminata.
mm 187 x 248.

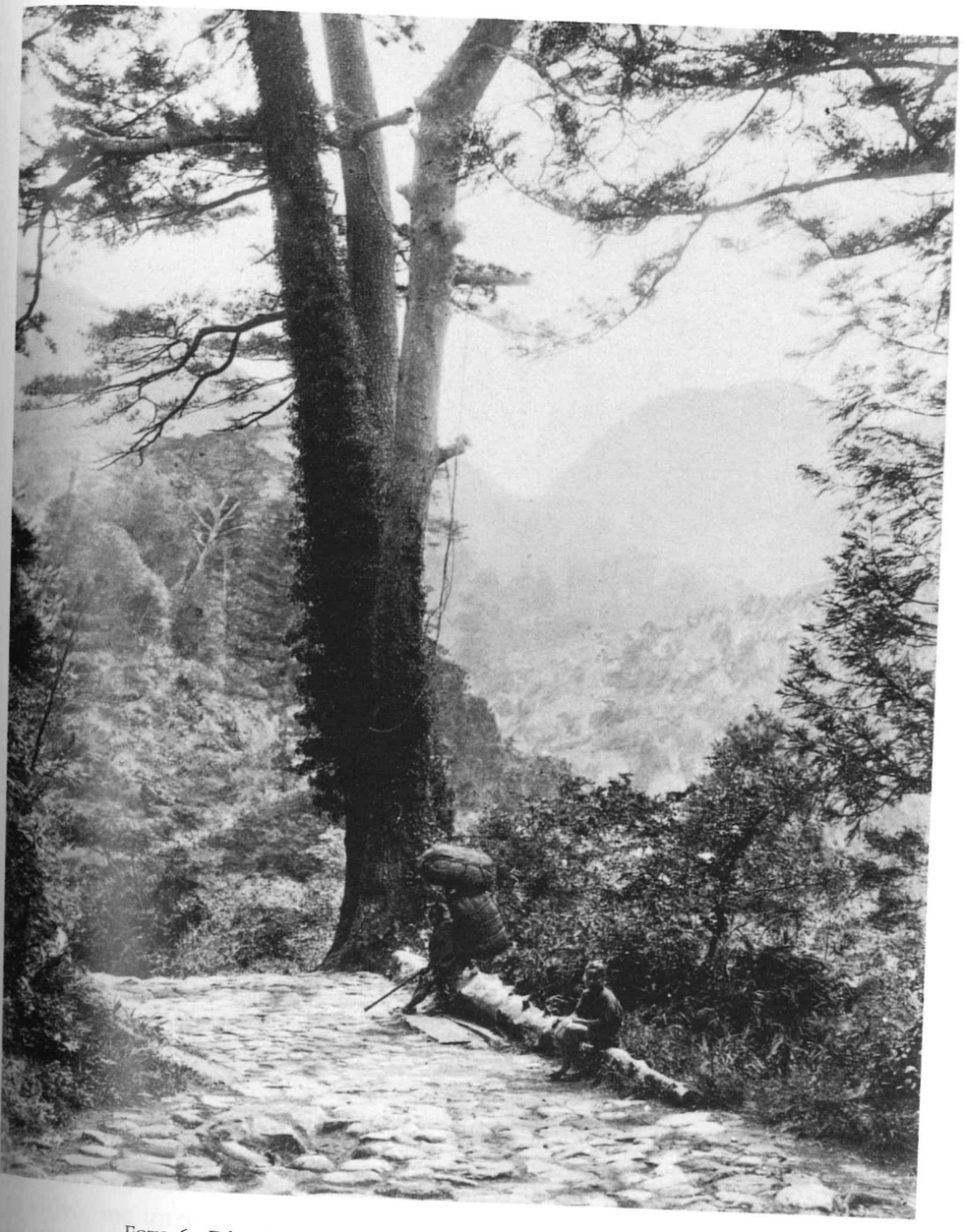


FOTO 6 - Felice Beato, *Hatta*, Stampa su carta albuminata colorata a mano.
mm 273 x 213.



FOTO 7 - Felice Beato Meganebashi (Il ponte degli occhiali), Stampa su carta albuminata colorata a mano. mm 191 x 238.

Già in occasione della mostra «Kinkô», durante la quale una piccola parte del materiale fotografico era stato esposto, quale corredo iconografico ai bronzi, avevamo riconosciuto in Felice Beato l'autore di una delle fotografie (FOTO 6).
Il titolo della fotografia è «Hatta». Rappresenta un cammino fra gli alberi e le fronde: ci sono due viandanti, un uomo e una donna, in sosta, seduti sul ciglio della strada. Un'altra fotografia della stessa tiratura appartiene al Museo Guimet di Parigi[12]. La coloritura è perfetta, forse eseguita dall'uomo con gli occhiali a pince nez e la barbetta, che Beato ha ritratto con il titolo di «Il mio artista»[13]. Si tratta di un pittore specializzato nella coloritura delle fotografie, che potrebbe avere imparato la tecnica dallo stesso fotografo, il cui caso, nonostante le numerose mostre di cui è stato protagonista[14], è ancora misterioso. Data e luogo di nascita del fotografo sono ancora sconosciuti[15]. Altrettanto controversa la data d'arrivo in Giappone: 1861 o 1863? Potrebbe essere, poi, rimasto nel paese del Sol Levante, con qualche interruzione, per più di vent'anni e avrebbe concluso la sua vita attorno ai primi del '900 come antiquario a Mandalay, in Birmania. Da tutte le notizie a noi pervenute Felice Beato è un uomo inquieto sempre alla ricerca del nuovo. Grande giocatore, amante del rischio, personalità volubile, che a un certo punto della vita abbandona l'attività di fotografo, per la quale è stimato e considerato, per dedicarsi completamente al commercio, con cui aveva già avuto numerosi problemi[16]. Una delle poche certezze che si hanno su di lui è la presenza a Yokohama di un vero e proprio centro della fotografia veneto-giapponese, che trova in Felice Beato un padre e un modello.
Da un'immagine come questa, in possesso della Raccolta Bertarelli, Felice Beato dimostra di essere un fotografo per nulla banale con conoscenze pittoriche sufficientemente sviluppate, come rivela la sapiente impostazione della veduta: con ogni probabilità sono passati davanti ai suoi occhi, magari sotto forma di stampe o di riproduzioni, dipinti di Turner o Constable e dei grandi vedutisti veneziani del '700 da Guardi al Canaletto.
A Felice Beato è da assegnare con altrettante certezza una bella immagine con il Ponte degli Occhiali di Tokyo, «Meganebashi» (FOTO 7). Sotto una distesa di fiori di loto, con grandi foglie verdi. La coloritura è perfetta, l'immagine nitida, delicata. L'impostazione è lirica, poetica[17].
Anche di fronte a un'immagine come questa è difficile pensare che Beato non abbia visto le stampe giapponesi di Hokusai o di Hiroshige, scoperti in quegli anni dalla cultura europea. Il fotografo non si limita, cioè, a creare un documento visivo, ma interpreta il paesaggio giapponese attraverso il filtro della sua cultura di uomo occidentale, influenzato, a sua volta, dalla cultura artistica orientale in una sorta di continuo rimbalzo artistico.
Veniamo ora a parlare del gruppo di fotografie con uomini occidentali e orientali ritratti accanto alle barche: tre immagini, di cui una a colori e due in bianco e nero. Soggetto è una spiaggia vicino a Yokohama (FOTO 8). Tutte e tre le imma-

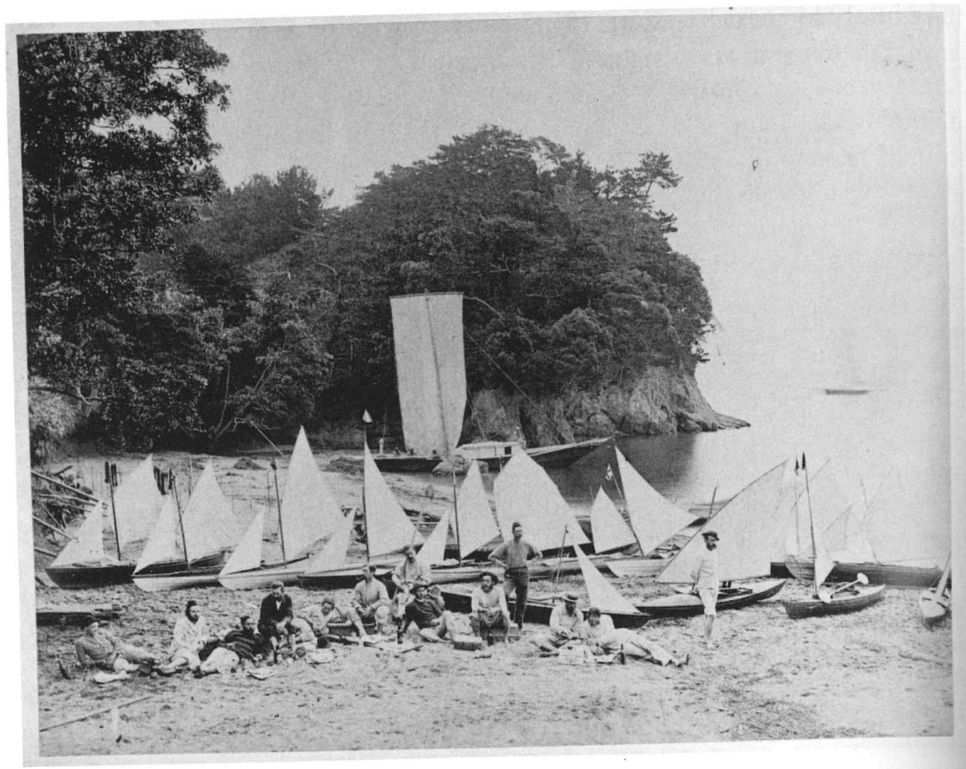


FOTO 8 - Scuola di Yokohama, Ambito di Felice Beato, *Mosquito Yacht Club, spiaggia vicino a Yokohama.*
Stampa su carta albuminata. mm 213 x 273.



FOTO 9 - Scuola di Yokohama, Ambito di Felice Beato, *Spiaggia vicino a Yokohama.*
Stampa su carta albuminata. mm 196 x 255



FOTO 10 - Scuola di Yokohama, Ambito di Felice Beato, *Spiaggia vicino a Yokohama.*
Stampa su carta albuminata colorata a mano. mm 208 x 269



FOTO 11 - Scuola di Yokohama, Ambito di Felice Beato, *Prigionieri in attesa della pena,*
Stampa su carta albuminata. mm 134 x 192,5.

gini sono state scattate nello stesso luogo, dallo stesso punto di vista. Una delle due in bianco e nero e quella a colori sono quasi identiche: uomini che spostano una barca (FOTO 9 - 10). Una quarta immagine di identico soggetto è stata pubblicata con il nome di Felice Beato[18]. È impossibile che fotografi diversi abbiano scattato immagini identiche dalla stessa angolatura prospettica. Noi pensiamo, quindi, che si debba trattare di un gruppo di fotografie del Beato e della sua cerchia. Nel gruppo di occidentali pensiamo, con un certo ardire, di avere addirittura riconosciuto (FOTO 8) nel personaggio di sinistra con la barba e il fez, Felice Beato, di cui si possiede una carta da visita con autoritratto[19].

Molte sono, tra le fotografie della donazione Villa, le immagini che riteniamo interessanti, fra queste una stampata con uno schermo di forma esagonale smussata con due prigionieri condotti da una guardia. La qualità dell'immagine (FOTO 11) è alta, curata, i personaggi sono indagati anche da un punto di vista psicologico: si tratta sicuramente del lavoro di un maestro della fotografia.

Interessante, soprattutto da un punto di vista documentario la serie di immagini relative a uno dei tanti terremoti che hanno colpito il Giappone. Sempre tardo ottocentesche le fotografie offrono un'interessante chiave d'approccio agli inizi del fotogiornalismo: ci troviamo qui di fronte a un fotografo svelto, attento, immediato. La scuola potrebbe essere quella di Felix, veloce fotoreporter di guerra, precedente ottocentesco di Robert Capa (FOTO 12) e dei suoi emuli.

Non bisogna dimenticare che il Beato, fotoreporter della Guerra di Crimea, che segna in qualche modo l'inizio del fotogiornalismo in chiave professionale, ha dato vita a «The Japan Punch», il primo giornale giapponese in lingua inglese, poi chiamato «Far East» che ha cessato le pubblicazioni nel 1876.

Tra le immagini alle quali non abbiamo ancora assegnato una paternità certa (FOTO 12BIS), ma che sicuramente sono di mano esperta e sapiente, alcune vedute del Fuji di raro lirismo, quello stesso lirismo che si respira nelle immagini del Beato, fotografo romantico, figlio appieno del suo tempo, che accompagna il grande bisogno documentario a una vena lirica e poetica di fondo.

In una fotografia scattata a Nokendo è la sosta di un personaggio appoggiato a una ringhiera, ripreso di spalle, vestito di un perizoma (FOTO 13): un'immagine di rara intensità in cui la costruzione scenica e spaziale è vicina a quella delle opere del Beato a nostra conoscenza. Come intenso e fortemente materico è il corso di un fiume[20] in «Hannia Cascade» (FOTO 14), in cui la consistenza del greto pietroso sembra presagire alcuni esiti della fotografia degli anni Venti e Trenta.

E sempre alla scuola di Yokohama sono da attribuire altre due immagini della Raccolta Bertarelli, presenti anche nella collezione del parigino Museo Guimet: una fotografia (FOTO 15) del Takaboko a Nagasaki (di provenienza Orombelli): veduta lacustre di grande intensità in cui l'impianto spaziale e la coloritura sono



FOTO 12 - Ambito di Felice Beato, *Terremoto o tifone in Giappone*, Stampa su carta albuminata. mm 210x275,5.



FOTO 12BIS - Ambito di Felice Beato, *Veduta del Fuji*, Stampa su carta albuminata colorata a mano.
mm 188 x 242

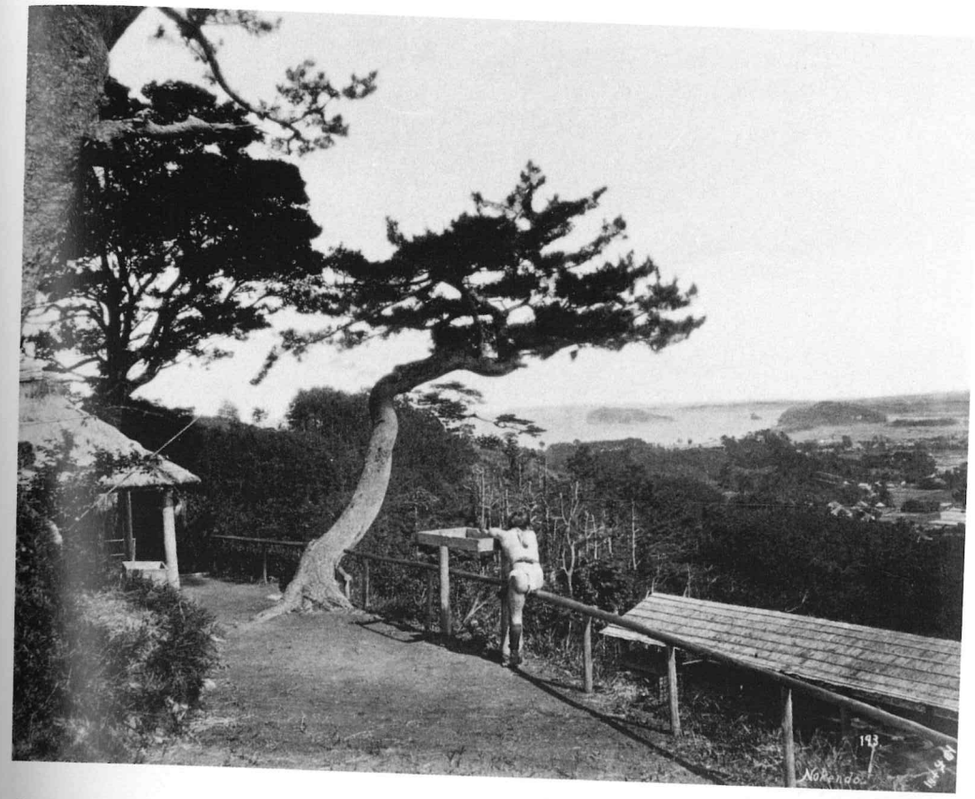


FOTO 13 - Ambito di Felice Beato, *Nokendo sosta sul cammino*, Stampa su cara albuminata colorata a mano.
mm 222,5 x 258.



FOTO 14 - Ambito di Felice Beato, *Hannia Cascade*, Stampa su carta albuminata colorata a mano. mm 242 x 190.

sicuramente di mano di un professionista e un paesaggio con alberi (FOTO 16) con un'impostazione in qualche modo simile a quella della fotografia di «Hatta» da noi assegnata al Beato.

Un breve discorso a parte meritano gli album. I quattro album giapponesi della Bertarelli - da questa prima parte della nostra ricerca escludiamo l'album con le fotografie dei ministri che da un punto di vista fotografico ci pare meno significativo - sono assai interessanti, ma ne rimandiamo una trattazione più approfondita in altra sede. Tutti e quattro non firmati sono a nostro parere stati già acquistati in questa foggia e non sono quindi creazioni personali. Nell'atelier di Felice Beato esisteva addirittura un listino prezzi relativo agli album, tanto ne era di ordinaria amministrazione la produzione: duecento sterline per un album del Giappone completo - composto da due volumi - cento per il singolo volume e così via[21].

Solo uno, quello rilegato in pelle verde ci fornisce qualche indicazione in più: sulla copertina reca, infatti, inciso un titolo: «Views and Customes of Japan», lo stesso dato all'album di sua produzione dall'ufficiale e barone austriaco Raimund Stillfried von Rathenitz (1839-1911)[22], subentrato dopo il '76 al Beato nella conduzione dello studio fotografico a Yokohama[23], che insiste sugli stessi temi di Felix e ne utilizza le stesse lastre, ma che dopo pochi anni cede l'attività al giapponese Kusakabe Kimbey, il cui lavoro si incrocerà con quello del socio iniziale di Stillfried: Andersen e con quello del Farsari.

Sono ancora molte le cose da dire sul piccolo fondo giapponese della Raccolta Bertarelli, del quale ci stiamo ancora occupando, certo è che ci troviamo di fronte a collezionisti non comuni, che hanno raccolto materiali documentari preziosi da un punto di vista documentario e etnografico, rivelando, però, anche grande acume artistico.

NOTE

[1] Cfr. il saggio di PAOLA ZATTI, *Collezionisti e viaggiatori milanesi tra Otto e Novecento: la collezione dell'Estremo Oriente nella Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, in catalogo della mostra «Kinkô I bronzi estremo-orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco», Milano 1996.

[2] Secondo quanto rinvenuto da nostre ricerche presso l'anagrafe cittadina. Il Villa morirà a Brescia nel 1936, all'età di cinquantaquattro anni.

[3] Per avere un panorama completo della donazione di Filippo Benvenuto Villa occorre fare riferimento ai libri di carico depositati presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

[4] Secondo le notizie riportateci dalla dott. Lia Beretta a Yokohama esisteva una loggia massonica e Carlo Giussani ricopriva la carica di tesoriere in tale loggia. La massoneria era diffusa tra gli stranieri in Giappone.

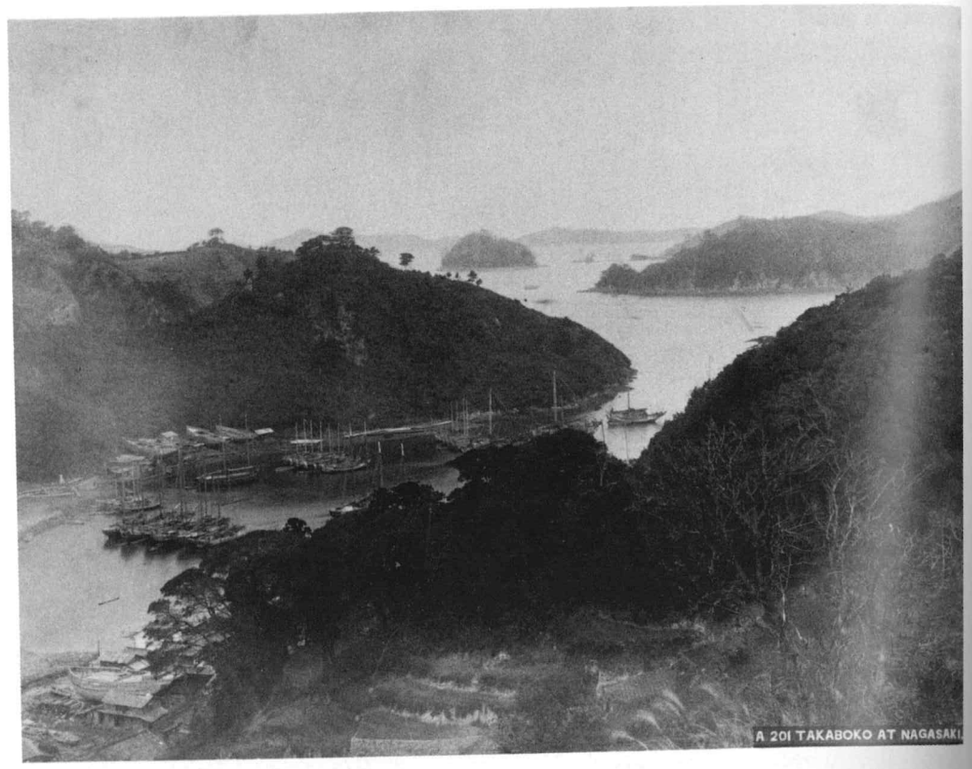


FOTO 15 - Scuola di Yokohama, Ambito di Felice Beato, *Takaboko at Nagasaki*, Stampa su carta albuminata colorata a mano. mm 203 x 269



FOTO 16 - Scuola di Yokohama, Ambito di Felice Beato, *Paesaggio con alberi*, Stampa su carta albuminata. mm 247 x 195,5.

[5] Il rapporto di parentela fra Carlo Giussani e Filippo Benvenuto Villa è dimostrato dai documenti pervenutici dall'Ufficio Anagrafe del Comune di Milano. Cfr., inoltre, G. MORAZZONE, *L'Ambrosiana nel terzo centenario di Federico Borromeo*, Milano 1932. Nel 1908 Carlo Giussani donò alla biblioteca Ambrosiana la sua ingente raccolta di acquerelli, incisioni tra cui si annoverano i nomi di Hokusai e Hiroshige, carte geografiche giapponesi, raccolte durante la sua permanenza in quel Paese dal 1872 al 1892. Il materiale è andato distrutto nel corso dei bombardamenti su Milano durante al Seconda Guerra Mondiale. Giussani dimostra in questo modo di possedere un gusto straordinario e una notevole cultura artistica.

[6] Cfr. ITALO ZANNIER, *Il sogno d'Oriente di Felice Beato*, in catalogo della mostra «La leggenda di un impero Felice Beato e la scuola fotografica di Yokohama alla scoperta del Giappone 1860», Firenze-Roma 1995. Lo Zannier spiega che Adolfo Farsari aveva lavorato come fotografo a Yokohama a partire dalla fine degli anni Ottanta dando vita insieme a altre personalità del mondo della fotografia, alla cosiddetta Scuola di Yokohama nata sulle orme di Felice Beato.

[7] Cfr. il saggio di PAOLA ZATTI, *Collezionisti e viaggiatori milanesi tra Otto e Novecento: la collezione dell'Estremo Oriente nella Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*. La Zatti riconosce nell'Occidentale davanti a un'abitazione di Yokohama il nostro ingegnere Filippo Villa. A nostro parere la fotografia è stata scattata tra gli anni Settanta e gli Ottanta dell'Ottocento: non può, dunque, trattarsi del Villa nato nel 1881.

[8] Le notizie relative a Carlo Giussani sono state fornite dalla dott. Lia Beretta, impegnata in uno studio approfondito sugli italiani in Giappone. Sappiamo, inoltre, (Cfr. P. ZATTI, *op. cit.*) che Carlo Giussani nel 1904 figura quale consigliere comunale e assessore a Milano.

[9] Pensiamo al 1904-1905 anche se non abbiamo prove in tal senso. Le ricerche presso il Collegio degli Ingegneri e all'Albo dei Laureati del Politecnico di Milano sono state infruttuose: non risulta nessun Filippo Benvenuto Villa.

[10] Ce ne ha dato notizia la dott. Lia Beretta. Ma nulla prova che la ditta fosse di proprietà del nostro Villa.

[11] Cfr. P. ZATTI, *op. cit.* La studiosa aveva riconosciuto, su indicazione della dott. Lia Beretta, l'edificio come la ditta di Carlo Giussani. Durante un conversazione avvenuta poco prima della stesura dell'articolo, Lia Beretta, ha sostenuto la nuova ipotesi da noi riportata. Il Giussani, che era Ispettore Pubblico della Seta, aveva, infatti, lavorato per la ditta Siber.

[12] Cfr. CHRISTINE SHIMIZU, *Le Japon du XIX siecle - La redécouverte*, Paris 1990.

[13] Cfr. AA.VV., *Felice Beato Viaggio in Giappone 1863-1877*, Milano 1991. Nel suo saggio DIETMAR SIEGERT riferisce che l'album di fotografie del Beato, intitolato *Native Types*, illustra la vita nelle strade di Yokohama. Di particolare interesse fra queste immagini è il ritratto *Our Artist* che raffigura uno dei pittori giapponesi che coloravano le fotografie di Beato.

[14] L'ultima in ordine cronologico è quella che ha avuto luogo a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, (cit. in nota 5 di questo saggio) nel corso delle manifestazioni *Giappone in Italia*. Nel suo saggio in catalogo ITALO ZANNIER, lascia aperti ancora molti interrogativi relativi alla figura di Beato.

[15] Il cognome Beato dovrebbe essere originario della zona di Venezia, Italo Zannier, però, in *Il sogno d'Oriente di F.B.* contenuto nel catalogo della mostra romana del 1995, sostiene di non aver trovato nel corso della sua ricerca presso gli archivi anagrafici del capoluogo veneto nessun Felice Beato fotografo. Specifica, inoltre, che sue ricerche sono in corso presso i territori della laguna di appartenenza veneziana sino alla Iugoslavia e anche più in giù.
Altri studi come quello di HÉLÈNE BAYOU, *Felice Beato*, Parigi 1994, danno per certa la nascita veneziana all'altezza del 1825. COLIN OSMAN, in *Invenzione e verità sulla vita di Felice Beato*, in *Felice Beato Viaggio in Giappone 1863-1877*, Milano 1991, ha lanciato un'intrigante soluzione: Felice potrebbe essere nato a Costantinopoli nel 1834 da David Beato.

[16] Per ulteriori notizie sulla vita del Beato si rimanda ai già citati studi di ITALO ZANNIER e di COLIN OSMAN.

[17] Una fotografia della stessa tiratura è pubblicata da HÉLÈNE BAYOU, *op. cit.*

[18] Cfr. SOL BENJAMIN, *Views of Japan*, in «Aperture n° 90», 1983.

[19] Cfr. AA.VV. *Felice Beato in Giappone, op. cit.*, Milano 1991.

[20] HÉLÈNE BAYOU, *op. cit.*, 1994, ha pubblicato con paternità Beato una fotografia con soggetto identico al nostro. La nostra immagine risulta, tuttavia, assai migliore. Più curata, più lirica che prova anche in questo caso la presenza di un'ottima personalità di artista fotografo.

[21] Cfr. DITMAR SIEGER in AA.VV. *Felice Beato in Giappone, op. cit.*, Milano 1991.

[22] Cfr. HÉLÈNE BAYOU, *op. cit.*, Parigi 1994.

[23] Cfr. ITALO ZANNIER, *op. cit.*, 1995.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

PORCELLANE DELLA MANIFATTURA HEWELCKE NELLE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Non particolarmente rilevante dal punto di vista della quantità (a differenza della raccolta di maioliche, tra le più consistenti d'Europa), la collezione di porcellana europea del Castello Sforzesco ha però il pregio di comprendere diversi esemplari rari. Così vi sono conservate due delle pochissime porcellane oggi note tra quelle uscite dalla fabbrica fondata nel 1757 a Udine da due sassoni, Nathaniel Friedrich e Maria Dorothea Hewelcke. Come per molte altre fabbriche minori italiane, le informazioni più organiche sulla storia di questa manifattura sono state fornite da Alessandra Mottola Molfino nel 1974[1].

L'avventura italiana dei coniugi Hewelcke comincia nel 1756, quando le armate prussiane di Federico II travolgono la Sassonia, costringendo i due ad abbandonare un fiorente commercio di porcellane (e segnando insieme la fine del periodo aureo della manifattura di Meissen, che non si riprenderà mai più dall'annientamento della potenza sassone). I nostri si spingono al Sud e, certi delle loro conoscenze nel campo, decidono di tentare la produzione della porcellana in territorio veneto, sapendo come il governo della Repubblica fosse sensibile al problema delle manifatture nazionali. Stabilitisi a Udine, il 14 dicembre 1757 chiedono ai Cinque Savi alla Mercanzia i privilegi fiscali e doganali d'uso, insieme all'esclusiva per vent'anni. La solidità patrimoniale dei richiedenti depone a loro favore, e i due sassoni ottengono quanto desiderano. I privilegi vengono mantenuti anche con il trasferimento della fabbrica a Venezia (nel 1761), e nonostante le evidenti difficoltà finanziarie dell'azienda. Non sono molte le notizie circa l'organizzazione dell'impresa: sembra probabile che il caolino necessario alla produzione della pasta provenisse da quelle cave del Tretto da cui si rifornirano poi tutte le manifatture venete. Quanto agli artefici impiegati, i documenti stilati dai funzionari della Repubblica ci informano che a Udine lavoravano nei locali dalla manifattura cinque o sei operai, tra cui uno scultore. Nel 1762 Geminiano Cozzi risulta associato con gli Hewelcke nella nuova fabbrica lagunare, ma le cose all'inizio non sembrano andare bene, tanto che nell'agosto l'attività è data per cessata. Non è evidentemente così se il privilegio, dopo qualche dubbio iniziale, viene confermato (ma contemporaneamente è esteso a un concorrente, l'Antonibon delle Nove di



FIG. 1 - Goffredo da Buglione, manifattura Hewelcke, Venezia 1761-1763. Londra, British Museum.

Bassano). Nell'aprile del 1763 vengono consegnati ai Savi dei nuovi campioni di buona qualità, tali da far sperare in un proficuo futuro. Nello stesso anno in Germania la guerra (che era quella detta dei Sette Anni) finisce, ed i due tedeschi, evidentemente provati dalle fatiche italiane, tornano in Sassonia.

Se la fine della fabbrica è perfino banale, non va dimenticato che dalle ceneri dell'impresa nascerà una delle più felici manifatture di porcellana italiana, quella dell'ex socio Geminiano Cozzi. Pur tuttavia la produzione Hewelcke non brilla per la qualità: la pasta grigiastra e dall'aspetto untuoso caratteristico delle porcellane venete viene utilizzata per vasellame dalle forme semplici e per plastiche di un modellato a volte abbastanza modesto. Gli esemplari noti usciti dalle effimere fornaci degli Hewelche sono pochi. È opinione comune tra gli studiosi che essi siano stati prodotti nei pochi mesi dell'attività veneziana della fabbrica, ma a questo proposito non esistono certezze. Tra il vasellame, marcato con un V incisa e spesso dipinta in rosso (come ordinavano le terminazioni che davano ai fabbricanti i privilegi richiesti), vanno ricordate le piccole caffettiere (simili a quelle coeve in argento) dal corpo tondeggiante e con il caratteristico manico munito di una piccolo sporgenza per facilitare la presa (un particolare usato anche da Cozzi), alcune rare teiere dalla forma globulare e semplici tazze con piattino alla cinese. I motivi ornamentali utilizzati sono vari: si va da figure allegoriche, personaggi europei o all'orientale di disegno sommario a decori floreali più o meno ben tracciati e a gio-chi di putti di una certa eleganza. Il piattino policromo così decorato ora al Victoria & Albert Museum di Londra è anzi il pezzo di vasellame meglio decorato tra quelli usciti dalla fabbrica oggi noti[2]. Caratteristica di queste porcellane è la presenza di semplici bordi ondulati in monocromo rosso che ricordano quelli già usati nella manifattura di Giovanni Vezzi.

Esiste poi una certa quantità di vasellame che può essere attribuito dubitativamente alla fabbrica Hewelcke o al primo periodo dell'attività di Geminiano Cozzi: tali incertezze sono tanto più giustificate quando si guardi al piattino a decoro floreale già nella collezione Ducret di Zurigo[3], che si darebbe ad Hewelcke se non fosse per la scritta «Nella Fabbrica Del Sig.r Geminiano Cozzi li 31 maggio 1765 L.O.». Alla manifattura sono state attribuite anche diverse plastiche, marcate anch'esse con la «V»[4] rossa ma in rilievo. I soggetti sono cacce, gentiluomini, guerrieri. Morazzoni pubblica[5] una serie di figure singole e di piccoli gruppi che non aggiungono certo nulla alla fama della fabbrica. Lo studioso illustra pure un curioso porta orologio decorato con personaggi diversi, tra cui il Tempo, che sembra molto ansioso per il proprio instabile equilibrio, ed un tamburino. L'autore collega quest'ultima figura ad una incisione del Piazzetta per la «Gerusalemme Liberata» del 1745 sulla base di una segnalazione di Arthur Lane. Certo l'oggetto modellato più interessante tra quelli prodotti da Hewelcke è la placca ovale in porcellana bianca decorata con un profilo di gentiluomo ora la British Museum di Londra. Firmata sul retro «Fortunato Tolerazzi Fece Venesia 1763» e marcata «V» a rilievo sul recto, è un oggetto abbastanza eccezionale (soprattutto dal punto di



FIG. 2 - Suonatore di violino, manifattura Hewelcke, Venezia 1761-1763.
Milano, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.

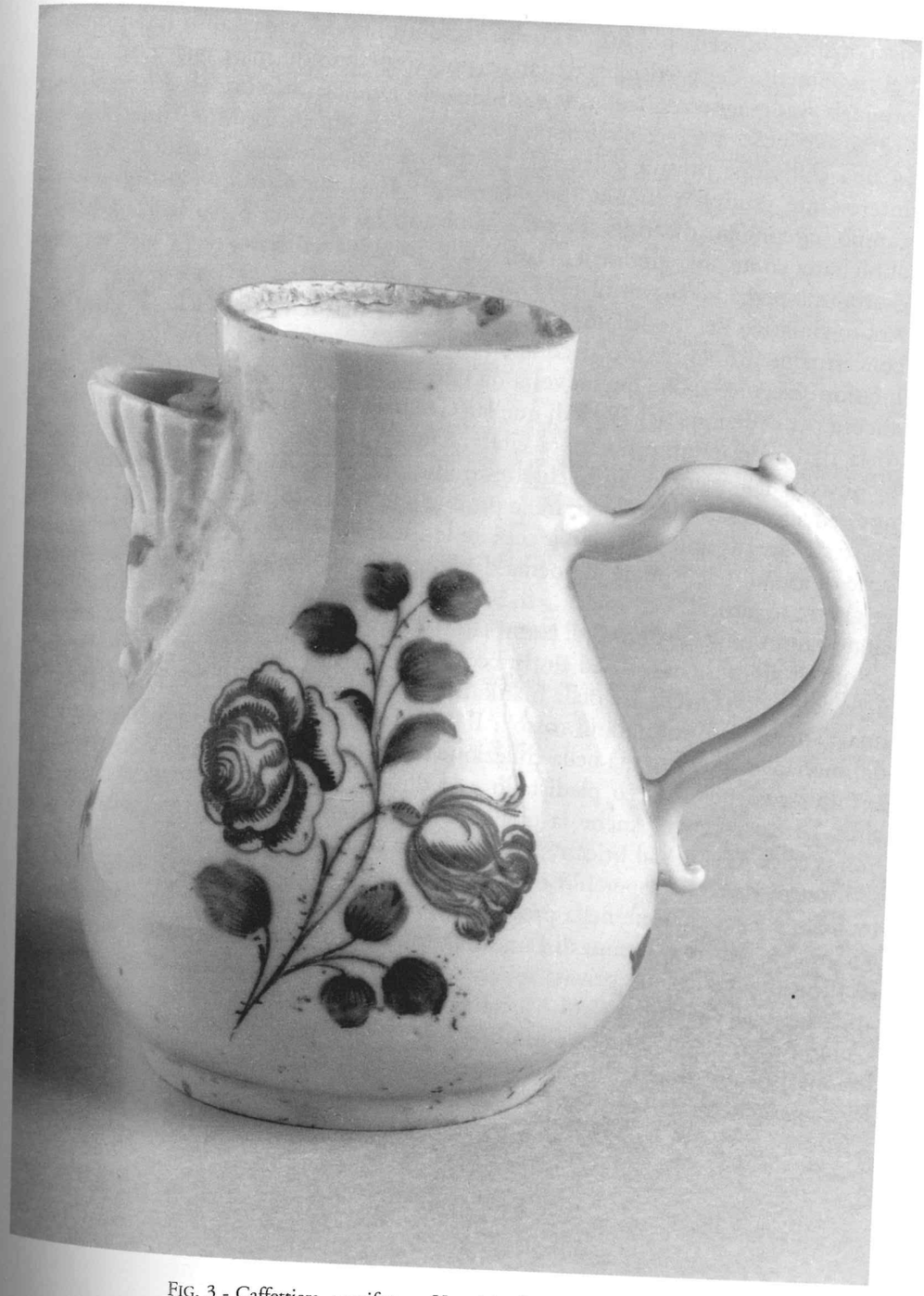


FIG. 3 - Caffettiera, manifattura Hewelcke, Venezia 1761-1763.
Milano, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.

vista qualitativo) nella produzione della manifattura veneziana: tanto superiore nel bel trattamento dei particolari da far persino sospettare di una copia tratta da un originale finora ignoto[6]. Le plastiche di Hewelcke sono per lo più bianche: di policromo si conosce un piccolo gruppo con la lotta tra due cani ed un pappagallo già in una collezione privata milanese[7]. Un ritrovamento recente è costituito da un interessante gruppo raffigurante Goffredo da Buglione sotto un padiglione da campo, circondato da trofei d'armi e tamburi[8]. Lo sguardo perso in lontananza, abbigliato come un condottiero antico, il principe crociato regge nella mano destra una pergamena arrotolata (FIG. 1).

Approssimativo nel modellato, come accade nelle plastiche Hewelcke, il gruppo è concettualmente ambizioso e complesso. È evidente la sua derivazione da due incisioni eseguite anche questa volta da Giovan Battista Piazzetta (1682-1754) ed ancora per l'edizione del 1745 di quella «Gerusalemme Liberata» che aveva ispirato la figura del tamburino sopra citata. Questa porcellana conferma il successo incontrato dall'opera, il più celebre testo illustrato veneziano del Settecento, tanto noto ed apprezzato da influenzare la produzione ceramica successiva[9]; e d'altronde gli stessi Guardi non esitarono a copiare le incisioni del Piazzetta realizzando una serie di grandi tele ispirate al poema del Tasso. Il gruppo, nella caratteristica pasta grigiastra, è alto 22 centimetri, ed è marcato con una V incisa. Alle porcellane[10] citate vanno infine aggiunti gli esemplari del Castello Sforzesco, una figura di suonatore di violino (FIG. 2) ed un bricco (FIG. 3). Il suonatore, anch'esso eseguito nella solita pasta grigiastra della manifattura veneziana, è alto 8,5 centimetri e reca una V impressa e colorata in rosso[11]. Il gusto della figura è molto vicino a quello del suonatore di flauto già nella collezione di Andreina Torré di Zurigo[12], dal quale si differenzia per il largo piedistallo e le dimensioni (l'esemplare svizzero è alto circa 14 centimetri). Anche la qualità è quella tipica della nostra fabbrica, cioè non eccelsa. Quanto al bricco[13], esso in realtà è una delle piccole caffettiere di cui si è detto, priva di coperchio e decorata in policromia con rose e fiori gialli. Il modello è assai comune nella produzione Hewelcke: un esemplare policromo è al Victoria & Albert Museum di Londra[14], un altro con scene vagamente orientali si trova in una collezione privata milanese[15], un terzo con motivi floreali policromi appartiene alla raccolta Nani Mocenigo[16], un quarto, infine, decorato in monocromo porpora con le figure (non belle) della Pazienza e della Virtù, è in una collezione privata romana[17]. L'unico esemplare fornito di coperchio è quello Nani Mocenigo che ne possiede uno (che pare originale), piatto e con una piccola presa a frutto.

NOTE

[1] ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *L'arte della porcellana in Italia,* Busto Arsizio 1974, pag. 23 passim. Oltre ad un elenco dei documenti riguardanti la manifattura, l'autrice pubblica la gran parte degli esemplari noti. La bibliografia precedente (anch'essa riportata nel testo) è molto scarsa. Dati interessanti sulla fabbrica vengono forniti tra l'altro anche in FRANCESCO STAZZI, *Le porcellane veneziane di Geminiano e Vincenzo Cozzi,* Venezia, s.d., p. 21 passim (che pubblica anche stralci documentari) e in ANGELICA ALVERÀ BORTOLOTTO, *Storia della ceramica a Venezia,* Firenze 1981, pp. 123-124.

[2] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, fig. 94.

[3] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, figg. 106-107.

[4] Così ordinava la terminazione del 16 marzo 1758 che concedeva i privilegi alla manifattura: «... di contrassegnare al dissotto i detti lavori con la lettera V dinotante Venezia»

[5] SAUL LEVY, GIUSEPPE MARAZZONI, *Le porcellane italiane.*, Milano 1960, tavv. 29 passim.

[6] Londra, British Museum. La placca è alta 22,8 centimetri.

[7] MOTTOLA MOLFINO, fig. 104 e p. 24.

[8] Londra, British Museum. Ringrazio per la segnalazione Kate Foster.

[9] Stampato da Giambattista Albrizzi, l'opera era dedicata all'imperatrice Maria Teresa. Per essa il Piazzetta eseguì circa settanta disegni. Si veda FRANCIS HASKELL *Mecenati e Pittori,* Firenze 1985, p. 511 passim.

[10] In totale gli esemplari Hewelcke noti sono una ventina.

[11] Legato Ponti, inv. 178.

[12] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, fig. 100.

[13] Forse acquisto Eisner, inv. 866. La caffettiera è alta cm. 10 e reca la marca V impressa. Pubblicata in GIORGIO LISE *Museo d'arti applicate. Le porcellane,* Milano 1975, fig. 4 (insieme alla figura del suonatore, fig. 1), a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

[14] Inv. C.78, a. 1928; è decorato con una figura di armigero in porpora e bruno, un soggetto ispirato ai lavori di Callot.

[15] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, fig. 97.

[16] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, fig. 92.

[17] MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, fig. 93.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

I TAMBURINI, STAMPATORI DI «ALMANACCHI, POESIE SACRE E PROFANE, LIBRI DI DEVOZIONE ED ALTRI PICCIOLI OPUSCOLI PER IL POPOLO»

Alberto Milano

Il 10 Ottobre 1827 il direttore generale di polizia di Milano Torresani così commentava la richiesta di Giovanni Tamburini e Giacomo Valdoni di poter svolgere la attività di stampa anche utilizzando un torchio per matrici di rame[1]: «... sono figliastro e patrigno che in società eserciscono l'antica Stamperia Tamburini. Essi non istampano che almanacchi, poesie sacre e profane, libri di devozione ed altri piccioli opuscoli per il popolo e quindi senza lusso e di poco prezzo...»[2]. La relazione, pur nel linguaggio burocratico, definiva con molta precisione la attività di questa stamperia che era già ben nota in città.

A giudicare dal numero di titoli di stampe e libretti pervenuti fino a noi la notorietà era giustificata infatti la produzione di Tamburini, nell'arco di poco meno di un secolo, per quanto limitata ad un genere specifico, fu quantitativamente ingente. La rilevanza della stamperia Tamburini all'interno della produzione italiana di stampe a larga diffusione era già emersa in seguito alla mostra sulle stampe popolari lombarde curata da Giorgio Lise nel 1977[3]. La recente pubblicazione del catalogo della sezione delle Stampe Popolari Profane della Raccolta Bertarelli[4] ha confermato la necessità e l'utilità di approfondire i tempi e la estensione di una produzione così significativa.

L'occasione è data ora dall'analisi di un gruppo di fogli che sono conservati presso la Raccolta Bertarelli in un raccoglitore che porta l'indicazione: «Decorazione del libro - Legni vari d'una tipografia milanese». Si tratta di silografie ritagliate provenienti ad evidenza da una unica fonte ed applicate sui cartoni di supporto normalmente in uso nella Raccolta.

In totale su 16 cartoni sono applicate 86 silografie di formato variabile da 25 mm di diametro le più piccole a 160 x 180 mm la più grande. Non è stato purtroppo possibile stabilire se la applicazione sui cartoni sia stata fatta seguendo un ordine preesistente e quindi in qualche modo originario, o invece si sia basata solo sulla affinità delle silografie e sul loro formato; né è stato possibile rintracciare notizie sul loro ingresso nella Raccolta.

In mancanza quindi di altri dati l'indizio della provenienza milanese della tipografia è risultato il più proficuo.

Visto nel suo insieme il gruppo di silografie è apparso subito coerente e attribuibile ad una medesima epoca consolidando l'ipotesi che si trattasse di una parte del campionario di un tipografo attivo a Milano nella prima metà del XIX secolo. Un campionario sotto certi aspetti paragonabile a quello che con il titolo di «Intagli in legno che si trovano nella stamperia di Vincenzo Antoine» e risalente al 1808, è stato analizzato in un precedente numero della Rassegna[5], un insieme di prove di stampa ricavate dalle matrici possedute dalla tipografia che veniva conservato per essere consultato nel caso del frequente reimpiego delle immagini. Il magazzino delle immagini era per un tipografo un patrimonio importante a cui attingere in molte occasioni, e vedremo più avanti come in effetti la riproposizione delle stesse figure su stampati di diverso tipo fosse un metodo di lavoro molto seguito dai Tamburini. Conviene intanto anticipare il risultato più probabile della ricerca che porta a ritenere il gruppo di silografie come proveniente dalla bottega di Tamburini e Valdoni e databile agli anni attorno al 1830.
Esaminiamo ora in dettaglio le 86 silografie seguendo per comodità la suddivisione attuale sui cartoni della Raccolta.

A) 8 silografie (FOTO 1)
1) Ciarlatano in piazza, immagine per un calendario; riprende una analoga composizione utilizzata dai Tamburini per il foglio volante «La furberia e malizia di tutte le arti e mestieri»[6] databile agli anni 1825-30.
2) Due personaggi (attori?) con maschera; controfrontespizio o antiporta di un almanacco.
3) Tintura di panni; illustrazione per manuale pratico.
4) Lo zoppo e il cieco, illustrazione di opuscolo o almanacco.
5) Giovane signore che pranza; controfrontespizio o antiporta di almanacco.
6) Il lavoro dei campi; illustrazione per manuale della coltivazione.
7) Vecchia che fila; illustrazione di opuscolo.
8) Storia del mugnaio, suo figlio e l'asino; illustrazione, vedi 4).

B) 4 silografie (FOTO 2)
1) Fascetta con stemma della doppia aquila imperiale; per impiego commerciale.
2) Etichetta con il N. 984.
3) Stemma della corona inglese con scritta «Improved Patent Lace»; etichetta commerciale.
4) Portico neoclassico; etichetta.

C) 5 silografie (FOTO 3)
1) Facciata del Duomo di Milano; illustrazione per almanacco.
2) Due sfingi; fascetta commerciale?
3) Veduta di città; illustrazione di libretto.
4) Fregio con due putti; fascetta commerciale?
5) Napoleone al passaggio delle Alpi; immagine per la decorazione di scatole?

D) 1 silografia (FOTO 4)
1) Dizionario delle origini; invenzioni e scoperte, Fascicolo; frontespizio di libro.

E) 2 silografie (FOTO 5)
1) Contadina, asino e cane; immagine per calendario da muro.
2) Personaggio abbigliato in modo singolare; immagine per calendario da muro, utilizzata da Tamburini e Valdoni nel «Giornale di Gabinetto per l'anno bisestile 1832»[7] (FOTO 6). Attraverso la sovrapposizione delle immagini è stato possibile in questo caso verificare che le due silografie sono state stampate dalla stessa matrice.

F) 6 silografie (FOTO 7)
1-2-3) Vedute di città, Milano; illustrazioni per opuscolo.
4) Marca commerciale «Ad onta delle nubi il sol risplende».
5-6) Grifoni e stemma del Regno Lombardo-Veneto, «Lombardia» «F. 1» (L'Imperatore Francesco primo d'Austria). Fascette commerciali per generi di monopolio?.

G) 2 silografie (FOTO 8)
1) Cavalli; immagine per calendario da muro.
2) Giovane che stira in una povera soffitta, da mettere forse in relazione con l'immagine H1.

H) 2 silografie (FOTO 9)
1) Giovane donna con cuffia che dorme in una cameretta in disordine; immagine per calendario, vedi G2.
2) Gigante seduto sulla casa di piccoli ometti; immagine per calendario.

I) 1 silografia (FOTO 10)
1) Cornice di armi, bandiere e trofei; per un diploma militare.

L) 7 silografie (FOTO 11) 1 a 7) Raffigurazioni dei mesi con i lavori agricoli relativi e i segni zodiacali; immagini per almanacco.

M) 2 silografie (FOTO 12) 1) Cornice.
2) Raffigurazioni della morte; illustrazione di libro.

N) 30 silografie (FOTO 13) 1 a 12) Figure allegoriche dei mesi; illustrazioni per almanacco.
13 a 30) Piccole figure allegoriche entro tondi; illustrazioni per almanacchi.

O) 4 silografie (FOTO 14) 1) Ghirlande e cesti di fiori N. 12; etichetta.
2) Cornice.
3) Figura mitologica; etichetta.
4) Etichetta commerciale con le lettere RFC.

P) 2 silografie (FOTO 15) 1) «Contrassegno pei Tabacchi Esteri, dietro autorizzazione dell'I.R. Direzione per le Dogane e Private visto all'I.R. Fabbrica de' Tabacchi in Milano»; fascetta commerciale per tabacchi.
2) «HAVANNAH SEGARS»; involto commerciale per tabacchi.

Q) 6 silografie (FOTO 16) 1 a 6) Etichette commerciali di varie forme utilizzate probabilmente per scatole di dolciumi, cappelli, ecc.

R) 4 silografie (FOTO 17) 1) Astrologo a figura intera; antiporta per almanacco.
2) Astrologo a mezzo busto; immagine per almanacco. Questa immagine fu utilizzata per molti anni dai Tamburini per «Il vero Rustico Indovino» (FOTO 18).
3) Astrologo nello studio; immagine per almanacco.
4) Astrologo; immagine per almanacco.

A proposito delle immagini degli astrologi bisogna chiarire che immagini simili, con leggere varianti furono utilizzate anche da altri stampatori milanesi di almanacchi in concorrenza con Tamburini, ad esempio Motta, Visaj o Agnelli, negli anni tra il 1820 e il 1840. E bisogna anche ricordare che uno stesso editore disponeva in questo caso di più legni per una stessa immagine poiché gli almanacchi

erano il prodotto di gran lunga di maggior smercio. Si dà in nota un elenco di titoli di almanacchi editi dai Tamburini e conservati presso la Raccolta Bertarelli e presso la Biblioteca Braidense di Milano[8].
L'elenco non può considerarsi esaustivo ma fornisce una idea dell'ampiezza della produzione dei Tamburini in questo campo. In effetti si dovrebbero distinguere almeno due tipi di almanacchi a cui corrispondevano anche diversi tipi di illustrazioni. Uno astrologico più propriamente legato alla tradizione sei-settecentesca, poco illustrato, se non con il legno dell'astrologo che avrebbe dovuto distinguerlo, e qualche legnetto dei mesi. L'altro letterario, caricaturale, caratteristico della produzione milanese della prima metà dell'800[9], con illustrazioni molto più varie e raffinate, legate alla moda ed al costume del tempo.
Dall'esame delle 86 silografie emergono alcune considerazioni:

- una larga parte delle immagini è costituita da etichette, fascette e involti commerciali, settore che era stato sviluppato da Tamburini attorno agli anni '30 come collaterale alla attività della tipografia.
- le immagini più significative sono quelle destinate ai calendari murali, un altro genere che forniva alla tipografia una sicura fonte di smercio e di cui presso la Raccolta Bertarelli sono conservati alcuni esemplari.
- tutte le silografie, a parte le sette dei mesi dell'anno, sono riferibili ad uno stesso periodo e fanno ipotizzare la decisione di affiancare alla produzione più consolidata ed economica e tradizionalmente riferita ai Tamburini, una produzione aggiornata e più legata all'attualità. Non compare infatti tra le silografie di questo gruppo nessuna di quelle che erano state adoperate dai Tamburini sicuramente per molti decenni alternativamente in opuscoli popolari e fogli volanti. Alcuni esempi servono a chiarire quello che era il normale utilizzo delle immagini da parte dei Tamburini.

La silografia inserita nel frontespizio della «Noeuva Bosinaa tra on pover om che ved nient e on pover martorasc che no ghe sent» che rappresenta due uomini, quello di sinistra con un bastone (FOTO 19), fu addirittura riutilizzata nell'ultima parte del secolo per il foglio «Applauso poetico al nobilissimo ed illustrissimo Signor Luca Gava»[10] edito dal successore di Tamburini.
La figura del nano bevitore di derivazione callotiana (FOTO 20) del frontespizio di «Sta Bosinaa vegnii a d'atrà» campeggia anche nel diploma scherzoso «Noi Bagone, Re della Gran Ciocchina» e poi nella «Ampia Patenta dei storti e dei gobbi» e nella «Patenta»[11] insieme ad altre figure anch'esse riutilizzate in bosinate. Come l'ometto con pipa e cappello della «Bosinaa sopra al testament del Carnevaa»[12] (FOTO 21), o le due donne in abiti dall'ampia scollatura neoclassica che ornano le bosinate «Noeuva Bosinaa del contrast tra Madonna e Noeura» e «Noeuva Bosinaa su la caccia...» (FOTO 22, 23) ma anche due patenti scherzose[13].

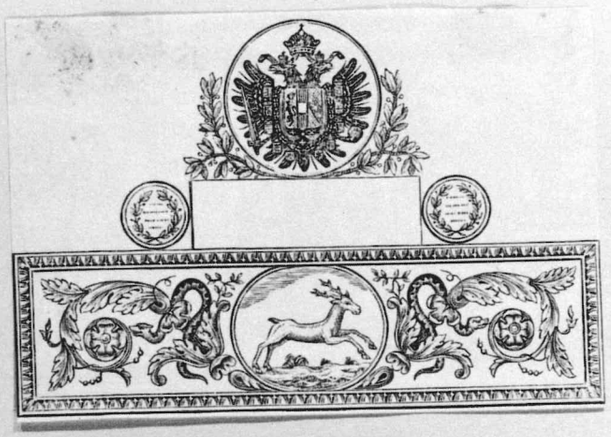
Tra i titoli di bosinate, fogli volanti, pubblicazioni religiose, editi dai Tamburini e reperibili nelle bibliografie[14], molti sono quelli presenti presso la Raccolta Bertarelli, altri val la pena di citarli per completare il panorama della produzione di questi editori e della sua evoluzione.
Si segnalano quindi fogli come «Aria della Norma» pubblicato da Tamburini e Valdoni in seguito alla prima dell'opera del 26 dicembre 1831 che rientra nella produzione legata alla attività dei teatri milanesi[15]. Oppure il «Perdono Generale per special grazia di S.M.I.R.A. Ferdinando I» pubblicato in occasione dell'amnistia concessa dall'imperatore dopo il 2 marzo 1835. Fogli questi precisamente collocabili nel tempo perché legati a speciali avvenimenti.
O invece al contrario opuscoli come «Specchio dove deve mirarsi mattina e sera ogni anima cristiana», «Nuovo dialogo tra il primo Visir e la città di Vienna» e «Istoria della Regina Stella e Mattabruna» che facevano parte di un vasto patrimonio di opere sacre e profane ristampate infinite volte in molte città italiane nel corso dei secoli.
Per poter comprendere le ragioni del cambiamento nella conduzione della stamperia è indispensabile approfondire la conoscenza dei protagonisti che erano rimasti fin qui abbastanza nell'ombra.
Grazie alle notizie d'archivio emergono nella loro individualità le personalità di Carlo Tamburini, di Giacomo Valdoni e di Giovanni Tamburini.
Di Carlo Tamburini, il fondatore della tipografia, abbiamo solo notizie indirette, che affiorano dai documenti che riguardano il figlio Giovanni ed il suo ex lavorante Valdoni. Carlo Tamburini era morto all'inizio degli anni '10 dell'800 lasciando un figlio in giovane età e una vedova Maria Borsani che doveva presto risposarsi con Giacomo Valdoni per poter mandare avanti l'attività e di conseguenza la famiglia. Una attività che Carlo Tamburini doveva aver iniziato nell'ultimo decennio del XVIII secolo, le più antiche pubblicazioni riferibili a Tamburini sembrano essere databili a cavallo tra la fine del '700 e l'inizio dell'800. È probabile che egli avesse fatto il suo apprendistato presso qualcuno dei molti editori attivi a Milano in quegli anni e poi si fosse messo in proprio stabilendosi all'indirizzo di Contrada S. Raffaele 1011 di fronte alla chiesa di S. Raffaele, non distante dal lato sinistro del Duomo, nella via che ha ancora questo nome. Il maggior sviluppo della tipografia doveva avvenire nel primo decennio dell'800 e comunque non veniva interrotto dalla morte prematura di Carlo Tamburini che non doveva essere molto più anziano di Valdoni che era del 1777. L'indirizzo di Contrada S. Raffaele lo ritroviamo non solo su tutte le stampe uscite dalla tipografia per molti decenni, ma anche negli atti relativi a Giacomo Valdoni.
Giacomo Valdoni, «del fu Giuseppe, d'anni 43 ammogliato, di condizione tipografo nativo ed abitante in Milano Contrada S. Raffaele 1011» così firmava la supplica[16] l'8 febbraio 1822 rivolta ad ottenere per sé la patente di tipografo, aggiungendo: «Giacomo Valdoni già da 30 e già anni, che esercito la professione di tipografo, già da 8 hanni socio nella Tipografia Tamburini della Contrada di S.

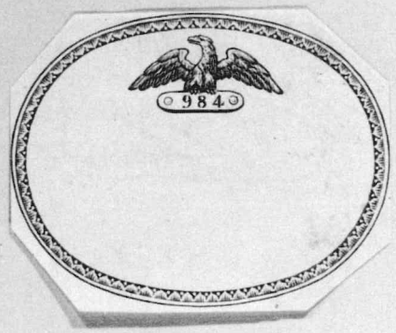
Raffaele 1011, essendo quasi al termine della Società addimanda all'Imperiale Governo che sia accordato la ditta di Tipografo a tale oggetto unisco un certificato di mia condotta». È interessante anche il commento fatto dalle autorità a questa supplica: «Giacomo Valdoni esercita già da molti anni la professione summenzionata ed è diventato proprietario della stamperia Tamburini posta in Contrada S. Raffaele da ché il di lui socio che aveva questo nome è morto e che egli ha sposato la vedova di esso. Le sue cognizioni non debbono essere molto estese e ciò si raccoglie facilmente anche dal modo con cui è stesa la sua istanza ma questa circostanza non è da valutarsi gran fatto atteso che il lavoro della stamperia Tamburini si limita ad avvisi teatrali ed all'edizione di opere di pochissima entità».
Dal Ruolo della Popolazione di Milano[17] si ricava che Giacomo Valdoni fu Giuseppe e Stenova Barbara era nato a Milano il 24 Agosto 1777 e esercitava la professione di stampatore di libri al numero civico 1011 (sempre S. Raffaele). Una aggiunta attesta la morte avvenuta a Milano nel 1848.
Giovanni Tamburini, di Carlo e Borsani Maria, nel Ruolo della Popolazione del 1811[18] risulta ancora studente, era infatti nato il 18 aprile 1801 a Milano ed abitante presso i genitori in S. Raffaele 1011. Nel Ruolo del 1835 la sua professione è indicata come «tipografo», non figura nessuna aggiunta riguardante la data di morte che è quindi da ritenere successiva al 1865, poiché le date anteriori erano state apposte nel Ruolo.
Ulteriori informazioni su Giovanni Tamburini ci vengono da un altro documento conservato e riguardante l'accordo tra Giovanni Tamburini e Giacomo Valdoni, datato 3 Marzo 1822, con la relativa approvazione del 13 Aprile 1822: «La Patente per la Dita Tamburini venne rilasciata dal cessato Governo in testa di Carlo Tamburini. Dopo la morte di quest'ultimo la vedova ed un unico figlio lasciato in tenera età fecero proseguire il negozio dall'attuale ricorrente Giacomo Valdoni, ma i fondi per l'andamento del negozio essendo troppo scarsi giudicarono di formare una Società collo stesso Valdoni, ciò che ha prodotto un utile rimarchevole e fornì sufficienti mezzi per la educazione del figlio anche per istruirlo nell'arte tipografica. Era giunta quasi al termine la scrittura di Società ed il Valdoni sul timore di perdere questo stabilimento pensava di munirsi di una patente per aprire in testa propria una Stamperia quando non gli fosse riuscito di continuare nell'attuale negozio Tamburini. Ora però in forza della qui unita scrittura vennero le parti ad un accomodamento essendosi prorogata per un dodicennio la Società. In conseguenza pertanto della detta convenzione il Valdoni supplica l'I.R. Governo a volergli rilasciare una nuova patente in testa di Giovanni Tamburini e Giacomo Valdoni».
In base a tutti gli elementi raccolti è, tra l'altro, possibile datare con buona precisione la produzione Tamburini che per la sua ripetitività ha spesso creato difficoltà.
Quando sui fogli e sui frontespizi figura l'indicazione «dalla Tip. Tamburini e Valdoni» la data di stampa è sicuramente compresa tra il 1822 e il 1845. Quando

l'indicazione è limitata ad un semplice «Tip. Tamburini» ci si può trovare invece di fronte a stampe eseguite all'inizio del XIX secolo, fino al 1822, o invece nella seconda metà del secolo, è allora utile per il riconoscimento la indicazione «via S. Raffaele» che si riferisce a stampe prodotte successivamente al 1865 e alla introduzione della ripartizione generale in vie di Milano, rispetto alla indicazione «Contrada S. Raffaele» che figura nelle stampe fino a quell'anno.
La sola indicazione «Stamperia di Giovanni Tamburini» si trova in stampe del 1845-1860, mentre l'indicazione «Ditta Tamburini di G. Bonomi» e quella «Luigi Marchi legatario degli almanacchi Tamburini» si riferiscono all'ultimo quarto del secolo, dopo la scomparsa di Giovanni Tamburini.
Il sommario elenco del 1827 della produzione dei Tamburini da cui siamo partiti va in definitiva integrato almeno con l'aggiunta dei calendari murali e dei giochi dell'oca e della barca che pure erano di regolare vendita[19], e di quella produzione che si può definire «commerciale» esemplificata dalle silografie della Raccolta.
Ritornando all'esame di queste silografie i dati emersi dalla ricerca vanno a suffragare l'ipotesi della attribuzione alla Tipografia di Tamburini e Valdoni. La impostazione data da Giovanni Tamburini alla ditta coincide infatti con l'aggiornamento di una parte della produzione che aveva fatto la fortuna del padre e del patrigno, ma che andava esaurendo la sua efficacia. Le 86 silografie rientrano in questo nuovo disegno e il segno più netto e nitido appare meno popolare e più professionale, era probabilmente dovuto ad un esperto silografo attivo a Milano negli anni tra il 1810 e il 1835 anche per altri editori.



FOTO 1





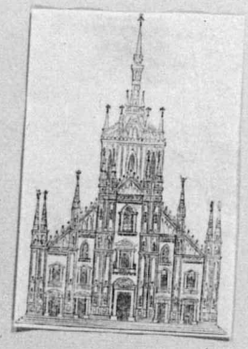




RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Regni vari d'una tipografia milanese

Foto 2











RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Regni vari d'una tipografia milanese

Foto 3



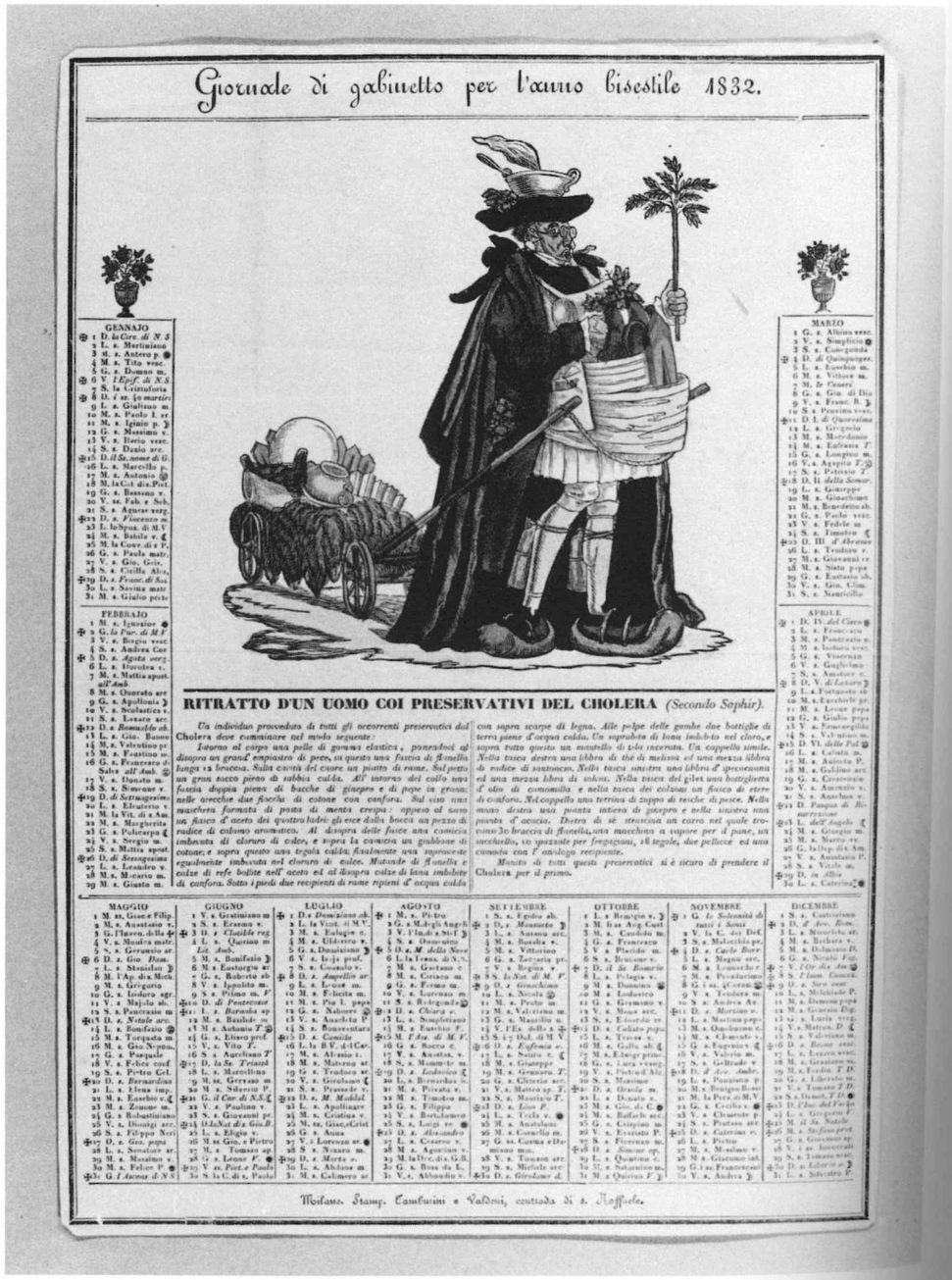
Foto 4





RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Foto 5



Giornale di gabinetto per l'anno bisestile 1832.

GENNAJO
1 D. la Circ. di N. S.
2 L. s. Martiniano
3 M. s. Antero p.
4 M. s. Tito vesc.
5 G. s. Domno m.
6 V. l'Epif. di N.S.
7 S. la Cristoforia
8 D. i ss. Jo martire
9 L. s. Giuliano m.
10 M. s. Paolo I. er
11 M. s. Igino p.
12 G. s. Massimo v.
13 V. s. Ilario vesc.
14 S. s. Dazio arc.
15 D. il Ss. nome di G.
16 L. s. Marcello p.
17 M. s. Antonio
18 M. la Cat. dis. Piet.
19 G. s. Bassano v.
20 V. ss. Fab. e Seb.
21 S. s. Agnese verg.
22 D. s. Vincenzio m.
23 L. lo Spos. di M.V
24 M. s. Babila v.
25 M. la Conv. di s. P.
26 G. s. Paola matr.
27 V. s. Gio. Gris.
28 S. s. Cirilla Alex.
29 D. s. Franc. di Sa.
30 L. s. Savina matr.
31 M. s. Giulio prete

FEBBRAJO
1 M. s. Ignazio
2 G. la Pur. di M.V
3 V. s. Biagio vesc
4 S. s. Andrea Cor
5 D. s. Agata verg.
6 L. s. Dorotea v.
7 M. s. Mattia apost.
all'Amb.
8 M. s. Onorato arc
9 G. s. Apollonia
10 V. s. Scolastica v.
11 S. s. Lazaro arc.
12 D. s. Romualdo ab.
13 L. s. Gio. Bosco
14 M. s. Valentino pr
15 M. s. Faustino m.
16 G. s. Francesco di
Sales all'Amb.
17 V. s. Donato m.
18 S. s. Simeone v.
19 D. di Settuagesima
20 L. s. Eleuterio v.
21 M. la Vit. di s. An.
22 M. s. Margherita
23 G. s. Policarpo
24 V. s. Sergio m.
25 S. s. Mattia apost.
26 D. di Sessagesima
27 L. s. Leandro v.
28 M. s. Macario m.
29 M. s. Giusta m.

MARZO
1 G. s. Albino vesc
2 V. s. Simplicio
3 S. s. Cunegonda
4 D. di Quinquagesima
5 L. s. Eusebio m.
6 M. s. Vittore m.
7 M. le Ceneri
8 G. s. Gio. di Dio
9 V. s. Franc. R.
10 S. s. Proviano vesc.
11 D. I. di Quaresima
12 L. s. Gregorio
13 M. s. Mess. donio
14 M. s. Eufrasia V.
15 G. s. Longino m.
16 V. s. Agapito P.
17 S. s. Patrizio P.
18 D. II. della Semar.
19 L. s. Giuseppe
20 M. s. Giocchino
21 M. s. Benedetto ab.
22 G. s. Paolo vesc.
23 V. s. Fedele m.
24 S. s. Timoteo
25 D. III. d'Abramo
26 L. s. Teodoro v.
27 M. s. Giovanni ev.
28 M. s. Sisto papa
29 G. s. Eustasio ab.
30 V. s. Gio. Clim.
31 S. s. Benedetto

APRILE
1 D. IV. del Cieco
2 L. s. Francesco
3 M. s. Pancrazio v.
4 M. s. Isidoro vesc.
5 G. s. Vincenzio
6 V. s. Guglielmo
7 S. s. Amadeo c.
8 D. V. di Lazzaro
9 L. s. Fortunato ab
10 M. s. Ezechiele pr.
11 M. s. Leone papa
12 G. s. Giulio papa
13 V. s. Ermenegildo
14 S. s. Valeriano m.
15 D. VI. delle Pal.
16 L. s. Calisto m.
17 M. s. Aniceto P.
18 M. s. Galdino arc.
19 G. s. Crescenzio
20 V. s. Anastasio v.
21 S. s. Anselmo v.
22 D. Pasqua di Risurrezione
23 L. dell'Angelo
24 M. s. Giorgio m.
25 M. s. Marco ev.
26 G. la Dep. dis. Am.
27 V. s. Anastasio P.
28 S. s. Vitale m.
29 D. in Albis
30 L. s. Caterina

MAGGIO
1 M. ss. Giac. e Filip.
2 M. s. Anastasio v.
3 G. l'Inven. della
4 V. s. Monica matr.
5 S. s. Germano ar
6 D. s. Gio. Dam.
7 L. s. Stanislao
8 M. l'Ap. dis. Meth.
9 M. s. Gregorio
10 G. s. Isidoro agr.
11 V. s. Majolo ab.
12 S. s. Pancrazio m
13 D. s. Natale arc.
14 L. s. Bonifazio
15 M. s. Torquato m.
16 M. s. Gio Nepom.
17 G. s. Pasquale
18 V. s. Felice conf.
19 S. s. Pietro Cel.
20 D. s. Bernardino
21 L. s. Elena imp.
22 M. s. Eusebio v.
23 M. s. Zenone m.
24 M. s. Robustiano
25 V. s. Dionigi arc.
26 S. s. Filippo Neri
27 D. s. Gio. papa
28 L. s. Senatore ar.
29 M. s. Massimo v.
30 M. s. Felice P.
31 G. l'Ascens di N.S.

GIUGNO
1 V. s. Gratiniano m.
2 S. s. Erasmo v.
3 D. s. Clotilde reg.
4 L. s. Quirino m.
Lit. Amb.
5 M. s. Bonifazio
6 M. s. Eustorgio v.
7 G. s. Roberto ab.
8 V. s. Ippolito m.
9 S. s. Primo m. F.
10 D. di Pentecoste
11 L. s. Barnaba ap.
12 M. s. Basilide m.
13 M. s. Antonio T.
14 G. s. Eliseo prof.
15 V. s. Vito T.
16 S. s. Aureliano T.
17 D. la Ss. Trinità
18 L. s. Marcellina
19 M. ss. Gervaso m.
20 M. s. Silverio P.
21 G. il Cor. di N.S.
22 V. s. Paulino v.
23 S. s. Giovanni pr.
24 D. la Nat. di s. Gio.B.
25 L. s. Eligio v.
26 M. ss. Gio. e Pietro
27 M. s. Tomaso ap.
28 G. s. Leone P.
29 V. ss. Piet. e Paolo
30 S. la C. di s. Paolo

LUGLIO
1 D. s. Domiziano ab.
2 L. la Visit. di M.V.
3 M. s. Eulogio v.
4 M. s. Ulderico v.
Lit. Amb.
5 G. s. Donatiano
6 V. s. Isaja prof.
7 S. s. Cirolamo v.
8 D. s. Aquilino ar
9 L. s. Lodot m.
10 M. s. Felicita m.
11 M. s. Pio I. papa
12 G. s. Nabore
13 V. s. Anacleto P.
14 S. s. Bonaventura
15 D. s. Camillo
16 L. la B.V. del Car.
17 M. s. Alessio t.
18 M. s. Materno ar.
19 G. s. Teodoro ar.
20 V. s. Girolamo
21 S. s. Prasede v.
22 D. s. M. Maddal.
23 L. s. Apollinare
24 M. ss. Cristina v.
25 M. ss. Giac. Cristi
26 G. s. Anna
27 V. s. Lorenzo ar.
28 S. s. Nazaro m.
29 D. s. Marta v.
30 L. s. Abdone m.
31 M. s. Calimero ar.

AGOSTO
1 M. s. Pietro
2 G. s. Maria degli Angeli
3 V. l'Indic. s. Stef.
4 S. s. Domenico
5 D. s. M. della Neve
6 L. la Trasf. di N.S.
7 M. s. Gaetano c.
8 M. s. Cirineo m.
9 G. s. Romo m.
10 V. s. Lorenzo m.
11 S. s. Rodegondo
12 D. s. Chiara v.
13 L. s. Simplitiano
14 M. s. Eusebio P.
15 M. l'Ass. di M. V.
16 G. s. Rocco c.
17 V. s. Anselmo, v.
18 S. s. Mamerto m.
19 D. s. Ludovico
20 L. s. Bernardino
21 M. s. Privato v.
22 M. s. Timoteo m.
23 G. s. Filippo
24 V. s. Bartolomeo
25 S. s. Luigi re
26 D. s. Alessandro
27 L. s. Cesario v.
28 M. s. Agostino v.
29 M. la Dec. di s. G.B.
30 G. s. Rosa da L.
31 V. s. Abbondio v.

SETTEMBRE
1 S. s. Egidio ab.
2 D. s. Mansuete
3 L. s. Anasso arc.
4 M. s. Rosalia v.
5 M. s. Vittorino
6 G. s. Zaccaria pr.
7 V. s. Regina
8 S. la Nat. di M. V.
9 D. s. Gioachino
10 L. s. Nicola
11 M. s. Proto m.
12 M. s. Valentino m.
13 G. s. Maurilio m.
14 V. l'Es. della s.
15 S. s. Dol. di M. V.
16 D. s. Eufemia v.
17 L. s. Satiro c.
18 M. s. Giuseppe
19 M. s. Gennaro T.
20 G. s. Cleorico arc.
21 V. s. Matteo ap. T.
22 S. s. Maurizio T.
23 D. s. Lino P.
24 L. s. Tirsilo v.
25 M. s. Anatolone
26 M. s. Cornelio m.
27 G. ss. Cosma e Damiano mm.
28 V. s. Venceslao m.
29 M. la Dedic. di s. M.
30 S. s. Michele arc.
31 D. s. Girolamo d.

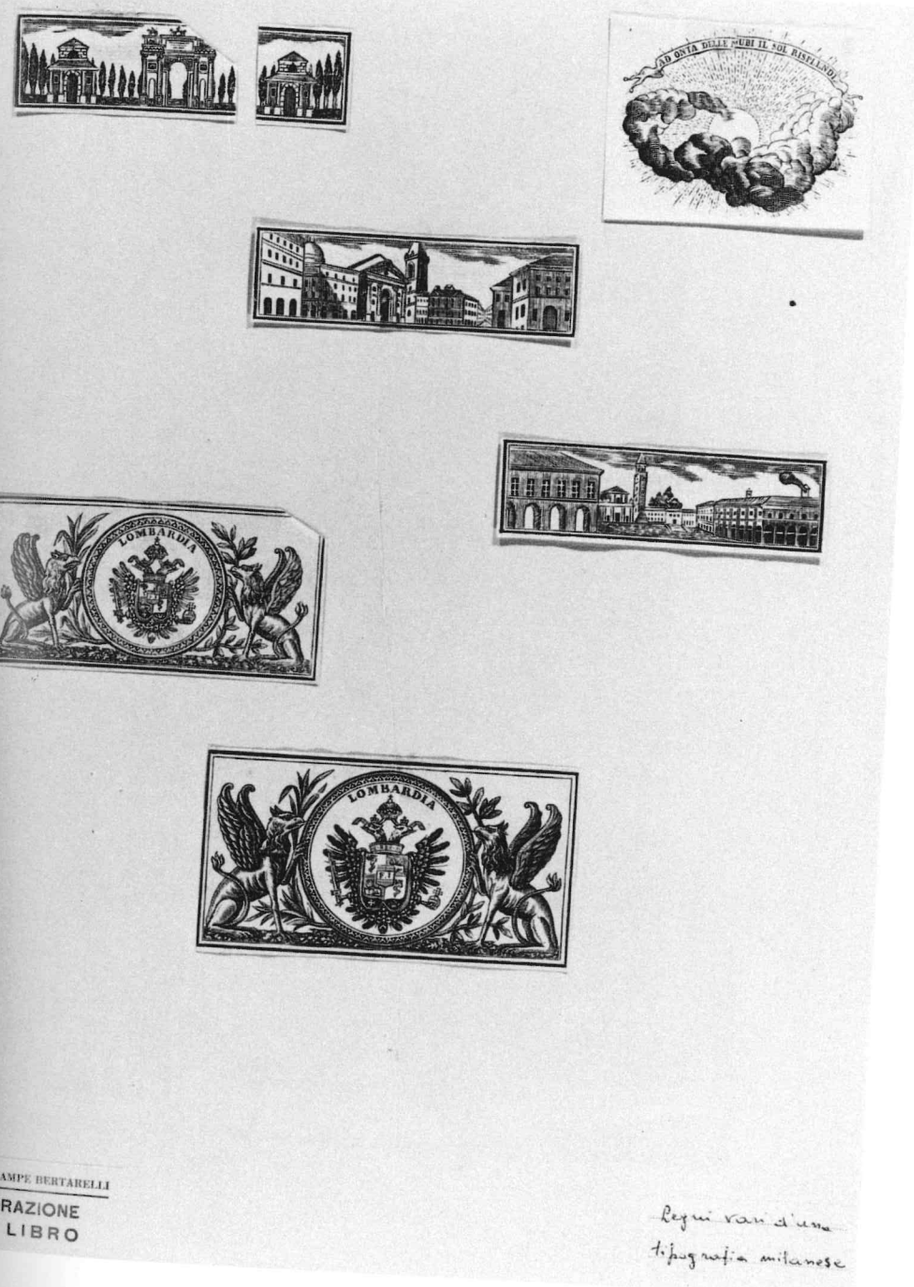
OTTOBRE
1 L. s. Remigio v.
2 M. la ss. Aug. Cust
3 M. s. Candido m.
4 G. s. Francesco
5 V. s. Placido m.
6 S. s. Bruno v.
7 D. il Ss. Rosario
8 L. s. Pelagia v.
9 M. s. Dionisio
10 M. s. Ludovico
11 G. s. Germano v.
12 V. s. Mona arc.
13 S. s. Edoardo re
14 D. s. Calisto papa
15 L. s. Teresa v.
16 M. s. Gallo ab.
17 M. s. Edmige princ.
18 G. s. Luca evang.
19 V. s. Pietro d'Alc.
20 S. s. Massimo
21 D. s. Orsola m.
22 L. s. Donato v.
23 M. s. Gio. di C.
24 M. s. Raffaele arc.
25 G. s. Crispino m.
26 V. s. Evaristo P.
27 S. s. Fiorenzo m.
28 D. s. Simone ap.
29 L. s. Quintino c.
30 M. s. Saturnino m.
31 M. s. Quintin P.

NOVEMBRE
1 G. la Solennità di tutti i Santi
2 V. la C. dei Def.
3 S. s. Malachia pr.
4 D. s. Carlo Borr.
5 L. s. Magno arc.
6 M. s. Leonardo c.
7 M. s. Prosdocimo
8 G. ss. Quattro
9 V. s. Teodoro m.
10 S. s. Andrea Av.
11 D. s. Martino v.
12 L. s. Martino papa
13 M. s. Omobuono c.
14 M. s. Giocondo v.
15 G. s. Eugenio
16 V. s. Valerio m.
17 S. s. Gottardo v.
18 D. s. Dev. Amb.
19 L. s. Pontiano p.
20 M. s. Bisagno Ros.
21 M. la Pres. di M.V.
22 G. s. Cecilia
23 V. s. Clemente p.
24 S. s. Protaso arc.
25 D. s. Caterina v.
26 L. s. Pietro
27 M. s. Maximo v.
28 M. s. Giacomo ist.
29 G. ss. Francesco
30 V. s. Andrea

DICEMBRE
1 S. s. Castoriano
2 D. d. Av. Rom.
3 L. s. Nicodemo ar.
4 M. s. Barbara v.
5 M. s. Dalmazio D.
6 G. s. Nicolò Vesc.
7 V. l'Or. dis. Am.
8 S. l'Imm. Concez.
9 D. s. Siro vesc
10 L. s. Melchiade P.
11 M. s. Damaso papa
12 M. s. Gerasino Dig.
13 M. s. Lucia verg.
14 V. s. Matteo D.
15 S. s. Valeriano m.
16 D. s. Eusebio vesc.
17 L. s. Lazaro vesc.
18 M. s. Graziano m.
19 M. s. Fausto T. D.
20 G. s. Liberato m.
21 V. s. Tomaso T. D.
22 S. s. Demet. T. D.
23 D. l'Inc. del Verbo
24 L. s. Gregorio P.
25 M. il Ss. Natale
26 M. s. Stefano prot.
27 G. s. Giovanni ap.
28 V. i ss. Innocenti
29 S. s. Tomaso vesc.
30 D. s. Liberio v.
31 L. s. Silvestro P.

Milano. Stamp. Canluttini e Valdoni, contrada di s. Raffaele.

Foto 6



RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Regni van d'una tipografia milanese

Foto 7

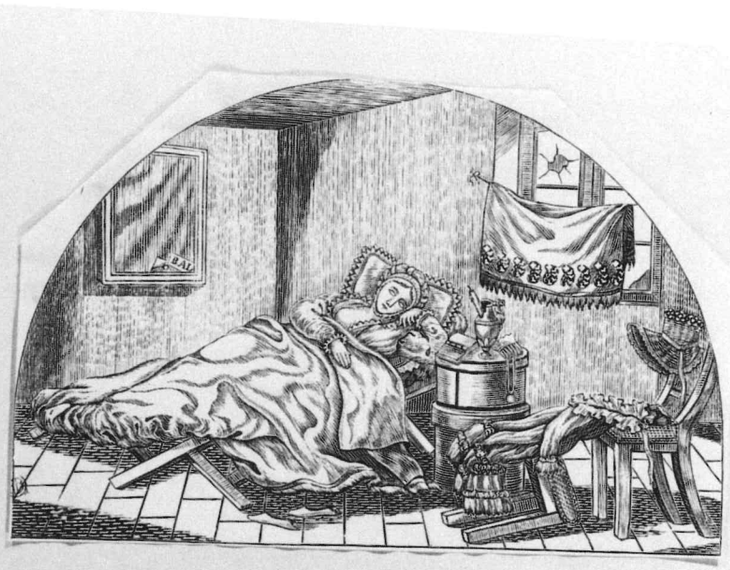




RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Legni vari d'una tipografia milanese

FOTO 8





RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Legni vari d'una tipografia milanese

FOTO 9



Foto 10









RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Regni vari d'una tipografia milanese

Foto 11

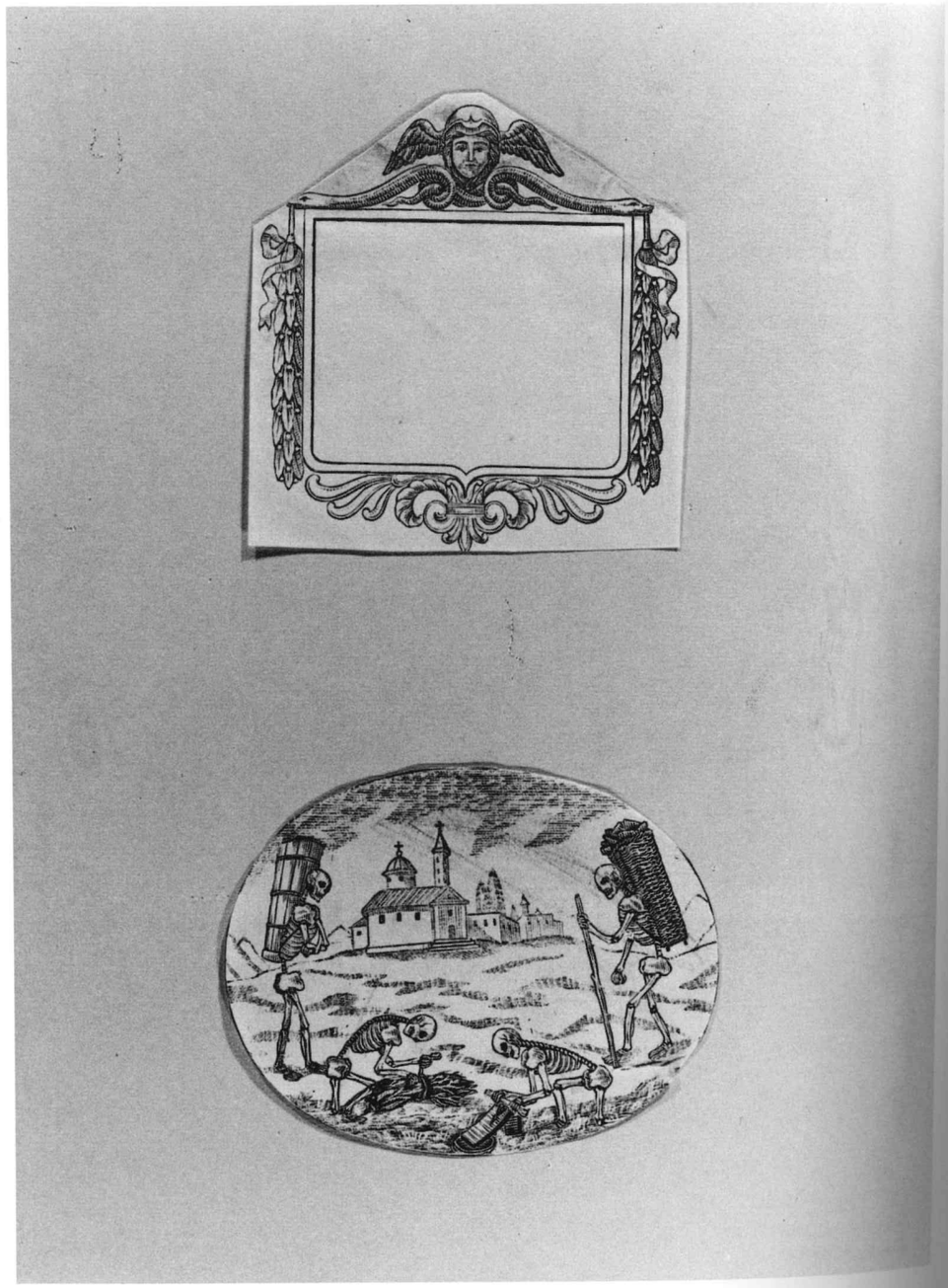
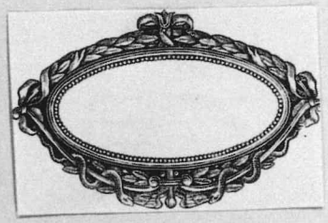


Foto 12


RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Foto 13









RACCOLTA STAMPE BERTARELLI
DECORAZIONE
DEL LIBRO

Legni vari d'una tipografia milanese

Foto 14





Foto 15

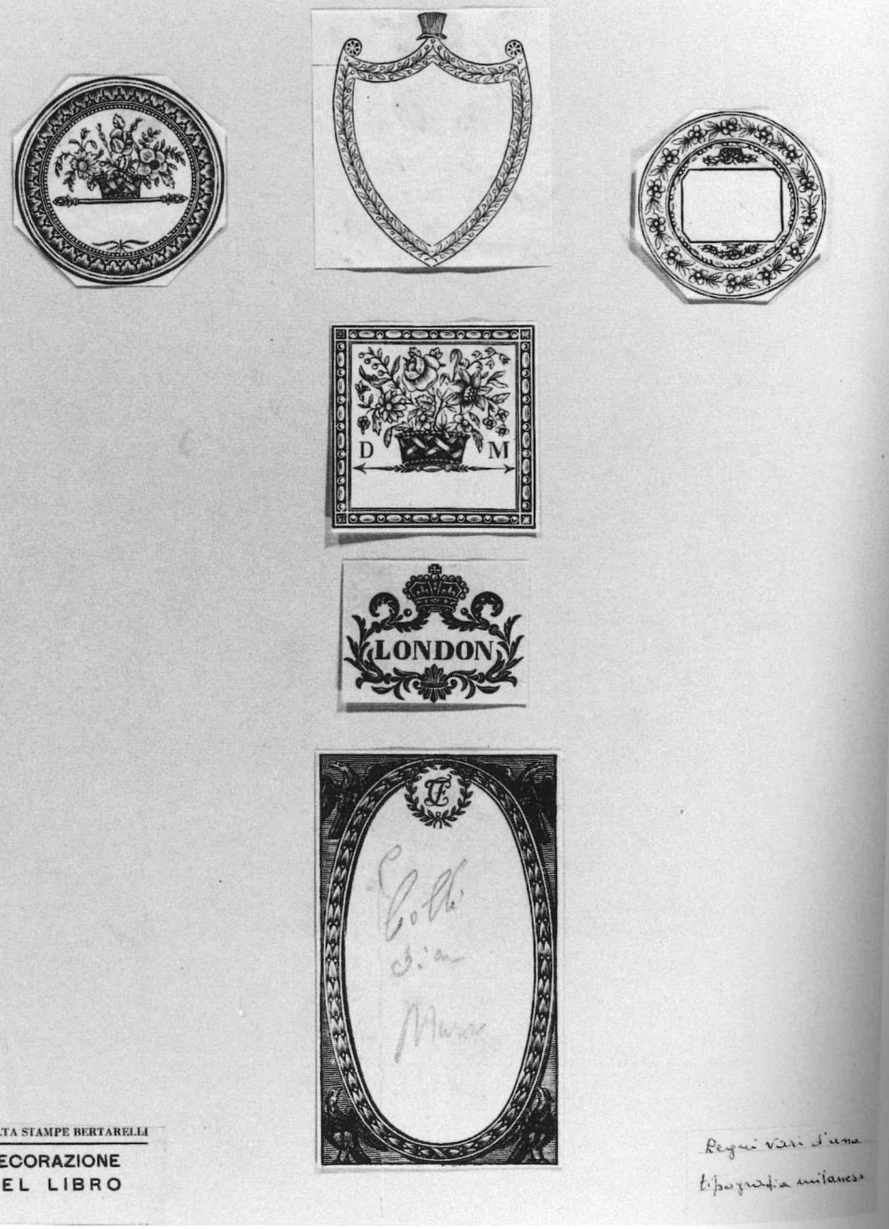


Foto 16



Foto 17

IL VERO

RUSTICO INDOVINO

SIMILE A QUELLO DEL DEFUNTO

FRIGERIO



ACCRESCIUTO INOLTRE DELLA NOTIZIA DI VARIE DIVOZIONI
CHE DIVERSI PARROCHI, ASSISTENTI ED ALTRI DIVOTI
SI SONO COMPIACIUTI DI SOMMINISTRARE

ALMANACCO SPIRITUALE

PER L'ANNO 1843.



Le mode non più,
Chi segue le mode,
Non segue Gesù.

Foto 18

NOEUVA

BOSINAA

Tra on pover om che ved nient
E on pover martorasc che no ghe sent



IN MILAN
Dal Stampador Tamburin

14

Foto 19

STA BOSINAA

VEGNII A D' ATRA'

Chel ritratt chì la ve fà
De tutt i Boeuco, e i Bettolin
C' adess se vend mangià col Vin.



Milan dal Stampador Tamburin.

30

Foto 20

BOSINAA

SORA AL TESTAMENT

DEL CARNEVAA



Stamp. Tamburini, Contr. S. Raffaele

Foto 21

NŒUVA
BOSINAA
DEL CONTRAST
TRA
MADONNA E NOEURA



MILAN. Dal Stampador Tamburin.

Foto 22

NŒUVA BOSINAA

Su la caccia in sta stagion
Che fa i donn d'ogni stazion
Per destrugà poeu in conseguenza
Dei scimes e pures la somenza:
Stem donca attent, sentii polid
Che per un moment speri fav rid.

Dialogh tra Barlafusa, Tecola e Marfori.



Foto 23

NOTE

Desidero ringraziare la Dott.ssa Clelia Alberici e il Dott. Claudio Salsi che mi hanno sempre incoraggiato nelle ricerche sui materiali della Raccolta Bertarelli facilitandole in ogni modo, il Prof. Rudolf Schenda che mi ha generosamente fatto pervenire alcune sue essenziali bibliografie, l'amico Giuliano Crippa, collezionista di stampe popolari milanesi e fonte di tante importanti indicazioni, e il collezionista svizzero Balz Eberhard.

1 Archivio di Stato, Milano, A.S.M., Commercio P.M. 354 fascicolo Tamburini. La relazione Torresani è citata in: MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980, pag. 171 e pag. 252 nota 13. Il Libro di Marino Berengo costituisce il fondamentale riferimento per l'ambiente editoriale milanese del periodo di attività dei Tamburini; è però doveroso correggere un errore in cui incorre definendo Giacomo Valdoni figliastro di Giovanni Tamburini invece che viceversa.

2 Conviene riportare anche il resto della relazione sulla base della quale la richiesta patente venne concessa: «Dovendo essi dipendere da altri per far imprimere le figure e i frontespizi contornati da grossolani ornamenti ne viene da ciò sensibilmente diminuito il loro guadagno ed è per ovviare a quest'inconveniente che hanno chiesto di potersi valere di un torchio calcografico. Siccome i ricorrenti per la loro condotta morale e politica plausibile possono ritenersi incapaci di abusare di questa licenza e d'altronde emergendo che essi sono esatti nell'adempiere alle prescrizioni inerenti all'esercizio tipografico, sarei del subordinato sentimento che si possa accondiscendere alla loro domanda». L'attività calcografica di Tamburini e Valdoni sembra essere rimasta confinata alla illustrazione di libri di devozione e di fogli sacri.

3 *Stampe popolari lombarde dell'800*, Catalogo e mostra a cura di GIORGIO LISE, Comune di Milano, Milano Luglio-Settembre 1977.

4 *Fuoco Acqua Cielo Terra, Stampe popolari profane della «Civica Raccolta Achille Bertarelli»*, Catalogo di CLELIA ALBERICI, ALBERTO MILANO e BARBARA CERVETTO, Promosso dal Centro Internazionale di Etnostoria, DIAKRONIA, Vigevano 1995. Le stampe edite dai Tamburini sono ai seguenti numeri: 638 Predica in lode del vino, 640 Le magnifiche... Signora Polenta, 672 La furberia e la malizia di tutte le arti e mestieri, 757 Compagnia degli spiantati, 822 L'astuzia di fomme per ingannà l'òm, 823 Curioso contrasto tra l'amore e la fame, 824 Il matrimonio rabioso, 825 Curioso contrasto tra moglie e marito, 942 Applauso poetico Luca Gava, 943 Applauso Luca Gava, 990 Noi Imperatore dell'aria, 991 Noi Bagone re della Gran Ciocchina, 992 Alfabeto del Villano, 993 Ampia Patenta, 994 Ampia Patente dei storti e dei gobbi, 995 Patenta, 996 Alfabeto del Villano, 1000 Noi Mammalucco II, 1033 Massime della saviezza, 1034 Detti di questi filosofi, 1035 Regole infallibili per conservarsi sani, 1036 Il dottore senza studio, 1015 Alfabeto del Villano.

5 Vedi: ALBERTO MILANO, *Le matrici silografiche della Raccolta Bertarelli*, in: *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol. XV anno XV, Milano 1989/90 pag. 165-201, in particolare a pag. 188. Alla nota 4 vi sono riferimenti ad altri analoghi gruppi di immagini silografiche di stampatori italiani.

6 LISE 1977, cat. n. 65

7 LISE 1977, cat. n. 86

8 Presso la Raccolta Bertarelli sono conservati i seguenti almanacchi editi dai Tamburini:
Il celebre altisonante Bacucco, 1824; El dì del S. Michele, 1817; Gerolamo, circa 1801; Giornale ad uso di studio s.d.; Giornale ad uso di tavole, 1820; Notizie genealogiche, 1852; Ogni giorno qualche cosa di più, 1828; Ogni giorno una sentenza, 1820; Pescatore di Chiaravalle, 1854; Il sabbato grasso, 1823; Il vaticinio sibillino, 1837; Il vero rustico indovino, 1824-1854; Lo zio ossia..., 1851.
Dal repertorio di: GIUSEPPE BERETTA e GRAZIA MARIA GRIFFINI, *Almanacchi dell'800 a Milano*, Milano 1987, che si riferisce a quanto conservato presso la Biblioteca Braidense, si ricavano i seguenti titoli editi dai Tamburini: La vera peregrina celeste, 1811; El dì del S. Michele, 1817; Il vero metodo per disinfettare l'aria, 1818; L'ereditaa del matt facchin, 1820; Meneghin soffistec, 1821; La bolletta vendicata, 1822; Ogni giorno qualche cosa, 1822; Il poeta indovino, 1823; La scuola di Minerva, 1826; L'antico e vero rustico indovino, 1841; Il vero rustico indovino, 1844 e seg.; Giornale ad uso di tavola, 1846; L'amicizia, 1849; La luna in corso, 1849; Giornale ad uso di studio, 1853; L'ereditaa del matt facchin, s.d.; Notizie genealogico storiche, 1855; Lo zio ossia..., 1856; Almanacco del Dottor Vesta Verde, 1872; Antico almanacco del Dottor Vesta Verde, 1874; Annuario Genealogico statistico, 1877; Il doppio pescatore di Chiaravalle, 1878; Lo zio..., 1881.

9 Vedi il capitolo dedicato a strenne e almanacchi in: BERENGO, 1980, pagg. 179-192.

10 Le bosinate citate sono tutte riunite nel volume VOL. G. 192 della Raccolta Bertarelli. La segnatura del foglio è SPP m. 15F-8 (943).

11 SPP m. 15I-12 (991); SPP m. 15I - 9 (994); SPP. m. 15I - 11 (995).

12 Vedi pure: SPP. p. 15I - 5 (993).

13 SPP. p. 15I - 6/7 (993).

14 – RUDOLF SCHENDA, Museo Pitré, *Die Sammlung italienischer Flugblätter im Museo Pitré*, Stuttgart, 1962, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, pagg. 210-237. I fogli editi dai Tamburini sono 24 su un totale di 71 numeri di catalogo: Alfabeto del villano, Curioso contrasto tra l'amore e la fame, Avviso ai miei veri amici, Dialogo tra Caterina, Locrezia, El Saati, Metodo di vivere e capitoli da osservarsi, Curioso contrasto tra marito e moglie che ambedue non hanno voglia di lavorare, Detti di questi filosofi, Distinta relazione della difesa di un soldato prussiano, La furberia e la malizia di tutte le arti e mestieri, Applauso poetico al nobilissimo ed illustrissimo Signor Luca Gava, Noi Mammalucco II, Massime della saviezza, Il matrimonio rabbioso, Patenta facia a posta per i 'mbriagû, Ampia patenta degli uomini lunghi, Ampia patente dei storti e dei gobbi, Il perfetto agricoltore ed il pratico ortolano e giardiniere, Le magnifiche e... Signora Polenta, Predica delle verze, Predica in lode del vino, Specchio dove deve mirarsi mattina e sera ogni anima cristiana, Il testamento del Carnevale, Il nuovo Torototella, Il trionfo di Giuditta.
– CESARE REPOSSI, Bibliografia delle bosinate in dialetto milanese (1650-1848) in: *Mondo Popolare in Lombardia, Milano e il suo territorio*; a cura di FRANCO DELLA PERUTA, ROBERTO LEYDI, ANGELO STELLA, Milano 1985, pagg. 167-245. Sui 254 numeri elencati ben 95 sono riferiti ai Tamburini
– *Le stampe popolari della Raccolta Imbriani, Bibliografia* di PATRICIA BIANCHI e ROSA FRANZESE, Napoli 1986. I numeri editi dai Tamburini sono 13 (123-135-536-539-537-538-540-518-517-516-512-507-382) quasi tutti presenti anche nell'elenco del Museo Pitré.
– RUDOLF SCHENDA e INGRID TOMKOVIAK, *Istorie bellissime, Italienische Volksdrucke des 19.* Jahrhunderts aus der Samlung Reinhold Köhlers in Weimar, Wiesbaden, 1993. I numeri editi dai Tamburini sono 25 (41c-57-66-87-92a-93c-97-100-107-108-116b-116c-130a-132c-137-139b-155b-163-174-175-176-177-184-185-189). La maggior parte di questi non risultano presenti in altre bibliografie.

15 BERENGO, 1980, pag. 200.

16 I documenti d'archivio citati sono conservati in: A.S.M. Commercio P.M., 355 fascicolo Valdoni.

17 Biblioteca Trivulziana, *Ruolo Popolazione 1811*, Vol. 28 e *Ruolo Popolazione 1835*, Vol. 58.

18 *Ruolo 1811*, Vol. 28 e *Ruolo 1835*, Vol. 56.

19 Presso la Raccolta Bertarelli è conservato un gioco dell'oca privo di margini e di indicazioni, nell'esemplare completo messo a disposizione da un collezionista privato si può leggere: «Si vende in Milano nella Stamperia Tamburini in Contrada di S. Raffaele, come pure trovansi vendibili il Tesoro Aperto pei giuocatori del Lotto, la Fortuna in mano, la Borsa d'oro e d'ogni qualità d'Almanacchi».

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

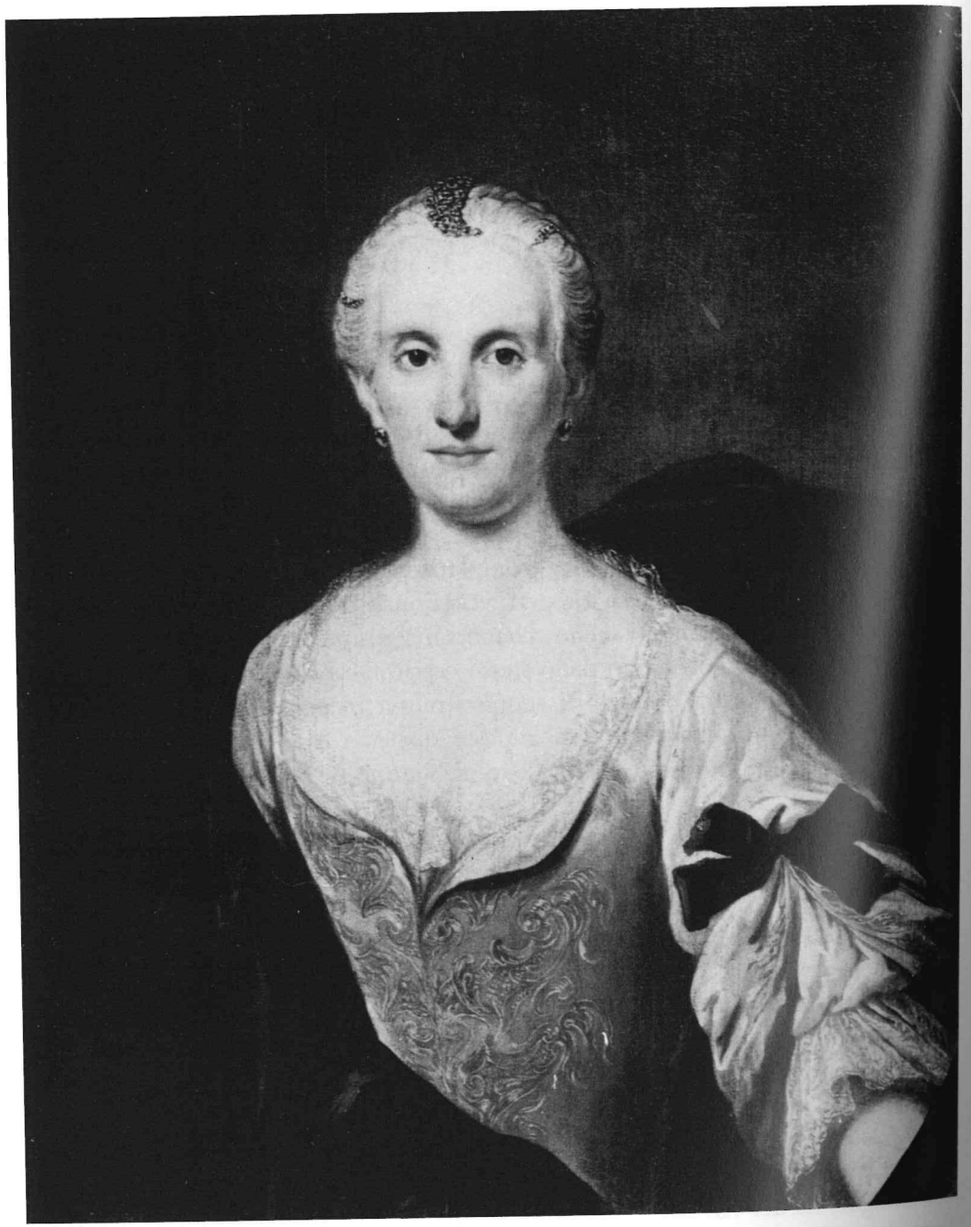
SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

LETTERE INEDITE DELLA PRINCIPESSA TRIVULZIO (1730-1750)

Carla Paggi Colussi

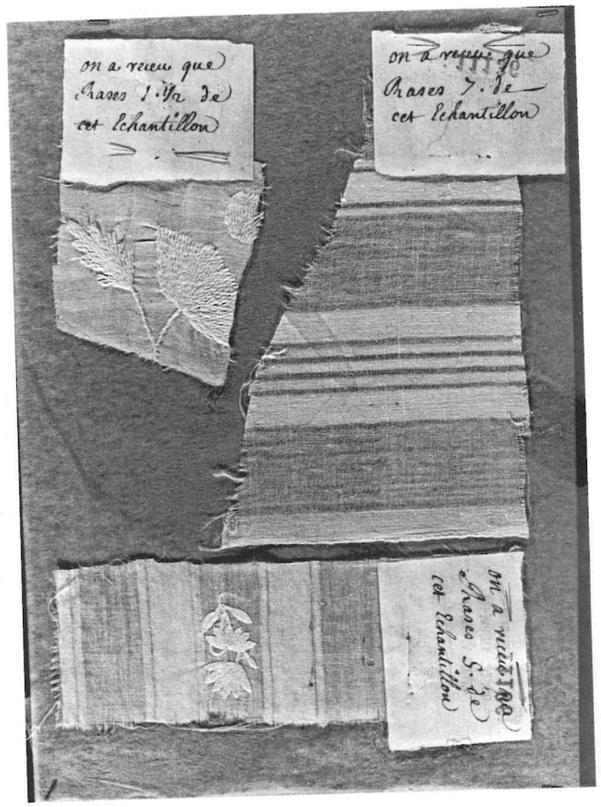
I Civici Istituti Culturali milanesi hanno avuto sempre dei rapporti privilegiati con la famiglia Trivulzio e sono divenuti nel corso del tempo depositari di significativi documenti storico-artistici ad essi appartenuti.
Anche le Civiche Raccolte di Arte Applicata e Incisioni hanno goduto di questo privilegio, ed hanno potuto inserire esemplari di notevole rilevanza nelle proprie Raccolte. Non ci riferiamo solo a reperti eccezionali come gli Arazzi dei Mesi Trivulzio ma anche a documenti meno eclatanti ma sempre di notevole interesse storico proprio perché provenienti dallo stesso ceppo familiare.
A seguito di un'accorta politica di acquisti messa in opera dalla Direzione, recentemente si è ottenuto che non andasse disperso un interessante carteggio, acquistato per la biblioteca della Raccolta di Stampe A. Bertarelli dal dott. Claudio Salsi[1].
Si tratta di 79 documenti scritti, comprendenti 75 lettere a firma della "Principessa Trivulzio" e indirizzate alla "Marchesa di San Giorgio" a Torino, e due a firma del "principe Trivulzio". Inoltre vi sono due note spese e alcuni campioni di nastro e di tessuto. Le lettere sono datate dal 10 gennaio 1730 al 30 marzo 1751.
Trattando soprattutto di moda, soggetto ampiamente documentato all'interno della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli che già possiede una ricca serie di materiale iconografico, legislativo e storico sull'argomento, queste missive vengono a costituirne un importante completamento.

Stabilire con esattezza l'identità dei corrispondenti è stato il primo obbiettivo della presente ricerca[2]. All'epoca del carteggio, 1730-1752, erano presenti più rami delle due famiglie, sia dei Trivulzio in Milano che dei Biandrate di San Giorgio a Torino.
Fatte alcune ipotesi iniziali, qualche raro accenno contenuto nelle lettere, ha permesso di accertare che la principessa Trivulzio era la moglie di Antonio Tolomeo[3], il futuro munifico fondatore del Pio Albergo Trivulzio, nata contessa Maria Archinto e vedova di Giorgio Clerici[4] e che la marchesa di San Giorgio era Marianna Della Chiesa di Cinzano, moglie del conte Vittorio Amedeo Biandrate di San Giorgio, marchese di Lusiglié[5].

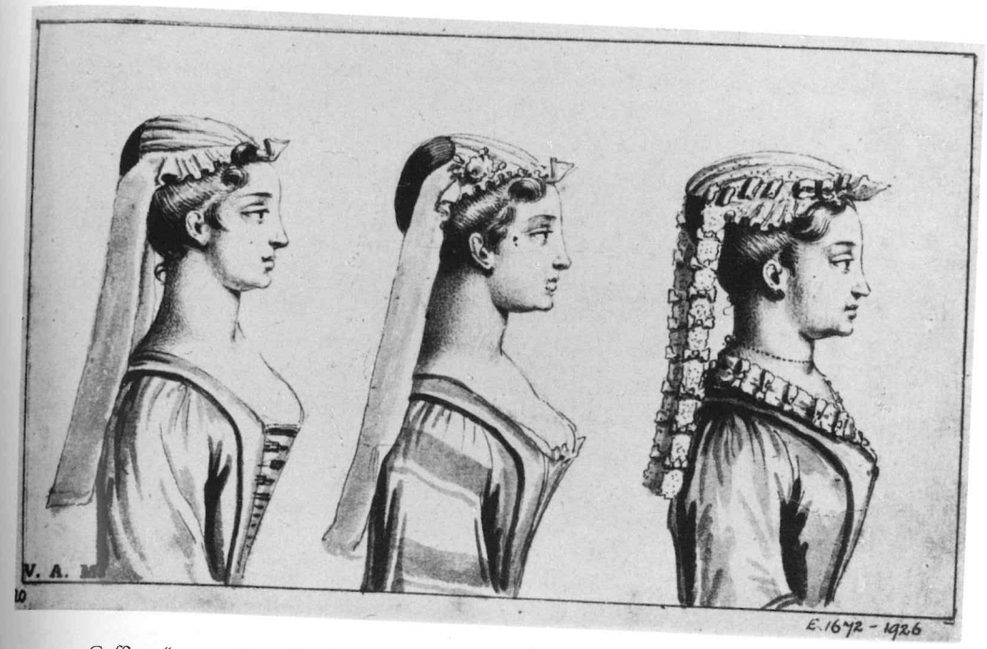


La principessa Maria Trivulzio Archinto, Pio Albergo Trivulzio.

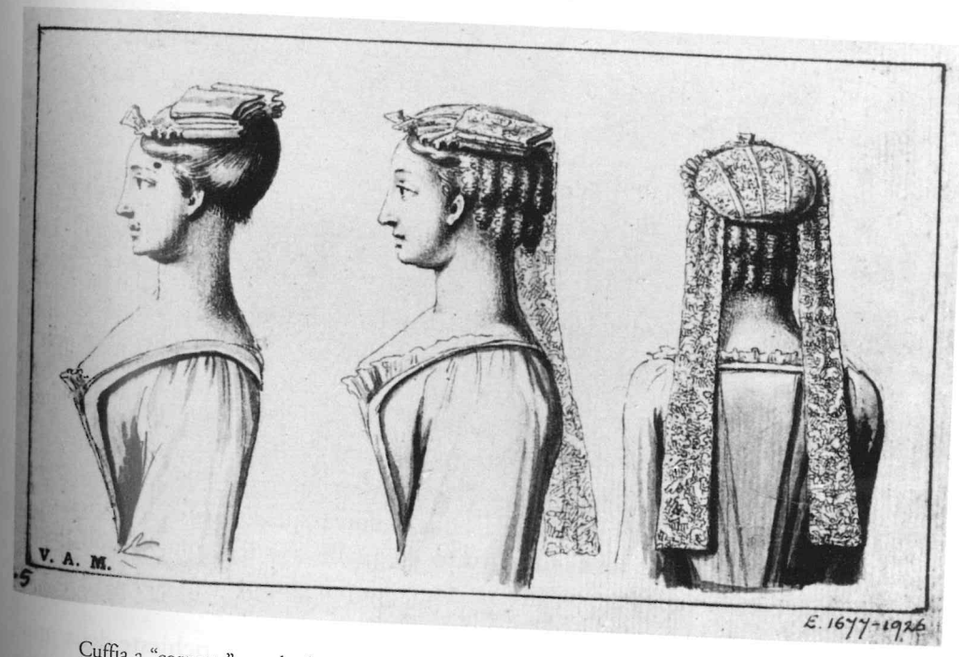
Il fascino particolare di questo scambio epistolare risiede soprattutto nella "normalità" degli argomenti trattati e nella immediatezza delle richieste fatte.
Le lettere della Principessa Trivulzio all'amica marchesa di S. Giorgio ci permettono di essere spettatori privilegiati della vita e dei problemi quotidiani di una dama di alto rango, dell'organizzazione del palazzo, dei rapporti con la servitù, della nascita e della morte di infanti, di malattie, di farmaci miracolosi.
I personaggi della nobiltà lombarda e piemontese che partecipano a questo intreccio epistolare, hanno sicuramente diversa valenza storica.
La figura più rappresentativa tra di essi, il principe Antonio Tolomeo, intorno al quale gli storici hanno condotto numerosi studi e ricerche[6], è autore di due lettere del carteggio, inviate a colui che si suppone essere il marito della Marchesa di San Giorgio, il conte Vittorio Amedeo Biandrate di San Giorgio, marchese di Lusiglié[7]. Il nome non compare esplicitamente nelle missive, (cfr. doc. i n° 76 e 77) ma la medesima provenienza del carteggio e il tenore del contenuto che corrisponde a quello scambiato tra le due dame, fanno ritenere molto probabile tale ipotesi.
Il principe Trivulzio si rivolge al suo interlocutore chiamandolo "amico carissimo", per ringraziarlo dell'invio di "cialotte" e "rocambole"[8] e questo a conferma della fama di cui egli godeva quale raffinato cultore della buona tavola.
La marchesa di San Giorgio, l'interlocutrice gentile e paziente alla quale la principessa Trivulzio indirizza le richieste più diverse, è un'elegante dama piemontese che gode di grande considerazione presso la principessa per il buon gusto e la raffinatezza che le sono propri e che appaiono evidenti fino dalla lettura del suo contratto dotale[9].
È difficile capire il tipo di rapporto esistente tra la principessa Trivulzio e la marchesa San Giorgio. Non sono chiare le motivazioni per le quali una dama di grande casato come la San Giorgio, di quindici anni più anziana della Trivulzio, si presti ad accontentare le numerose richieste di abiti e accessori che questa le indirizza per sé e per amici e parenti.
Un'ipotesi plausibile è che vi fossero in seno alla nobiltà personaggi noti per il loro buongusto o comunque per ricoprire all'interno della propria cerchia una decisa leadership, legata in questo caso al mondo della moda, che li rendeva elementi preziosi di raccordo tra utenti e produttori.
Il fatto che la marchesa di San Giorgio risiedesse a Torino costituiva un ulteriore vantaggio in quanto la città, sede della Corte, era per tradizione sotto l'influenza della Francia soprattutto per quanto riguardava le fogge del vestire.
È noto come all'epoca vi fosse un grande interesse per tutto quanto proveniva da quel paese, interesse così esasperato che alla fine molti artigiani italiani dovevano fare apparire i loro manufatti come fossero di provenienza francese.[10]
In Piemonte si parlava francese, ma anche a Milano, soprattutto tra i nobili. Nel carteggio vi sono ben trenta lettere scritte in francese. I giovani venivano educati ad esprimersi in questa lingua ed era molto importante avere della servitù francese: le



Campioni di mussola del carteggio Trivulzio,
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



Cuffia a "cornetta" con barbe pendenti, Bernard Lens, *The Exact dress of the Head*, tav. 25,
per gentile concessione del Consiglio di Amministrazione della Victoria & Albert Picture Library.



Cuffia a "cornetta" con barbe ripiegate, Bernard Lens, *The Exact dress of the Head*, tav. 20,
per gentile concessione del Consiglio di Amministrazione della Victoria & Albert Picture Library.

cameriere, il cuoco, il parrucchiere, il sarto. Durante i viaggi che la nobiltà di tutta Europa compiva a Parigi, sia per studio che per diporto, venivano acquistati preziosi accessori che data la loro provenienza acquisivano maggior pregio e attualità. Per una dama come la principessa Trivulzio era quindi naturale rivolgersi a Torino per fornire il suo guardaroba. Chiede l'intervento dell'amica torinese per far confezionare abiti, cuffie, guanti, calze ed anche per ottenere campioni di stoffe e di nastri. Le richieste più frequenti riguardano le cuffie.

La moda della prima metà del XVIII secolo fa di questo accessorio uno degli elementi vestimentari più diffusi e utilizzati in occasioni molto diverse: per passeggiare in giardino, per ricevere in salotto o in camera da letto, per giocare a carte, per viaggiare, come testimonia la copiosa produzione pittorica dell'epoca, sia italiana che francese, dai Longhi a Watteau, da Rosalba Carriera a F. De Troy, a Chardin. La diversità delle foggie era determinata dall'uso a cui era destinato il copricapo e dalla fantasia di chi lo confezionava.

Tra i diversi tipi di copricapo che la principessa Trivulzio richiede c'è la "cornette", (cfr. doc. n° 25) un tipo di cuffia o "bonnet", costituito da una piccola porzione di tessuto che veniva collocata in alto sulla testa, alla quale erano attaccate due o più "barbe", vale a dire strisce di pizzo o tessuto che ricadevano libere sulle spalle[11]. Se invece venivano ripiegate sulla testa così da pendere sopra le orecchie erano dette "bavolet".[12]

Più che vere e proprie cuffie, erano di fatto delle ridotte acconciature per la testa, legate alla foggia nella quale erano accomodati i capelli. Talvolta non più larghe del palmo di una mano, venivano spesso coperte da un fichù triangolare di seta o di pizzo, indossato con la punta in mezzo alla fronte, e detto in questo caso cuffia "battent l'oeil"[13].

Una cuffia con caratteristiche diverse ma con questo stesso nome, che incornicia il viso rasente agli occhi, è molto diffusa nella seconda metà del XVIII secolo come attestano molti ritratti.

Per uscire è più indicata la "bagnolette",[14] ben conosciuta anche dalla Trivulzio che così la descrive:

"....per la bagnolette che desidererei questa è una semplice cuffia che si attacca sotto il mento con dei nastri e che non ha colletto e serve molto bene a preservare la testa dall'umidità; in francese la si chiama comunemente "un vieille". Lei mi obbligherà infinitamente nel farmela fare e nell'inviarmela, dato che al presente ho una infiammazione ai denti che mi disturba molto....." (doc. n° 51)

Di tessuto molto leggero, le cuffie erano guarnite con nastri e pizzi ad ago o a fuselli. Il pizzo assortito a quello della cuffia veniva spesso utilizzato anche per decorare le maniche delle vesti, soprattutto di quelle che terminavano all'altezza del gomito, ed erano applicati in diverse fogge: a più ordini, a cascata, a pagoda, "ingagianti"[15] quando terminavano a punta, ecc.

Le cuffie, come si può constatare, sono oggetto delle maggiori richieste della principessa. Ne domanda in continuazione di nuove alla San Giorgio e soprattutto



La "scuffiera", Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



Macchina per fabbricare calze, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

manda le proprie a rimontare e ammodernare cambiando la disposizione dei pizzi o rinnovando i nastri. L'abilità delle "scuffiere" di Torino sembra fosse ben conosciuta e così la principessa si rivolge alla San Giorgio:

".....Si ritrovano nelle mani di una di coteste scuffiere per nome Madama Boucheron alcune mie scuffie da me alla medesima mandate perché me le rimonti all'ultima moda e usando della confidenza che la bontà della mia cara e riverita Sig. ra Marchesa mi permette, la prego di far incaricare alla predetta scuffiera si la diligenza e attenzione in rimontare tali scuffie mentre le attendo con desiderio....." (doc. n° 1)

Circa un anno dopo, sempre a proposito di cuffie:

".... Avendo ricevuto la cassetta delle scuffie rimontate, rendo alla bontà colla quale ella mi ha favorito, tutte le maggiori grazie..... La signora Marchesa Fiorenza[16] è tuttavia alla campagna e non avendo perciò potuto ancora consegnarle le sue non posso ora dir nulla alla mia cara Signora Marchesa, se riescono di suo gusto come io peraltro credo che saranno..... Quando alla Signora Marchesa Fiorenza non piacciano le sue scuffie nella maniera in cui sono rimontate, prenderà la libertà di rimandarle come ella me ne dà la licenza...." (doc. n° 4)

"..... Mi mancò il tempo nella posta passata di ringraziarla delle scuffie che ricevei.... sono riuscite affatto di mio pieno gradimento e in tutto conformi al conosciuto di lei buon gusto, e ciò tanto è vero che in appresso prenderò libertà di mandarle delle scuffie che già tengo perché mi favorisca di farle montare alla stessa maniera.

Oggi però non ho ricevuto i bindelli che mi accenna nella stimatissima sua del 21 corrente...." (doc. n° 7)

Riceverà i bindelli circa quindici giorni dopo come è scritto nella lettera datata 8 luglio 1732 (doc. n° 8).

I nastri, componente fondamentale nell'abbigliamento del XVIII secolo, sono un soggetto presente nella corrispondenza tra le due dame. Allegati alle lettere della principessa troviamo alcuni campioni di nastro di taffetà di seta rosa, "color di oro", "color di perla", uno verde ed uno viola.

Vengono talvolta inviati come campioni oppure richiesti per utilizzi vari. Ecco come, senza trascurare le amate cuffie, la principessa rivolge le sue richieste alla marchesa:

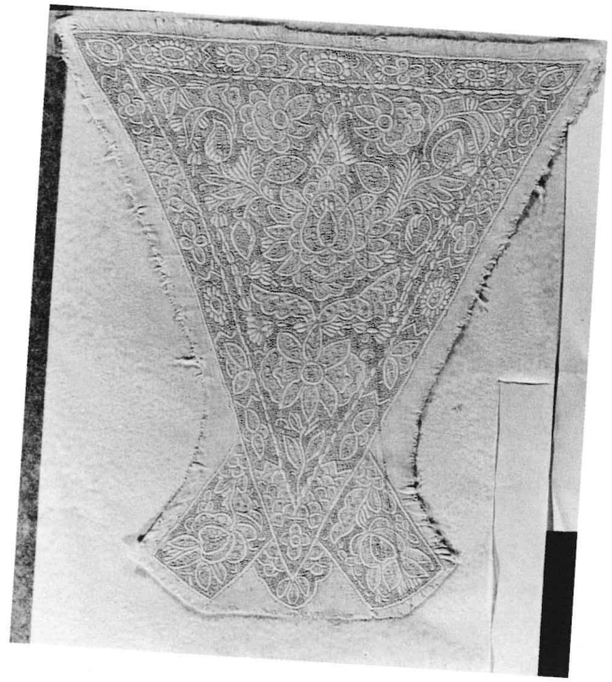
"...prendo ora animo di darle un incomodo essendone impegnata da una dama mia amica.

Questa è giovane e ha lutto e vorrebbe una scuffia all'ultima moda, galante e propria della stagione con blondin, senza argento ma con qualche fioretti, che non importa siano di colore, da portare a papillon con pochi e con molti capelli.

Sa questa dama con quanto buon gusto la mia signora marchesa mi ha favorito in ogni mia commissione.....

Cara signora marchesa mi favorisca con la medesima congiuntura provvedermi de 60 braccia di bindello color di rosa, 30 di verde e 50 di color di oro... " (doc. n.° 10)

Un'altra delle richieste della principessa Trivulzio è legata ad un preciso avvenimento storico, la morte della consorte del re Carlo Emanuele III, Marianna d'Austria, avvenuta il 13 gennaio 1735, durante l'occupazione piemontese del Ducato di Milano.
Si dispone che la nobiltà di tutto il Ducato vesta a lutto "di panno o sia drappo di lana, escludendo fino a nuovo ordine qualunque drappo di seta e prescrivendo alle dame che usino delle scuffie di velo nero per i primi 40 giorni dopo dei quali potranno usare delle scuffie di seta saglia senza merletti, con frangia o senza, e con nastro nero fino a che durerà il lutto di lana"[17]. Ecco come la principessa si riferisce all'evento avvenuto appena dieci giorni prima:
".... Qua siamo tutte in somma tristezza per la morte della nostra padrona, io non ho avuto l'onore di conoscerla ma sento da tutti che fosse una Principessa adorabile, siamo giustamente in gran lutto e per tale effetto vorrei pregare la mia cara Signora Marchesa farmi la grazia di farmi fare una scuffia con tutto il fornimento di velo couppé mentre in Milano non se ne trova...." (doc. n° 14)
Tra gli accessori richiesti a più riprese dalla principessa vi sono anche calze di filo lavorate a maglia e ricamate:
"....Venendo alle mie preaccennate commissioni le dirò che dal Patria (il corriere) ho ricevuto l'avvisata scatola con la cornetta da portarsi con molti capelli e col bonetto per la di lei serva mia figlia, tutto a mio gusto. Ho parimenti ricevuto tra l'ultima spedizione e la precedente, cinque para di calze in tutto, ma un paro solo mi vanno bene alla gamba, sicché darò le altre alla Marchesa Clerici mia nuora[18]; e però la prego di farmene fare qualche altra para di refe a aguccia[19] secondo la misura mia, ch'ella già tiene, con fare avvertire che il fiore ricamato con lana sia un poco più grande e ancor più rilevato, e di diversi colori..." (doc. n° 25)
Sempre nella stessa lettera è formulata anche una richiesta per guanti, che vengono in genere ordinati in quantità molto rilevanti, anche quattro o cinque dozzine per volta!
"..... La prego ancora farmi fare una dozina di guanti di varj colori e di lustrino, secondo i già favoritimi, ma che siano un pochetto più stretti...."
"... Già dal Patria ho ricevuto i guanti. Ora la prego farmene fare tre dozine glassé, cioé una dozina e mezzo color cannino e un'altra dozina e mezzo colore scuro ma vorre che fossero della misura ch'ella già sa, facendo avvertire che la mia mano è piccola ma il braccio un poco grossetto...." (doc. n° 30)
" ..... In quanto ai guanti io ho trovato solo quelli di Richeler, guantaio del Re che mi vanno bene anche se le dita sono un po' troppo larghe e un po' troppo lunghe, lei mi farà il piacere di ordinarmene allo stesso Richeler tre dozzine bianche e una dozzina giallo chiari, con l'osservazione che egli faccia le dita un po' più strette e un po' più corte, dato che per il braccio e la mano vanno a meraviglia...." (doc. n° 57)
In questa stessa lettera vi è un Post Scriptum ed una nota sul retro sempre relativa ai guanti:



Pettorina ricamata a "trapunto",
Civiche Raccolte d'Arte Applicata (inv. F.M.1).

"P.S. Io la prego di aggiungere sei paia di guanti da portare a letto mezzi onti che lei mi invierà per favore con gli altri...."
"..... Io ho anche ricevuto i guanti che lei mi ha inviato dal signor D'Embrun e che sono molto proporzionati alla mia mano, solo le dirò che quelli bruni mettendoli si rompono facilmente, ciò che deriva dall'essere stati bruciati durante la tintura...." (doc. n° 59)[20].
".... avrei bisogno d'una dozzina de para de guanti de tafettà, ben fati ma foderati per l'inverno come altre volte la mia cara Marchesa mi ha fatto fare con tanta bontà...." (doc. n° 64)
".... riguardo ai guanti la prego mia cara Marchesa di ordinare all'operaio che le dita siano un po' più strette e di tenere il braccio più lungo in alto, per il colore io non ne vorrei affatto di rossi come quelli ultimi, bensì di bianchi, di scuri, di gialli e di altri colori assortiti ma non di verdi né di rossi....." (doc. n° 70)
"..... al presente sono a supplicarla di un'altra commissione di sei dozzine di guanti di cui tre dozzine d'estate e tre dozzine d'inverno, ma tutti di pelle bianca e glacé...." (doc. n° 71)

Il periodo nel quale si svolge il rapporto epistolare tra le due illustri dame del nostro carteggio, è quello dove inizia a diffondersi e quindi ad affermarsi in tutta



Il principe Antonio tolomeo Trivulzio,
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



Il marchese Carlo Giorgio Clerici, proprietà marchese Clerici, Milano.

Europa il successo dell'abito che verrà portato fino quasi alla fine del secolo. Si tratta dell'"andrienne" detto anche "abito alla francese" o abito a "plis Watteau" o "robe volante".
Naturalmente, come accade per molti manufatti di moda, il nome varia per molteplici ragioni, non ultima la collocazione geografica.
Si tratta di una veste caratterizzata dalla linea morbida e ampia dovuta a una serie di pieghe sciolte che partono dietro,dalle spalle e terminano con un po' di strascico. Nella parte anteriore il busto è aderente e scollato. Il nome "andrienne" deriva da una commedia rappresentata a Parigi nel 1703 dove la protagonista appariva in scena con un abito del tipo di quello sopra descritto.
La principessa Trivulzio nomina l'andrienne in più lettere:
"..... Li mando la mostra del colore che desidero facci fare il raso per la veste consaputa ma bisogna si averti che non sij più scuro altrimenti parirebbe nero ma giustamente come la mostra e si vorrebbe in fili 12 acciò sij più bello e forte; la veste o sij andrien si vorrebbe propontata conseguentemente foderata di cendale bianco e con una guornitura de capilere (?) del medesimo colore della veste ma se vedesse che per essere la veste de grand'inverno forse fusse meglio farli fare la guornitura de felpetta simile alla mostra che li mando. In questo mi rimetto a lei intieramente al suo buon gusto ma che tutto sij unito dello stesso colore..... La guarnizione deve essere solo sino alla centura maniche e sacocie e sicome a Roma le mode vi sono assai tardi, l'esser fermata ai fianchi per essi sarà moda nova..... si desidera pure un sottanino compagna della veste benché mi pare uno sproposito...." (doc. n° 18)[21]
".... farmi la grazia di vedere se può ritrovarmi in Torino un' Andrienne di raso color di porpora prepontata conforme a quella della quale mi favorì due anni or sono, guernita de' suoi fiocchetti, e nel caso, che la ritrovi inviarmela con la nota del costo, che compirò subito. Se poi non se ne ritrovasse di già fatta, potrà farmi il favore di rimettermi alcune mostre di raso del pred.to colore, ch'io sceglierò quello, che sarà di mio mag.re aggradimento, e la supplicherò poi di farmi fare la detta Andrienne....." (doc. n° 42)
"..... vorrei proporla d'un nuovo favore, vorrei mi facesse fare una bavarese[22] per un'andrien d'estate ma la vorrei tutta d'oro e argento senza alcun colore ma bramerei fossi galante ma ligiera e che non mi ingrossasse la talia...." (doc. n° 45)
Quasi alla metà del XVIII, pur essendo l'andrienne molto diffusa, essa non veniva ancora riconosciuta come veste per le occasioni ufficiali.
Abbiamo una precisa conferma di ciò nell'episodio dell'arrivo a Milano nel mese di maggio del 1739 dell'Arciduchessa Maria Teresa. Lo scritto di Carlo Celidonio, cerimoniere di Corte,[23] offre una vivace descrizione di come si svolsero gli avvenimenti. Ne riportiamo alcuni brani:
"È lungo tempo che le Dame di Milano non hanno avuto occasione d'intervenire alla Corte; E come per loro è di maggior comodo e minor dispendio il vestirsi di quell'abito che vien chiamato Andrienne, era ormai andato in totale disuso l'abi-

to del Mantò. Riflettendosi dunque non solo alla grave spesa che richiedevasi per provvedere le Stoffe per tal sorta di Vestimento, ma insieme alla difficoltà di trovar le pezze di quella misura che bastassero al bisogno, poiché tutte quelle fabbricate qui, ed altrove sono proporzionate alla misura della semplice Andrienne, tal'una figuravasi potesse considerarsi egualmente approposito e riverente un'altra foggia di veste, che vien usata in qualche Corte; perciò nel medesimo tempo ..... (S.E. il Conte Governatore) scrisse pure alla Contessa de Fuichsin Maggiorduoma Maggiore dando qualche motivo per esplorare quale fosse l'abito, con cui dovessero presentarsi le Dame.....pervenne la lettera responsiva della Contessa de Fuichsin Maggiorduoma Maggiore con la specificazione della qualità dell'abito con cui dovevano necessariamente presentarsi le Dame. I sentimenti della lettera erano che se fosse stato in facoltà di sua Altezza Reale di poter arbitrare su questo particolare, avrebbe volentieri aderito, che si prevalessero di qualunque Abito, ma per doversi conformare all'intenzione della Corte Cesarea, era preciso che si vestissero in Mantò....."

Tre le "mostre" cioè i campioni che si scambiano la principessa Trivulzio e Marianna della Chiesa San Giorgio vi sono tre frammenti di un tessuto molto di moda in quel periodo, la mussola di cotone. Si tratta di una stoffa particolarmente leggera e trasparente, talvolta rigata come nel caso di due dei nostri campioni, e ricamata. Su ogni campione è appuntato un foglietto con indicata la misura in braccia[24].
"..... la mussolina pure è assai bella attenderò poi la brodata ma la prego dirmi quante braccia crede d'avermene mandato perché dubito che qualche d'uno possi avermene preso un braccio perché non ne ho trovato che 7 braccia e siccome l'avevo pregata mandarmene 8 braccia cara Marchesa la prego dirmi se tale mussolina si misura a braccio lungo di tela o pure di seta perché se fusse di seta il conto sarebbe giusto....." (doc. n° 49)
"..... Io ho ricevuto da tempo la mussolina ricamata che lei ha avuto la bontà di inviarmi e le avevo già accusato ricevuta dicendole che l'avrei desiderata un po' più chiara e il ricamo meno confuso ma che l'avrei tuttavia trattenuta; la mia lettera deve essere andata smarrita....." (doc. n° 51)
"..... in vece de 6 rasi[25] di musolina rigata e ricamata secondo la mostra che li includo non sono che rasi 5 secondo la misura del raso da lei mandatomi, e per maggior sua soddisfazione li mando una mostra de tutte le tre sorte di mussolina che mi ha favorito in quest'anno con la misura, e una mostra della quale bramerei mene mandasse 6 brazza della medesima qualità quando trovasse di simile essendo molto più fina di quelle mi ha favorito di mandarmi, e questa la presi quando fui a Torino alla Bottega del Maresciallo...." (doc. n° 73)

Molti dei capi d'abbigliamento che la principessa Trivulzio richiede a Torino sono ornati da preziosi manufatti considerati una componente essenziale del costume del XVIII secolo, si tratta dei pizzi.

Nel carteggio essi compaiono esplicitamente in più lettere, e questo consente di porli a confronto con un altro documento che mi preme di segnalare, cioé il contratto dotale della marchesa di San Giorgio. Per quanto esso non faccia parte della nostra nuova acquisizione può essere considerato parte integrante di essa e testimonianza del livello di raffinatezza e modernità del corredo della dama che diverrà in seguito l'interlocutrice della principessa Trivulzio[26].

La scherpa, allegata al contratto, contiene l'elenco degli oggetti e del guardaroba della sposa. I singoli capi della dote, come è consuetudine sono annotati con a fianco la somma corrispondente al loro valore e sono seguiti dall'elenco delle voci che concorrono a formare la cifra segnata: indicazione dei diversi materiali occorrenti, il costo delle quantità necessarie, il costo della fattura e delle "altre cose fornite dal sarto".

I tessuti utilizzati per confezionare gli abiti della marchesa sono molto preziosi: "damasco bleù di Francia", "brocato bianco a fiori d'oro", "raso di Torino" "tella piccata di Marseglia" facendo in questo ultimo caso probabile riferimento al cosiddetto ricamo di Marsiglia, una particolare tecnica di trapunto descritta anche da Saint-Aubin[27].

I capi in essa elencati e i materiali utilizzati, dovrebbero corrispondere a quelli in uso all'epoca del matrimonio della San Giorgio avvenuto nel 1699, infatti sono elencati "giuppe", "mantò", "pegnoir", "corsetti o sia brassiere". Nel contempo si osserva invece come essi evidenzino anche fogge assai più evolute e moderne, ed il superamento di alcuni modelli caratteristici dell'epoca. Tra questi ad esempio la cuffia alla "fontanges" caratterizzata da una rigida cresta di pizzo che contribuisce a far sembrare più alta la figura.

Non vi sono di queste acconciature nel corredo di Marianna della Chiesa, vi sono invece ben sette "cornette", lo stesso genere di cuffia che circa trent'anni dopo le ordinerà la principessa Trivulzio.

Caratteristica dei pizzi del periodo che coinvolge le due dame è quella della leggerezza e della vaporosità, sia per i pizzi di lino (la fibra è filata a mano con una sottigliezza mai più eguagliata) che per quelli di seta e vengono forniti di altezze diverse a seconda dell'impiego a cui sono destinati.

L'utilizzo ne prevede l'arricciatura che contribuisce a creare l'effetto caratteristico di leggero e voluminoso a un tempo.

Le richieste della principessa Trivulzio che comprendono pizzi, sono legate soprattutto a cuffie, mantiglie, mantellette e anche a "manicini", i preziosi polsini arricciati, e ad "angagiari"[28], questi ultimi applicati a più ranghi sovrapposti nelle vesti famminili con maniche al gomito. Vi sono anche guarniture per corsetti o busti.

Da quanto richiesto emerge una decisa propensione della principessa per i pizzi di seta. La blonda o il"blondì" nominati in alcune lettere prendono il nome dal colore naturale della seta, grezzo o ecru. Mantengono lo stesso nome anche quando il manufatto anziché restare "biondo" è tinto in nero.



Margherita Ala Ponzone Archinto,
Museo Civico Ala Ponzone, Cremona.



Teresa Lucini Archinto, proprietà conte Franco Arese Lucini, Milano.

La marchesa di San Giorgio invece, nel suo elenco dotale propende per i delicatissimi pizzi di lino prodotti in Francia o nelle Fiandre.
È interessante osservare le diverse tipologie di pizzi che compaiono nella dote di Marianna della Chiesa. Si tratta di pizzi di "Malines a brida" o a "griglia", di "pizzo d'Inghilterra", di "pizzo di Dieppe".
Marianna si fa guarnire con "Malines a griglia"[29] due "para de meze manighe" e un "corsetto di tella d'ollanda fodrato di tella di Tours" mentre di "Malines a brida" sono ornate delle "cornette" e un "corsetto ossia brassiera di tella piccata di Marsiglia" e ancora nella dote c'è "una toaletta grande di pizzo d'Inghilterra"[30] "un para d'angagiantes" sempre col medesimo pizzo e infine il pizzo di Dieppe,[31] nelle varianti a "griglia" e a "brida" per abbellire 4 "pegnoirs", cioè delle mantelline o accappatoi corti, da indossare per fare toilette.
La preziosità dei pizzi e la loro importanza non era considerata inferiore a quella dei gioielli.

Gli argomenti trattati nella corrispondenza dalla principessa Trivulzio comprendono numerose note di "costume" che pur non riguardando propriamente la moda, sono assai interessanti per mettere a fuoco il personaggio e il suo tempo.
Il problema dell'organizzazione della casa e della servitù è materia che coinvolge anche la nostra dama e precisi riferimenti sull'argomento sono contenuti in diverse lettere nelle quali la principessa si rivolge all'amica per chiederle di mandarle del personale domestico.
Per lo più si tratta di cameriere che devono essere capaci di svolgere alcuni compiti che richiedono particolare perizia, per cui raccomanda alla marchesa di "esaminarne bene l'abilità nel cucire, nel fare qualche scuffia bisognando, nel raccomodare qualche pizzo, nel lavarlo..." (doc. n° 35).
Devono inoltre essere anche robuste e sane perché dovranno essere in grado di affrontare particolari fatiche come "di star levate quasi tutta la notte mentre io ho per costume di andare a letto assai tardi..." (doc. n° 35)
Accenni al salario vengono fatti in alcune lettere, ma per lo più la principessa tende a fidarsi del buonsenso della marchesa per trattare la parte economica: "Veramente il salario ch'ella mi motiva mi pare un poco gravosetto, non costumandosi qui dar tanto a veruna cameriera piemontese. Nulladimeno in questo particolare lascio a lei tutto l'arbitrio e le pagherò quello ch'ella accorderà con questa legge però, che essa non palesi mai ciò che la pago, per non far crescere pretensioni nelle altre mie donne..." (doc. n° 31)
In un'altra lettera, nella quale chiede alla marchesa che le procuri un buon cuoco, le raccomanda "..... che sij savio fedele e economo perché sono povera donna, io non voglio pagare li duoi zecchini al mese e mangiare e bere e la casa..." (doc. n° 69)
La moralità, ma soprattutto il corretto comportamento delle cameriere è un argomento sul quale la principessa non transige.

"..... la prego.... sopra tutto farle ben capire che in mia casa si sta con gravissima soggezione, non si esce se non quando voglio io, non si fa famigliarità con uomini che sono alla mia servitù nè con altri." (doc. n° 31)

Molte altre notizie sulla vita della principessa Trivulzio, su coloro che le furono vicini, sugli avvenimenti di cui è stata testimone, possono essere ricavati dalla lettura delle missive inviate a Torino. In questa occasione si è dato maggior rilievo al tema più trattato, le richieste relative a manufatti di moda, pertanto è soprattutto su di esse che mi sono soffermata.
Nelle *Notizie biografiche* di Maria Trivulzio Archinto, il lettore potrà trovare notizie che dimostrano il carattere anticonformista della dama e la sua esistenza movimentata: la separazione dal marito, i molti viaggi, la vita di Corte, le poche soddisfazioni familiari, la salute malferma, la scarsa considerazione per non dire la diffidenza che le riservano le autorità cittadine e non.
In qualche caso si può ipotizzare l'esistenza di rapporti affettivi, come per il soggiorno a Lione. Proprio in questa direzione sono orientate le ricerche cui abbiamo accennato più sopra, per cui possiamo sicuramente affermare che non abbiamo ancora concluso con le vicende della principessa Trivulzio, e avremo modo di incontrarla ancora.

La principessa Trivulzio: Notizie biografiche

L'autore vero e proprio del carteggio, la Principessa Trivulzio è Maria Archinto. Nasce a Milano il 7 settembre 1696, il padre è Carlo Archinto, la madre Giulia Belgioioso. È la quinta di dodici figli, di alcuni dei quali si hanno chiari riferimenti nelle lettere. Al momento della nascita alcune complicazioni fanno dubitare che la piccola possa sopravvivere, tanto che "nell'istesso giorno per necessità fu battezzata in casa..."[32].
La principessa Trivulzio è sicuramente il personaggio più complesso che emerge dal carteggio, è lei che firma costante e puntuale per la durata di circa venti anni, le lettere indirizzate all' amica torinese.
È pur vero che il periodo nel quale le due dame si scrivono è quello nel quale lo scambio epistolare è talmente in uso da divenire un mezzo di espressione letteraria. Alcune delle lettere sono scritte in francese, la lingua più diffusa tra le classi sociali elevate in Europa. Chi le scrive materialmente è certamente un segretario, ma sovente la principessa non manca di aggiungere qualche riga di suo pugno che rende meno convenzionale la missiva.
Del suo primo matrimonio con il marchese Carlo Giorgio Clerici si hanno notizie dal contratto dotale che è datato 27 settembre 1713.
In esso il conte Carlo Archinto, Toson d'oro, promette di dare la figlia in sposa al marchese Carlo Giorgio Clerici, "subito che il medesimo sig.re abbi compita l'età



Antonio Giorgio Clerici, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

di diecinove". La dote è fissata in 18.000 scudi di cui 15.000 saranno versati all'atto della ratifica e pubblicazione del contratto dotale che deve avvenire entro un anno, i restanti 3.000 alla celebrazione del matrimonio.
Viene specificato che il padre verserà la prima quota mentre suo fratello, don Gerolamo Archinto, zio della promessa, nunzio apostolico a Colonia, provvederà a completare la somma pattuita versando 3000 scudi "in attestato della particolare compiacenza del soddetto matrimonio"[33].
Il 18 marzo del 1715 vengono celebrate le nozze tra Maria Archinto, poco più che diciottenne e il marchese Carlo Giorgio Clerici[34].
A novembre dello stesso anno nasce il figlio Antonio Giorgio[35].
In un atto datato 7 aprile 1717 il nonno dello sposo, presidente del Senato di Milano, marchese Giorgio Clerici, dà il suo assenso al nipote Carlo Giorgio "per andare a fare la campagna in Ungheria" e si impegna a sostenere le spese per l'arruolamento del reggimento, nonché per il mantenimento della famiglia.
Viene stabilito che, in assenza del marito Maria col piccolo Antonio Giorgio si trasferiràin una casa di Porta Romana, consegnerà tutte le sue gioie al "Marchese Presidente Avo nell'atto della firma della presente; e quando gusterà alla detta sig.ra Marchesina di comparire con quelle, le riceverà dal detto Sig.r Marchese per restituircele"[36].
Del carteggio fa parte un elenco di spese annotate da una certa Carlotta che sistema alcuni capi del guardaroba della "Ecc.ma Sig.ra Marchesina Clerize". Sono datate dal marzo del 1717 fino alla fine di luglio. Si accenna a "bonetti", "schufie", "Archove", "bindelli" ecc.[37].
La fortuna non assiste il giovane Clerici. Nell'agosto del 1717 muore durante l'assedio di Belgrado, mentre riposava nella sua tenda, colpito da una palla di cannone alla testa[38].
Non appena Maria ha notizia della sua vedovanza, chiede all'Arcivescovo di Milano l'autorizzazione a ritirarsi nel monastero di San Paolo per "servire Dio, godere la sua quiete, e dimorarsi qualche spazio di tempo", allargando la richiesta anche per due donne "di suo servizio" assicurando che "sodisferà il monastero mensualmente per tutto ciò che si convenirà, tanto per essa quanto per le" sue cameriere[39].
Allegata a questi documenti, vi è una nota che specifica l'organico della famiglia (servitù) che deve mantenere Maria Archinto nell'anno di lutto e un inventario di beni in suo possesso.
Nel documento vengono indicati sguattero e paggi, bambinaia e staffieri, in tutto 16 persone, probabilmente un personale ridotto perché è specificato che riguarda l'anno di lutto. Nel supposto inventario di quanto possiede sono elencati i beni più modesti fino a quelli più preziosi: si fa riferimento alle scorte di legna e candele per finire con la "farfalla di diamanti di 130 doppie"[40].

Non era ancora passato un anno della morte dello sfortunato marchese Clerici che Maria, la giovane vedova, viene richiesta in sposa dal principe Trivulzio.

In data 17 agosto 1718 infatti il principe Antonio Tolomeo Gallio Trivulzio invia una lettera al conte Carlo Archinto, che si trovava a Colonia per chiedere l'assenso alle nozze con la figlia Maria vedova Clerici. Una seconda lettera il principe l'invia poco dopo anche al fratello Monsignor Gerolamo Archinto, Nunzio Apostolico a Colonia, per comunicargli il desiderio di sposare la nipote Maria[41].
Il contratto dotale tra il principe e "l'altre volte marchesa donna Maria Archinto Clerici" porta la data del 4 ottobre 1718, in esso si specifica che la dote è costituita da 24.000 scudi da 6 lire imperiali ciascuno.
Le vengono assegnate anche 100 doppie all'anno per "le spille e vestiario"[42].
Il matrimonio non può considerarsi tra i più riusciti e qualche indizio di ciò si intuisce anche dalle lettere inviate alla marchesa San Giorgio.
Il principe non ama troppo Milano e con il passare degli anni a causa anche dei suoi impegni presso la corte di Vienna, soggiorna a lungo nella capitale dell'Impero. Anche Venezia lo affascina per la sua vita vivace e brillante. Inoltre la campagna e le colline venete insieme alle stazioni termali della zona, gli offrono la possibilità di curare i non pochi acciacchi.
È molto attento alle sue condizioni di salute ed alle novità in fatto di farmaci. A Venezia gli vengono raccomandate le pillole di un certo dott. Beloste[43], ed ecco come la richiesta della principessa alla sua cara amica affinché gliele procuri, mette in luce alcuni aspetti del carattere del principe:
"..... Trovandosi il Principe mio consorte in Venezia ha inteso lodare non so da chi le pillole suddette e perché è esso amantissimo di provvedersi anche fuor di necessità di somiglianti applauditi secreti de i quali si è formata una piccola scanzia tanto per le occorrenze sue quanto per quelle degli amici, ha scritto a me di procurare da Torino o da Francia una dose competente delle pillole preaccennate col libretto che tratta delle medesime e non sapendo io a chi meglio ricorrere che alla solita gentilezza della mia signora Marchesa....." (doc. n° 12)
E qui la principessa ha trovato il modo, neanche troppo velato, di evidenziare il carattere ipocondriaco del marito
La coppia non ha figli maschi ed anche due bambine, Maria Lucrezia e Maria Teresa, nate rispettivamente nel 1723 e nel 1735, non sopravvivono che per pochi anni[44].
Dopo la morte della figlia Maria Teresa avvenuta nel luglio del 1739, all'età di 4 anni e mezzo, nella primavera del 1740 la principessa Trivulzio annuncia alla marchesa sua amica che presto sarà di passaggio a Torino poiché intende recarsi in Francia per rimettersi in salute. Nella lettera dell'11 maggio, questa volta da Modane, ringrazia ancora la S. Giorgio per le premure che ha ricevuto in occasione del loro incontro e per gli indumenti invernali (passamontagna e manicotto) che questa le ha procurato e che l'hanno protetta dal freddo. È felice di aver terminato la parte peggiore del viaggio, spera di riprendersi presto.
Da Montpellier probabile destinazione del viaggio in quanto sede di una famosa

scuola medica, fa sapere che è molto presa dalle relazioni sociali, gran parte del suo tempo è speso nel ricevere e restituire visite, intanto chiede alla marchesa che le invii dell'acqua di cerasco nero e, come per altre richieste contenute in precedenti missive, dice di servirsi come tramite dell' Ambasciatore (?) che provvederà a fargliela avere. (doc. n° 47)

Sappiamo da un'altra fonte che la principessa Trivulzio si trattiene in Francia, e precisamente a Lione, dove sembra soggiornare per un lungo periodo. La notizia non ci viene fornita dai documenti del carteggio in nostro possesso, che si interrompe proprio nel giugno del 1740 per riprendere alla fine di settembre del 1741, ma emerge da uno scambio di lettere tra la Trivulzio e Rosalba Carriera[45] alla quale la principessa, proprio da Lione commissiona diversi ritratti e miniature: "..... Ora mi trovo in Francia già d'un anno e mi tormentano acciò non parti senza lasciargli una mia memoria e vorrebbero un mio ritratto fatto dalla mia stimatissima Sig.ra Rosalba....".

La Carriera del resto ha raffigurato pure altri membri della sua famiglia: la sorella contessa Lucini, la nuora fulvia Clerici, il figlio Antonio Giorgio.

Il lungo soggiorno a Lione, dal giugno 1740 al settembre 1741 nasconde in realtà una vicenda finora sconosciuta nella vita della principessa Trivulzio, di cui non sembra esservi traccia neppure nei documenti relativi al principe Trivulzio.

L'avvenimento è la nascita di una bambina che avviene a Lione sul finire del 1740-inizio del 1741. Alla piccola viene imposto il nome di Marie Francoise de la Trinité d'Hericourt e subito dopo la nascita viene affidata al Convento de la Deserte dove soggiorna fino al momento del suo matrimonio, nel 1775, con il signor Noyel de Baronnat.

È interessante notare che al momento delle nozze, la sposa presenta un certificato sostitutivo di battesimo in cui dichiara di essere nata dal matrimonio di Antonio Tolomeo principe Trivulzio e donna Maria Archinto. Non essendo più in vita in quell'anno né il principe Trivulzio né la madre, questa dichiarazione non poteva essere smentita dagli interessati[46].

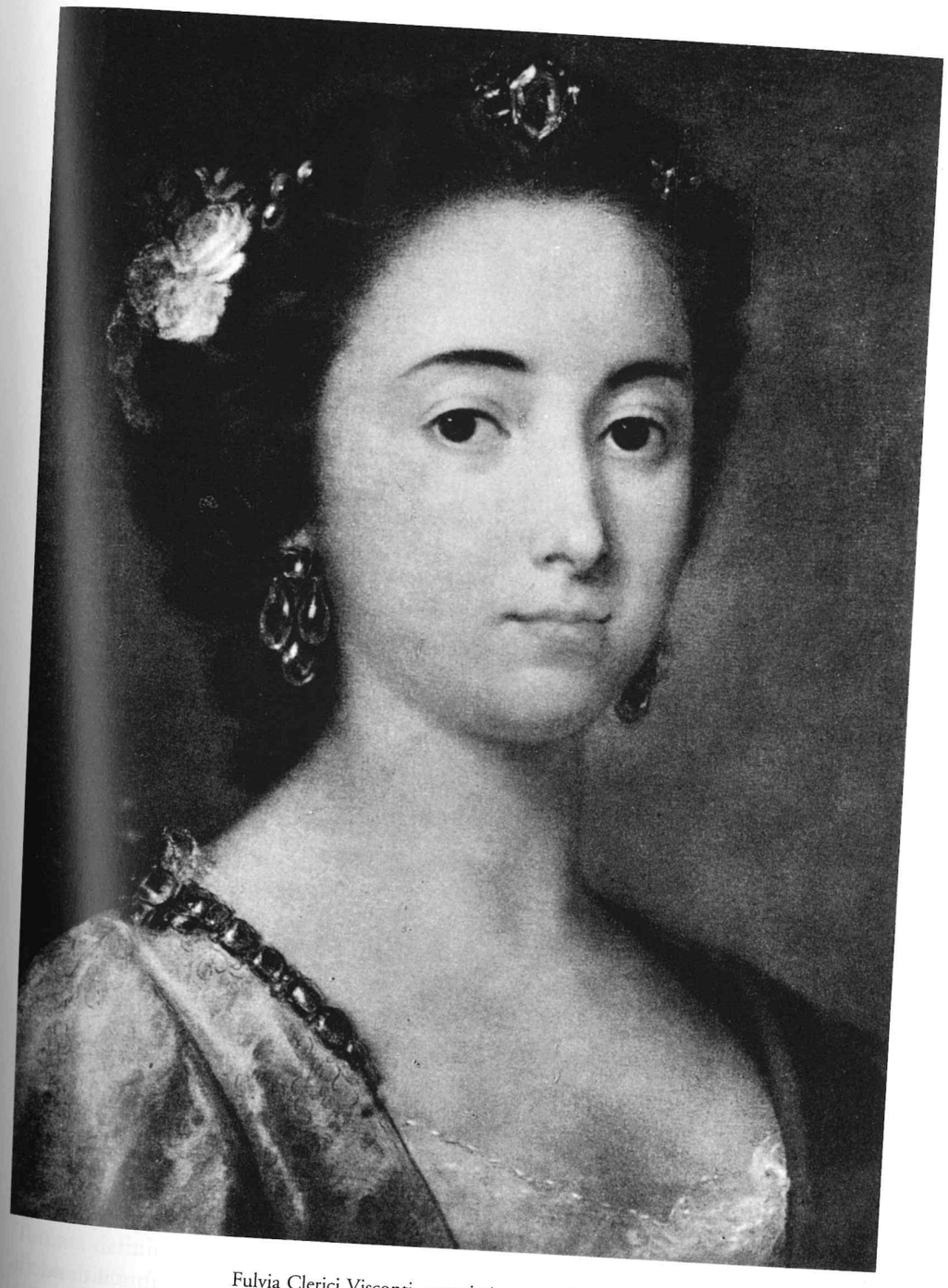
Tornando alle vicende familiari della principessa, il persistere della difficoltà di rapporti tra i due coniugi fa risolvere la coppia a porre fine all'unione.

Viene stabilito dai ministri competenti un piano per la separazione tra la principessa Trivulzio e il consorte che viene approvato da S.M. l'Imperatrice Maria Teresa in data 30 settembre 1751[47].

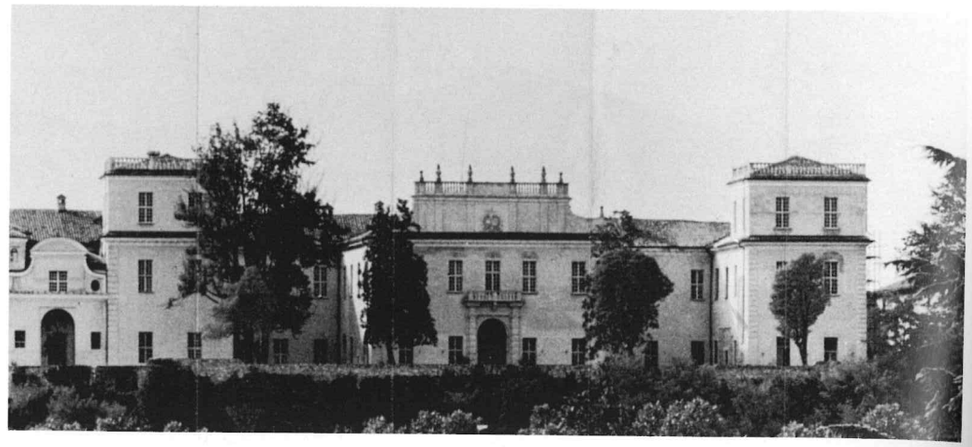
Purtroppo di questo piano chi scrive non ha potuto trovare traccia, ma se ne parla in un documento molto più tardo quando la principessa è già passata a miglior vita. È del 30 marzo 1767, in esso il principe restituisce al proprio figliastro, marchese Antonio Giorgio Clerici, 2/3 della dote della moglie[48].

Dopo la separazione dal marito, la principessa Trivulzio passa probabilmente qualche anno in particolari ristrettezze, forse vivendo anche fuori città o all'estero, in Francia.

Agli inizi del 1754 si trova a Parma e già risulta il suo impegno per ottenere l'au-

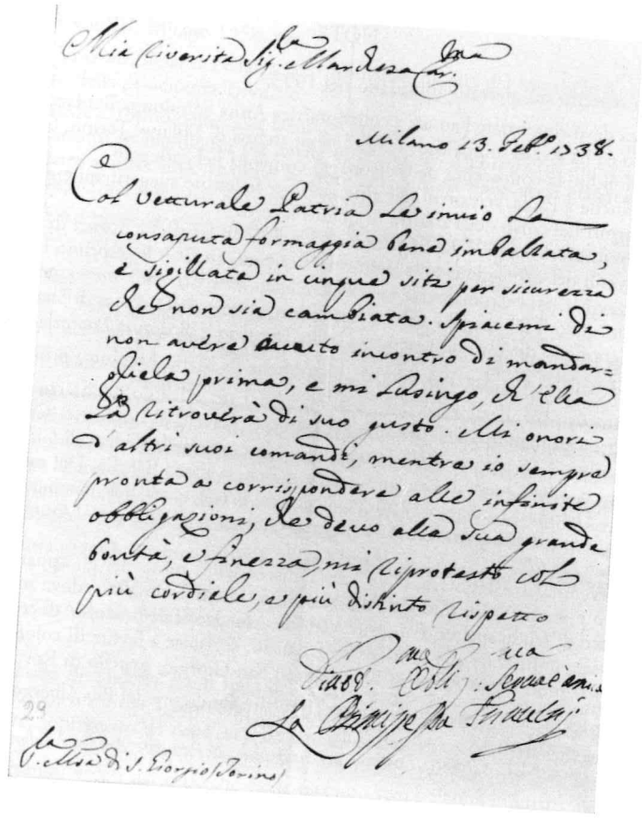


Fulvia Clerici Visconti, proprietà privata, Milano.



Castello di San Giorgio, San Giorgio Canavese, Torino.

torizzazione ad essere nominata prima dama d'onore della duchessa. La nomina è preceduta da un copioso intreccio epistolare tra il conte Beltrame Cristiani, Gran Cancelliere a Milano, e personaggi delle corti di Vienna e Parma.
Il susseguirsi degli avvenimenti è scrupolosamente riferito dal Cristiani al duca Sylva Tarouca, presidente del Consiglio d'Italia a Vienna.
Da quanto si scrivono i due, la principessa non sembra essere tenuta in grande considerazione presso la corte di Vienna. Entrambi i funzionari si preoccupano soprattutto di tutelare i beni del principe, affinchè la signora non sparisca con i mobili e i gioielli di famiglia[49].
Il 16 aprile 1754 la principessa Trivulzio scrive una lettera al Cristiani per raccontargli che la sera prima è stata chiamata urgentemente da Sua Altezza Reale la duchessa di Parma. Questa le ha comunicato il parere favorevole di suo marito a che la principessa diventi sua dama d'onore[50].
Il consenso ad accettare la carica offertale le viene concesso ai primi di giugno 1744 dopo molto tergiversare e per oculati calcoli diplomatici che vanno al di là della figura della principessa stessa. Di lei il Cristiani scrive: "Io conto che non si perda molto perdendo detta Dama e che non fa un gran guadagno S.A.R. (la duchessa di Parma, Madama Luisa Elisabetta) nell'acquistarla"[51].
Un guadagno deve comunque averlo fatto la principessa perché la Corte di Parma le assegnò uno stipendio altissimo, che deve esserle stato di grande aiuto per alleggerire la sua situazione economica sempre gravata da debiti[52].
Circa il servizio prestato dalla principessa Trivulzio presso la Corte di Parma, occorre ricordare che nel settembre 1757 l'Infante ritorna in Francia dove si tratterrà fino alla sua morte avvenuta a Versailles il 6 dicembre 1759.
Prima che avvenisse questa partenza dobbiamo rilevare che nonostante il desiderio di sostenere l'impegno che comportava la carica da lei rivestita, la principessa Trivulzio si assenta dalla Corte per alcuni soggiorni milanesi, dovuti probabilmente alla fragilità della sua salute[53]. Riprende ad assolvere ai suoi obblighi nel settembre 1757 per accompagnare la duchessa in Francia e ciò è confermato da quanto annotato dal duca di Luynes nelle sue memorie. Scrive infatti il duca nel settembre 1757: "Madame Infante arriva à Choisy, le samdi 3, et vint le 4 à Versailles avec le roi..... Elle a amené avec elle M.me la princesse de Trivulce, qui est sa dame d'honneur ou camerera major. C'est une grande femme assez grasse; elle est Grande d'Espagne et prit son tabouret en cette qualité le mardi 6", e il duca aggiunge " Elle n'avoit pas suivi madame Infante dans le premier moment, étant arrivé malade"[54].
Dopo la morte della duchessa di Parma che avviene a Parigi nel 1759, Luigi XV per compensare la principessa Trivulzio dei servizi resi alla figlia, il 22 luglio del 1760 le assegna una pensione[55] di 10.000 "lire galliche".
Tornata definitivamente a Milano conclude la vita nell'anno 1762 in una casa già di proprietà del conte Monti Melzi, in contrada Brera, sotto la parrocchia di S. Eusebio[56].



Una lettera della principessa Trivulzio.

NOTE

[1] Il carteggio è stato reperito sul mercato antiquario nel 1993.

[2] Per la ricerca storica devo ringraziare l'amica e collaboratrice Anna Serralunga Bardazza, che ha trascritto le lettere del carteggio ed ha svolto minuziose indagini negli archivi di Milano, Torino, Cremona, Lione, consentendo di approfondire la conoscenza dei personaggi coinvolti nel carteggio.
Molto grata sono anche a Paola Venturelli che ringrazio per le letture suggeritemi e per la disponibilità e i preziosi consigli forniti nel corso della stesura di questo lavoro.
Piera Antonelli, restauratore tessile della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano, è intervenuta sui frammenti tessili del carteggio e sulla pettorina ricamata, anche a lei esprimo i miei più vivi ringraziamenti.

[3] Il principe Trivulzio, nato il 21 maggio 1692 e battezzato Milano nella chiesa di San Babila il 28 maggio dello stesso anno, era figlio di Antonio Gaetano Gallio Trivulzio e di donna Lucrezia Borromeo.

[4] Per la principessa Trivulzio, v. a pag.304. Notizie biografiche di Maria Archinto, principessa Trivulzio.

[5] Il conte Vittorio Amedeo Biandrate San Giorgio di Lusiglié, nato a Torino il 9 marzo 1675 era figlio unico del conte Baldassarre Ferdinando e della contessa Adelaide Scaravelli di Lovensito. Capitano di Cavalleria, aveva sposato in Torino il 15 giugno 1699 la marchesa Marianna della Chiesa di Cinzano, figlia del marchese Carlo Francesco della Chiesa di Cinzano e della marchesa Elena Broglia. Dal matrimonio erano nate due figlie: Carlotta Delfina (2 maggio 1700-24 dicembre 1767) sposa del marchese Mattia Faussone di Montaldo e Adelaide sposa del conte Carlo Benedetto Gromis di Trana. v. A. Manno, *Il patriziato subalpino*, I, Firenze 1905, pag. 292.
Alla sua morte, avvenuta il 3 febbraio 1745, senza discendenza maschile, gli appartenenti al ramo San Giorgio di Foglizzo e al ramo San Giorgio Aldobrandino, intentarono alla vedova un lungo processo per subentrare nelle parti di feudo spettanti al conte Vittorio Amedeo. Tale processo, di cui la marchesa fa ripetuti cenni nelle lettere indirizzate alla principessa Trivulzio, si risolse a favore di coloro che avevano intentato la causa. Atti del processo in Archivio Biandrate di San Giorgio, castello di Rovasenda.

[6] La figura e l'opera del principe Antonio Tolomeo Trivulzio, fondatore del Pio Albergo Trivulzio, sono state illustrate in modo particolare da:
E. Guicciardi, M. Fara, M.L. Crosio, *Disegno per una vita. Il Principe Antonio Tolomeo Trivulzio*, Milano 1968.
Successivamente gli atti del convegno "Dalla carità all'assistenza" (Milano, 20 e 21 ottobre 1992, Centro Congressi Cariplo a cura di Cristina Cenedella) e il catalogo della mostra dedicata a "La nascita del Pio Albergo Trivulzio" (4-30 maggio 1993, Refettorio delle Stelline) frutto di ampie e approfondite ricerche, accrescono la conoscenza sul tema dell'assistenza a Milano, disegnando con grande incisività la figura dell'eminente benefattore.

[7] v. nota 5.

[8] Le due lettere sono datate rispettivamente 10 gennaio 1730 e 23 febbraio 1730. Le "cialotte" erano una varietà di cipolle pregiate (dal francese "echalotte"). "Rocambole" era una varietà di aglio; in Francia era chiamato "ail rouge" o "ail d'Espagne".

[9] Il contratto dotale tra la marchesa Marianna della Chiesa di Cinzano e il conte Vittorio Amedeo Biandrate San Giorgio di Lusiglié, veniva stipulato il 23 maggio 1699 dal notaio Antonio Vaccarino in Torino nel palazzo della Chiesa. Il documento è conservato nell'Archivio di Stato di Torino, sez.II, Famiglia della Chiesa di Roddi, busta II.

[10] v. Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, vol. IV, Milano 1967, pagg. 19 e sgg.

[11] v. Jacques Ruppert, *LE COSTUME, Epoques Louis XIV et Louis XV*, Paris, 1990, pag. 61.

[12] v. M. Bruneau, B. Bouret, A.M. Bergeret, Madame Ferry, *Le Costume en Normandie du XVIII au XX siecle*, (Catalogo di una mostra itinerante) 1989-1991.

[13] J. Ruppert, op.cit., pag.61

[14] J. Ruppert, op.cit., pag.61 la definisce un fisciù dal taglio particolare.

[15] Dal francese "engageantes".

[16] La marchesa Fiorenza è Caterina Archinto, sorella del conte Carlo, padre della principessa Trivulzio. Il 9 ottobre 1703 sposa il marchese Gerolamo Talenti Fiorenza (Parrocchia di San Fermo, Registro matrimoni, anno 1703).

[17] v. *Storia di Milano*, vol XII, Milano 1959, pag. 171.

[18] Si tratta di Fulvia Visconti, figlia del Maresciallo Annibale, moglie del marchese Antonio Giorgio Clerici, figlio di primo letto della principessa Trivulzio.

[19] La principessa richiede a Torino delle calze lavorate a mano ("aguccia") cioé ai ferri benché all'epoca fossero già diffuse soprattutto in Inghilterra ma anche in altre parti d'Europa (in Francia e in seguito anche a Venezia) le calze fatte a macchina, lavorate su impianti derivati dalle varie elaborazioni della originaria "Stoking Frame", ideata nel 1589 dal Reverendo William Lee.

[20] L'uso dei mordenti nei processi di tintura dei colori scuri spesso determinava un più rapido decadimento delle fibre.

[21] Si suppone che questa veste fosse richiesta dalla principessa Trivulzio per la principessa Teresa Albani, nata Borromeo, moglie del principe Carlo Albani, v. doc. n° 65.

[22] forse da "bavarette", nel Larousse Illustré definita "partie d'un tablier qui couvre la poitrine".

[23] v. Carlo Celidonio, *Relazione della venuta ..... in Milano di Maria Teresa d'Austria e Francesco III di Toscana col Ser.mo Carlo di Lorena*, Milano per Giuseppe Richino Malatesta R. Stampatore, 1739.

[24] Campione a) mussola operata a righe longitudinali (luisina) di diversa larghezza. Campione b) mussola operata a righe longitudinali (luisina) alternate a tessuto ricamato con motivo floreale a punto catenella a tamburo. Campione c) mussola unita decorata da ricamo di papaveri eseguito con tecnica simile al punto raso. Su ogni campione è appuntato con uno spillo un foglietto sul quale è indicata la misura in braccia. Ogni braccio corrispondeva a Milano a cm. 59,50 ca.

[25] Il "raso" era la misura usata in Piemonte per le stoffe e corrispondeva a cm. 59,93 ca.

[26] v. nota 9.

[27] Ch. Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, 1770.

[28] v. nota 15

[29] Con il nome di "pizzo di Malines", agli inizi del XVIII secolo si intendeva indicare genericamente, nel mondo del commercio, un pizzo a filo continuo (Levey S., *Lace. A history*, Leeds, 1983, pag.47) proveniente dalle Fiandre, soprattutto da Anversa e da Bruxelles (Risseling M., *Trois siècles de dentelles*, Bruxelles, 1987, pag 439).
Il "pizzo a filo continuo" è così detto perché viene eseguito senza alcuna interruzione, lavorando contemporaneamente motivo decorativo e fondo. Quest'ultimo era detto a "griglia" ovvero a rete se utilizzava una maglia che occupando gli spazi lasciati vuoti dai motivi decorativi, otteneva anche il risultato di unirli; era detto a "brida", se lo stesso risultato era raggiunto intrecciando nello spazio tra un motivo e l'altro delle barrette o ponticelli, sempre lavorati in contemporanea al decoro.
Circa quarant'anni dopo, a cominciare dal decennio che precede la seconda metà del XVIII secolo, per pizzo Malines si intende un prodotto con caratteristiche tecniche e decorative diverse e molto ben definite. È un pizzo unicamente a griglia che presenta una rete esagonale intrecciata tre volte sui lati lunghi paralleli alla cimosa. La rete incorpora gli elementi decorativi che acquistano particolare risalto essendo profilati da un filo di lino leggermente più grosso.

[30] Il citato "pizzo d'Inghilterra" era tecnicamente più semplice rispetto al Malines in quanto anziché essere a filo continuo era a "parti riportate", vale a dire costituito da vari elementi decorativi lavorati singolarmente e poi successivamente assemblati con l'aiuto di reti o "remplis" elaborati. Era prodotto quasi esclusivamente nelle Fiandre, a Bruxelles e l'Inghilterra era implicata in quanto paese da cui provenivano le maggiori richieste. Nel dargli quel nome era stato fatto un tentativo per aggirare le leggi che ne proibivano l'importazione. Il pizzo era una di quelle merci di cui si faceva maggior contrabbando.

[31] Il pizzo di Dieppe è a filo continuo è molto simile al Valenciennes, vale a dire che le parti del decoro sono lavorate con un punto tela denso e fitto che risulta estremamente ben delineato rispetto al fondo di rete a maglia quadra, dal quale si stacca per una delicata profilatura ad ajour che contrasta con l'intensità e la nettezza del punto tela.

[32] Milano, Parrocchia di San Fermo, Registro Battesimi, anno 1696.

[33] A.S.Mi, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, mazzo 186, atto 1715 marzo 18.

[34] Carlo Giorgio Clerici, nato 15 luglio 1696, era figlio del marchese Questore Carlo Francesco e di donna Giovanna figlia del principe Ferrero Fieschi di Masserano. Entrò nell'esercito e divenne Capitano dei granatieri, protetto dal principe Eugenio di Savoia; fu nominato Grande di Spagna per decreto dato in Vienna il 5 febbraio 1716, (v. F. Calvi, *Famiglie notabili milanesi*, Vol I, Milano 1875).

35 Milano, Parrocchia di San Protaso ai Monaci, Registro Battesimi, anno 1721. Nel Registro viene dichiarato che don Antonio Giorgio, figlio del marchese don Carlo Giorgio e della marchesa donna Maria Archinta è nato il 5 novembre 1715, è stato battezzato in casa lo stesso giorno ed ha ricevuto le "sacre cerimonie", il giorno 8 maggio 1721.

36 A.S.Mi, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, mazzo 186, atto 1717 aprile 7.

37 A.S.Mi, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, mazzo 186, atto 1717 marzo 11.

38 La notizia della morte del giovane Clerici viene comunicata alla famiglia dal principe Eugenio di Savoia, v. F. Calvi, *Il Patriziato milanese*, Milano 1875, pag.150.

39 La domanda all'Arcivescovo di Milano viene inoltrata in data 24 settembre 1717, v. A.S.Mi, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, mazzo 186.

40 A.S.Mi, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, mazzo 186, atto senza data.

41 A.S.Mi, Fondo Trivulzio, Archivio milanese, mazzo 186, atto 1718 agosto 17.

42 A.S.Mi, Fondo Notarile, filza 39649, atto 1718 ottobre 4.

43 Beloste era chirurgo, amico di M.Grosse, "Medico Alemanno abitante in Parigi" a cui lasciò la ricetta delle sue pillole chiamate "Pillole Mercuriali di Beloste". Queste erano preparate tritando insieme zucchero, mercurio e un po' di vino a cui venivano unite polveri di "Jalappa" e di "Diagridio". Le pillole venivano usate per le malattie veneree e della pelle, per le "ostruzioni", per i reni e come purgante. (cfr. Baum, *Elementi di farmacia teorica e pratica*, Venezia, 1788, pagg.260-261).

44 Milano, Parrocchia di Santo Stefano maggiore, nel Registro battesimi, anno 1723, si dichiara che donna Maria Lucrezia, figlia del principe Antonio Tolomeo e di Maria Archinto, "iugali", è nata il 18 settembre 1723 ed è stata subito battezzata in casa; il 2 agosto 1724 le furono "supplite le S.S. Cerimonie" in chiesa, padrino don Guido Brivio; il Registro dei morti 1700-1815 della medesima Parrocchia di S. Stefano Maggiore reca in data 14 giugno 1727: "Ecc.ma. Signora Donna Lucrezia d'anni 3 e mesi 8 in circa figlia dell'Ec.mo Signor Principe Don Antonio Tolomeo Triulzi et Ecc.ma Signora Donna Maria Archinta Triulzi iugali è passata da questa vita, sepolta nella Chiesa delle R.R.M.M. di Santa Prassede". Nello stesso Registro dei morti in data 10 luglio 1739 si dichiara: "Principessa Signora Donna Maria Teresa d'anni 4 e mezzo, figlia dell'Ecc.mo Signor Principe Don Antonio Tolomeo Triulzi, et Ecc.ma Signora Donna Maria Archinta, iugali, è passata da questa vita, e sepolta nella Chiesa delle R.R.M.M. di Santa Prassede".
L'esistenza di questa seconda figlia è stata ignorata dagli storici che si sono occupati della discendenza del principe Antonio Tolomeo Trivulzio. Sia il Litta che il Calvi citano solo la figlia Maria Lucrezia. Questa nascita risulta invece dal carteggio acquisito dalla Bertarelli. Infatti nel doc. n° 14 del gennaio 1735, la principessa Trivulzio annunzia alla marchesa di San Giorgio la nascita di una bambina. È facile supporre che si riferisca alla figlia Maria Teresa di cui si accenna nel registro della Parrocchia di S.Stefano.

45 v. B. Sani, Rosalba Carriera. *Lettere, diari, frammenti*, Firenze 1985, vol. II, pagg. 666 ss.

46 Devo questa notizia ad Anna Serralunga Bardazza di cui ho già illustrato il prezioso contributo (v. nota 2). Attualmente la studiosa ha in corso una ricerca sulla nobiltà milanese della prima metà del XVIII secolo.

47 A.S.Mi, Dispacci Reali, n° 223, 1751.

48 A.S.Mi, Fondo Notarile, filza 44330, atto 1767 marzo 30.

49 A.S.Mi, Potenze Estere, Parma e Piacenza, cartella n° 100, lettera inviata dal conte Cristiani al duca de Sylva Tarouca a Vienna, in data 12 marzo 1754: "...Il Signor Principe di Lei Marito mi fece presente prima della partenza di detta Dama che credeva essere questa l'opportuna occasione di assicurarsi dei suoi mobili da esso accordati per servigio della Medesima sul dubbio che non venissero altrove trasportati, ma io gli risposi che non avendo dubbi sull'articolo importante delle Gioje ed argenti per i quali il Signor Marchese Clerici se n'era fatta sigurtà, non credevo che quello dei mobili fusse un oggetto che potesse interessare la di lui attenzione....."

50 A.S.Mi, Potenze Estere, Parma e Piacenza, cartella n° 100, lettera inviata dalla principessa Trivulzio al conte Cristiani in data 16 aprile 1754 da Parma.

51 A.S.Mi, Potenze Estere, Parma e Piacenza, cartella n° 100, lettera inviata dal conte Cristiani al duca de Sylva Tarouca a Vienna in data 20 aprile 1754.

52 A.S. Parma, Decreti e Rescritti, n° 76.
La carica di "Camerera major" concessa dalla Corte di Parma alla principessa Trivulzio, comportava uno stipendio di 24.000 fiorini, nessun altro personaggio addetto al servizio della corte veniva retribuito con una somma così elevata.

53 Milano, Parrocchia di S. Eusebio, Stato d'anime, anno 1757, la casa del conte Monti Melzi in contrada di Brera risulta occupata da Maria Trivulzio, di anni 60 e da sei persone di servizio. Il numero esiguo di personale fa dedurre che le condizioni economiche della principessa fossero assai modeste. La casa viene abitata dalla principessa ad intervalli di tempo.

54 de Luynes (duc), *Memoires du duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-1758)*, vol. VI, Paris 1863, pag.166.

55 La notizia di questa pensione accordata alla principessa Trivulzio dal re di Francia, si rileva dall'atto in cui il fratello, conte Ludovico Archinto, suo esecutore testamentario, dà la procura al sig. de Fontanieu, residente a Parigi, perché provveda a riscuotere i crediti della defunta principessa.
Dallo stesso atto si ricava che la principessa godeva già di una pensione vitalizia concessale dal re di Francia nel settembre del 1749, a quale titolo non è dato saperlo.
A.S.Mi., Fondo Notarile, filza 45413, atto 1763 marzo 22.

56 Milano, Parrocchia di S. Eusebio, Registro Morti, anno 1762.

Regesto

doc. n° 1 - Milano,1730 dicembre 9 - La principessa Trivulzio scrive alla marchesa San Giorgio di raccomandare cura e attenzione alla "scuffiera" Boucheron perché faccia un buon lavoro nel rimontare le cuffie che ha inviato a Torino. Si scusa di non scrivere di suo pugno ma è ammalata.

doc. n° 2 - Milano,1731 luglio 3 - Scrive di avere fatto fare ricerche ad Alessandria e a Bologna tramite il fratello monsignore Archinto, per rintracciare i gioielli rubati alla marchesa. Ha avvisato anche gli orefici di Milano. Probabilmente il supposto autore del furto è molto accorto. Chiede il conto delle spese fatte per lei.

doc. n° 3 - Milano, 1731 agosto 21 - Scrive di non aver trovato nessuno che si rechi a Torino per rimborsare la marchesa delle spese fatte per lei, le invia una cambiale di lire 353:6:6 a saldo del suo conto.

doc. n° 4 - Milano, 1731 dicembre 4 - Ringrazia per aver ricevuto le cuffie rimontate per lei e per la marchesa Fiorenza. Le sue vanno benissimo, non può dire nulla per quelle della marchesa Fiorenza perché essendo questa in campagna non le ha ancora viste. Se non dovessero essere di suo gradimento le rimanderà a Torino per modificarle. Di suo pugno si scusa per il ritardo nel rispondere, ma è stata occupata per la prossima partenza del marito per la corte di Vienna.

doc. n° 5 - Milano, 1731 dicembre 18 - Scrive che rimanda il pagamento del conto delle cuffie a quando sarà sicura del ritorno a Torino della marchesa, e intanto le ricorda di rispedire indietro i nastri che sono avanzati.

doc. n° 6 - Milano, 1732 gennaio 1°- Avendo saputo che la marchesa è tornata a Torino, scrive che con la prossima lettera invierà la polizza di cambio a saldo del suo conto.

doc. n° 7 - Milano, 1732 giugno 4 - Si scusa di non avere ancora ringraziato per l'invio delle cuffie che sono state di suo gradimento, scrive di non avere ancora ricevuto i nastri non essendo arrivato il corriere da Torino, si augura di riceverli la settimana successiva. Avverte che salderà il suo conto con la prossima posta, perché essendo un giorno di festa, non può trovare una lettera di cambio.

doc. n° 8 - Milano, 1732 luglio 8 - Scrive di avere ricevuto lo "scatolino" con i nastri, si scusa per non avere ancora provveduto al saldo del suo conto, avverte che invierà la cambiale la settimana successiva

doc. n° 9 - Milano, 1732 dicembre 16 - Scrive di essere molto afflitta a causa dello stato di salute di suo padre. Avverte di avere ritirato la cassetta che suppone contenga le porcellane della marchesa, e scrive che gliela invierà a mezzo del corriere Patria.

doc. n° 10 - Milano, 1734 giugno 4 - Prega la marchesa di procurarle una cuffia all'ultima moda, "galante", guarnita con pizzo,senza guarnitura di argento ma con qualche fiorellino, da portare a "papillon", la cuffia è per una giovane amica rimasta vedova che ammira il buon gusto della marchesa - desidera conoscerne il prezzo. Chiede inoltre di procurarle sessanta braccia di bindello rosa, trenta di bindello verde e cinquanta di color d'oro.

doc. n° 11 - Milano, 1734 agosto 6 - Scrive che il consorte,che si trova in Valtellina, ai Bagni del Masino,desidererebbe avere certe pillole dette "del dottor Belost" che si fabbricano in Francia ma che pare si possono trovare anche a Torino , perciò prega la marchesa di procurargliene un'oncia e di spedirgliele bene imballate e fornite di spiegazioni "sull'uso, la dose e il modo di prenderle".

doc. n° 12 - Milano, 1734 agosto 30 - Scrive alla marchesa di avere ricevuto le pillole del dottor Belost, la ringrazia e spiega il motivo per cui il consorte le ha richieste: ne ha sentito parlare a Venezia e le desidera perché ha interesse per tutti gli "applauditi secreti", che custodisce in una scansia e tiene a disposizione per le occorrenze sue e dei suoi amici.
Aggiunge che per quanto riguarda se stessa, ringrazia Dio di non aver bisogno di farmaci in questo periodo, a meno che non ce ne sia qualcuno capace di togliere i fastidi della gravidanza e più avanti quelli del parto. Aspetta di ricevere le calze.

doc. n° 13 - Milano, 1743 novembre 9 - Scrive di avere inviato a Torino due formagge lodigiane "imballate a dovere" e scelte con la massima cura. Ha ricevuto le calze e le pillole, di queste ultime ne vorrebbe ancora una oncia.

doc. n° 14 - Milano, 1735 gennaio 25 - Annuncia di avere avuto una figlia che sta benissimo e che è "bella come un angiolo, minutissima e delicatissima ma d'una vivezza straordinaria", si augura che Dio gliela conservi così e dice che questa bambina è l'unico sollievo che ha nei suoi "travagli", Milano è in lutto per la morte della Sovrana che non ha avuto occasione di conoscere ma di cui tutti dicono gran bene. Per il lutto di Corte desidererebbe ricevere una cuffia completa della sua guarnizione di velo "couppè". Ha ricevuto la visita di una donna che porta mercanzie anche a Roma e Napoli, mandata dalla marchesa, ha trovato un po' costose le sue merci. Desidera che la marchesa la raccomandi a "Monsieur Pettit".

doc. n° 15 - Milano, 1735 marzo 2- Si lamenta che alcune lettere da lei inviate alla marchesa siano andate smarrite. Avverte che quanto prima salderà il suo debito. Non le occorrono più le cuffie ordinate e quindi la marchesa non se ne dia pensiero. Ha ricevuto le pillole del dott. Beloste , si augura di ricevere una visita dalla marchesa in primavera e si lamenta per il comportamento della cugina, marchesa di San Germano venuta in visita a Milano.

doc. n° 16 - Milano, 1736 febbraio 14 - Lamenta che il dott. Beloste malgrado sia stato sollecitato più volte, non ha mai risposto. Poiché il marito della principessa che è a Venezia desidera molto ricevere le informazioni richieste, prega la marchesa di intervenire presso il dottore.

doc. n° 17 - Milano, 1736 maggio 1 - Si scusa con la marchesa per i continui favori che le chiede, assicura che non dimentica mai di essere in debito e allega alla lettera una nota di quanto le occorre (cuffie, pizzi, bindelli, calze), raccomandando che tutto venga eseguito "all'ultima moda e più galante" possibile - prega di mandarle il conto al più presto.

doc. n° 18 - Milano, 1736 luglio 17 - Invia un campione del colore con cui desidera venga tessuto il raso per una "andrienne" invernale. L'abito deve essere trapuntato e foderato di "cendale" bianco e con una guarnitura di felpetta; è destinato ad una dama romana, dovrà avere guarnizioni solo sino alla cintura, maniche e "sacocce" e dovrà essere fermato ai fianchi, particolare che a Roma dove le mode "vi sono assai tarde" verrà considerato moda nova. Invierà alla marchesa una "formaggia" e questa sarà "la più perfetta che si troverà". Si scusa per non avere saldato il suo conto.

doc. n° 19 - Milano, 1736 settembre 11 - Scrive di aver ricevuto le lettere della marchesa e di aver risposto ma la posta è stata consegnata per sbaglio al corriere di Francia. Prega quindi di farne ricerca presso questi. Avverte di aver inviato la formaggia e di averla consegnata al maggiordomo del commendatore Petitti.

doc. n° 20 - Milano, 1737 febbraio 12 - Ringrazia per la ricerca della cameriera e dice che non le dispiace che questa sia maritata, poiché così non avrà il peso di "una troppo attenta vigilanza sopra i suoi diporti". Si preoccupa solo che questa non pretenda di rivedere il marito e "che si accontenti essa di starne lontana" dato che non ha alcun impiego da offrire a costui nella propria casa. Prega la marchesa di verificare l'abilità della donna che deve essere capace a "tirar su pizzi, montare scuffie, e fare le altre cose necessarie nel suo impiego" e di avvertirla che le persone al suo servizio non escono di casa se non quando lo vuole lei e non possono parlare che tra di loro.

doc. n° 21 - Milano, 1737 marzo 19 - Scrive di essere disposta a prendere al suo servizio la donna indicata dalla marchesa fino a che non si troverà qualcuna migliore. Raccomanda di avvertire la madre e il marito della donna che questa verrà trattata bene ma che la principessa non tollererà che nessuno dei parenti venga a casa sua.

doc. n° 22 - Milano, 1737 settembre 2 - Augura alla marchesa che la figlia si rimetta presto in salute. Attende sempre la cameriera e si rimette a quanto la marchesa stimerà proporle. Dice di aver ricevuto tramite il corriere Patria la scatola con due cuffie di pizzo. Sollecita l'invio delle calze ordinate e il conto. Descrive la vicenda di una cameriera che è partita dal suo servizio e che ha lasciato cattiva fama in Milano avendo promesso a due uomini di prenderli come marito e non si stupisce se ha inviato alla madre a Torino due zecchini in quanto essa "sapeva far denaro e robba in più maniere".

doc. n° 23 - Milano, 1737 settembre 17- Scrive che è arrivata a Milano la cameriera procuratale dalla marchesa e ringrazia per la cortesia. Ha ricevuto tre involti contenenti calze, bindelli e guanti. Attende l'invio delle rimanenti commissioni e chiede il conto asserendo che sarà sempre riconoscente per i favori che la marchesa le riserva.

doc. n° 24 - Milano, 1737 settembre 24 - È arrivata la cassettina con i bindelli e le cuffie che ha trovato di suo gusto. Invia un "milione di grazie" alla marchesa e si complimenta per il suo gusto. Dichiara che vorrebbe avere modo di ricambiare i favori che riceve. Chiede l'invio delle note spese.

doc. n° 25 - Milano, 1737 novembre 26 - Ringrazia per le commissioni e augura al marito della marchesa di ristabilirsi. Ha ricevuto, tramite il corriere Patria, la scatola con la "cornetta" e il "bonetto" per la sua figlia; tutto è di suo gusto. Accusa anche ricevuta di cinque paia di calze ma precisa che solo un paio le vanno bene e che quindi darà le altre alla sua nuora Clerici. Prega di fargliene fare ancora e ordina anche una dozzina di guanti di vario colore.

doc. n° 26 - Milano, 1737 dicembre 3 - Ha ricevuto il conto e scrive che farà inviare subito la lettera di cambio. Ha cercato il "manchon" di lupo cerviere desiderato dalla marchesa, ma avverte che al prezzo di 30 lire di Piemonte se ne posssono trovare solo di "orridi". Sicuramente a Torino la marchesa potrà trovarne di migliori e a metà prezzo.

doc. n° 27 - Milano, 1738 gennaio 7 - Si scusa per non aver inviato gli auguri per le feste trascorse e augura un felicissimo nuovo anno. Scrive che gà da tre settimane ha inviato tramite il corriere Barisoni il saldo del suo debito senza avere avuto riscontro. Attende ordini su cosa deve fare della formaggia della marchesa.

doc. n° 28 - Milano, 1738 gennaio 14 - Sollecita una risposta sul ricevimento dei soldi inviati tramite il corriere Barisoni. Vuole altresì sapere come regolarsi con la formaggia.

doc. n° 29 - Milano, 1738 febbraio 13 - Scrive che tramite il corriere Patria invia la formaggia "bene imballata e sigillata.

doc. n° 30 - Milano, 1738 marzo 25 - Si rammarica per la cattiva salute della marchesa e di suo marito. Avverte che manderà a saldare il conto. Ha ricevuto, tramite il Patria, i guanti e prega di fargliene fare altre tre dozzine "glassé" specificando che una dozzina e mezza deve essere di colore "cannino" e le rimanenti dozzine di colore scuro. Attende le calze e si dichiara lieta che la formaggia sia stata gradita. Scrive di non aver ricevuto la lettere in cui la marchesa parlava del Maresciallo Rebhinder e che quindi non può rispondere nulla in merito.

doc. n° 31 - Milano, 1738 luglio 7 - Ha ricevuto due lettere della marchesa e una per una cameriera di nome Anna, inviatale dai suoi parenti. Quest'ultima dice di non avere intenzione di tornare a Torino e che essendo vedova conta di risposarsi a Milano. La principessa pensa siano pretesti per continuare a far vita allegra, ma ci penserà lei stessa a farla "scacciare da Milano". Tra le due nuove cameriere che le propone la marchesa, preferirebbe la più giovane, ma il salario richiesto le sembra un po'"gravosetto"; decida comunque la marchesa ma avverta la giovane che non riveli alle altre donne il suo salario e le raccomandi di tenere un comportamento serio e che non usi "famigliarità" con gli uomini. Avverte che manderà un uomo a prendere una governante per sua figlia e questo potrà accompagnare a Milano anche la nuova cameriera.

doc. n° 32 - (lettera mancante della prima pagina, alcune indicazioni sul retro) Sollecita la marchesa affinché intervenga per far allontanare da Milano una donna. Sarebbe bene che questa partisse con le buone altrimenti minaccia di intervenire personalmente. Chiede che la marchesa le invii delle calze, del bindello rosa e dei campioni di "lustrino" operato e di "moele solie" con i loro prezzi.

doc. n° 33 - (lettera mancante della prima pagina e senza data) - Si lamenta di una persona che è stata al suo servizio ed ora va in giro a parlare male di lei, scrive che è una bugiarda e che avrebbe dovuto scacciarla prima da casa sua. Raccomanda alla marchesa di non credere a quanto questa racconta.

doc. n° 34 - Milano, 1738 luglio 8 - Avverte che la cameriera Anna dopo aver ricevuto un'altra lettera della madre, si appresta a tornare a Torino.

doc. n° 35 - Milano, 1738 luglio 29 - Complimenta la marchesa, attende di ricevere le commissioni richieste. Scrive che se la cameriera proposta è di poca salute, preferisce avere quella più anziana, purché sia abile nel cucito, nel fare cuffie e sistemare pizzi e sia abbastanza robusta da sopportare la fatica di stare alzata quasi tutta la notte poiché lei è abituata ad andare a letto assai tardi.

doc. n° 36 - Milano, 1738 agosto 12 - Avverte che Anna Giacolona, la cameriera che era stata al suo servizio è partita da Milano, dicendo che andava a Parma al servizio della duchessa. Dalle sue informazioni questo non risulta e prega la marchesa di informarsi dai parenti se ne sanno qualcosa e se è tornata a Torino. Resta in attesa della cameriera che la marchesa le ha proposto.

doc. n° 37 - Milano, 1738 settembre 16 - Esprime ammirazione e riconoscenza per la marchesa, spera che arrivi presto la cameriera propostale perché al momento ha una sola donna al suo servizio, di nome Vittoria. Ha ricevuto le calze, ringrazia e attende il conto.

doc. n° 38 - Milano, 1738 ottobre 7 - È arrivata la giovane destinata al suo servizio, con il velluto inviato dalla marchesa. Per il momento è soddisfatta di lei, le sembra savia. Esprime ancora la sua gratitudine per i tanti favori che riceve dalla marchesa, si occuperò del velluto e anche della "formaggia", vorrebbe fare ben altro per ricambiare. È spiacente di non aver potuto andare alla Fiera di Alessandria.

doc. n° 39 - Milano, 1739 marzo 3 - Ringrazia la marchesa e si rallegra del suo ritorno a Torino e augura al marito che si rimetta presto in salute. Ringrazia anche per i marroni ricevuti e per le altre cose che sono di suo gusto, meno la cuffia montata dalla nuova scuffiera. Prega di farne fare altre due da quella che l'aveva servita in precedenza.

doc. n° 40 - Milano, 1739 aprile 21 - Scrive di avere ricevuto le commissioni procuratele dalla marchesa e ringrazia in quanto tutto risulta di suo gradimento. Attende la nota del suo debito.

doc. n° 41 - Milano, 1739 agosto 26 - Scrive di avere consegnato al corriere Patria un baule sigillato e franco di porto con allegata la nota del contenuto. Prega di farlo ritirare in casa della marchesa e quindi di favorirla secondo quanto già convenuto.

doc. n° 42 - Milano, 1739 novembre 17 - Prega di cercare a Torino una andrienne già pronta di raso color porpora e guarnita con i suoi fiocchetti simile a quella inviatale due anni prima con la nota del prezzo. Se non fosse possibile trovarla, desidererebbe ricevere alcuni campioni di raso dello stesso colore per poter scegliere e quindi farla confezionare.

doc. n° 43 - Milano, 1739 dicembre I° - Scrive di avere ricevuto il campione del raso ma che questo non è di suo gradimento nè per il colore nè per il tipo e prega quindi la marchesa di farle confezionare una andrienne di "color d'aria", usando un raso più forte.

doc. n° 44 - (senza data, al retro reca: "...avr 21 1739"). Invia il denaro a saldo del suo conto, avverte che la formaggia è pronta e procurerà d'inviargliela.

doc. n° 45 - Milano, (senza data, al retro reca: "si crede essere 1740") - Scrive che spera di essere a Torino il giorno 5 maggio e si rallegra di potere abbracciare la marchesa - precisa che proseguirà quindi per la Francia dove si reca per ricuperare la salute "assai miserabile" da qualche tempo - desidera che la marchesa le faccia confezionare una "bavarese" per una andrienne estiva, di oro e di argento, senza alcun altro colore e che fosse "galante", leggera e che non ingrossasse la taglia.

doc. n° 46 - Modane, 1740 maggio 2 - Si rammarica di non aver potuto salutare la marchesa il giorno della sua partenza da Torino e di non aver potuto saldare il conto. Ha pregato l'ambasciatore di saldarlo a nome suo. Ringrazia per il passamontagna con la maschera e per il manicotto senza dei quali sarebbe morta di freddo durante il viaggio, oramai ha percorso la strada peggiore e spera di potere godere per l'innanzi di aria buona e di quiete.

doc. n° 47 - Montpellier, 1740 giugno 27 - Si scusa di non scrivere di proprio pugno in quanto ha appena preso un farmaco. È molto impegnata a ricevere e fare visite. La prega di farle fare un poco di "acqua di Cerasco nera" e di consegnarla all'ambasciatore che gliela farà pervenire.

doc. n° 48 - Milano, 1741 settembre 19 - Scrive che la marchesa potrà conoscere dall'ambasciatore ciò di cui la principessa ha bisogno e ringrazia per i favori riservati al signor Soudan e per quelli fatti a lei stessa; prega di inviarle il conto delle ultime commissioni mentre per il saldo del rimanente debito prenderà tempo dato che la marchesa glielo permette. Manderà "certi strazzi bianchi" per farli sbiancare poiché le potrebbero ancora servire. Ringrazia la marchesa di averla difesa davanti ad una dama che ha parlato di lei e di Vittoria. Non ha potuto trovare il cocchiere per la marchesa.

doc. n° 49 - Milano,..... aprile 2 - Ha ricevuto la mantelletta di pizzo e pure la mussolina ricamata, ma c'è qualche problema con le misure, vuole sapere se è stata calcolata con il braccio lungo di tela o con quello di seta che è più corto. Desidera sapere se ha ricevuto un pacchetto con 3 braccia di velo bianco e argento per confezionare una mantiglia.

doc. n° 50 - Milano, 1743 aprile 23 - Scrive di avere ricevuto la mantelletta di "gorra" e prega di inviarle il conto. Si raccomanda di inviarle la mussolina "brodata".

doc. n° 51 - Milano, 1743 luglio 16 - Scrive di avere ricevuto la mussolina "brodata". Desidera che la marchesa le faccia confezionare una "bagnolette" che, spiega, è un tipo di cuffia utile per proteggere la testa dall'umidità e quindi adatta per la fastidiosa infiammazione ai denti di cui soffre.

doc. n° 52 - Milano, 1743 settemre 10 - Ha ricevuto i nastri e prega la marchesa di cercarle un satin bianco a fiori violetti. Invia un campione del "jupon" bianco e argento con cui va assortito.

doc. n° 53 - Milano, 1743 settembre 24 - Desidera dei campioni di raso unito di vari colori con il prezzo.

doc. n° 54 - Codogno, 1744 ottobre 12 - Ringrazia la marchesa per l'assistenza fatta al figlio Clerici ferito e per aver ritirato una cassetta di gioielli che prega di farle recapitare a Milano. Chiede campioni di satin di colore unito, a righe o a fiori e il prezzo di questi.

doc. n° 55 - Milano, 1744 dicembre 8 - Ringrazia la marchesa per la sua cortesia, scrive che i campioni di satin ricevuti non sono di suo gusto pertanto non è più interessata ad essi. Desidera che venga sollecitato l'operaio per la consegna dei guanti. Informa la marchesa che la situazione di Milano è critica e si lavora poco.

doc. n° 56 - Milano, 1744 dicembre 13 - Si preoccupa per la salute della marchesa, annuncia l'invio di un manicotto di zibellino che deve essere modificato all'ultima moda. Specifica che è per un amico.

doc. n° 57 - Milano, 1744 dicembre 22 - Si rammarica che il manicotto non possa essere modificato, e prega di rimandarlo a Milano. Ha trovato di suo gusto i guanti fatti dal Richeler, guantaio del re, e prega la marchesa di ordinargliene tre dozzine bianchi e una dozzina gialli; desidera inoltre sei paia di guanti "mezzi onti" da portare a letto.

doc. n° 58 - Milano, 1744 dicembre 29 - Scrive di aver ricevuto l'abito di velluto inviato dalla marchesa per farlo stampare o "ceseler" ma l'avverte che essendo periodo festivo , gli operai non lavorano.

doc. n° 59 - Milano, 1745, settembre 7 - Si scusa per non aver scritto alla marchesa ma è stata molto ammalata con "forti convulsioni di testa". Ha ricevuto i guanti, sono di suo gradimento, ma quelli scuri, forse per la tintura usata, si rompono facilmente.

doc. n° 60 - Milano, 1748 febbraio 20 - Prega la marchesa di intervenire a favore di monsignor Pertusati, vescovo di Pavia, per una questione che questi ha con la Corte di Torino, chiede pure l'invio di pani d'orzo fatti dai monaci Cistercensi.

doc. n° 61 - Milano, 1748 febbraio 20- Esorta la marchesa a venire per qualche tempo a Milano offrendole ospitalità in casa sua. La informa che vi è pure una casa in affitto a buone condizioni che verrà libera a Pasqua. È felice per l'eventualità di avere vicino la marchesa alla quale è impaziente di aprire il suo animo.

doc. n° 62 - Milano, 1749 marzo 18 - Non ha risposto da qualche mese alle lettere della marchesa, è stata molto ammalata per tutto l'inverno con dolori di petto, febbre, tosse e convulsioni di testa. Desidera notizie del processo che la marchesa ha in corso e la esorta a vivere con serenità e allegria per non dare soddisfazione ai suoi nemici; spera che la marchesa venga a vivere a Milano e l'assicura che si prenderà cura di lei.

doc. n° 63 - Milano, 1749 aprile 13 - Assicura che contatterà padre Mariani come richiesto dalla marchesa, dice di avere problemi di salute. Si augura che il processo della marchesa abbia un esito favorevole, ma se non fosse, la esorta a seguire il suo esempio in quanto "trafiggersi" non serve che a morire prima del tempo.

doc. n° 64 - Milano, 1749 settembre 9 - Dice di avere raccomandato la marchesa al conte Cristiani. La prega di trovarle un raso color rubino denso; ordina pure una dozzina di guanti di taffetà foderati per l'inverno, raccomandandosi per la misura.

doc. n° 65 - Milano, 1749 settembre 23 - Scrive che i campioni di raso inviati dalla marchesa non le sono piaciuti e che farà cercare il tessuto a Firenze dopo di che lo invierà a Torino per confezionare "una robba picatta e guarnita". Il modello dovrebbe essere simile a quello fatto fare anni addietro per la principessa Albani. Prega di far mettere un po' d'argento sui guanti, chiede pure altri campioni di stoffa. Accoglierà con piacere il padre Oreglia in arrivo a Milano.

doc. n° 66 - s.l., 1749 ottobre 20 - Scrive che essendo in campagna nel cremonese presso una sua sorella, non ha potuto ricevere la lettera della marchesa e il pacchetto con il modello del "para guanti" inviatole a Milano. Le dispiace di non poter incontrare Monsignor Merlini, però assicura che se la marchesa lo desidera è disposta ad andare in città.

doc. n° 67 - Milano, 1749 novembre 25 - È ritornata a Milano sofferente del suo "solito mal di reni" che le impedisce di dormire. Conferma di avere ricevuto a Cremona i due paia di guanti di taffetà che le vanno bene anche se presentano qualche difetto; ne ordina altri dieci paia, alcuni in raso.

doc. n° 68 - Milano, 1750 gennaio 20 - Ha ricevuto la lettera inviatale per essere consegnata al senatore Ferreri, però essendo questo ammalato, preferisce parlargli a voce anche per non metterlo in imbarazzo, obbligandolo a mettere per iscritto una risposta destinata ad una dama del rango della marchesa.

doc. n° 69 - Milano, marzo 12 (senza indicazione dell'anno ma probabile 1750) - E' dispiaciuta nel sentire che la marchesa ha molti affanni, la consiglia di risolverli in modo amichevole per poter vivere in pace e la invita ad andare a stabilirsi a Milano dove sarà ben lieta di farle compagnia. Se potesse avere il piacere di stare assieme alla marchesa le confiderebbe cose che non ha mai detto ad alcuno. Vorrebbe che la marchesa le trovasse un cuoco "savio, fedele ed economo" poiché non può pagarlo più di due zecchini al mese.

doc. n° 70 - Cremona, 1750 aprile 12 - Si scusa di non avere risposto prima a causa dei molti impegni, vorrebbe dei guanti bianchi, gialli, scuri e di altri colori assortiti ad eccezione del verde e del rosso. Raccomanda che l'operaio li confezioni più lunghi e con le dita più strette.

doc. n° 71 - Milano, 1950 novembre 18 - Si lamenta di essere senza notizie della marchesa, desidera notizie del processo, scrive che ha ricevuto solo due paia di guanti dopo le due paia inviate come campione. La supplica di ordinarle altre sei dozzine, tre per l'estate e tre invernali, tutti di pelle bianca e glassé.

doc. n° 72 - (lettera senza indicazione di luogo e data) - Ha ricevuto i guanti, ma li trova troppo grandi e non bene incerati. Ordina molte braccia di bindelli.

doc. n° 73 - (lettera senza indicazione di luogo e data) - Ha ricevuto la mantiglia di pizzo nero, la informa che vi è stato un errore nella quantità di mussolina rigata e ricamata che la marchesa le ha inviato. Acclude tre campioni della mussolina che ha ricevuto durante l'anno, con l' indicazione della quantità in braccia. Vuole anche tre braccia di quella che ha acquistato personalmente a Torino alla Bottega del Maresciallo. Ordina anche una "bagnolé" di blonda.

doc. n° 74 - (lettera senza indicazione di luogo e data) Ha ricevuto i campioni dei bindelli che sono di suo gradimento. Prega la marchesa di adoperarsi affinché vengano accolti nell'ospizio i due figli della cameriera torinese della principessa abbandonati dal padre.

doc. n° 75 - Milano, 1751 marzo 30 - Raccomanda alla marchesa la persona alla quale ha affidato la lettera, augurandosi che vorrà prenderla sotto la sua protezione. Questa richiesta le è stata fatta da una dama alla quale non può rifiutare tale piacere.

BIBLIOGRAFIA

C. Celidonio, *Relazione della venuta..... in Milano delle Altezze Reali Ser.ma Maria Teresa d'Austria e Francesco III di Toscana col Ser.mo Carlo di Lorena*, Milano per Giuseppe Richino Malatesta R.Stampatore,1739

J.B. Lallemand, Divers habillements suivant la costume d'Italie, Paris 1768

Ch. Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Paris 1770

de Luynes (duc), *Memoires du duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-1758)*, vol.VI, Paris 1863

F. Calvi, *Il Patriziato milanese*, Milano 1875

P. Lacroix, *XVIIIme Siècle. Lettres, Sciences et arts. France 1700-1789*, Paris 1878

H. Sage, *Dom Philippe de Bourbon et Louise Elisabeth de France*, Paris 1906

F. Forte, *Archintea Laus*, Milano 1932

Storia di Milano, Edizione Treccani degli Alfieri vol. XII, Milano 1959

E. Guicciardi, *Disegno per una vita. Il Principe Antonio Tolomeo Trivulzio*, in "La Martinella di Milano", Vol. XXI, fasc. XI-XII, 1967.

R. Levi Pisetzky, *Storia del Costume in Italia. Il Settecento*, vol. IV, Milano 1967.

G. Butazzi, *Il costume in Lombardia*, Milano

S. M.Levey, *Lace. A History*, Leeds 1983

D. Davanzo Poli, *I mestieri della moda nei secoli XIII-XVIII. Documenti*, Venezia 1984-1986, 2 vol.

B. Sani, Rosalba Carriera. *Lettere, Diari, Frammenti*, Firenze 1985

P. Earnshaw, *Lace Machime and Machine Laces*, London 1986

M. Risselin-Steenebrugen, *Trois siècles de dentelles aux Musées Royaux d'Arts et d'Histoire*, Bruxelles 1987

M. Bruneau, B. Bouret, A.M. Bergeret, Madame Ferry, *Le Costume en Normandie du XVIII au XX siècle*, (Catalogo di una mostra itinerante), 1989-1991

P. Venturelli, *"Del grazioso ornamento" Bindelli e Bindellari milanesi (1720-32)* in "Arte Tessile", n° 1, Firenze 1990

D. Davanzo Poli, C. Paggi Colussi, *Pizzi e Ricami*, Milano 1990

D. Davanzo Poli, *Calze a gucchia e a telaro a Venezia nei secoli XVI-XVIII*, in "Arte tessile", n. 2, Firenze 1991

J. Ruppert, *Le Costume. Epoque Louis XIV et Louis XV*, Paris 1990

Dalla Carità all'Assistenza. Orfani, vecchi e poveri a Milano fra Settecento e Ottocento, Atti del Convegno 20-21 ottobre 1992 a cura di Cristina Cenedella.

La nascita del Pio Albergo Trivulzio. Orfani, vecchi e poveri a Milano fra Settecento e Ottocento, Catalogo della Mostra, Milano 4-30 maggio 1993.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

UN SOFFIETTO CENTRO-MERIDIONALE DELLA META' DEL XVII SECOLO

Marina Piotti

Oggetto d'uso particolare abbastanza diffuso nelle dimore principesche o di alto lignaggio, il soffietto fa la sua comparsa accanto al camino già nel XIV secolo. Nel camino delle grandi cucine dove poteva essere utile per cucinare è presente nella sua veste più umile ed essenziale, accanto ai camini delle sale di rappresentanza o nei saloni esso appare riccamente scolpito con una esuberante decorazione che comprende spesso il blasone di famiglia, vero oggetto da parata da esibire nelle occasioni importanti.

Chiamato oggi mantice, il termine fa la sua comparsa in Italia già nel 1390 come "mantachuzo da fuocho"[1].

Il soffietto insieme ai ferri e agli alari faceva parte di una attrezzatura che spesso gli artisti erano chiamati a disegnare per committenti molto importanti come quella appartenuta ai Medici che aveva come ornamento lo stemma di famiglia ("coll'arme di chasa")[2] presente su ognuno degli attrezzi.

Nel 1969 Alvar Gonzales-Palacios pubblicava[3] due sgabelli e un soffietto FIG. 1B in noce scolpito lumeggiato in oro che, presentati alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze come manufatti umbro-toscani, venivano ricondotti dallo studioso ad area veneziana del tardo Cinquecento in virtù di una forte rassomiglianza con sei sgabelli del Castello di Monselice[4] ritenuti di tale ambito. L'analogia fra i due gruppi di sgabelli è ben evidente nella parte inferiore ove la traversa frontale è intagliata con volute che si arrotolano su se stesse incorniciando rispettivamente un mascherone nel primo gruppo di sgabelli e uno stemma gentilizio nel gruppo di Monselice.

L'attribuzione ad area veneziana e non toscana di questi oggetti trovava conferma nello sgabello veneto del Conte Cini[5].

Il soffietto, che in questa sede ci svela per la prima volta il suo lato principale, FIG. 1A appare splendidamente intagliato con un ricco ornato figurato. Il corpo ovoidale è impreziosito da cariatidi maschili, desinenti ad arabesco, scolpite con minuzioso modellato sul quale si innesta una fiorita ghirlanda di frutti carnosi tracciata alla maniera del Sansovino.

Al centro di una mandorla baccellata una figura femminile, con una torcia accesa



FIG. 1A - Soffietto in noce, Venezia,
terzo quarto del XVI secolo.
Collezione privata.



FIG. 1B - Verso.



FIG. 2 - Soffietto in noce, Venezia,
terzo quarto del XVI secolo.
London, Victoria and Albert Museum.



FIG. 4 - Alberto von der Brule, Venezia 1598,
Stalli del coro.
Chiesa di San Giorgio Maggiore, Sacrestia.

rivolta verso il basso, portatrice di un recondito significato allegorico, allude alla vittoria della Pace sulla guerra, ai suoi piedi panoplie e trofei militari[6]. Un importante fastigio ornato da una Vittoria alata funge da presa.
Il soffietto in esame è degno di nota per la particolare ricerca decorativa ed estetica che si esprime sia nel linguaggio stilistico sia nella composizione formale. Il connotato distintivo più marcato è una sorta di equilibrio nelle forme che suggerisce un segno di staticità ancora classica. Analogo andamento decorativo è ripreso in un soffietto in noce lumeggiato in oro FIG. 2 conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, simile nella costruzione e nel decoro, sicuramente della mano dello stesso artefice veneziano autore del precedente. Al centro di una conchiglia baccellata un nudo femminile con le braccia incrociate dietro al capo sembra sorreggere un festone di fiori e foglie; due erme virili dalla testa finemente "cesellata" racchiudono la composizione sormontata da un fastigio con testa muliebre. Tutti gli elementi si sovrappongono uno sull'altro sino alla totale saturazione dello spazio.
L'attribuzione geografica di questi oggetti è giustificata dai possibili confronti stilistici con gli stalli della Sacrestia nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia probabilmente eseguiti dai medesimi artefici del coro di San Giorgio Maggiore[7]. (FIG. 3).
Assai scarse sono le notizie sulle vita e sull'attività del principale autore del complesso ligneo di S. Giorgio Maggiore che ci lascia ben due testimonianze della sua presenza incise sugli stalli: "Opus Alberti Brulen Fland." e "Alberto Fiamengo F 1598." Benchè aiutato da diversi collaboratori quali il piacentino Livio de Comaschi e Gaspare Gatti[8] impresario del cantiere, subito contestato dai frati per i lavori eseguiti in modo insoddisfacente, il De Brule appare come l'ideatore del disegno e il più geniale interprete delle scene figurate tratte dalla "...Vita beatissimi patris Benedictis [...]"[9].
Sulle mensole che sostengono gli stalli inferiori spicca un particolare decorativo di altissima qualità: una testa maschile, scolpita con forte sapore caricaturale, molto vicina nel gusto e nello stile alle teste delle cariatidi che ornano i soffietti veneziani prima esaminati che quindi vanno inseriti in questo particolare clima culturale allo scadere del XVI secolo. (FIG. 4).
Nei pannelli intagliati che ornano i dossali degli stalli degli arredi ecclesiastici, la decorazione si sviluppa su diversi piani: le volute che formano un cartiglio sono interrotte da panneggi, segmenti e mascheroni che vengono ad intersecarsi ed avvilupparsi ad esse; ne risulta una composizione articolata e mossa giocata su piani differenti, aventi differenti profondità ed inclinazioni.
Comun denominatore di questi soffietti veneziani sembra proprio essere il particolare modo di impaginare lo spazio per piani sovrapposti definiti da volute capricciosamente arrotolate su se stesse, molto vicine nel modellato e nella forma agli stucchi in bianco e oro del soffitto e agli arredi lignei dello splendido ambiente della Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco realizzati sicuramente dopo il 1564-65 quando fu eseguito il soffitto.



FIG. 3 - Pannello in noce, Venezia, fine del XVI secolo. Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Sacrestia.



FIG. 5 - Bottega di Alessandro Vittoria, disegno a penna su carta.



FIG. 6A - Soffietto in noce policromo,
Italia centro-meridionale,
metà del XVII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata
del Castello Sforzesco.



FIG. 6B - Verso.



FIG. 7 - Jacopo Bonavita e aiuti, Stalli del coro. Bagnoli Irpino, Collegiata dell'Assunta.



FIG. 8 - Jacopo Bonavita, *Il centurione chiede a Cristo la guarigione del servo*, pannello del coro.
Bagnoli Irpino, Collegiata dell'Assunta.

In particolare si confrontino i superbi dossali in noce intagliati con cartelle a cornici ovali trattenute da volute contrapposte sormontate da teste muliebri: motivo ripreso con assoluta fedeltà nel fastigio del soffietto londinese. La derivazione di questo motivo ornamentale va senz'altro ricercata nelle decorazioni plastiche e negli stucchi che ornano i soffitti della Libreria Marciana e di Palazzo Ducale eseguiti sotto le direttive di Jacopo Sansovino, e del suo allievo Alessandro Vittoria, che rappresentano un nuovo linguaggio, nato dalla personale esperienza romana e attualizzato sullo stile di Fontainebleau, pervenuto in laguna attraverso le incisioni olandesi di Cornelis Bos[10].

Interessante può essere il confronto con un disegno, di gusto manierista, della bottega di Alessandro Vittoria[11]. (FIG. 5). Nel disegno la figura di Marte, al centro di una semplice cornice ovale perlinata interrotta da piccole volute contrapposte, appoggia su una mensola, festoni di frutta discendono lungo i lati trattenuti da un medaglione a volute baccellate che sormonta la composizione.

Il soffietto acquistato dal Comune di Milano nel 1992 ed inserito (Inv. n° 1543) nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco è in noce scolpito, di ambito centro-meridionale,[12] databile verso la metà del XVII secolo. (FIG. 6A). La superficie si presenta dipinta a tempera in policromia su preparazione in gesso alla maniera usata per il fronte dei cassoni e per i dipinti su tavola, deboli tracce di lumeggiatura in oro sono ancora visibili.

Presenta entrambe le facce sagomate a forma di scudo ovoidale; la faccia anteriore è scolpita con figure di putti entro volute e ghirlande vegetali, al centro un dio, che può essere identificato come Marte, regge una lancia e uno scudo recante lo stemma della famiglia ora non più rintracciabile.

Alla sua base un'arpia alata vestita da volute, alla sommità Cupido, figlio di Marte, munito di arco e frecce funge da presa.

La faccia posteriore è decorata con un grande mascherone dalla cui bocca ha accesso l'aria in uso dal soffietto. Il tubo insufflante è in bronzo dorato inciso a motivi vegetali con teste femminili ed erme; il mantice, in cuoio marrone, è fissato alla struttura con chiodi in bronzo.

Un guerriero campeggia al centro di una cartella scolpita sul fronte principale del soffietto del Castello Sforzesco. Nonostante l'affinità iconografica con il disegno vittoriesco profondamente differente è l'interpretazione espressa dal suo artefice. La decorazione scultorea del nostro esemplare si discosta dall'impostazione aulica sansovinesca per assumere un carattere più semplice, un parlato "popolare" lontano dal raffinato e colto lessico stilistico veneziano caratterizzato da una concezione estetica che unisce in perfetta consonanza il decoro e la struttura. Negli esemplari veneziani si assiste ad una mirabile fusione tra la forma a scudo del soffietto, tracciata secondo un preciso ed elegante disegno, e la decorazione scultorea delle cariatidi che non solo racchiudono ma definiscono la forma .

Tale peculiarità estetica e costruttiva viene meno nei centri periferici quando, ad oggetti rigorosamente progettati ed eseguiti, si sostituiscono manufatti che, pur

mantenendo il ricordo iconografico dei precedenti perdono tale concezione progettuale.

Nel soffietto del Castello Sforzesco si può notare come i vari elementi decorativi si siano allentati perdendo coesione con la struttura che li ospita; non più serrati da una cornice che idealmente ne definiva la forma ora sembrano debordare all'esterno modificando profondamente il disegno dello scudo. L'oggetto mostra una esecuzione meno raffinata, meno attenta nel conferire proporzione alle singole figure e alla totalità della composizione che risulta quindi più statica, ravvivata solamente dalla vivace policromia della superficie. Non nel settentrione ma nell'area centro-meridionale dell'Italia conviene ricercare le fonti e le origini di questo manufatto probabilmente prodotto da una delle tante botteghe che operavano nei centri dell'Irpinia, fra i quali famoso era Bagnoli Irpino per la produzione, il commercio e l'esportazione di manufatti per uso comune o religioso, già nel 1556[13]. Un secolo dopo è un centro oramai molto affermato e ricco tanto è vero che nel 1651 i cittadini concorrono generosamente alla ricostruzione della Cattedrale, distrutta da un incendio, per la quale fu approntato un monumentale coro ligneo, eseguito tra il 1652 e il 1656 da Jacopo Bonavita di Lauro di Nola e altri artisti i cui nomi figuravano nei perduti libri dei conti citati dal Sanduzzi[14]. È proprio nella decorazione plastica che orna questo ricco complesso ecclesiastico che vanno ricercati le possibili fonti per il nostro oggetto. A tale proposito si confrontino nei capicoro i carnosi puttini a cavallo di ampie volute che con le braccia aperte reggono un cartiglio con una mano e un festone vegetale con l'altra. (FIG. 7). Sempre a cavallo di ghirlande fiorite, che sostituiscono gli animali fantastici a ricordo di un'antica iconografia, sono i nostri putti caratterizzati da fianchi robusti, gambe corte e tozze. La figura centrale, che trova un interessante confronto nelle figure dei soldati romani nel pannello del "Centurione", FIG. 8 mostra una resa sommaria dei capelli e una fattura più ingenua. Il cartiglio, dalle volute molto frastagliate, le ali dell'arpia e le volutine fogliate ai lati dei putti mediani rivelano una esecuzione seicentesca attardata su memorie manieristiche.

Il motivo del guerriero al centro di un cartoccio è presente sul fronte di un soffietto conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York, già collezione di Irwin Untermyer recentemente studiato e pubblicato da Wolfram Koeppe[15]. (FIG.9A).

Il soffietto Untermyer che l'autore dell'articolo attribuisce ad area francese è un prodotto italiano di ambito ligure dell'inizio del XVII secolo.

La posizione di Genova facilitava i rapporti marittimi con la Francia e la Spagna favorendo la diffusione di modelli e reciproche influenze di gusto in questa zona del Mediterraneo. L'attribuzione geografica è giustificata dal possibile confronto stilistico con quel particolare tipo di mobile detto a "bambocci" che prende il nome dalla decorazione scultorea a tutto tondo che orna le lesene, i fianchi e talvolta il prospetto dei mobili. Alle colonne e alle paraste di cassettoni e stipi si sostituirono figure e puttini che ne divennero il tratto distintivo.





FIG. 9A - Soffietto in noce, Genova,
inizio del XVII secolo.
New York, The Metropolitan Museum of Art.
Dono Irwin Untermyer 1964.

FIG. 9B - Verso.





FIG. 10 - Stipo in noce, Genova, inizio del XVII secolo. Collezione privata.
FIG. 11 - Stipo in noce, Genova, inizio del XVII secolo. Collezione privata.



FIG. 12A - Soffietto in noce, Piemonte, inizio del XVII secolo. Vercelli, Museo Leone.



FIG. 12B - Verso.

È proprio la figura di un "bamboccio" vestito da antico guerriero romano munito di lancia e scudo, che in questo caso serve da supporto al blasone della famiglia committente, che campeggia al centro del soffietto Untermyer. Estrapolato dal mobile dove era collocato con funzione strutturale-decorativa, si libera dal suo ruolo di semplice comparsa per assumere quello di protagonista indiscusso del soffietto; un particolare si porta appresso a ricordo della precedente mansione: è la mensola di supporto sulla quale appoggiano tutti i "bambocci", inseriti nelle lesene sovrapposti l'uno sull'altro, come accadeva nella fitta decorazione scultorea delle cattedrali gotiche francesi. Interessante a tale proposito il confronto con due stipi genovesi, in collezioni private, dell'inizio del XVII secolo. (FIGG. 10-11).
Nel primo, una teoria di putti festosi orna il fronte dei cassettini, con funzione di presa, alloggiati nella fascia sottopiano del mobile; diversamente atteggiati li ritroviamo appoggiati alle volute e a coronamento del soffietto. Nel secondo, lungo le lesene del fronte e sul fianco, guerrieri romani, intervallati da putti, poggiano saldamente su una mensola scaricando il peso del corpo su una gamba che rimane diritta mentra l'altra si flette dando alla figura una movenza "serpentina" che rimane un po' bloccata nella figura del "bamboccio". Ma è soprattutto lo stesso modo di modellare le "figurine", svelto e un poco sfuggente, "con grande rapidità" dice il Morazzoni,[16] che accomuna la decorazione scultorea degli stipi genovesi con quella del nostro soffietto.
Un soffietto in noce, conservato nel Museo Leone di Vercelli, esposto alla storica "Mostra del Barocco Piemontese" del 1963[17] FIG. 12 mostra una straordinaria rassomiglianza con il soffietto ligure della Collezione Untermyer. Analoga iconografia ma soprattutto stessa articolazione della superficie e medesimo repertorio decorativo: ritroviamo puntualmente la figura del guerriero al centro di una cartella fortemente frastagliata affiancato da due putti appoggiati su volute; alla base due satiri accosciati sono posti all'esterno di una cornice "a fettuccia" decorata da rosette. È stata rimossa la mensola che sosteneva il "guerriero" nel soffietto ligure, e con essa quel carattere statico e un poco rigido del "bamboccio". Probabilmente si tratta del lavoro di un artefice piemontese dell'inizio del XVII secolo, che sa interpretare con compostezza e dignità il modello della contigua regione.
Assoluta vicinanza tecnica e stilistica, che riguarda tutti i soffietti esaminati, si riscontra nel tubo insufflante in bronzo dorato ottenuto con la tecnica della fusione a cera persa. In tutti i soffietti identica è la suddivisione in più ordini decorativi interrotti da anelli modanati: fascia a foglie d'acanto, sezione centrale a telamoni con ornato vegetale, terminale a guisa di pesce con la bocca spalancata pronto a sputare l'aria contenuta nel soffietto.
L'alta qualità esecutiva ci riporta alle fonderie dell'Italia settentrionale, ai centri di Padova e Venezia, che esportavano tali manufatti in tutte le regioni italiane.
È probabilmente francese della seconda metà del XVI secolo questo soffietto del V&A Museum di Londra. (FIG. 13).
Al centro Venere, protettrice della Natura, in posizione stante con il volto di pro-

filo e le mani appoggiate ai seni, simbolo di fecondità, riempie una cartella delineata da un'incorniciatura a nastro sul quale si innestano cariatidi e ricchi festoni vegetali; ai suoi piedi una base popolata di animali, e alla sommità uno stemma vuoto conclude idealmente il soffietto.
L'esuberanza decorativa, la cifra stilistica delle figure rese con morbido modellato riflettono la lezione manierista della scuola di Fontainebleau.
Alla sua funzione primaria, cioè d'uso ci riporta la scena raffigurata sul fronte di un soffietto appartenuto alla Collezione Spitzer[18] che presenta la fucina di Vulcano intento a forgiare le armi per ordine di Venere sua sposa[19]. Il soffietto che non è illustrato nella composizione è presente nella struttura del soffietto stesso che diviene supporto della raffigurazione. Un sottile gioco concettuale svela la sua funzione pratica superata dall'intervento dell'artigiano che conferisce un valore estetico all'oggetto capovolgendone la destinazione finale.
Una ricca decorazione dal fitto ornato a volute con putti entro festoni vegetali decora un soffietto conservato presso il Museum für Kunsthandwerk di Francoforte[20] preveniente sempre dalla Collezione Spitzer, (FIG. 14A). Il soffietto schedato nel catalogo del museo come manufatto toscano del XVI secolo è in noce scolpito lumeggiato in oro. Al centro la figura di Marte è stata sostituita con un gruppo raffigurante una Madonna con Bambino. Ai suoi piedi un cartiglio con stemma gentilizio, sorretto da putti variamente atteggiati, ci riconduce alla famiglia di appartenenza; alla base un mascherone affiancato da cariatidi femminili. Racchiude la composizione una cornice mistilinea sormontata dalla figura di un putto che orna il manico del soffietto.
Mentre la faccia anteriore di questi oggetti può presentare delle variazioni compositive e decorative all'interno di uno schema definito e codificato dall'uso, la faccia posteriore si presenta costantemente scolpita con un grande mascherone dalla bocca spalancata e dalla fronte aggrottata: esempio di perfetta sintesi fra necessità ed ornamento FIGG.1A, 6B, 9B,14B.
Un altro mascherone ricorre costantemente su tutti i soffietti esaminati. Si tratta di un volto grottesco che assume, di volta in volta, caratteristiche umane o zoomorfe; posto sul fronte funge da raccordo tra la struttura lignea del soffietto e la parte metallica del tubo insufflante.

Note sul restauro

Il soffietto delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco ha subito un accurato intervento di restauro conservativo che ha interessato la struttura lignea e la parte in cuoio.
Il legno policromo era coperto da spessi e compatti depositi di polvere e grasso che oscuravano notevolmente la superficie.
A questo proposito si è proceduto ad una pulitura ed al consolidamento della pellicola pittorica. Il cuoio era coperto da un leggero velo di muffa e aveva subito una forte disidratazione che aveva prodotto una lacerazione in un punto. Il cuoio ha subito un trattamento biocida ed è stato integrato nel punto di rottura con tela pigmentata. I chiodi e le borchie non autentiche sono state rimosse.



FIG. 13 - Soffietto in noce, Francia (?), seconda metà del XVI secolo. Londra, Victoria and Albert Museum.



FIG. 14A - Soffietto in noce, Toscana, seconda metà del XVI secolo. Francoforte, Museum Für Kunstrandwerk.



FIG. 14B - Verso.

NOTE

[1] A. SCHIAPARELLI, La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV, Firenze 1908, p. 113
P. THORNTON, Interni del Rinascimento italiano 1400-1600, Milano 1992, p. 26

[2] A. SCHIAPARELLI, op. cit., 1908, p. 112

[3] A. GONZALES-PALACIOS, I mobili della Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze in "Arte Illustrata", n. 22-23-24,1969, pp. 117-125, figg. 1 e 4 ; lo stesso soffietto appare pubblicato sempre nel suo verso in M. GREGORI R. RUOTOLO-L. BANDERA GREGORI, Il mobile italiano dal Rinascimento agli anni Trenta, Milano 1981, p. 22, fig. 3

[4] N. BARBANTINI, Il Castello di Monselice, Venezia 1940, p. 136, fig. 159

[5] A. PEDRINI, Il mobilio, gli ambienti e la decorazione del Rinascimento in Italia, Firenze 1948, figg. 114 e 118

[6] G. LORENZETTI, Itinerario Sansoviniano a Venezia, Venezia 1929; l'allegoria della Pace è simile nell'iconografia alla scultura in bronzo dal medesimo soggetto che orna la loggetta del campanile di San Marco. A p. 52 l'autore riporta un pensiero del Sansovino a proposito della Pace che fu "tanto amata da questa Repubblica"

[7] A. BLUNT, I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella della scuola di Fontainebleau, in "Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio", Vicenza 1968, p. 158

[8] C. ALBERICI, Il Mobile Veneto, Milano 1980, p. 47; vedi nota 28

[9] G. DAMERINI, L'Isola e il Cenobio di S. Giorgio Maggiore, Venezia 1956, p. 74

[10] A. BLUNT, op. cit., 1968, p. 158

[11] G. MARIACHER, Ambienti del Cinquecento, Milano 1962, p. 103; attualmente il disegno non compare nel Museo Civico di Padova

[12] E. COLLE, Catalogo dei Mobili delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, in corso di pubblicazione. L'autore ritiene il soffietto veneziano

[13] A. PERRICCIOLI, L'arte del legno in Irpinia dal XVI al XVIII secolo, Napoli 1975, p. 19

[14] A. SANDUZZI, Memorie storiche di Bagnoli Irpino dalle Origini fino al XIX secolo, Melfi 1925

[15] W. KOEPPE, French and Italian renaissance furniture at The Metropolitan Museum of Art, in "Apollo", 1994, pp. 24-32

[16] G. MORAZZONI, Il mobile genovese, Milano, s.d., p.17

[17] V. VIALE, Mostra del Barocco Piemontese, catalogo della mostra, Torino 1963, tav. 394

[18] E. BONNAFFÉ, Collections de M. SPITZER, Meubles et bois sculptés, in "Gazette des Beaux-Arts", Parigi 1882, pp. 246-268. M. A. LOSTALOT (De), Les arts du bois, Parigi s.d., p. 75

[19] Un soffietto raffigurante la Fucina di Vulcano è stato pubblicato da W. Bode, Die Italienischen Hausmoebel der Renaissance, Leipzig, s.d., p. 45, tav. 62 insieme ad un altro soffietto di sicura provenienza veneta recante un ornato a raffaellesche incorniciato da festone vegetale in seguito pubblicati nella seconda edizione del 1920

[20] AA.VV., Neuerwerbungen 1956-1974, Museum für Kunsthandwerk, Francoforte 1974, p. 51

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

LE STAMPE E L'ICONOGRAFIA POPOLARE

Sintesi della comunicazione tenuta nell'ambito del seminario *«Nella memoria di un popolo»*, Museo di S. Ambrogio, 6 maggio 1995.*

Claudio Salsi

Il contributo di Achille Bertarelli

Le stampe popolari possono dirsi un insieme di elaborati grafici dall'identità varia e complessa. Il primo ad occuparsene in modo sistematico fu, in Italia, Achille Bertarelli (1863-1938). Benché celebri esperti di cose popolari come G. Cocchiara (*Popolo e letteratura in Italia,* Torino 1961) e P. Toschi (*Arte popolare italiana,* Roma 1960) ne abbiamo messo in rilievo quasi esclusivamente il ruolo di illuminato collezionista (a lui infatti si deve la costituzione della grande raccolta di stampe documentarie conservate presso l'istituto che oggi porta il suo nome al Castello Sforzesco di Milano) in realtà Bertarelli può considerarsi anche un vero esperto della materia, in un campo d'indagine del tutto pionieristico all'inizio del secolo[1].
Il pensiero bertarelliano ha trovato la più fortunata espressione nell'opera *L'imagerie populaire italienne*, Parigi 1929 (ripubblicato a cura di C. Alberici nel 1974 con il titolo *Le stampe popolari italiane*) che svolge un'articolata panoramica delle produzioni italiane dall'origine dell'incisione fino all'Ottocento. Qui egli cerca soprattutto di spiegare come affrontare lo studio della stampa popolare, identificata sostanzialmente come quel tipo di documento figurato che differisce dalla stampa d'arte per contenuto, caratteri estetici e destinazione funzionale. Questo genere di stampe, sovente di gusto e fattura elementare, così spiega Bertarelli, erano prodotte in gran copia dal popolo per l'ammaestramento e l'edificazione morale del popolo stesso (ricorrono nel testo espressioni come «umili genti», «vita plebea»). In pratica erano frutto del lavoro di incisori, spesso anonimi, che operavano per conto di editori o di stamperie, specialmente nel XVIII secolo attrezzate su scala industriale. I soggetti iconografici erano concepiti in modo da riprodurre la vita e la cultura popolare.
La critica attualmente è molto cauta nell'esprimere giudizi definitivi e assoluti sul conto dell'antica cultura d'immagine; essendo il tema del «popolo» il punto cruciale della cultura demologica italiana si preferisce piuttosto parlare di stampe a larga diffusione o meglio «a diffusione popolare».
Già le posizioni di Adolfo Venturi circa le caratteristiche della silografia primitiva



«Chi lavora da bef stenta da vera»
Una scimmia che fila, silografia.
Modena (?) XVI sec. (legno); XIX sec. (stampa).
(Milano, Civica Raccolta A. Bertarelli).



«Chi vira meco in compagnia triumpharemo per la via»
Una volpe sotto vesti da pellegrino, silografia.
Modena (?) XVI sec. (legno); XIX sec. (stampa).
(Milano, Civica Raccolta A. Bertarelli).



«La nave di Salvatione»
Un re coronato sta uscendo da una barca per salire sulla nave,
sul cui albero maestro vi è Cristo crocefisso, silografia.
Modena, Soliani, XVI sec. (legno); XIX sec. (stampa). (Milano, Civica Raccolta A. Bertarelli).

divergevano da quelle del Nostro. Per Bertarelli le silografie cinquecentesche dell'antica stamperia Soliani di Modena, attiva dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento, andavano considerate essenzialmente in un'ottica antropologica come genuine espressioni dell'«anima popolare», per l'altro, storico dell'arte, dovevano essere valutate come espressione di precise correnti figurative sulla scorta di F. Lippmann (*Der italienische Holzschnitt im XV Jharhundert, in "Jahrbuch der Königlich Preussichen Kunstsammlungen"*, Berlin 1884) e nella linea di quella che sarebbe stata un'illustre corrente di studi succedutisi in Europa fino agli anni Trenta e alla quale Bertarelli sembra affatto estraneo. Quest'indifferenza di Bertarelli ad approfondire l'origine del fenomeno silografico in Italia bloccò sul nascere ogni genere di studi sulla silografia, almeno fino ai giorni nostri[2].

In tempi più recenti l'approccio bertarelliano può forse apparire inevoluto se confrontato con un metodo che, espresso dal Toschi tra gli anni '60 e '70 (sia pure per le contraddizioni messe in luce da P. Clemente dovute al retaggio delle due scuole che vi confluiscono, positivistica e crociana), cerca almeno di fornire i criteri per identificare i tratti tipici e verificabili del popolare[3].

Bertarelli, invece, si mostra interessato piuttosto a enfatizzare il dato concettuale di popolo, senza peraltro discuterlo in profondità: le stampe popolari si dicono tali semplicemente dal loro contenuto esse infatti «*rappresentano nel loro insieme il quadro della vita e della cultura del popolo*» (*Le stampe popolari...* cit., p. 13). Questo popolo è il popolo italiano la cui unità etnica, precedente quella politica è testimoniata dall'uniformità rappresentativa del linguaggio popolare (A. Bertarelli, *L'iconografia popolare, sue caratteristiche, come deve essere studiata*, «Lares», 1938). Si esprime qui un tratto caratteristico del Nostro ancora improntato alla retorica nazionalistica post risorgimentale.

C. Nigra, A. d'Ancona, D. Comparetti, V. Imbriani, E. Rubieri, G. Pitrè, S. Salomone Marino, F. Novati, S. Morpurgo, A. Segarizzi, sono questi i folkloristi con i quali Bertarelli può dichiarare affinità d'intenti; grazie ai loro studi egli può così identificare anche le fonti ispiratrici dell'iconografia popolare: la letteratura popolare, le silografie primitive, il mondo figurativo di origine medievale (i cicli narrativi e simbolici scolpiti o affrescati che ornavano gli edifici del culto, i codici miniati, le enciclopedie). I motivi che ritroviamo nelle stampe popolari, secondo l'autore, risalirebbero per la maggior parte all'alto medioevo, comuni alle regioni dell'Europa occidentale e ripetuti per secoli fino a tutto l'Ottocento, con poche varianti dovute soltanto alle necessità di aggiornamento ai mutati gusti estetici. L'arte di narrare per immagini aveva come obiettivo la comunicazione in termini eminentemente didattici e corrispondeva al metodo della conoscenza dell'uomo medievale; solo col Rinascimento le forme dell'arte acquistarono un preminente significato estetico affermandosi come espressione del genio individuale (*Le stampe popolari...* cit., pp. 18-26). Bertarelli cerca di spiegare come le iconografie tradizionali agli albori del Rinascimento cercarono di seguire le più alte forme dell'espressività artistica, ma quando il popolo non le comprese più, queste trovarono altre strade che si svilupparono parallelamente alle correnti d'ispirazione colta,

diffondendosi non solo attraverso le stampe, ma anche riprodotte sugli oggetti d'uso comune (ceramiche, ventole, tessuti ecc.). Stessa sorte seguì la letteratura popolare, pertanto egli può affermare che i motivi popolari sono profondamente interdipendenti, riguardando tutte le forme di trasmissione della sensibilità culturale e della civiltà materiale delle «classi umili». Ecco allora che lo studio non deve prendere in considerazione i singoli autori, ma deve svolgersi attraverso un piano che metta in evidenza la loro unità rappresentativa. Le stampe devono essere considerate nel loro insieme avvicinando i vari motivi alle loro fonti e cercando di mettere in evidenza non tanto le singole composizioni, che prese isolatamente non sono significative, bensì i soggetti, con i relativi contenuti e le possibili derivazioni. Lo strumento di classificazione proposto è dunque il «piano analitico dell'iconografia popolare italiana e soggetti raffigurati», che il Bertarelli aveva elaborato con l'aiuto del suo maestro, Francesco Novati in occasione della celebre mostra di iconografia popolare italiana tenutasi a Roma nel 1911, nell'ambito della grande «Esposizione Etnografica Italiana» promossa da Lamberto Loria per il 50° dell'unità nazionale. In quella circostanza Bertarelli e Novati, ordinatori della rassegna, avevano suddiviso il materiale iconografico a stampa in quattro sezioni ben distinte secondo gli argomenti principali: la divinità, l'uomo, il mondo e le creature, l'aldilà. Sotto ognuna di queste voci sono da prevedersi ulteriori ripartizioni dei fogli suddivisi secondo numerosi titoli che tengono conto della varietà delle figurazioni e che presuppongono una partizione logica dei documenti secondo una tendenza costruttivo-sintetica tipica della filosofia scolastica medievale. Come esempio è sufficiente citare qui lo schema relativo all'ordine tematico della «divinità» con articolazione in classi corrispondenti a specifici soggetti della tradizione: 1. DIVINITÀ: 1 *Dio - La Trinità.* 2 *Gesù Cristo*: a) Il Salvatore, Gesù Bambino, i presepi; b) Il Redentore, Passione e Morte, Resurrezione. 3 *Maria Vergine*: a) Sola, L'Annunciazione; b) Col Bambino Gesù; c) In «sacra conversazione»; d) Immagini miracolose; e) Episodi della vita e della morte di M. Vergine. 4 *Gli Angeli*: a) San Michele; b) Angelo Custode. 5 *Gli Apostoli e gli Evangelisti.* 6 *Santi Martiri. Confessori e Beati*: a) Taumaturghi; b) Protettori di strati sociali e di luoghi; c) Patroni da invocare contro la calamità. 7 *Sante Martiri. Vergini.* 8 *L'Antico Testamento* (Episodi): a) Creazione del mondo e dell'uomo; b) Diluvio; c) Giacobbe e la Sacala Celeste; d) Giuseppe ebreo; e) Daniele; f) Profeti e Sibille. 9 *Il Nuovo Testamento* (Episodi). 10 *I sette Sacramenti. Le sette opere di misericordia.* 11 *Simbolismo ascetico. Immagini di pietà.* 12 *Superstizioni* (cfr. *Le stampe popolari...* cit., p. 22)[4].

Nel pensiero di Bertarelli appare chiaro il principio che le stampe esprimono «l'anima del popolo», da intendersi come una sorta di sensibilità collettiva e non tanto come l'insieme dei saggi di creatività personale. Ciò potrebbe giustificarsi, ad un livello di considerazioni molto pratico, anche col fatto che in Italia non esisteva una corporazione di «imagiers» come in Francia, Germania o Paesi Bassi, infatti i fogli popolari venivano prodotti indifferentemente un po' da tutti gli incisori, sovente senza alcuna cura né grazia, per venire incontro ad una clientela poco raffinata e quindi spesso per ragioni puramente commerciali.

Achille Bertarelli e Francesco Novati

Può essere interessante individuare le fonti critiche della costruzione teorica bertarelliana, che l'autore sottace, ma che appaiono abbastanza riconoscibili.

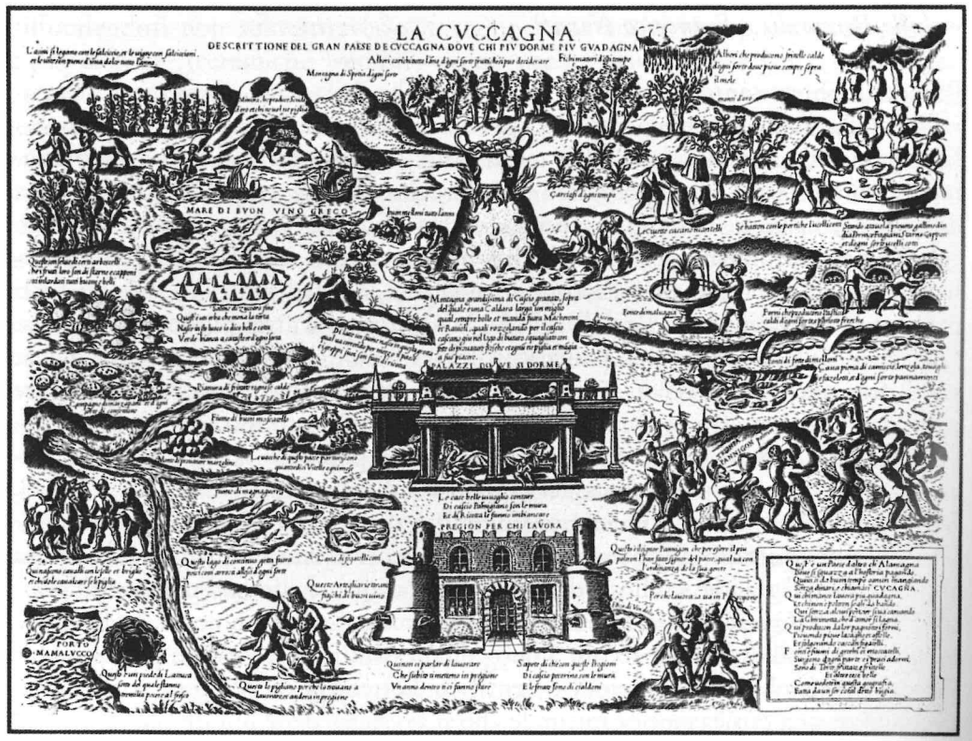
Il concetto di «anima del popolo» rappresenta un assunto di derivazione prettamente romantica. Qui si scorgono reminiscenze, anche se probabilmente non dirette, dai Grimm, Arnim, D'Ancona, Nigra. Tuttavia egli non sembra affatto considerare il problema dell'individualità nella creazione artistica, che pure è presente negli intellettuali di formazione romantica, sia tedeschi che italiani; basti pensare alla posizione di Alois Riegl (Austria), critico d'arte, più che folklorista. Questi, al quale si riconosce il merito di aver assunto un approccio veramente scientifico alle cose popolari nel secondo Ottocento, considerava l'arte popolare come frutto di un atto individuale che tuttavia trova il proprio respiro vitale nell'eredità della tradizione: il cuore dell'espressione popolare sarebbe dunque racchiuso nella complessa dinamica del rapporto individuo-tradizione[5].

Bertarelli, invece, appare influenzato non tanto da correnti di pensiero accademiche, che pure non dovevano essergli completamente estranee, quanto dalla stretta amicizia di un grande studioso della sua generazione quale fu Francesco Novati (1859-1915). Quest'ultimo è la figura più interessante dell'ambiente intellettuale milanese a cavallo dei due secoli: allievo di Alessandro d'Ancona e professore di filologia romanza all'Accademia Scientifico Letteraria di Milano, sostenne la necessità di una critica storica integrale che si avvalesse delle più diverse discipline letterarie, storiche e paleografiche, distinguendosi inoltre per i suoi spiccati interessi verso le arti figurative. Le pubblicazioni del Novati sono una traccia sicura per ricostruire la logica delle riflessioni bertarelliane; l'apparato critico-filologico espresso da Novati sul tema dell'iconografia popolare, pur nell'arco di un breve periodo tra il 1907 e il 1914, costituisce un argomento di tale complessità, nonostante il piccolo numero di lavori specifici prodotti, da non poter essere analizzato in questa sede. Ci limiteremo a indirizzare il lettore ad una bibliografia esauriente recentemente pubblicata quale compendio a margine della catalogazione completa delle stampe popolari profane della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli[6]. È sufficiente per ora citare i titoli di alcuni tra i saggi più rilevanti: *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana...* (1907); *Origine e sviluppo dei temi iconografici nell'alto medioevo* (1911); *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari* (atti del I congresso di etnografia italiana - Perugia 1912).

I contenuti che se ne traggono possono essere schematicamente sintetizzati nel modo che segue, per quanto riguarda l'influenza che ebbero successivamente sul pensiero di Bertarelli.

Con Novati si afferma il principio della «tenace immobilità della fantasia popolare» intesa come reiterazione di motivi tradizionali, meglio se in forma semplificata e vivace, eccone alcuni esempi: Trionfo di Cuccagna - Alfabeto del villano - Lotta di Carnevale e Quaresima - Mondo alla rovescia - I dodici mesi.

L'autore asserisce che il rapporto plurisecolare tra letteratura e iconografia popola-



«La cuccagna. Descrittione del gran paese de cuccagna dove chi dorme più guadagna»
Bulino, Roma, sec. XVII.
(Milano, Civica Raccolta A. Bertarelli).

re è interrotto definitivamente dalla distruzione della «tradizione», avvenuta in tempi a lui ancora molto vicini, a causa dei mezzi di comunicazione di massa (la stampa illustrata che raggiunge anche i più remoti villaggi!) (*La storia e la stampa...* cit., p. 22-23).
Egli sostiene che l'immobilizzarsi delle forme figurative popolari dipende dagli orientamenti culturali della Chiesa, la quale nel medioevo vincolava gli artefici a farsi strumento anonimo di ammaestramenti morali (*Origine e sviluppo...* cit., pp. 12-32).
Nei suoi contributi riconosce il ruolo fondamentale di Alessandro d'Ancona per l'avvio in Italia degli studi specialistici sulla letteratura popolare, base indispensabile per comprendere l'iconografia popolare rappresentata nelle stampe e colloca alla fine del medioevo (Francia fine sec. XIV) la nascita della silografia e con essa la prima forma di diffusione di immagini moltiplicabili su vasta scala, affermando che si trattava di immagini care alla fantasia popolare, largamente diffuse perché smerciate per pochi soldi.
Dichiara che le tradizioni figurative medievali si mantengono intatte fino ai primi del Cinquecento, quando le suggestioni della mitologia antica invadono l'iconografia e la letteratura: in quel momento si verifica una separazione, che rimarrà incolmabile anche nei secoli successivi, tra una produzione colta e simbolica, per le classi elevate e una produzione popolare fatta di soggetti sempre uguali a se stessi per contenuto e forma, concepita per le classi inferiori.
Stabilisce infine qual'è il compito del ricercatore: salvare le testimonianze delle credenze uscite dalla ingenua mente degli avi, come fossero ruderi di civiltà scomparse (*Intorno all'origine...*, p. 6, 1912).

Per quanto riguarda l'idea presente in Novati secondo cui popolare equivale a medievale si rimanda alle ipotesi formulate da chi scrive circa un possibile nesso tra i lavori del Novati e l'opera monumentale di Emile Mâle, relativamente agli studi sulle fonti medievali; sebbene Novati, ben diversamente dal francese, si limiti a dare per scontato il rapporto tra letteratura e iconografia[7]. In aggiunta al quadro di riferimento tracciato basti qui citare l'esperienza estetica e ideologica dei Preraffaelliti inglesi che cercavano il «primitivo» nell'opera degli artisti-artigiani medievali, mitizzando quell'epoca lontana, quando l'arte era sociale (ossia del popolo, vicino alla natura e per il popolo). Per Ruskin, l'architettura rustica, la cui tecnica era trasmessa di padre in figlio, poteva perciò considerarsi la forma più elevata di arte popolare.

Stato degli studi dopo Bertarelli

Achille Bertarelli deve pertanto a Novati l'impianto di concetti e principi generali che, pur filtrati dall'interpretazione del maestro, in gran parte riflettono il clima culturale positivistico. Questo vedeva l'espressione popolare essenzialmente come



Gesù Cristo incoronato di spine.
Incisione su rame, Bassano, Remondini, fine sec. XVII.
(Milano, Civica Raccolta A. Bertarelli).

riflesso della «psicologia elementare dei volghi» e quindi attraverso una chiave di lettura eminentemente sociologica. Se da una parte, pertanto, possiamo concordare con Novati e Bertarelli quando sostengono che le stampe popolari sono il contrario di quelle «fini», ossia di quei fogli creati da maestri incisori con finalità prettamente estetiche, siamo più perplessi, invece, quando la nozione di «popolare» viene attribuita indifferentemente a tutte le opere figurative riguardanti la «vita degli umili» (in quanto ne riproducono le credenze) senza minimamente indagare sui meccanismi, che oggi sappiamo assai complessi, della creazione e della trasmissione delle immagini nell'Europa di antico regime. Infatti il termine «stampa popolare» è oggi recepito, prudentemente, in modo perlopiù convenzionale, come abbiamo già avuto modo di spiegare. Infatti, che connotati antropologici aveva il tipo di popolo a cui si riferiva Bertarelli? Era fatto di illetterati che si beavano della contemplazione passiva di figure rozzamente colorate, oppure, visto che le stampe sovente recavano incise lunghe scritte esplicative, era composto anche di persone che avevano familiarità con la lettura? Quali erano i canali di diffusione delle immagini e che cosa determinava nei fatti concreti il successo dell'una e l'insuccesso di un'altra, anche in relazione al mercato e al rapporto città-campagna? È proprio vero che tra stampa popolare e stampa colta non intercorrono rapporti, se non di pura influenza stilistica, in un arco di tempo plurisecolare? Sono domande a cui la critica ha già cominciato a rispondere attraverso studi particolareggiati, in cui la realtà delle «stampe popolari» non viene recepita in modo vagamente suggestivo, al seguito di Bertarelli, come un fenomeno magmatico e dai contorni imprecisi, ma viene analizzata a partire dalle singole opere, ora studiate come veri e propri documenti e non più come dati simbolici, cercando di ricondurre l'indagine alle caratteristiche stilistiche dei diversi e ben riconoscibili centri di produzione[8].

Occorre comunque avvertire il lettore che sarebbe inutile cercare in Bertarelli il rispetto pedissequo di requisiti metodologici propri di uno studioso puro, quali rigore teoretico e rigida consequenzialità dell'argomentare; egli resta pur sempre un collezionista-studioso per il quale il piacere dell'accumulo e del contatto materiale con le opere sono dati di conoscenza che costituiscono, nonostante tutto, il culmine dell'appagamento intellettuale.

Lo sforzo compiuto dal Bertarelli per offrire un'esauriente sistemazione logico-critica della materia rappresenta oggi un'esperienza in un certo senso storicizzata e base di partenza per ogni approccio scientifico, richiedendo ormai l'ausilio di requisiti interdisciplinari quali competenze letterarie, storico-artistiche, etnoantropologiche.

Restiamo ancora incuriositi dallo scenario entro il quale Bertarelli inseriva, con disinvoltura apparentemente ingenua, la sua personalissima rappresentazione della società arcaica dove popolare era ciò che riguardava ovviamente il popolo, inteso semplicemente (o semplicisticamente secondo i punti di vista) come l'insieme di coloro che pensavano, credevano e speravano nello stesso modo le stesse cose.

Ai suoi tempi quel popolo, riecheggiando le espressioni del Novati, non esisteva più perché era venuto meno un modo di sentire diffuso e condiviso che affondava le proprie radici profonde alle origini della cultura europea, nel medioevo cristiano. Insieme a questo sentimento corale si era perduto definitivamente anche il significato delle antiche immagini, che già sul finire dell'Ottocento andavano progressivamente scomparendo, in quanto la «gente comune» ormai non le comprendeva più.

* Si fa riferimento al seminario di ricerca *«Nella memoria di un popolo. Segni, riti, simboli e architettura»*, realizzato con il patrocinio di: Politecnico di Milano - Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi Territoriali, Settore di Disegno e Restauro; Museo della Basilica di Sant'Ambrogio; Centro Studi per la Cultura Popolare, Bologna; Associazione Von Balthasar, Milano.
Gli incontri si sono svolti nella Sala di S. Satiro presso il Museo della Basilica di S. Ambrogio a Milano, in piazza S. Ambrogio 15 (25 marzo - 3 giugno 1995) con interventi di Luigi Negri, Gioia Lanzi, Maria Antonietta Crippa, Santino Langé, Alberto Desco, Claudio Salsi, Fernando Lanzi, Luigi Brambilla, Giovanni Grosskopf, Carlo Capponi, Marta Candiani, Caterina Ghisu.

NOTE

1 Per notizie sulla biografia e gli scritti di Bertarelli si veda C. ALBERICI, *Incontro con la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, Milano 1980, pp. 9-25; A. MILANO, *Achille Bertarelli e «Le vieux papier». Un gruppo di lettere inedite*, in «Rassegna di studi e notizie», vol. XIX, 1995, pp. 267-295.

2 Cfr. M. GOLDONI, *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*, Modena 1986, pp. 11-29; M. GOLDONI, *I legni incisi della Galleria Estense. La raccolta modenese e il problema della sua comprensione*, in AA.VV. *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, cat. esp. Milano 1988, pp. 17-21; M. GOLDONI, *Considerazioni sulla continuità tra «stampe popolari» e figurine alla luce di una ricerca sulla cosiddetta Raccolta Soliani di Modena*, in AA.VV. *La figurina d'epoca. Contributi allo studio*, Modena 1992 (atti del convegno, Milano 1989), pp. 19-45.

3 Cfr. P. CLEMENTE, *La ricerca della grazia. Tutela pubblica e comprensione intellettuale degli ex voto*, in AA.VV. *Pittura votiva e stampe popolari*, Milano 1987, pp. 12-45.

4 Sull'argomento del piano analitico e sui rapporti di Bertarelli con Novati si veda anche: C. SALSI, *Achille Bertarelli, il fondo Soliani e la stampa popolare*, in AA.VV. *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, cat. esp. Milano 1988, pp. 12-15; : C. SALSI, *Il ciclo della vita umana attraverso le stampe della Raccolta Bertarelli*, in «Communio» n. 140-141, 1995, pp. 178-189; S. COLLURA, *Bertarelli e la mostra d'Etnografia Italiana del 1911*, in A. RIGOLI, A. AMITRANO SAVARESE (a cura di), *Costumi e popolo nel regno italico*, cat. esp. Roma 1989, pp. 64-69; A. RIGOLI, A. AMITRANO SAVARESE (a cura di), *Fuoco - Acqua - Cielo - Terra. Stampe popolari profane della Civica Raccolta Bertarelli* (catalogo di C. Alberici e A. Milano, con la collaborazione di B. Cervetto), Vigevano 1995.

5 H. HAUSER, *Le teorie dell'arte*, Torino 1988, pp. 235-241.

6 Cfr. A. RIGOLI, A. AMITRANO SAVARESE (a cura di), *Fuoco - Acqua - Cielo - Terra...*, cit., p. 818.

7 Cfr. C. SALSI, *Achille Bertarelli, il fondo Soliani...*, cit., p. 14.

8 Oltre alle pubblicazioni finora citate, sia nel testo che nelle note, si veda anche: R. SCHENDA, *Folklore e letteratura popolare: Italia-Germania-Francia*, Roma 1986; M. INFELISE, P. MARINI (a cura di), *Remondini. Un editore del Settecento*, Milano 1990. Per ulteriori approfondimenti e aggiornamenti è utile la consultazione del regesto bibliografico in A. RIGOLI, A AMITRANO SAVARESE (a cura di), *Fuoco - Acqua - Cielo - Terra...*, cit., pp. 816-821. Fondamentale, per un orientamento storiografico sul problema della cultura popolare: P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1978.



«La miracolosa immagine di Maria V. Protettrice del raccolto delle Gallete»
Silografia, Verona, ca. 1840.
(Milano, Civica Raccolta A. Bertarelli).

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

TRE ASTROLABI LATINI, DEL XIV SECOLO, CONSERVATI IN ITALIA

Tullio Tomba

Per le pagine della «Rassegna di Studi e di Notizie» edita dalla Direzione delle Civiche Raccolte, la descrizione di alcuni strumenti matematici antichi non costituisce una novità: il primo numero[1], aveva accolto la presentazione della piccola ma importante Collezione milanese che, per la prima volta, veniva proposta alla ammirazione dei visitatori del Castello Sforzesco ed allo studio degli esperti. Essa, tra gli oggetti di maggior rilievo, comprende un astrolabio medioevale (FIG. 7-8-9) che oggi, qui, vogliamo attentamente riconsiderare con due altri strumenti dello stesso tipo ed epoca: un astrolabio conservato nella Collezione personale dell'autore di queste note (FIG. 4-5-6) ed un astrolabio, «scoperto» da alcuni anni, nelle belle raccolte del torinese Museo di Palazzo Madama (FIG. 1-2-3-).

Due di essi (FIG. 4 e FIG. 7) sono già noti agli studiosi dal lontano inverno del 1966; costituirono oggetto di studio per una pubblicazione apparsa, a nostra firma, sulla Rivista di Storia della Scienza «Physis», in quegli anni molto diffusa[2]. Il lavoro, forse inadeguato alla importanza ed alla rarità dei due oggetti, soprattutto a causa della limitata competenza del suo autore, vedeva la luce tra l'altro incompleto, perché non forniva le coordinate astronomiche delle stelle e proponeva alcune identificazioni moderne delle stesse, in parte errate: inoltre appariva intempestivo, avendo voluto, ahinoi, assumerci anche il compito di suggerire una possibile datazione *approssimata* dei due astrolabi, concepita secondo le indicazioni fornite dall'insostituibile «Traité de l'Astrolabe» di Henri Michel[3] e radicalmente contestate, proprio in quegli anni, da uno studio di segno opposto, apparso in Francia[4]. A nostro giudizio, i due strumenti erano, e sono, di rilevante importanza, soprattutto a causa del fatto che, non essendo allora nota la straordinaria raccolta settaliana conservata alla Biblioteca Ambrosiana[5], potevano ragionevolmente essere considerati gli *unici* astrolabi latini, dei tempi di mezzo, conservati in Italia. Malgrado tutto, la generalità degli studiosi e degli esperti tra i più qualificati, ad eccezione di uno[6], accolse la datazione dei due strumenti proposta da noi: la prima metà del XIV° secolo e la collocazione geografica degli stessi, in Francia o nell'Italia del Nord. A distanza di molti anni, non essendo state poste in dubbio, nell'ambito specialistico, le ipotesi da noi allora formulate, vorremmo di nuovo pro-

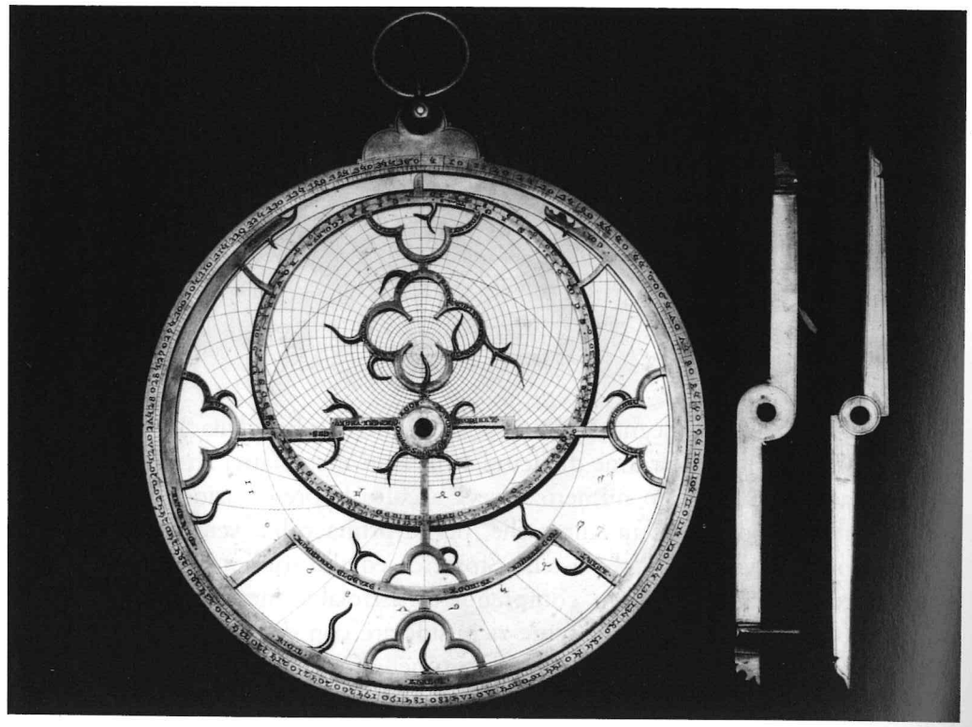


FIG. 1 - Astrolabio planisfero latino. Faccia. Museo di Palazzo Madama, Torino.

porre una più accurata e corretta descrizione degli astrolabi che, tra l'altro, e ci riferiamo particolarmente ai primi due, ci sembrano possedere alcune caratteristiche di grande analogia.

Astrolabio planisfero latino (FIG. 1). Ottone, mm. 222. Appartiene, dalla fine dello scorso secolo, al Museo di Palazzo Madama: su di una casuale segnalazione, potemmo identificarlo ed esporlo alla grande Mostra sulla Misura del Tempo, ordinata a Milano al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica nel corso dell'inverno del 1988. Non essendo stato possibile pubblicarne una riproduzione in Catalogo[7], fummo costretti ad accontentarci di una breve scheda.
Al *Trono*, trilobato, è fissato l'apparato di sospensione solo in parte originale, con una caratteristica *armilla fixa*: si è perduta l'*armilla reflexa*, che permetteva la rotazione dello strumento sul proprio asse; anche l'anello sembra essere stato sostituito. Il *lembo* è numerato in 360 gradi, divisi in settori di 5 e fissato alla lamina del *dorso* da un certo numero di *spine* ribattute.
La *rete* è stata costruita per 32 stelle, rappresentate da indici a fiamma, a volte raddoppiati, con nomi in lingua latina arabizzata, delimitati da un punto, e ortografati alle rispettive basi: è presente un quadrilobo all'interno dell'Eclittica e 4 trilobi alla fine delle barre. L'indice di Cor [Scorpii], che chiude il Cerchio del Capricorno, è collocato sotto la testa di un animale, identica a quella dello strumento della figura 4. Forniamo i nomi delle stelle nella propria ortografia originale, le coordinate eclittiche chiamate *mediationes*[8] e la rispettiva identificazione moderna delle stesse:

Nome	*Mediatio*	Identificazione moderna
Cor [Scorpii]	26 Sco	α *Scorpii*
Alchimec	11 Lib	α *Virginis*
Algurali	19 Vir	γ *Corvi*
Alfart	11 Leo	α *Hydrae*
Cor [Leonis]	19 Leo	α *Leonis*
Aldiran	5 Leo	ϵ *Leonis*
Algom[e]isa	13 Cnc	α *Canis Minoris*
Alhabor	3 Cnc	α *Canis Maioris*
Rigil	8 Gem	β *Orionis*
Elgeuze	14 Gem	α *Orionis*
Aldebaran	28 Tau	α *Tauri*
Batenk[a]itoz	19 Ari	ζ *Ceti*
Denepk[a]itoz	21 Psc	β *Ceti*
Libidinep	6 Aqr	δ *Capricorni*
Tonlet	28 Sgr	λ *Scorpii*
K c[h]ataran	2 Cap	α *Sagittarii*
Altair	16 Cap	α *Aquilae*
Delfin	10 Aqr	ϵ *Delphini*

Alrif	29 Cap	α *Cygni*
Alhave	18 Sco	α *Ophiuchi*
Alhelil	24 Lib	β *Scorpii*
Alramec	16 Sco	α *Bootis*
Elfeca	14 Sco	α *Coronae Borealis*
Ve[ga]	2 Cap	α *Lyrae*
Benenaz	19 Lib	η *Ursae Maioris*
Alrucaba	19 Leo	ϑ *Ursae Maioris*
Egreges	25 Cnc	μ *Ursae Maioris*
Alhaiot	4 Gem	α *Aurigae*
Algon	10 Tau	α *Persei*
Alfera[z]	12 Psc	β *Pegasi*
Umeru[s]	20 Psc	β *Pegasi*
En[i]s	20 Ari	α *Arietis*

Il cerchio eccentrico dell'Eclittica reca i 12 Segni zodiacali numerati di 30 gradi e divisi in 5 settori di 6: *Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpi[u]s, Sagitt[ariu]s, Capric[ornus], Aquar[u]s, Pisces.*
Le stelle, nella generalità, sono state scelte dal costruttore, da Codici Mashallah[9], due, λ *Scorpii* e α *Sagittarii* sono di diversa provenienza[10]. Gli indici di Alhave, Alhelil e Alramec risultano aver subìto degli spostamenti accidentali.
Timpani (FIG. 2). Sono in numero di 6, rispettivamente alle latitudini di: 45-42, 38-40, 55-60, 30-35, 20-25, 48-50. Il valore del luogo è preceduto dall'indicazione l[egitu]r, in latino abbreviato. Gli *Almucantarat* sono tracciati con densità di 3 gradi, gli *Azimut* in numero di 58: le 12 ore ineguali, numerate, sono presenti.
Dorso (Fig. 3). Ha una graduazione esterna di 360 gradi, in 4 quadranti, numerati da 6 a 90; la cui ortografia è raggruppata di 6 gradi in 6 gradi. Il Calendario Zodiacale reca: *Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpi[u]s, Sagitt[ariu]s, Capric[ornus], Aquari[u]s, Pisces.* Tutti i nomi, anche i successivi dei mesi, sono delimitati da punti. Punto d'Ariete indicato al 13,5 Marzo. Il Calendario Annuale, *eccentrico* al precedente, comprende: *Ianuari[u]s, Feb[ruariu]s, Marci[u]s, Aprilis, Maius, Iunius, Iulius, Augustt[u]s (sic.), Septe[m]b[er], Octob[e]r, Nove[m]b[er], Dece[m]b[e]r.* Vi sono 6 ore ineguali raddoppiate ed il «quadrato delle ombre» numerato da 2 a 12. Lo strumento possiede un *dimostratore* doppio ed un'*alidada*, priva di un traguardo, entrambi originali e di ottima qualità. Presenta una piccola riparazione, di vecchia data, al settore inferiore della lamina del dorso. Il particolare raggruppamento, di 6 gradi in 6 gradi, della numerazione, che è dovuta probabilmente al rilevante diametro dello strumento (mm. 222), caratterizza singolarmente l'astrolabio[7bis].

Astrolabio planisfero latino (FIG. 4). Ottone, mm. 158. Appartiene alla collezione personale dell'autore. La straordinaria rassomiglianza di questo strumento con il precedente è già stata rilevata, per la testa di animale nella rete alla fine del cerchio

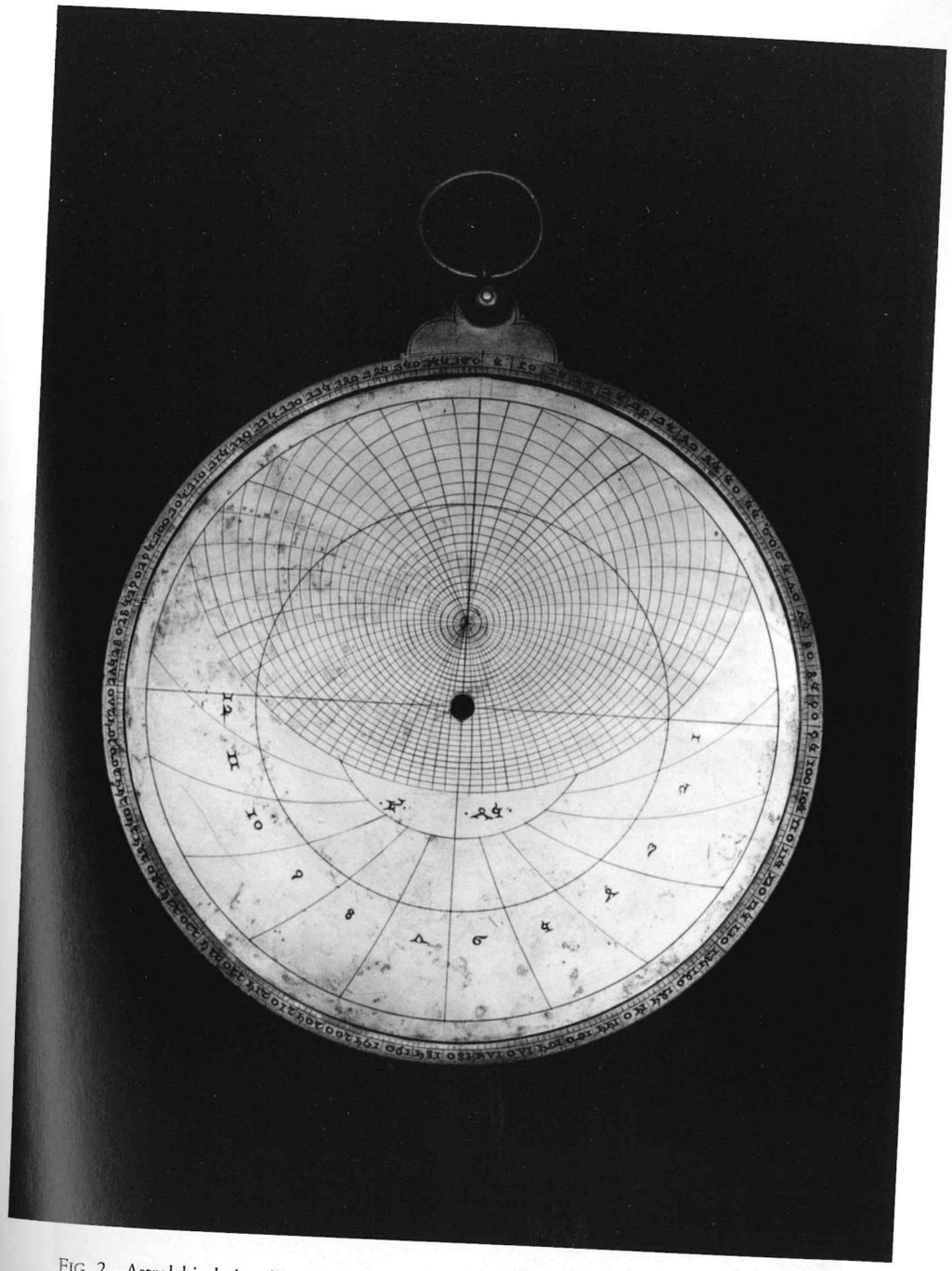


FIG. 2 - Astrolabio latino. Timpano a 45 gradi di latitudine. Museo di Palazzo Madama, Torino.

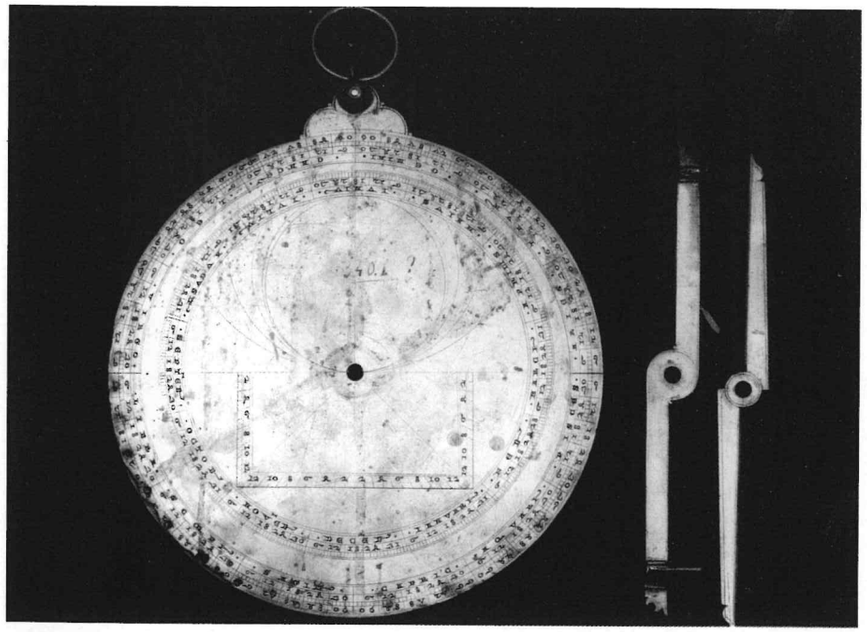


FIG. 3 - Astrolabio latino. Dorso e accessori. Museo di Palazzo Madama, Torino.

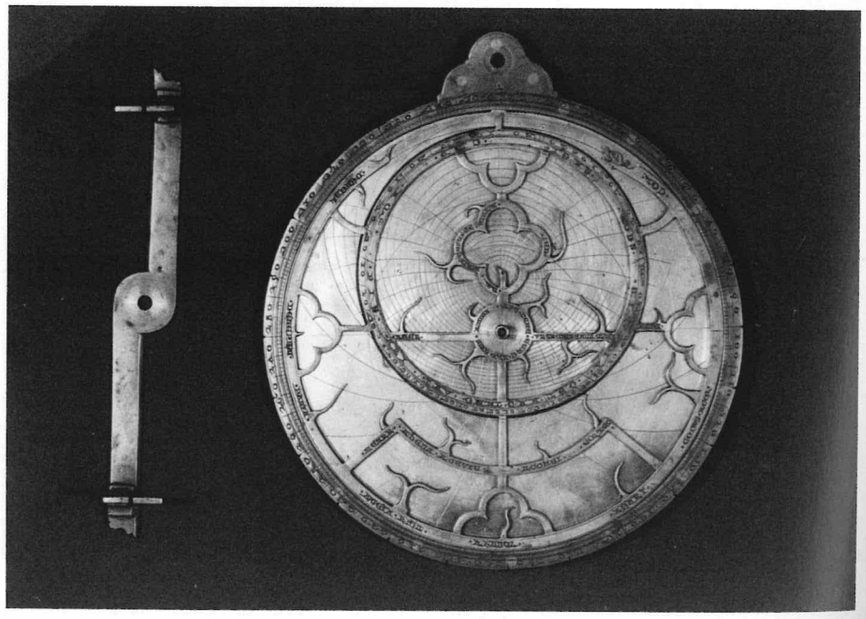


FIG. 4 - Astrolabio planisfero latino. Faccia. Collezione dell'autore, Milano.

del Capricorno, per il taglio generale della stessa, per la scelta dell'elenco stellare e per la scrittura, interamente incisa a caratteri gotici epigrafici: va considerata, inoltre, la linea che completa, incisa nella rete sulla Eclittica, il cerchio dell'Equatore tracciato nel timpano sottostante. Il *lembo*, fissato alla madre per mezzo di spine, possiede una divisione numerata da 0 a 36 o (360°) gradi, divisa in settori di 10; reca inoltre, a differenza degli altri due esemplari, una serie di 23 tagli, operati con precisione ogni 15 gradi: rappresentano le *ore eguali* e un piccolo numero 12, di altra mano, alla base del trono in corrispondenza con la linea meridiana, indica la mezzanotte od il mezzodì.

Rete: è costruita per 31 stelle rappresentate da indici a fiamma, con i nomi degli astri incisi alle relative basi in lingua latina arabizzata, delimitati da punti: gli indici di Cor[scorpii] e di We[ga], sono zoomorfici. Un quadrilobo nell'Eclittica e 4 trilobi alla fine delle barre. La perdita, sicuramente remota, dell'intero apparato di sospensione, avendo esposto l'oggetto ad innumerevoli ed energiche manipolazioni, ha determinato spostamenti particolarmente significativi degli indici più sottili; essi sono rilevabili nel calcolo delle *mediationes*:

Nome	***Mediatio***	**Identificazione moderna**
Cor [Scorpii]	27 Sco	α *Scorpii*
Alchimec	10 Lib	α *Virginis*
Algor[ab]	20 Vir	γ *Corvi*
Corvus	3 Vir	ϵ *Corvi?*
Cor Leo[nis]	20 Leo	α *Leonis*
Alfart	10 Leo	α *Hydrae*
Algomei[sa]	15 Cnc	α *Canis Minoris*
Alhabor	2 Cnc	α *Canis Maioris*
Algeuze	14 Gem	α *Orionis*
Aldeba[ran]	28 Tau	α *Tauri*
Rigil	9 Gem	β *Orionis*
Menk[a]r	4 Tau	α *Ceti*
Augeta[nar]	19 Tau	γ *Eridani*
Panta[kaitoz]	19 Ari	ζ *Ceti*
Denepkai[toz]	28 Psc	β *Ceti*
Denepal[gedi]	15 Aqr	δ *Capricorni*
Ied	5 Sgr	δ *Ophiuchi*
Altair	15 Cap	α *Aquilae*
En[i]fefer[az]	13 Aqr	ϵ *Pegasi*
Alrif	1 Aqr	α *Cygni*
We[ga]	4 Cap	α *Lyrae*
Alfeca	12 Sco	α *Coronae Borealis*
Bene[n az	19 Lib	η *Ursae Maioris*
Alra[mech]	25 Lib	α *Bootis*
Ursa	19 Leo	ϑ *Ursae Maioris*

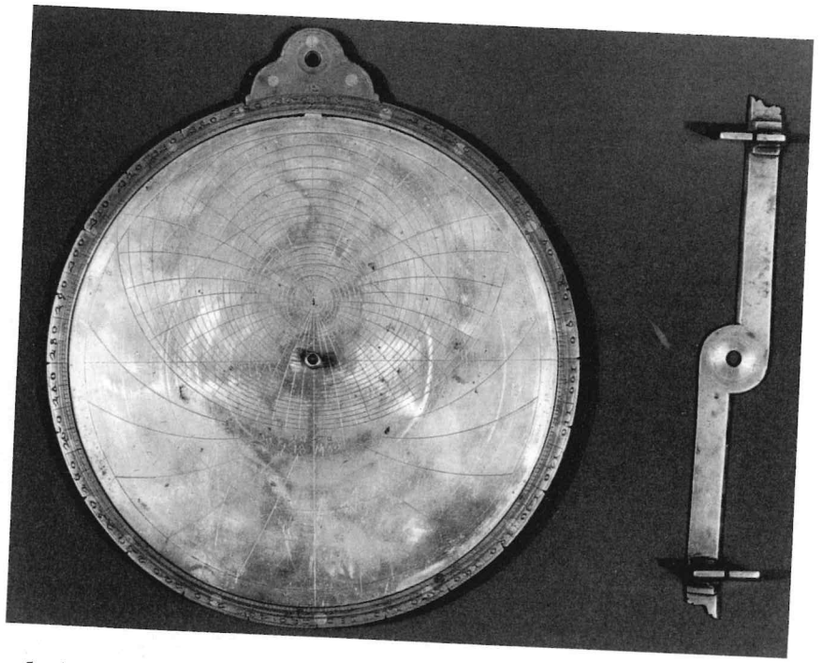


FIG. 5 - Astrolabio latino. Timpano a 48,50 gradi di latitudine. Collezione dell'autore, Milano.

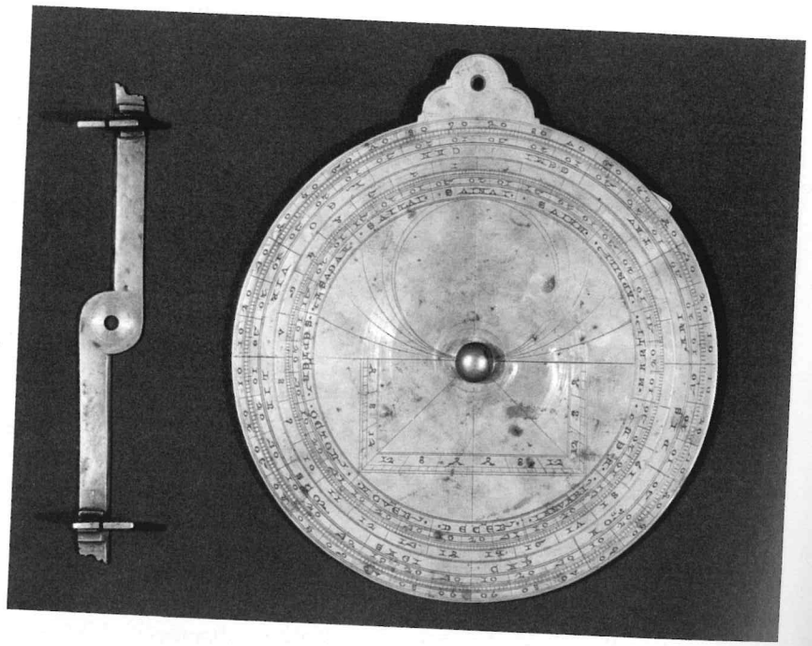


FIG. 6 - Astrolabio latino. Dorso e alidada. Collezione dell'autore, Milano.

Denepbal[esed]	16 Vir	β *Leonis*
Egre[gez]	25 Cnc	μ *Ursae Maioris*
Alha[iot]	5 Gem	α *Aurigae*
Enif	20 Ari	α *Arietis*
Alfer[az]	15 Psc	β *Pegasi*
Aldi*da* = Aldiran	10 Aqr	α *Cephei*

Il cerchio eccentrico dell'Eclittica porta i 12 Segni Zodiacali delimitati da punti, numerati di 3 gradi e divisi in 3 settori di 10: *Ari[es], Tau[rus], Gemi[ni], Can[cer], Leo, Vir[go], Lib[ra], Scor[pius], Sagi[ttarius], Cap[ricornus], Aqua[rius], Pis[ces].* Il cerchio dell'Equatore è completato qui, come nel precedente strumento.

Timpani (FIG. 5). L'astrolabio ne contiene 3 alle latitudini di 41-50, 45-41, 12, 48, 50-39, 42: i due primi, di ottima qualità, sono sicuramente originali, il terzo, con grossolane reincisioni in caratteri gotici, pur possedendo tracciati tradizionali di buona qualità, potrebbe essere di costruzione posteriore. Gli *Almucantarat* sono di densità di 3 gradi, gli *Azimut* sono in numero di 38: le 12 ore ineguali non possiedono numerazione.

Dorso (FIG. 6). Ha una numerazione esterna di 360 gradi in 4 quadranti di 90, divisi in 9 settori di 10: il Calendario Zodiacale reca 12 segni numerati di 30 gradi: *Ari[es], Tau[rus], Gemi[ni], Can[cer], Leo, Vir[go], Lib[ra], Scor[pius], Sagi[ttarius], Cap[ricornus], Aqua[rius], Pis[ces].* Questi nomi non sono delimitati da punti: concentricamente a questo Calendario è stato tracciato un cerchio diviso in 28 settori, numerati fino al diciannovesimo. Con esso si è voluto, con ogni probabilità, indicare la rivoluzione lunare riferita al Sole ed allo Zodiaco. *Concentrico* ai due precedenti, vi è il Cerchio del Calendario Annuale, col Punto di Ariete al 12, 3 di Marzo ed i nomi dei mesi, tutti invece delimitati da punti: *Ianuari[us], Febr[ruarius], Marti[us], Aprilis, Maius, Iunius, Iulius, August[u]s, Septembe[r], Octob[er], Novemb[e]r, Decemb[e]r.*

Appaiono 6 ore ineguali raddoppiate, il «quadrato delle ombre» è numerato da 4 a 12. Alidada sicuramente originale ma il dimostratore è perduto.

Astrolabio planisfero latino (FIG. 7). Ottone, mm. 146. Lo strumento, in ottime condizioni di conservazione, appartiene alle Civiche Raccolte di Arte antica dalla seconda metà del XIX secolo. Dono Sailer.

Il *trono*, di taglio identico ai due precedenti, conserva l'intero apparato di sospensione originale a causa, probabilmente, delle ridotte dimensioni dello strumento e, naturalmente, del suo minor peso. Il *lembo*, fissato con le consuete spine alla lamina della madre, porta una suddivisione di 360 gradi, da 10 a 360, comprendente 36 settori di 10 gradi. La *rete* è costruita per 35 stelle con un quadrilobo nella Eclittica. Ad un più attento esame, si è rilevato che la stella Seder - Alfa Cassiopeiae - possiede un suo indice *unito* a quello di Alfer[az]: il numero complessivo degli astri presenti nella rete dello strumento risulta comunque con certezza essere di 35 in luogo di 36.

Nome	*Mediatio*	Identificazione moderna
Cor Scor[pii]	26 Sco	α *Scorpii*
Alchimec	10 Lib	α *Virginis*
Algorab	19 Vir	γ *Corvi*
Corvus	3 Vir	ϵ *Corvi?*
Cor Leo[nis]	19 Leo	α *Leonis*
Aldiran	5 Leo	ϵ *Leonis*
Alfart	11 Leo	α *Hydrae*
Algomei[sa]	14 Cnc	α *Canis Maioris*
Alhabor	3 Cnc	α *Canis Maioris*
Rigil	8 Gem	β *Orionis*
Algeuze	14 Gem	α *Orionis*
Aldeba[ran]	28 Tau	α *Tauri*
Menk[a]r	5 Tau	α *Ceti*
Finis Flux[ii]	19 Ari	ϑ *Eridani*
Pantak[aytoz]	17 Ari	ζ *Ceti*
Deneb[kaitoz]	20 Psc	β *Ceti*
Denebal[gedi]	15 Aqr	δ *Capricorni*
Libede[neb]	6 Aqr	δ *Capricorni*
Crus	1 Psc	δ *Aquarii*
Delfin	10 Aqr	ϵ *Delphini*
Altair	16 Cap	α *Aquilae*
Vega	2 Cap	α *Lyrae*
Alfeca	14 Sco	α *Coronae Borealis*
Aldiran	14 Aqr	α *Cephei*
Razta	24 Sgr	γ *Draconis*
Seder	13 Psc	α *Cassiopeiae*
Alfer[az]	14 Psc	β *Pegasi*
Mir[ak]	4 Ari	β *Andromedae*
Alge[nib]	10 Tau	α *Persei*
Alhaiot	5 Gem	α *Aurigae*
Egre[gez]	25 Cnc	μ *Ursae Maioris*
Cau[da] Le[onis]	17 Vir	β *Leonis*
Bene[natz]	19 Lib	η *Ursae Maioris*
Alra[mech]	24 Lib	α *Bootis*
Alhave	14 Sgr	α *Ophiuchi*

L'eccentrico dell'Eclittica contiene i 12 Segni Zodiacali, numerati di 30 gradi l'uno: *Ari[es], Tau[rus], Gemi[ni], Can[cer], Leo, Wir[go] (sic), Lib[ra], Scor[pius], Sagi[ttarius], Capri[cornus], Aqua[rius], Pis[ces]*, la costellazione di Aquarius, abbreviata Aqua, porta, come lo strumento precedente, la vocale in minuscola onciale «carolina». I nomi sono delimitati da punti, nella Sala Eclittica.



FIG. 7 - Astrolabio planisfero latino. Faccia. Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

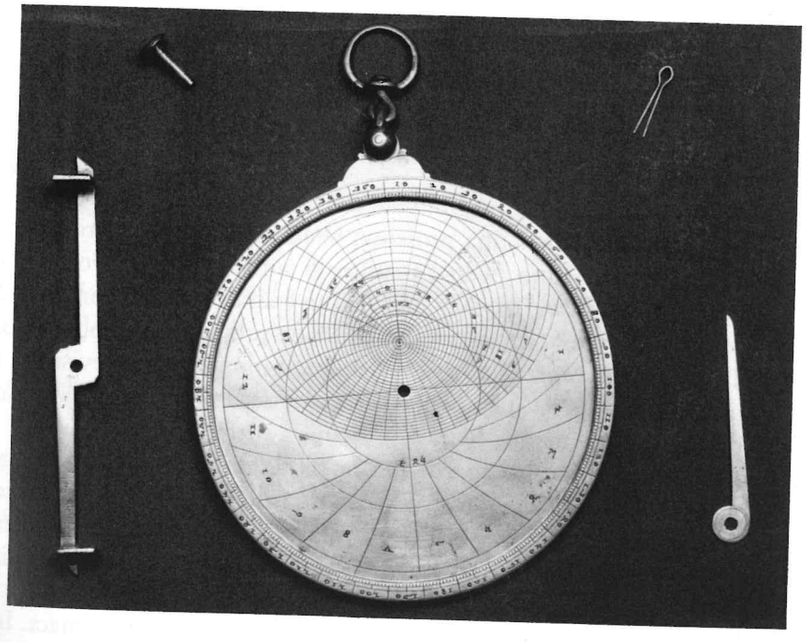


FIG. 8 - Astrolabio latino. Timpano a 45 gradi di latitudine. Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

Timpani (FIG. 8). L'astrolabio contiene 5 timpani, ma solo 4 di essi recano le latitudini, i cui valori sono preceduti come gli altri due esemplari dalla indicazione abbreviata latina l[egitu]r; 31-32, 40-44, 45-42, 52-49. Sul quinto timpano, di epoca posteriore, è stato inciso con abilità il tracciato della *Saphaea* di Al-Zarqali - una proiezione della Sfera celeste sul Coluro dei Solstizi, risalente all'undicesimo secolo e che ben raramente troviamo negli strumenti medioevali.
Gli *Almucantarat* sono stati abilmente costruiti con intensità di 3 gradi ed, in parte, numerati in cifre gotiche, gli *Azimut* sono in numero di 34: le consuete ore ineguali sono 12 e numerate.
Dorso (FIG. 9). Reca una numerazione esterna di 360 gradi, divisa in 4 quadranti di 90 gradi l'uno, comprendenti 9 settori di 10 gradi. Il Calendario Zodiacale reca i 12 Segni numerati di 30 gradi: *Aries, Tau[rus], Gemi[ni], Can[cer], Leo, Vir[go], Lib[r]a, Scor[pius], Sagi[ttarius], Capri[cornus], Aqua[rius], Pis[ces]*. Mancano i punti di delimitazione dei nomi dei Segni e dei Mesi di questo e del successivo Calendario Annuale che è tracciato *eccentricamente* al precedente col Punto di Ariete all'*undici e nove* di Marzo e porta: *Ianu[arius], Febru[arius], Marci[us], Apri[lis], Mai[us], Iuni[us], Iuli[us], Augus[tus], Septem[ber], Octo[ber], Novem[ber], Decem[ber]*. I semicerchi delle 6 ore ineguali sono raddoppiati ed il «quadrato delle ombre» è numerato da 4 a 12.
Tutti gli accessori sono originali: dimostratore, alida con tracce di numerazione più tarda, asse con dispositivo di fissaggio. Su di un lato della circonferenza esterna si legge un antico nome di appartenenza, inciso in caratteri gotici maiuscoli «BONIHI DE PORTANARIS» (FIG. 10).
A conclusione di queste note non possiamo che confermare, alla luce di una documentazione che, purtroppo, a tutt'oggi rimane assai scarsa, l'autenticità, la bellezza e l'innegabile importanza dei tre oggetti, né ci sembra di dover avanzare ipotesi molto diverse da quelle formulate un tempo sulle origini geografiche e la datazione, approssimata, degli stessi: un serio studio interdisciplinare, su questi astrolabi, a nostro giudizio potrebbe raggiungere risultati indubbiamente migliori ed a noi non rimane che auspicarne una prossima realizzazione. In questi ultimi anni, alcuni giovani studiosi si sono posti l'assunto di affrontare un lavoro di questo tipo: tra questi, il Prof. David A. King, dell'Università di Francoforte sul Meno, che ha voluto inserire i tre nostri astrolabi in alcune provvisorie pubblicazioni[11] ed inserirli negli *«Early astrolabes with quatrefoil ornamentation»* in previsione di una completa pubblicazione per un nuovo Repertorio dedicato alla catalogazione ed allo studio di tutti gli strumenti, islamici e latini, a tutt'oggi conosciuti.
In precedenza, abbiamo accennato ad una possibile datazione dei tre oggetti ed abbiamo elencato i valori delle coordinate ricavate dalla posizione degli indici delle stelle, contenute dalle *reti* degli astrolabi: tali valori sono costituiti dalle *mediationes* che ci vengono proposte da una tavola dell'Opera di Henri Michel[12]. Sia chiaro, ad evitare equivoci e polemiche, che la datazione, rilevata da questi calcoli, peraltro facilissimi da eseguire, deve essere considerata assolutamente approssimata. In mancanza di esemplari di strumenti medioevali datati e firmati, ne è noto uno solo[13], è



FIG. 9 - Astrolabio latino. Dorso e accessori. Civiche Raccolte d'Arte, Milano.



FIG. 10 - Astrolabio latino. Circonferenza esterna con nome di appartenenza.
Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

preferibile in ogni caso accettare una datazione che si avvicini al quarto di secolo.
D'altra parte, il nostro Autore è esplicito: le *mediationes*, o coordinate eclittiche che indicano l'aumento dei valori di longitudine di una stella, provocato dalla precessione degli equinozi, costituivano l'unico mezzo utilizzato dagli antichi costruttori per collocare le stelle nella rete degli strumenti e, in termini generali, sono a tutt'oggi le uniche relativamente affidabili.
I valori delle *mediationes* sono significativi; sono uniformi per tutti gli astri scelti dall'autore-costruttore ed aumenterebbero annualmente in ragione di un grado per 71,6 anni: essi indicano il grado della Eclittica che passa al meridiano di un luogo nel medesimo istante della stella considerata ed il loro valore è ricavato assai facilmente. Sarà sufficiente condurre il dimostratore - o regolo - ruotante al centro dell'astrolabio, a sfiorare l'estremità dell'indice voluto: il grado dell'Eclittica toccato sarà la *mediatio* ricercata. Le incertezze sui risultati offerti da tale metodo possono essere provocate da molte cause: i costruttori, spesso, facevano ricorso a codici stellari errati o poco affidabili o «copiavano» semplicemente strumenti già in uso e affatto sincroni con il periodo di attività del costruttore: costui, nella generalità dei casi, come è ben noto, resta un personaggio avvolto nel più fitto mistero, particolare, questo, non secondario e che non ha mai cessato di costituire un serio ostacolo alle ricerche condotte.
Dall'esame complessivo dei valori, la datazione dei nostri straordinari tre strumenti *precederebbe* il XIV secolo; tuttavia, le tecniche costruttive degli oggetti stessi inducono a ritenere che essi siano apparsi nel corso della prima metà del Trecento. Noi ci limiteremo ad attirare l'attenzione del lettore su di una particolarità che ci sembra la più significativa: la scrittura e la numerazione. È un gotico epigrafico, come si è detto, assai «abbellito» ed allungato, interamente inciso da una mano di non comune abilità: è caratterizzato da «nessi» riferiti ad alcune lettere d'inizio di nomi di stelle che rileviamo su pochi altri oggetti analoghi a questi[14]. La scrittura si integra ai tracciati matematici ed al disegno generale dei tre oggetti a tal punto, che si sembra conferire agli stessi, non solo quel ruolo di rigorosa scientificità che non poteva mancare a «strumenti di lavoro» di alta epoca, come questi, ma un carattere generale, omogeneo e sicuramente comune ai tre esemplari, di equilibrata bellezza, che potrebbe suggerire la presenza di una nuova e non studiata tradizione costruttiva, di una nuova scuola, insomma.
Sicuramente, nei tre oggetti, che l'astronomo Abraham Ben Ezra avrebbe, nel XII secolo, definiti *«onorevoli»*, si colgono, come dice Henri Michel *«les traces des érudits arabes et moresques, des traducteurs juifs et des docteurs de l'Eglise»*[15].
Un'ultima considerazione, infine, ci induce a pensare che i nostri oggetti abbiano assunto un ruolo non trascurabile nell'attività e negli ambiti scientifici dei tempi di mezzo europei. Di almeno due di essi infatti, esistono delle copie nella famosa Collezione Billmeir depositata nel Museo di Storia delle Scienze di Oxford: sono due astrolabi, di qualità assai inferiore ai nostri e databili attorno alla fine del XIV secolo o all'inizio del successivo. Essi, ripetiamo, escludendo alcune particolarità,

costituiscono delle *copie* dei due strumenti milanesi, rispettivamente quelli delle figure 7 e 4. Il diffuso Catalogo della Collezione Billmeir li descrive, senza pubblicarne la riproduzione, ai numeri 175 B e 175 A[16].

Si ringraziano, per l'assistenza prestata nel portare a termine questo lavoro:
- il Professore Paul Kunitzsch, della Università di Monaco di Baviera,
- la Dott.ssa Alberici ed il Dott. Salsi delle Civiche Raccolte Milanesi,
- la Dott.ssa Soffiantino del Museo di Palazzo Madama e tutto il personale di queste Istituzioni.

NOTE

1 TULLIO TOMBA, *La collezione scientifica delle civiche Raccolte del Castello Sforzesco*, in *Rassegna di Studi e Notizie*, Milano 1973, pp. 107-130.

2 TULLIO TOMBA, *Due astrolabi latini del XIV secolo conservati a Milano*, in: *PHYSIS*, Firenze 1966, Fasc. 3, pp. 295-306.

3 HENRI MICHEL, *Traité de l'Astrolabe*, Parigi 1947.

4 EMMANUEL POULLE, *Peut-on dater les astrolabes médiévaux?* in *Revue d'Histoire des Sciences*, T. IX, p. 301 e segg., 1956.

5 TULLIO TOMBA, *Gli astrolabi della collezione Settala nella Pinacoteca Ambrosiana*, in: *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi*, N. 2, pp. 297-314 e N. 4, pp. 636-647, Arcetri 1978.

6 EMMANUEL POULLE, *Remarques sur deux astrolabe du Moyen Age*, in *PHYSIS*, pp. 161-164, Firenze 1967. Qui l'Autore ci condanna, senza appello, *ad bestias*, ricoprendoci di insolenze: né miglior sorte è riservata ai due astrolabi, relegati al XV secolo.

7 TULLIO TOMBA, *Dall'orologio solare all'orologio a sabbia*, in: *La misura del tempo*, p. 26 e segg., Milano 1988.

7BIS La differenza nella numerazione e, per conseguenza, nella coordinata dell'Equinozio di Primavera, potrebbe essere attribuita al desiderio del costruttore di raggiungere una maggiore precisione.
EGNAZIO DANTI, più di due secoli dopo, suggerisce nel suo «Trattato», Firenze 1569, p. 38, di *«far tali strumenti di quella maggior grandezza, che possibile sia, perché quanto saranno maggiori tanto più minutamente saranno divisi... tanto bene si opererà con essi.»*

8 Daremo precisazioni più avanti, sul significato di questa coordinata.

9 PAUL KUMITZSCH, *Typen von Sternverzeichmissen in astronomischen Haudschriften des zehnten bis vierzehnten Jahrhunderts*, pp. 51-58, Wiesbaden 1966.

10 PAUL KUMITZSCH, *Opera citata*, pp. 87-94.

11 DAVID A. KING, *Provisional Table of Contents.* ..... Francoforte sul Meno, Febbraio, Marzo 1991.

12 HENRI MICHEL, *Opera citata*, pp. 145-148.

13 A.A.V.V., *L'Europe Gothique XII° XIV° siècle*, p. 323, tav. 144.

14 La importante Collezione del Museo Nazionale Navale di Greenwich possiede un astrolabio analogo ai nostri. Diam. 219 mm, 42 Stelle; Punto d'Ariete 11, 8 di Marzo. Provenienza italiana o francese. Collocazione A 60/66-121.

15 HENRI MICHEL, *Les Cadrans solaires de Max Elskamp*, p. 12, Liegi 1966.

16 F. R. MADDISON, *Scientific Instruments - The Collection of J.A. Billmeir*, pp. 32-33, Oxford 1955.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XX - Anno XXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1996

UN CROCIFISSO IN BRONZO DEL SECOLO XIV NELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Oleg Zastrow

Nel corso della recente opera di revisione e di riallestimento che ho dedicato alla sala delle arti suntuarie, rivedendo (unitamente ai settori degli smalti, delle orefi-cerie e degli avori) il raggruppamento degli elaborati artistici in bronzo di pro-prietà delle Civiche Raccolte Milanesi, ho ritenuto opportuno recuperare al godi-mento dei visitatori, insieme ad altre sculture tratte dai depositi, un'interessante statuetta di Gesù crocifisso: opera rimasta fino ad ora non solo inedita ma pure praticamente ignorata.

Dell'oggetto la scheda museale non ci fornisce notizie significative[1], non segnalan-do perlomeno l'àmbito cronologico dell'esecuzione, né l'epoca in cui l'elaborato pervenne nelle Civiche Raccolte e neppure se si trattò di un dono piuttosto che di un acquisto. La registrazione riporta solo: «Cristo crocefisso, senza la croce. Bron-zo con tracce di doratura»; accanto, rimane un'annotazione, peraltro poi annulla-ta da un tratto di penna: «Vi è una cartella con la scritta gotica INRI». In effetti, del cartiglio non mi è stato possibile reperire traccia nei magazzini del Castello Sforzesco, né risulta accertato se esso sia mai stato presente nel museo.

La prima fase del «recupero» di questa statuetta consistette quindi nel sottrarla al «limbo» dei depositi per esporla al pubblico in una delle vetrine contenenti alcuni manufatti bronzei più antichi. In tale occasione, non avendo ancora potuto stu-diare approfonditamente il Crocifisso, stilai una didascalia preliminare, per illu-strare di massima l'oggetto ai visitatori, così concepita: «Cristo crocifisso. Italia settentrionale. Secolo XIV. Bronzo in getto, cesellato; tracce della doratura origi-naria. Pervenuto senza la croce. Fondo Musei Civici».

In un secondo tempo, dopo aver avuto modo di riesaminare con attenzione la pic-cola scultura bronzea, mi è sembrato che l'elaborato meritasse di essere l'oggetto di uno studio specifico, onde approfondirne e documentarne l'àmbito cronologi-co e l'area di produzione. Va sùbito anticipato che la statuetta di Cristo crocifisso presenta caratteri iconografici e stilistici molto spiccati e non assimilabili a una corrente produttività del periodo definibile di gusto gotico. Vediamo di rilevarne le componenti essenziali.

Il bronzo misura in altezza 15,5 cm. e ha l'apertura delle braccia di 14,5 cm. La



FIG. 1



FIG. 2

figura ha una concezione quasi perfettamente frontale (FIG. 1), ad eccezione del capo il quale, oltre che reclinato in avanti, appare lievemente ruotato verso la spalla destra. L'immagine risulta non del tutto simmetrica. Gli arti superiori, rimontanti vistosamente al di sopra dell'orizzontale in posizione quasi tesa, rivelano un originale e inconsueto maggior spostamento in alto del braccio sinistro: posizione che sembrerebbe voler bilanciare il sopraccitato contrapposto reclinamento del capo.
Anche le gambe non sono raffigurate in posizione simmetrica. Questa particolarità la si osserva meglio esaminando il retro del Crocifisso (FIG. 2); si nota infatti che l'arto di sinistra è maggiormente flesso, rispetto al destro, oltre che un poco divaricato: ciò per favorire con naturalezza la sovrapposizione dei piedi perforati in origine da un unico chiodo. Si tratta, in sostanza, di una soluzione accurata e anatomicamente convincente. Su questa parte retrostante dell'elaborato si è conservata la concavità longitudinale di alleggerimento, voluta nel corso della colata del bronzo liquefatto nello stampo; rimangono pure le residue sbavature interne, non limate.
La formulazione del tronco risulta una delle componenti maggiormente caratterizzanti questa figura di Cristo crocifisso. Il torace tende ad assottigliarsi fortemente nel suo innesto con la vita e le costole sono segnate solo da una doppia quaterna d'incisioni arcuate; il muscolo pettorale sporgente si collega a una nervatura che percorre ininterrotta il braccio e l'avambraccio. L'addome è marcato da due singolari incisioni laterali «a coda di rondine».
Del tutto tipico, per l'epoca, è l'ampio piegheggiarsi del perizoma, scoprente in larga misura il ventre, che discende peraltro ben oltre le ginocchia e si allarga ai lati in due panneggi eleganti.
Il volto appare eseguito con non marginale maestria (FIG. 3). Gesù è raffigurato già morto, con gli occhi semichiusi e l'espressione fisionomica armoniosa ormai priva di tensione o di angoscia. Il viso è incorniciato da una corta barbetta e dai lunghi capelli ricadenti a ciocche serpeggianti sulle spalle.
In virtù della sua formulazione complessiva il Crocifisso si palesa quale una creazione ambientabile nel secolo XIV. A quest'attribuzione cronologica concorrono, fra l'altro, la massiccia costruzione anatomica del torace, la dislocazione affatto caratteristica delle braccia e delle gambe, l'ampio e basso perizoma fortemente arrovellato dai molteplici panneggiamenti.
Queste considerazioni di ordine generale vanno ad aggiungersi alla constatazione della concreta presenza di reminiscenze di formule non ancora del tutto immemori degli stilemi romanici. Si veda, in proposito, una cruda arcaicità nella lavorazione del torace e, in primo luogo, la particolare modellazione del volto severo: impressione quest'ultima che si accentua se si osserva l'elaborato nella sua posizione frontale.
Un dato conclusivo che si ricava è che, trattandosi certamente di opera non provinciale (dato il notevole livello qualitativo delle componenti figurative), una datazione attendibile non dovrebbe discostarsi in modo significativo dal primo terzo del Trecento.

Un aspetto più complesso è quello riguardante la ricerca dell'àmbito culturale nel quale venne concepita ed eseguita la figura bronzea qui in oggetto. A favore di questo tipo d'indagine riguardante l'area di produzione concorre peraltro la constatazione secondo la quale ci si trova in presenza di una creazione culturalmente non marginale, né di tipo stancamente ripetitivo o imitativo. D'altro canto, è ovvio che l'esserci pervenuto il Crocifisso purtroppo smembrato dalla sua croce (sulla quale potevano trovarsi molteplici ulteriori componenti figurative, ricche per noi d'informazioni stilistiche), è una sfortunata circostanza che ci priva di dati conoscitivi complementari.
L'esame comparativo con la produzione coeva di Crocifissi metallici gotici permette di esprimere molteplici considerazioni. Alcune componenti sembrerebbero formalmente richiamarsi a un produzione attribuita ad àmbito fiorentino. A titolo di esemplificazione puramente episodica si può ricordare la croce astile della parrocchiale di Metato (San Giuliano Terme, Pisa), in specie per la simile concezione del basso e largo perizoma[2]. Tuttavia, un esame appena approfondito evidenzia le cospicue diversità concettuali fra gli elaborati: anatomicamente plastico e armonico quello toscano; scabro, angoloso e ben più drammatico quello qui proposto appartenente alle Civiche Raccolte di Milano.
Miglior agganci sembrerebbero ritrovarsi in altri esemplari, pure ritenuti opere di bottega fiorentina. Fra tutti, si potrebbe ricordare la pregevole croce astile proveniente dall'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze e pervenuta nelle raccolte del museo fiorentino del Bargello nell'anno 1902[3]. L'immagine in bronzo di questo Cristo crocifisso sembra palesare più diretti riscontri ma, dopo una lettura più attenta, non si può non rilevare come l'opera conservata nel capoluogo toscano sia idealmente assai lontana, nelle sue dolci e longilinee formule anatomiche, dalle taglienti e secche linee del Crocifisso nel museo milanese.
Varcando le Alpi, gli elementi di accoglibile riscontro su oggetti coevi non paiono accentuarsi. Peraltro, nel vasto repertorio di Cristi bronzei trecenteschi europei non si può negare che, ad esempio, un soggetto si collochi in una particolare posizione: ossia di anticipatore di quelle formule così nettamente espresse dal Crocifisso delle Civiche Raccolte Milanesi. Intendo riferirmi a un esemplare appartenente alla collezione di opere metalliche di stile gotico (fra il secolo XIII e l'inizio del XV), conservata nel museo parigino di Cluny[4].
Il bronzo è antecedente di circa un secolo, rispetto a quello qui proposto, essendo stato datato fra il 1220 e il 1230; l'altezza è quasi identica (14,7 cm.). Nel catalogo di questo settore museale recentemente editato la statuetta è attribuita a un àmbito produttivo genericamente «francese»; vi è tuttavia da dubitare della sicura attendibilità di tali ipotesi.
Va ricordato, innanzi tutto, che la provenienza originaria del pezzo non è accertata, dato che il Crocifisso pervenne nel museo nell'anno 1896 con il legato della collezione Wasset, insieme a una molteplicità di altri oggetti di origini e tipi disparati. Si deve inoltre sottolineare che la compilatrice del catalogo del Museo di

Cluny, anche se propone un àmbito francese, segnala una problematica connessione con un'altra statuetta raffigurante Cristo sulla croce, ossia con l'immagine collocata sul Reliquiario della Santa Croce dell'Imperatore Enrico di Fiandra: elaborato eseguito dal maestro Gerardo nell'anno 1206 e conservato nel Tesoro di San Marco a Venezia[5]. Quest'ultima opera è concordemente collocata cronologicamente fra altre creazioni mosane e più precisamente all'interno dell'arco di tempo introdotto da Nicola da Verdun e il suo ultimo epigono, frate Hugo de Oignies.

Parlando del Crocifisso nel Museo di Cluny, la Taburet-Delahaye indica che, traducendo, «Il Cristo dell'antica collezione Wasset si allontana peraltro da quello conservato a Venezia, come dalla più parte dei modelli reno-mosani dell'inizio del secolo XIII, per i tratti minuti del volto e per le linee un po' diradate, appena incurvate, del perizoma, che lo avvicinano ad esemplari scolpiti in Francia, in particolare a quello della cattedrale di Nevers»[6].

Peraltro, pur non sottacendo le dovute differenze, anche determinate dallo scarto di tempo di un secolo (ossia fra l'inizio del Duecento, per l'esemplare del Museo di Cluny e il primo scorcio del Trecento per quello del Castello Sforzesco), non si possono non rilevare singolari connessioni di stile fra le due opere: dalla fortemente similare concezione del volto, alla sorprendente analoga soluzione dei muscoli pettorali, molto sviluppati e appiattiti che si collegano alle nervature solcanti le braccia, così come nel confronto del torace seccamente concepito. Queste considerazioni permettono, da un canto, di esporre una proposta a favore dell'allentamento delle connessioni fra il Crocifisso del Museo di Cluny e l'àmbito prettamente francese; d'altra parte, sembrerebbe istituirsi una relazione più convincente nei confronti di un'altra area culturale: quella espressa dall'elaborato qui in oggetto.

La didascalia preliminare, sommariamente elaborata di recente a séguito del già citato nuovo allestimento della sala dedicata alle arti suntuarie, ossia il testo con l'allusione a un contesto creativo ambientabile nell'Italia settentrionale, viene meglio focalizzandosi se si guarda a est di tale territorio e più precisamente in direzione della produzione trecentesca veneziana. La possibilità di confrontare il nostro oggetto con opere metalliche conosciute, relativamente al comprensorio di Venezia nel Trecento, non sono molto numerose. Peraltro, è proponibile una creazione che, per i suoi caratteri intrinseci, ci permette di confermare esaurientemente l'ipotesi sopraindicata.

Il riferimento va al raggruppamento di figure rappresentanti l'episodio evangelico della fustigazione di Gesù: oggetto complesso includente quale reliquia una scheggia litica tratta dalla colonna a cui venne legato e martirizzato Cristo. Eseguita in argento cesellato, lavorato a sbalzo e in parte dorato, l'opera è conservata a Venezia nel Tesoro di San Marco[7]. Il particolare riguardante la possibilità di confronto con il Cristo bronzeo del Castello Sforzesco concerne la figura del Crocifisso collocata all'estremità superiore dell'elaborato: il sacro cimelio è conosciuto quale «Reliquiario della colonna della flagellazione» (FIG. 4).



FIG. 3



FIG. 4

La statuetta di Gesù crocifisso è applicata su una croce non originaria, di fattura tarda; anche la barba del Salvatore risulta essere un'aggiunta dovuta a un «restauro». È noto, a questo proposito, che il reliquiario fu rimaneggiato nel 1489 e ancora nel 1721[8].

La creazione argentea, pensata in funzione dell'esaltazione della Passione cristologica, è un notevole elaborato di arte veneziana, donato nell'anno 1357 dai procuratori Michele Morosini e Pietro Corner; queste notizie si apprendono dalla lettura dell'iscrizione corrente a niello su otto lastrine poste al piede della reliquia. La traduzione dell'epigrafe ci segnala: «Questa pietra è proprio dalla colonna alla quale Cristo fu battuto. Messer Michele Morosini, messer Pietro Corner, Procuratori, fecero fare». Nella sua valutazione critica Hahnloser afferma: «A Venezia la sua stilizzazione supera qualunque altra opera che sia stata realizzata nel Medioevo, nel campo della plastica in argento. Può vantare inoltre un séguito significativo»[9].

I termini di connessione, fra il Crocifisso collocato alla sommità del reliquiario a Venezia e quello qui proposto, appaiono stringenti. Si nota innanzi tutto l'analoga concezione complessiva della anatomie. Si vedano, in particolare, le scarne braccia percorse dalle nervature raccordate ai muscoli pettorali e il torace dalle costole duramente accentuate. Pure il perizoma trova correlazioni nelle sue pieghe curvilinee (anche se nell'esemplare del Tesoro marciano esso risulta arrotolato sopra le ginocchia); identico è pure il modo di realizzare i piedi. Non diversamente sorprendono le somiglianze fra i due volti di Cristo defunto: si noti che l'elemento di maggiore differenziazione, ossia la barba di accentuata entità sul Cristo a Venezia, risulta essere un'aggiunta dovuta a un «restauro» tardivo, come già segnalò Hahnloser.

Tenendo presenti tali strette connessioni, appare convincente un diretto collegamento culturale fra i due Crocifissi, anche se è opportuno tenere presente alcune particolarità. In primo luogo va sottolineato il fatto che l'esemplare del Tesoro marciano è in argento, in contrapposizione con l'esecuzione bronzea del Cristo nel museo milanese. Questa differenza materica giustifica la crudezza un po' meno esasperata delle forme nell'oggetto eseguito a sbalzo e cesello in metallo malleabile per corredare la reliquia della colonna della flagellazione. D'altro canto, sarebbe un errore interpretativo attribuire l'atmosfera di maggiore arcaicità dell'esemplare bronzeo a una mera ragione derivante da problemi connessi con la differenza di materiali e quindi con il diverso tipo di lavorazione.

Infatti, se ciò fosse valido in una qualche misura ad esempio per il modo di tracciare sul bronzo solo a incisione i segni delle costole, lo stesso discorso non potrebbe applicarsi nei confronti della formulazione molto particolare e certamente ricca d'indicazioni del caratteristico perizoma. Quest'ultimo dettaglio figurativo (insieme alla concezione più massiccia del torace, in contrasto con lo sviluppo meno «a clessidra» dell'esemplare nel Tesoro marciano) ci indica che la datazione, accertata dall'iscrizione a niello svolgentesi sul reliquiario e relativa alla esecuzione risalente all'anno 1375, deve considerarsi un'indicazione di àmbito cronologico posteriore

rispetto al momento in cui venne concepita la matrice per la fusione in bronzo del Crocifisso che è l'oggetto principale di questo lavoro.
Potendosi quindi accogliere l'ubicazione dall'àmbito esecutivo del Cristo bronzeo nel contesto della cultura veneziana del primo Trecento, l'interesse principale che scaturisce da questa constatazione si concentra su un particolare dato di fatto. Da un canto, è innegabile che il reliquiario della colonna della flagellazione di Gesù può ancora essere considerato nel suo complesso, specie per le due statue di sbirri collocati alla base, così come è stato inquadrato fino ad ora: archetipo di una serie di opere successive, quali ad esempio il reliquiario del Santo di Padova[10], quello della collezione Rothschild nel Louvre[11] e, ancora, come pensò Hahnloser, i due giganti in bronzo, del 1497, sulla Torre dell'Orologio nella piazza di San Marco a Venezia[12].
Tuttavia, a sua volta, il Crocifisso collocato alla sommità dell'oggetto argenteo nel Tesoro marciano troverebbe i suoi prodromi culturali in opere più antiche, fra le quali la statuetta bronzea qui proposta.

NOTE

1 La scheda museale registra il pezzo al N. inventario BRONZI 87, con il n. registro d'ingresso 79.

2 *Mostra d'arte sacra antica* (Catalogo della mostra nel Camposanto Monumentale), Pisa 1953, n. 24, p. 24, tav. XLVI.

3 M. COLLARETA, A. CAPITANIO, *Oreficeria Sacra Italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1990, n. 11, pp. 48-49; fig. alla p. 51.

4 E. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie gothique au Musées de Cluny. XIII^e - début XV^e siècle. Catalogue*, Parigi 1989, n. 21, p. 74.

5 *Le trésor de Saint-Marc de Venise.* Mostra al Grand-Palais. Catalogo dell'esposizione, Parigi 1984, n. 33.

6 ,W. SAUERLÄNDER, *Von Sens bis Strasbourg*, Berlino 1966, pp. 111-112; fig. 183.

7 L'oggetto, inventariato come «Santuario 59», misura in altezza complessivamente 67 cm. È in argento cesellato, lavorato a sbalzo e in parte dorato; reca una iscrizione esplicativa eseguita a niello; la reliquia liticà è un frammento granitico.

8 A. PASINI, *Il Tesoro di San Marco*, Venezia 1885-1886, n. 32, p. 31; E. MOILINIER, *Le trésor de la Basilique de Saint Marc à Venise*, Venezia 1888, n. 22; R. GALLO, *Il Tesoro di San Marco e la sua storia*, Venezia-Roma 1967, pp. 44, 99-100, 113.

9 H.R. HAHNLOSER, *Oreficeria e cristalli del secolo XIV*, in «Il Tesoro e il Museo. Il Tesoro di San Marco», Firenze 1971, n. 164, pp. 166-168, tavv. CLVI-CLVII.

10 W. ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'Arte d'Italia. Provincia di Padova*, Roma 1936, p. 20; fig. 21.

11 E. STEINGRÄBER, *Studien zur Venezianer Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 10 (1962), pp. 185 e 188; fig. 52.

12 H.R. HAHNLOSER, *op. cit.*, p. 168.